

EMERGÊNCIAS:

Atas do IV Congresso
Internacional Criadores
Sobre outras Obras
CSO'2013

ISBN 978-989-8300-50-8
CIEBA—FBAUL



EMERGÊNCIAS:

**Atas do IV Congresso
Internacional Criadores
Sobre outras Obras
CSO'2013**

EMERGÊNCIAS:

Atas do IV Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras CSO'2013

**21—28 março 2013
Lisboa, FBAUL**

Organização das atas:
João Paulo Queiroz
(Ed.)

Comissão Científica:

Almudena Fernández Fariña, Facultad de Bellas Artes Pontevedra, Universidad de Vigo, España;

Álvaro Barbosa, Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, Porto, Portugal;

António Delgado (Portugal, Instituto Politécnico de Leiria, Escola Superior de Artes e Design).

Aparecido José Cirilo (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES).

Artur Ramos, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal;

Fernanda Maio, Centro Estudos Interdisciplinares Século XX, CEIS 20, Universidade de Coimbra, Portugal;

Francisco Paiva (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras)

Heitor Alvelos, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Portugal;

J. Paulo Serra, Doutor, Universidade Beira Interior, Departamento Comunicação e Artes, Portugal.

Joan Carlos Meana (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo).

João Paulo Queiroz, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal;

Josep Montoya Hortelano (Espanha, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts).

Luís Jorge Gonçalves, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal;

Marilice Corona, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil;

Maristela Salvatori, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil;

Mònica Febrer Martín (Espanha, artista independente).

Neide Marcondes, Universidade Estadual Paulista, SP, Brasil;

Nuno Sacramento, Scottish Sculpture Workshop, Aberdeen, UK;

Moderações dos painéis:

Américo Marcelino, Ana Thudichum Vasconcelos, António Delgado, António Pedro, Aparecido José Cirillo, Artur Ramos, Fernanda Maio, Isabel Sabino, João Castro Silva, João Pais, João Paulo Queiroz, Jorge dos Reis, Josep Montoya, Maria João Gamito, Marilice Corona, Maristela Salvatori, Neide Marcondes, Nuno Sacramento, Pedro Fortuna, Rogério Taveira, Sérgio Vicente, Virgínia Fróis

Relações públicas: Isabel Nunes

Captação vídeo e fotografia: Diogo Leão

Serviços financeiros: Cristina Fernandes, Isabel Pereira

Logística: Lurdes Santos

Colaboração: Amadeu Farinha, Arminda Valente, Conceição Reis, Deolinda Pires, Eugénia Garcês, Luz Almeida, Manuela Almeida, Romana Paula

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Crédito da capa: Capa de Tomás Gouveia, sobre obra de Rodrigo Oliveira, *Uma pedra no sapato*, mármore, tiras de sandálias em borrocha, 30 x 8 x 5 cm. 2012. Fotografia de Raquel Melgue. Cortesia do artista.

ISBN: 978-989-8300-50-8

Propriedade e serviços administrativos:

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Mail: congressocso@gmail.com

Os trabalhos apresentados neste congresso também estão disponíveis em gravação vídeo em <http://cso.fba.ul.pt/>



cso.fba.ul.pt

U LISBOA | UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



EMERGÊNCIAS:

Atas do IV Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras CSO'2013

**21 — 28 março 2013
Lisboa, FBAUL**

Prefácio e organização das atas:
João Paulo Queiroz
(Ed.)

Emergências

JOÃO PAULO QUEIROZ

Emerging items

JOÃO PAULO QUEIROZ

23-27

1. Comunicações

apresentadas ao IV Congresso

1. Communications

presented to the IV Congress

29-839

Pequeños fragmentos de vida en la escultura de Matilde Grau

ALAITZ SASIAIN CAMARERO-NUÑEZ

Small fragments of life in Matilde Grau's sculpture

ALAITZ SASIAIN CAMARERO-NUÑEZ

29-33

Joana Vasconcelos e Rafael Bordalo Pinheiro: uma relação "à flor da pele"

ALEXANDRA CABRAL

Joana Vasconcelos and Rafael Bordalo Pinheiro: a «skin-deep» relationship

ALEXANDRA CABRAL

34-38

As Paisagens de Paulo Gomes

ALFREDO NICOLAIEWSKY

The landscapes of Paulo Gomes

ALFREDO NICOLAIEWSKY

39-43

A arte cinética de Maurício Salgueiro: entre a ironia e a denúncia do corpo torturado

ALMERINDA DA SILVA LOPES

Maurício Salgueiro kinetic Art: about irony and the tortured body

ALMERINDA DA SILVA LOPES

44-49

Homenagem como processo

ANA LUIZA FERREIRA HUPE

Homage as a process

ANA LUIZA FERREIRA HUPE

50-55

Miúdas do Pixiv: jovens criadoras japonesas das comunidades artísticas online

ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA

Pixiv Kids: young female Japanese creators in online artistic communities

ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA

56-70

Hélio Oiticica e o cinema

ANA TEREZA PRADO LOPES

Hélio Oiticica and the cinema

ANA TEREZA PRADO LOPES

71-77

Luis González Palma: fotografia e mestiçagem

ANDRÉA BRÄCHER

Luis González Palma: photography and mestizaje

ANDRÉA BRÄCHER

78-83

Marian Starosta: maternidade e processos de criação

ANDRÉA BRÄCHER

Marian Starosta: motherhood and creation processes

ANDRÉA BRÄCHER

84-89

Maria Gabriela Llansol: o tecer e o traço. (Uma escrita sem representação)

ÂNGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA

Maria Gabriela Llansol: weaving the lines (a writing without representation)

ÂNGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA

90-94

Ressemantização: Cícero Dias e o Atelier de Picasso ANGELA GRANDO	<i>Resemantization: Cicero Dias and Atelier de Picasso</i> ANGELA GRANDO	95-100
Dibuixar el temps en l'arbre: Àlex Nogué ÀNGELS VILADOMIU CANELA	<i>Drawing time on a tree: Àlex Nogué</i> ÀNGELS VILADOMIU CANELA	101-107
Imobilidade do olhar ANITA PRADO KONESKI	<i>The gazing look</i> ANITA PRADO KONESKI	108-113
Francesc Artigau, 1966. Pop-Art en gouache de gran formato ANNA NUALART-TORROJA	<i>Francesc Artigau: Pop-Art in large format gouache</i> ANNA NUALART-TORROJA	114-120
El arte postal de René Heyvaert, tarjetas de un padre funámbulo ANNE HEYVAERT	<i>René Heyvaert Mail Art, cards of a tightrope walker father</i> ANNE HEYVAERT	121-127
Pedro Cabrita Reis — A Diferença da Repetição ANTÓNIO FERNANDO SILVA	<i>Pedro Cabrita Reis: The Difference of Repetition</i> ANTÓNIO FERNANDO SILVA	128-133
De homens e bichos na série "Catadores do Jangurussu" de Descartes Gadelha ANTONIO WELLINGTON DE OLIVEIRA JUNIOR	<i>About men and animals, in the series "Catadores do Jangurussu" by Descartes Gadelha</i> ANTONIO WELLINGTON DE OLIVEIRA JUNIOR	134-138
Do projeto Balbucio: A Casa da Santa ANTONIO W. DE OLIVEIRA JUNIOR & PAULO B. DAS NEVES BASTOS	<i>About Projeto Balbucio: The Santa's House</i> ANTONIO W. DE OLIVEIRA JUNIOR & PAULO B. DAS NEVES BASTOS	139-144
Metáforas del sentimiento en la obra de Carmen Marcos ASCENSIÓN GARCÍA GARCÍA & MATILDE GRAU ARMENGOL	<i>Metaphors of feeling in Carmen Marcos's artwork</i> ASCENSIÓN GARCÍA GARCÍA & MATILDE GRAU ARMENGOL	145-151
Pelas bordas: a cidade como território sensível BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER	<i>Edges: the city as sensitive territory</i> BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER	152-157

O lúdico, o afeto e o imaginário infantil na obra de António Vasconcelos Lapa

CARLA REIS FRAZÃO

The playful, affection and children's imaginary in the work of António Vasconcelos Lapa

CARLA REIS FRAZÃO

158-164

Uma abertura ao outro na obra de Farnese de Andrade

CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO

Openness to the other in the work of Farnese de Andrade

CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO

165-170

***Desenhar à Faca:*
Auto-retratos de Miguel Navas e um desenho de Gaëtan**

CARLOS CORREIA

Self portraits of Miguel Navas and a drawing of Gaëtan

CARLOS CORREIA

171-177

Entre o espaço planar/projetivo: a série Quinquilha, de Reinaldo Freitas Resende

CARLOS EDUARDO DIAS BORGES

Between the planned space/projective space: the Quinquilha series, by Reinaldo Freitas Resende

CARLOS EDUARDO DIAS BORGES

178-184

Impenetrável: a imaterialidade da obra de Hélio Oiticica

CLAUDIA DIAS ELIAS

Impenetrable: the immateriality of Hélio Oiticica's art work

CLAUDIA DIAS ELIAS

185-189

A ausência de lugar nos desenhos de Glayson Arcanjo

CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA

The absence of place in Glayson Arcanjo's Drawings

CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA

190-196

Marat — a faca corta como a pena escreve: a imersão de Frederico Merij

CLÁUDIA MATOS PEREIRA

Marat — the knife cuts like a pen writes: the immersion of Frederico Merij

CLÁUDIA MATOS PEREIRA

197-202

Divergencias poéticas y reinención de lo cotidiano en el trabajo de José Eugenio Mañas

CLÁUDIO JOSÉ MAGALHÃES

Poetic divergencies and the reinvention of daily life in the work of José Eugenio Mañas

CLÁUDIO JOSÉ MAGALHÃES

203-210

Documentos de trabalho: os esboços grosseiros do pintor René Rduit

CLEANDRO STEVÃO TOMBINI

Working documents: the rough sketches of the painter René Rduit

CLEANDRO STEVÃO TOMBINI

211-216

Ciência e Ficção em Bioarte

CRISTINA DE OLIVEIRA CARDOSO

Science and fiction in bioart

CRISTINA DE OLIVEIRA CARDOSO

217-221

**Albert Gusi. Quan el llenç
és el paisatge**

CRISTINA PASTÓ

***Albert Gusi: When the canvas
is the landscape***

CRISTINA PASTÓ

222-227

**A mão, a voz, o corpo,
a cabeça: delicadeza e grito.
A palavra: potente. O trabalho
intersemiótico de Arnaldo
Antunes, e a palavra como
força motriz**

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA

***Hand, voice, body, head:
delicacy and shout.
The intersemiotic work of
Arnaldo Antunes, the word
as a driving force***

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA

228-235

**A Imaginária nos Mestres
da Cultura e Tradição Popular:
Repasse e Fazer Artístico
nos Santeiros de Ibimirim
(Pernambuco — Brasil)**

DORIEDSON BEZERRA ROQUE
& PAULO EMILIO MACEDO PINTO

***The imagery of popular
masters: the Santeiros of Ibimirim
(Pernambuco, Brazil)***

DORIEDSON BEZERRA ROQUE
& PAULO EMILIO MACEDO PINTO

236-242

**Vida, morte e animalidade em
Rodrigo Braga**

DORIEDSON BEZERRA ROQUE
& PAULO EMILIO MACEDO PINTO

***Life, death and animality in
Rodrigo Braga***

DORIEDSON BEZERRA ROQUE
& PAULO EMILIO MACEDO PINTO

243-248

**Projeções e significações poéticas
de um lugar. Uma prática plástica
entre a alta e a baixa tecnologia
da imagem**

EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA

***Projections: Poetic significations
in a place. (An artistic experience
between high and low image
technology)***

EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA

249-255

**Jorge Oteiza. Desarrollo de
la ecuación estética molecular:
el ser estético como transductor**

ELENA MENDIZABAL

***Jorge Oteiza: the development
of "ecuación estética molecular"***

ELENA MENDIZABAL

256-260

**Arte interativa —
comunicação criadora**

ELIANE CRISTINA DE CASTRO

***Interactive art — creative
communication***

ELIANE CRISTINA DE CASTRO

261-265

**O Expressionismo Animado na
Obra de Regina Pessoa**

ELIANE MUNIZ GORDEEFF

***Animated Expressionism in the
work of Regina Pessoa***

ELIANE MUNIZ GORDEEFF

266-272

Ordenar y adenOrr. Métodos para el orden y detalles de autoreferencialidad en Daniel Jacoby

ELOI PUIG MESTRES

Ordenar y adenOrr. Métodos para el orden y detalles de autoreferencialidad en Daniel Jacoby

ELOI PUIG MESTRES

273-278

Vari Caramés. Derivas.

ENRIQUE JOSÉ LISTA ROMAY

Vari Caramés. Drifts

ENRIQUE JOSÉ LISTA ROMAY

279-288

Nombrar la memoria. Los fragmentos enumerables de Elena Asins

EUGÈNIA AGUSTÍ CAMÍ

Nombrar la memoria. Los fragmentos enumerables de Elena Asins

EUGÈNIA AGUSTÍ CAMÍ

289-296

Um Novo Olhar sobre as Alegorias Carnavalescas: os Carros de Mutação de Acary Margarida

FABIANA MACHADO DIDONE

A New Look Over Carnival Allegories: the Changing Floats of Acary Margarida

FABIANA MACHADO DIDONE

297-302

As Figuras Híbridas nas Caricaturas de Joaquim Margarida

FABIANA MACHADO DIDONE

The hybrid figures in the caricatures of Joaquim Margarida

FABIANA MACHADO DIDONE

303-308

Cláudio Assis e a produção do trágico: pensando a causalidade no cinema

FÁBIO DE GODOY DEL PICCHIA ZANONI

Cláudio Assis and the production of tragic: considering causality in cinema

FÁBIO DE GODOY DEL PICCHIA ZANONI

309-313

Marilá Dardot: pintura e fotografia na construção da paisagem digital

FÁTIMA NADER SIMÕES CERQUEIRA

Marilá Dardot: painting and photography in the digital landscape construction

FÁTIMA NADER SIMÕES CERQUEIRA

314-318

La recol·lecció del pas del temps en Ignasi Aballí

FINA PADRÓS VIVET

The time flux recolection at Ignasi Aballí

FINA PADRÓS VIVET

319-324

'Grafotologias': a arte de misturar escritas de Joan Fontcuberta FLAVYA MUTRAN PEREIRA	<i>'Graphotology': the art of mixing written by Joan Fontcuberta</i> FLAVYA MUTRAN PEREIRA	325-330
A artista Simone Grande e suas contribuições para a experiência narrativa: o trabalho solidário entre oralidade e performance cênica GIULIANO TIERNO DE SIQUEIRA	<i>The artist Simone Grande and his contributions to the narrative experience: the encounter between orality, writing and scene performance</i> GIULIANO TIERNO DE SIQUEIRA	331-335
Desenho como inscrição do gesto nos trabalhos de Yara Pina GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO	<i>Drawing as inscription of gesture in Yara Pina's art Work</i> GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO	336-341
La plasticidad del metal forjado: una mirada introspectiva en la obra del escultor Balbino Montiano GUILLERMO MARTÍNEZ SALAZAR & ALBERTO GERMÁN FRANCO ROMERO	<i>The plasticity of iron: an introspective look in the work of the sculptor Balbino Montiano</i> GUILLERMO MARTÍNEZ SALAZAR & ALBERTO GERMÁN FRANCO ROMERO	342-347
Luciana Camuzzo: tecer a teia ou a cidade subjetiva GUSTAVO TORREZAN	<i>Luciana Camuzzo: weaving the web</i> GUSTAVO TORREZAN	348-354
Interatividades tecno-estéticas: Repetidas incompletudes no corpo passagem, corpo paisagem HELENA KANAAN	<i>Techno-aesthetic interactivity. Repeated incompleteness in the body, as passage, as landscape</i> HELENA KANAAN	355-359
Luis Badosa e a Emanência Paisagística HUGO FERRÃO	<i>Luís Badosa and the landscape realm</i> HUGO FERRÃO	360-365
Jordi Bernadó: històries imaginades en llocs reals ISABEL CODINA DE PEDRO	<i>Jordi Bernadó: imagined tales in real places</i> ISABEL CODINA DE PEDRO	366-371
Do objectual ao conceptual na obra de Cristina Filipe ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE	<i>From the objectual to the conceptual in Cristina Filipe's work</i> ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE	372-380

**Reconcreto: percepções
inumeráveis para a paisagem
de Brasília**

JACQUELINE MARIA CARVALHO BELOTTI

***Reconcreto: innumerable insights
into the landscape of Brasília***

JACQUELINE MARIA CARVALHO BELOTTI

381-386

**El Nanoarte. La estética y técnica
de una obra visual en lo invisible**

JAVIER DOMÍNGUEZ MUÑO

***Nanoart. Aesthetics and
technology of a visual work in
the invisible thing***

JAVIER DOMÍNGUEZ MUÑO

387-393

**A presença autobiográfica
como índice**

JOANA A. DA SILVEIRA DO AMARANTE

***Autobiographic presence
as index***

JOANA A. DA SILVEIRA DO AMARANTE

394-399

**Bartolomeu Cid dos Santos
— o acendedor lírico**

JOANNA LATKA

On Bartolomeu Cid dos Santos

JOANNA LATKA

400-407

**Sobre narrativas, criando
irrealidades: narrativa
no trabalho de João Maria
Gusmão e Pedro Paiva**

JOÃO PEDRO FERREIRA DIAS LEAL

***About Narratives, creating
unrealities: the narrative in João
Maria Gusmão's and Pedro
Paiva's work***

JOÃO PEDRO FERREIRA DIAS LEAL

408-415

**La originalidad del motivo y su
olvido. Metáforas rhopográficas
de la pintura**

JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS

***Painting and rhopographic
metaphors: between originality
and oblivion***

JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS

416-422

**Desde el umbral de la mirada.
La no-imagen en la pintura
de Jordi Teixidor**

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE

***From the threshold of the gaze.
The no-image in the painting of
Jordi Teixidor***

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE

423-428

**Pedres raras: Pedra-volàtil
de Jordi Mitjà & pedra-cova
d'Esteve Subirah**

JORDI MORELL I ROVIRA

***Rare Stones: "Volatile-Stone"
of Jordi Mitjà & "Cave-Stone"
of Esteve Subirah***

JORDI MORELL I ROVIRA

429-435

Lençóis esquecidos no Rio Vermelho

JOSÉ CÉSAR TEATINI DE SOUZA CLÍMACO

Forgotten linen at Rio Vermelho

JOSÉ CÉSAR TEATINI DE SOUZA CLÍMACO

436-442

**La huella humana en el vertedero.
La búsqueda de Manolo Millares**

JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA

***The human trail on the landfill.
Manolo Millares's quest***

JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA

443-447

**Ocaña. La pintura travestida.
Homosexualidad y travestismo
como fundamentos**

JOSÉ NARANJO FERRARI

***Ocaña. Transvestite painting.
Homosexuality and transvestism
as foundations for art***

JOSÉ NARANJO FERRARI

448-453

Renascente: A memória da água

JULIO CESAR DA SILVA

Source: the water memory

JULIO CESAR DA SILVA

454-461

**O texto imaginado:
observações sobre escritos
de Jorge Menna Barreto**

KATIA MARIA KARIYA PRATES

***The imagined text: remarks
on the writings of Jorge
Menna Barreto***

KATIA MARIA KARIYA PRATES

462-466

**Os Carretéis na Obra de Iberê
Camargo: a criação da imagem
e sua trajetória**

LAURA GOMES DE CASTILHOS

***The Reels in the Work of Iberê
Camargo: image creation and
its trajectory***

LAURA GOMES DE CASTILHOS

467-470

**Nuno Ramos e a Escolha pela
dúvida (ou, o artista explorador)**

LEONARDO VENTAPANE PINTO
DE CARVALHO

***Nuno Ramos: choosing in doubt
(or, The artist-explorer)***

LEONARDO VENTAPANE PINTO
DE CARVALHO

471-477

**Entre o Estrangeiro em Mim e a
íntima margem do eu**

LÍLIAN DE CARVALHO SOARES

***Between the foreigner and the
edge of the self***

LÍLIAN DE CARVALHO SOARES

478-482

**A Cor em Movimento na
obra "Parabolic People"
de Sandra Kogut**

LUCIANA MARTHA SILVEIRA

***The Color in Motion in the Sandra
Kogut's artwork Parabolic People***

LUCIANA MARTHA SILVEIRA

483-487

**Mais que papagaios à sombra
das bananeiras**

LUCIANO VINHOSA SIMÃO

***More than parrots in the shade
of banana trees***

LUCIANO VINHOSA SIMÃO

488-495

**O desenho de Luísa Gonçalves
como espelho sensível dos afetos**

LUÍS FILIPE S. PEREIRA RODRIGUES

***The drawings of Luísa Gonçalves as
a sensible mirror of the affections***

LUÍS FILIPE S. PEREIRA RODRIGUES

496-503

Maria José Aguiar.
Uma erupção provocativa
LUÍS HERBERTO DE AVELAR BORGES
FERREIRA NUNES

Maria José Aguiar:
A provocative eruption
504-508
LUÍS HERBERTO DE AVELAR BORGES
FERREIRA NUNES

**Impregnações pictóricas
na produção artística de
Clóvis Martins Costa**
LURDI BLAUTH

**The pictoric contamination on
the work of Clóvis Martins Costa**
509-514
LURDI BLAUTH

**SAUDADE, uma dimensão
aporética na obra de Julião
Sarmento**
MANUELA BRONZE

**SAUDADE, an aporetic dimension
in the work of Julião Sarmento**
515-521
MANUELA BRONZE

**Raphael Samú: Processo
criativo na construção do mural
da Universidade Federal
do Espírito Santo**
MARCELA BELO GONÇALVES
& APARECIDO JOSÉ CIRILLO

**Raphael Samú: Creative
process in building the mural
of the Federal University of
Espírito Santo**
522-529
MARCELA BELO GONÇALVES
& APARECIDO JOSÉ CIRILLO

**(In)Visibilidade do Desenho
no Espaço**
MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS

Invisibility Drawing in Space
530-537
MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS

**Jorge Pinheiro ou prolegómenos
para uma re-escrita de uma
partitura de Filipe Pires**
MARGARIDA P. PRIETO

**Jorge Pinheiro, or the re-writing
of a score from Filipe Pires**
538-542
MARGARIDA P. PRIETO

**El universo fantástico
de Sara Ramo**
MARÍA BETRÁN TORNER

**The fantastic universe
of Sara Ramo**
543-546
MARÍA BETRÁN TORNER

**Disfraces contemporáneos
a través de la obra de
Ángeles Agrela**
MARÍA BETRÁN TORNER

**Contemporary camouflage on the
work of Ángeles Agrela**
547-553
MARÍA BETRÁN TORNER

**Julián Gil. Órdenes
estructurales y cromáticos
para series complejas**
MARIA CUEVAS

**Julián Gil. Structural
and chromatic orders for
complex series**
554-560
MARIA CUEVAS

**Arlindo Daibert: o livro
como morada das palavras
e das ideias**

MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO

***Arlindo Daibert: the book as
home of words and ideas***

MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO

561-566

O Condicionado: o poeta de rua

MARIA EVERALDA ALMEIDA SAMPAIO

***The Conditioned: the poet who
lives in the street***

MARIA EVERALDA ALMEIDA SAMPAIO

567-571

**O espaço orgânico e contínuo
de Celeida Tostes**

MARIA REGINA RODRIGUES

***The organic and continuous
space at Celeida Tostes***

MARIA REGINA RODRIGUES

572-578

**Juan Carlos Romero y la
"gráfica situacional". Una mirada
a los orígenes de la instalación
en Argentina**

MARÍA SILVINA VALESINI

***Juan Carlos Romero and
the "situational print". A look
into the origins of the installation
in Argentina***

MARÍA SILVINA VALESINI

579-584

**Aleix Saló. Crônicas de uma
crisis anunciada**

MARÍA SOLEDAD HERNÁNDEZ NIETO

***Aleix Saló. Chronicles of
a Foretold Crisis***

MARÍA SOLEDAD HERNÁNDEZ NIETO

585-587

**Elena Asins: Idea de Arte y su
manifestación Plástica**

MARIANA UNDA SETIÉN

***Elena Asins: The idea of Art
and its materialization***

MARIANA UNDA SETIÉN

588-593

**Adaptação do A418 à
construção interpretativa da
parte de violino da sonata
"Kreutzer," Op.47, de Beethoven**

MARTA GARCIA TUNES EUFRÁZIO

***The application of the A418
to the interpretative construction
of the violin part of Beethoven's
"Kreutzer" sonata, Op. 47***

MARTA GARCIA TUNES EUFRÁZIO

594-599

**Dupla mediação: paisagens
retocadas**

MARTA LUIZA STRAMBI

***Double mediation: landscapes
retouched***

MARTA LUIZA STRAMBI

600-607

**La cita como recurso en la
obra de Ramón Gaya**

MARTA MARCO MALLENT

***Quoting as a resource in the
work of Ramón Gaya***

MARTA MARCO MALLENT

608-612

**Acciones desplazadas o como
hacer visible lo "simbólico"**

MARTA NEGRE BUSÓ

***Displaced actions or how to
turn the symbolic visible***

MARTA NEGRE BUSÓ

613-619

Uma distopia crítica nas imagens de Pablo Genovés

MAURICIUS MARTINS FARINA

A critical dystopia in images of Pablo Genovés

MAURICIUS MARTINS FARINA

620-626

Os limiares entre vida, obra e morte reescritos por Vitor Butkus em “Malogramos sempre ao falar do que amamos”

MAYRA MARTINS REDIN

The boundaries between life, work and death rewritten by Vitor Butkus in the ‘Malogramos sempre ao falar que amamos’ project

MAYRA MARTINS REDIN

627-632

Jorge Miyagui: el gesto social del arte en el Perú de hoy

MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA

Jorge Miyagui: the social gesture of art in Peru today

MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA

633-638

Jon Mikel Euba: relaciones entre acción y documento

NATALIA VEGAS MORENO

Jon Mikel Euba: Relations between action and document

NATALIA VEGAS MORENO

639-644

Armando Queiroz: olhar sobre a violência na Amazônia – Brasil

ORLANDO FRANCO MANESCHY

Armando Queiroz: looks at violence in the Amazon – Brazil

ORLANDO FRANCO MANESCHY

645-651

Andrea Brandão: “Coleção de nomes e de coisas”

PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA

Andrea Brandão: “A Collection of names and things”

PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA

652-657

Nem a terra, nem o céu, justamente o meio. A poética de Mariza Carpes

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

Neither the sky, nor the earth, just the middle. Poetics of Mariza Carpes

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

658-662

Jorge Vieira, jogos antromórficas como imagem de transmutação

PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA

Jorge Vieira, anthropomorphic games and image of transmutation

PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA

663-669

Santiago Sierra y los sistemas colaborativos de trabajo

RAMÓN BLANCO BARRERA

& YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS

Santiago Sierra and the collaborative working systems

RAMÓN BLANCO BARRERA

& YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS

670-675

Processo e Conceção Escultórica — a propósito de um desenho de Barata Feyo

RAQUEL PELAYO

Process and Conception in Sculpture — Apropos Some of Salvador Barata Feyo Drawings

RAQUEL PELAYO

676-683

Passado e presente se encontram nos azulejos de Eduardo Nery REGINA LARA SILVEIRA MELLO	<i>Past and present meet in tile panel of Eduardo Nery</i> REGINA LARA SILVEIRA MELLO	684-690
Dimensões do feminino negro na arte de Janaina Barros: abordagens da arte contemporânea afrodescendente RENATA A. FELINTO DOS SANTOS	<i>Dimensions of black feminine in the art of Janaina Barros: approaches to afro descendant contemporary art</i> RENATA A. FELINTO DOS SANTOS	691-696
Vídeo e Teatro: a fusão de dispositivos na criação dos trabalhos da Inestética Companhia Teatral RENATA CHRISTIANE FERRAZ	<i>Video and Theater: the use of multiple languages at Inestética Companhia Teatral</i> RENATA CHRISTIANE FERRAZ	697-701
O olhar à margem RENATA P. ALBUQUERQUE LOPES	<i>The look on the sidelines</i> RENATA P. ALBUQUERQUE LOPES	702-707
Carlos Corpa, por una estética crítica robótica RICARDO IGLESIAS GARCÍA	<i>Carlos Corpa, a Robotics Critical Aesthetics</i> RICARDO IGLESIAS GARCÍA	708-714
O fabuloso planeta Nortton RICARDO MAURÍCIO GONZAGA	<i>The fabulous planet Nortton</i> RICARDO MAURÍCIO GONZAGA	715-719
Imagens da Terra e da Luz na Fotografia de Haruo Ohara RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA & JOSÉ FERNANDO AMARAL STRATICO	<i>Earth and light in the photographs of Haruo Ohara</i> RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA & JOSÉ FERNANDO AMARAL STRATICO	720-726
Todas as cordas: invenção e criação em Raphael Rabello ROSANA GONÇALVES DA SILVA	<i>All the strings: invention and creation at Raphael Rabello</i> ROSANA GONÇALVES DA SILVA	727-731
Interiores e Exteriores: Abraham Palatnik, o coreógrafo das formas e das cores ROSE LOUZADA & HERMES RENATO HILDEBRAND	<i>Insides and outsides: Abraham Palatnik, a choreographer of colour and shape</i> ROSE LOUZADA & HERMES RENATO HILDEBRAND	732-739
Geraldo de Barros: fotografia, memória e arte SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	<i>Geraldo de Barros: photography, memory and art</i> SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	740-746

**O humano primevo, mutante
e híbrido na arte fotográfica**

SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS

***The primeval mutant and hybrid
human in photographic art***

SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS

747-752

Quando a arte não cala

SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS

***When art does not remain
in silence***

SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS

753-758

**A taticidade na obra *Vitalino*
de Jarbas Jacome**

SORAYA BRAZ

& FÁBIO OLIVEIRA NUNES

***The tactility of Jarbas Jacome's
artwork Vitalino***

SORAYA BRAZ

& FÁBIO OLIVEIRA NUNES

759-763

**"Quando Verdejar": Uma obra
de cunho autobiográfico, que
busca suas referências na
arte contemporânea, na arte
relacional**

SONIA ASSIS & ROSVITA KOLB

***When greening: an auto
biographic work***

SONIA ASSIS & ROSVITA KOLB

764-770

**Captación de lo tenue en la obra
de Ann Veronique Janssens:
espacialidad generadora versus
materialidad-luz inestable como
estrategias de su lenguaje**

T. FERNANDA GARCÍA GIL

& PILAR M. SOTO SOLIER

***Grasp of the tenuous in the work
of Ann Veronique Janssens***

T. FERNANDA GARCÍA GIL

& PILAR M. SOTO SOLIER

771-775

**A Fotografia e a rua —
significados, autorias, intenções
e encontros**

TÉO VILLAS BÔAS PITELLA

***Photography and the street —
meanings, authorship, goals
and meetings***

TÉO VILLAS BÔAS PITELLA

776-781

**Obra cerâmica de João
Carqueijeiro — Expressividade
matérica evocadora de uma
vitalidade primogénia**

TERESA ALMEIDA

& JOÃO CUNHA E COSTA

***João Carqueijeiro's ceramic
art work: Physical expressivity
that evokes a primal vitality***

TERESA ALMEIDA

& JOÃO CUNHA E COSTA

782-790

**Maciez, pressuposto
aglutinador da pintura-objeto
de Leda Catunda**

TERESINHA BARACHINI

***Softness, bonding
presumption of the painting-
object of Leda Catunda***

TERESINHA BARACHINI

791-797

**O invisível nas imagens
fotográficas de Noé Sendas:
como vemos o que não está lá**
TIAGO NEVES MARQUES

*The invisible at Noé Sendas'
photos: how do we see what
isn't there*
TIAGO NEVES MARQUES

798-804

**Armarinho da memória:
ou do prazer de desenhar**
UMBELINA MARIA DUARTE BARRETO

*Haberdashery from memory:
or the pleasure of drawing*
UMBELINA MARIA DUARTE BARRETO

805-809

**Canteiro arqueológico da cor:
um elogio da sombra na
obra "Série Seis Pinturas"
de Flávio Morsch**
UMBELINA MARIA DUARTE BARRETO

*Archaeological site of color:
a praise to the shadow in
work "series Six Paintings"
of Flavio Morsch*
UMBELINA MARIA DUARTE BARRETO

810-814

**El amigo americano.
La noción de afecto en la
obra de Aitor Lajarín**
USOA FULLAONDO ZABALA

*The American friend.
The notion of affection in
Aitor Lajarín's work*
USOA FULLAONDO ZABALA

815-821

**Tatiana Blass e a
Impossibilidade da Fala**
VANESSA BORTUCAN DE OLIVEIRA

*Tatiana Blass and the
Impossibility of Speech*
VANESSA BORTUCAN DE OLIVEIRA

822-827

**Pluralidade Sonora: Conversas
Coletivas com Ricardo Basbaum**
YIFTAH PELED

*Sound plurality: Colective talks
with Ricardo Basbaum*
YIFTAH PELED

828-832

**Alberto García Alix: un lugar
común con Steven Meisel**
YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS
& MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ

*Alberto García Alix: a common
place with Steven Meisel*
YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS
& MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ

833-839

**2. Comunicações
hors concours, membros de
comissão científica**

*2. Communications
hors concours, members of
the scientific committee*

841-870

**Free Williams: redes
semióticas na produção
videográfica de Elisa Queiroz**
APARECIDO JOSÉ CIRILLO

*Free Williams: a semiotic
web on the video work
of Elisa Queiroz*
APARECIDO JOSÉ CIRILLO

842-847

Furriols: rigor, exigencia y contención	<i>Furriols: rigour, demand and containment</i>	848-854
JOSEP MONTOYA HORTELANO	JOSEP MONTOYA HORTELANO	
Los imposibles de la imagen de uno mismo: dos negaciones del sujeto escindido	<i>Impossibilities of one self's image: denials of the broken self</i>	855-862
JUAN CARLOS MEANA	JUAN CARLOS MEANA	
Início de jogo: um estudo sobre os documentos de trabalho no processo artístico de Flávio Gonçalves	<i>Starting the game: a study on the working papers of Flávio Gonçalves artistic process</i>	863-870
MARILICE CORONA	MARILICE CORONA	
Lívio Abramo: anotações sobre vida e obra	<i>Lívio Abramo: notes of life and work</i>	871-875
MARISTELA SALVATORI	MARISTELA SALVATORI	
3. Atividades e painéis que decorreram no CSO'2013	<i>3. Activities and panels during CSO'2013</i>	877-901
Painéis	<i>Panels</i>	877-888
Atividades paralelas	<i>Parallel activities</i>	889
Comissão científica do CSO'2013, notas biográficas	<i>Scientific Committee, biographic notes</i>	890-895
Moderadores dos painéis do CSO'2013	<i>Moderators</i>	896-898
Moderadores convidados, notas biográficas	<i>Invited moderators</i>	896-897
Moderadores membros da Comissão Científica do CSO'2013	<i>Moderators members of the Scientific Committee</i>	897-898
Chamada de trabalhos para o CSO'2014	<i>Call for papers, CSO'2014</i>	899-901

Emergências

JOÃO PAULO QUEIROZ

(Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Coordenador do Congresso CSO)

O Congresso CSO, Criadores Sobre Outras Obras, vem, há quatro anos consecutivos, lançando o desafio aos artistas e criadores de apresentarem a obra de seus companheiros de profissão, em Lisboa, na Faculdade de Belas-Artes.

A edição de 2013, a quarta, quase duplicou o número de submissões em comparação com a edição do ano anterior, de 2012: passámos de 130 para 234 propostas de comunicações. Foram selecionadas 148 comunicações pela comissão científica internacional, em sistema de “double blind review” (arbitragem cega). Destas 148 comunicações selecionadas foram efetivamente presentes ao Congresso um conjunto de 134, da autoria de 160 autores internacionais (Figuras 1, 2, 3 e 4).

Assim, de 21 a 28 de março de 2013, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, o Congresso CSO reuniu criadores que apresentaram e debateram as obras de outros autores, respondendo ao desafio lançado na chamada de trabalhos.

As comunicações apresentam-se na íntegra neste volume. O leque de regiões e actividades artísticas também se alargou, construindo uma nova identidade, novos discursos, e uma diferente relação entre artistas e criadores.

As 134 comunicações efetivamente apresentadas dividiram-se entre os idiomas de trabalho, português (100) e espanhol (34). Entre as cem comunicações apresentadas em português, contaram-se 19, de Portugal, e 81 do Brasil. Entre as 34 comunicações em espanhol, 32 são originárias de Espanha, uma do Perú, e uma da Argentina.

Alguns aspectos nos fazem reflectir, no contexto deste congresso:

1. A intensidade da participação dos diversos Estados e Escolas de Arte do Brasil. A grandeza deste país faz adivinhar que os contributos cada vez mais se pautarão pela originalidade e por um gosto de intervenção da arte na sociedade, sem paralelo nos autores do continente europeu, sejam de Portugal ou de Espanha. As comunicações do Brasil apresentam-se com grande vontade de



Figuras 1 e 2. Aspectos do Congresso Internacional CSO'2013, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal.



Figuras 3 e 4. Aspectos do Congresso Internacional CSO'2013, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal.



construir, de inovar, e de envolver novos públicos nas atividades artísticas. É toda uma radicalidade: dir-se-á que o Brasil dedica uma geração à gestação de públicos, e ao comprometimento de artistas com os contextos sociais mais e diversos, sem olhar a carências. O tecido social parece ser uma oportunidade de criação.

2. A pluralidade das comunicações oriundas de Espanha, que se agrupam talvez em torno de alguns dos mais importantes centros de inovação e produção artística, onde se observam heranças muito distintas de região para região, de cidade para cidade. As comunicações de Barcelona, por exemplo, identificam-se e ressaltam pela incorporação de uma ironia e de uma auto-crítica, onde os territórios – sejam da arte, sejam da política – se denunciam como obsoletos. Faz-se uma revolução irónica. Também os artigos provenientes de Pontevedra transportam um certo lirismo atlântico, próprio de quem sabe que junto ao grande oceano, o ser é mais pequeno. Outro grande centro de criatividade e de intervenção que se tem salientado no Congresso CSO é Sevilha, onde se encontra uma procura sincera com uma ligação ao verdadeiro, seja ele presente através da paisagem, quente e inclemente, seja através da exploração das formas da imaginária religiosa, expressiva e grave. Outros centros se desenhavam, pela proveniência variada de outras comunicações, como Valência, Granada, Madrid, Cuenca, Saragoça, país Basco, cada um parecendo acrescentar mais contraste a este retrato ibérico inquieto.
3. Terei mais dificuldade, por falta de distanciamento, em enquadrar os artigos de Portugal. Eles aí estão para serem apreciados e sobretudo para se fazerem comunicar.
4. Termina com uma palavra aos países que mantêm uma presença mais rara. É para nós um privilégio poder conhecer artistas ainda mais diversos e específicos como os de Perú, México, Venezuela, Argentina. É esta a justificação do congresso: um espaço onde podemos passar a conhecer-nos, em primeira pessoa, em pessoa, vencendo preconceitos e distâncias, reconhecendo-nos como semelhantes entre aspectos e manifestações, meios e géneros tão diferentes.

O IV Congresso Internacional CSO'2013 Criadores Sobre outras Obras, foi mais um passo no movimento de consolidação e de afirmação do Congresso no panorama ibero-americano: o CSO confirma ser um ponto de encontro de artistas e académicos ao nível ibero-americano que se espera consolidar ano após ano.

**1. Comunicações
apresentadas ao IV
Congresso**

***Communications
presented to the IV
Congress***

Pequeños fragmentos de vida en la escultura de Matilde Grau

ALAITZ SASIAIN CAMARERO-NUÑEZ

Espanha, artista visual. Doctora en Bellas Artes. Professora na Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, departamento de escultura e na Escuela Massana, Centro de Arte y Diseño de Barcelona.

Artigo completo recibido a 13 de janeiro e aprobado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: La relación con la materia, el paisaje interior, la perseverancia del trabajo, la delicadeza y dedicación con la que nos muestra su mundo a través de su obra, serán analizados en la comunicación con el fin de acercarnos los pequeños fragmentos de vida que nos muestra la escultura de Matilde Grau.

Palabras clave: Matilde Grau / Escultura / materia / paisaje.

Title: *Small fragments of life in Matilde Grau's sculpture*

Abstract: *The relationship with material, the inner landscape, the perseverance of her work, the delicacy and dedication with which she shows us her world through her work, will be analysed in the communication, by which means, we will be brought closer to the small fragments of life shown in Matilde Grau's sculpture.*

Keywords:
Matilde Grau / sculpture / material / landscape.

Introducción

En este artículo se pretende mostrar la obra de la artista catalana Matilde Grau (Tárrega, 1962) donde conviven reflexiones sobre su modo de trabajar, el vínculo personal con los materiales y la influencia de su experiencia vital en su obra a la hora de crear. Matilde Grau, además de la constante dedicación a su quehacer artístico, ejerce también de profesora en la Escuela Massana; Centro de Arte y Diseño y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, concretamente en el Departamento de Escultura.

1. Paisajes interiores

El modo de trabajar de la artista Matilde Grau nos remite a la constancia, a

una forma de hacer muy relacionada con la delicadeza y dedicación con la que los artesanos realizan sus tareas. Emplea diversos materiales de origen artesanal que confieren a sus piezas un lenguaje personal y preciosista con un origen en lo cotidiano y en el entorno que la rodea, apropiándose de la artesanía para transmitir una porción de vida.

La implicación y la constancia con la que se autoanaliza, su capacidad para vivir la vida intensamente la lleva a romper una y otra vez con su propio estilo pero sin dejar de ser perfectamente reconocibles.

Mostraré varias piezas las cuales van narrando su trayectoria artística y su evolución personal viéndose ésta reflejada en las diversas elecciones que la artista realiza en cuanto a la temática, la técnica o el material escogido a medida que sus inquietudes y su camino de vida van variando.

En las pequeñas piezas de la serie ‘Carícies’ tituladas ‘Extroversió’ (Figura 1) y ‘Introversió’ (Figura 2), la artista anuda unos cilindros de neopreno en una estructura rectangular de malla metálica. En ‘Extroversió’ los cilindros de goma salen hacia fuera y en ‘Introversió’ hacia dentro. La artista nos habla de una sensación haciéndola física a través de la pieza. ‘Extroversió’ es un festival de cilindros de goma que se abren hacia el exterior como una flor provocando un sentimiento de expansión y comunicación. La textura y la forma de los cilindros incitan a tocar y a jugar con ellos dejando la parte interior del rectángulo vacía. Con la pieza ‘Introversió’ ocurre justamente lo contrario, al tener los cilindros de goma hacia el interior la parte exterior del rectángulo queda visible y la parte interior se llena completamente simulando un nido o un bosque de pequeñas ramas donde cobijarse o buscar refugio. Pienso que Matilde transmite dos maneras de ser de un modo sencillo y muy gráfico, dos estados opuestos que buscan su complemento en la mirada del otro. Las dos piezas dialogan entre sí dejando visible sus carencias. Lo que uno muestra, el otro lo esconde.

‘Carícies’ es el nombre de mis esculturas de neopreno y son una invitación a disfrutar del tacto y ‘Ferides’ es el de las esculturas de terciopelo, clavos, lacre... donde relaciono los materiales en contraposición, la calidez y la suavidad del terciopelo en contraposición con la agresividad del metal. Con esta confrontación no solamente hablo de religión y misticismo sino también del placer y del dolor (Matilde Grau, 2001).

‘Ferides’ (Figura 3) es el título de la serie en la que la artista crea una especie de bolsas-recipiente de terciopelo rojo y clavos dorados donde está presente el contraste entre placer-dolor, vida-muerte, amor-odio, ternura-agresividad... Los clavos dorados nos remiten a la violencia y al dolor mientras que el terciopelo rojo nos sugiere protección y amparo. Pueden referirse a una relación de



Figura 1. Matilde Grau. *Extroversió* (1996). Malla metálica y neopreno, 35 x 45 x 20 cm. Colección de Hermann y Cecilia Drexel.

Figura 2. Matilde Grau. *Introversió* (1996). Malla metálica y neopreno, 25 x 15 x 15 cm.

Figura 3. Matilde Grau. *Ferides* (1998). Terciopelo y latón, 30 x 30 x 15 cm.

pareja o a la relación con la vida misma donde los sentimientos contradictorios están a flor de piel y no nos dejan indiferentes.

Entre la serie 'Carícies' y la serie 'Ferides' se intuye un salto hacia un discurso más íntimo y cada vez más sincero donde se perciben las heridas y las huellas que va dejando la vida. La artista abandonará la geometría y las líneas rectas para entrar en diálogo con los sentidos, los sentimientos y las sensaciones, dando paso a formas más flexibles, a materiales menos rígidos y al color, concretamente el dorado que se convertirá en una constante en sus piezas posteriores.

En el periodo 2001-2003 una serie de coincidencias llevarán a Matilde Grau a tratar el recubrimiento del cuerpo en la naturaleza, concretamente del árbol. El precedente de esta etapa sería la pieza del 1999 'Wachsen' (Crecimiento). Ese año la artista fue invitada a un simposio internacional de escultura, junto con otros ocho artistas de España, Italia, Bolivia, Turquía y Alemania, a unas jornadas culturales en Selm (Alemania), dedicadas a la idea o concepto de Europa. Bajo la denominación de EuroLandart se pedía a los artistas que trabajaran dentro del bosque cercano a Selm con la condición de hacerlo solamente con materiales naturales. A este simposio le siguieron varios más como es el caso de la obra 'Golden protection', realizada el 2002 en Italia, concretamente en el lago di Garda en Rocca di Manerba, o 'Northen Sun' en Kakslauttanen, en la Laponia Finlandesa el mismo año. En este último simposio volverá a participar al año siguiente con la obra 'Golden dream'. El 2002 Matilde Grau fue seleccionada para una beca de residencia en McColl Center for Visual Art de Charlotte (Carolina del Norte, EE.UU) por un periodo de tres meses, de enero a marzo. Este contacto directo con el lenguaje de la naturaleza proporciona a la artista la oportunidad de profundizar en la idea del paisaje desde una mirada íntima pero a la vez expansiva.

Ese mismo curso la Facultad de Bellas Artes le encarga una obra de regalo institucional y decide continuar con el tema del árbol, la rama muerta, el envoltorio dorado protector, el recuerdo de un origen perdido. Esta vez se basa en la reinterpretación de la estructura de una rama. La obra, titulada 'Sharing II' (Figura 4 y 5) parte de la reproducción de una rama muerta y fragmentada en múltiples trozos que forman una especie de árbol genealógico. La artista reproduce en bronce la rama que después fragmentará y dibujará sobre un trozo de fieltro a modo de mapa. Cada fragmento se entregará envuelto en ese fieltro que, por medio de un número, permitirá ubicarlo dentro de la rama.

De esta manera tan sencilla y gráfica la artista nos habla del origen y de la necesidad de pertenecer a un lugar, a un colectivo. Cada unidad pertenece a su vez a un todo. Tania Costa lo describe muy bien en el catálogo 'Lonely golden walk': '... en el reino vegetal el fragmento imita la forma del todo, la rama copia



Figura 4. Matilde Grau. *Sharing II* (2002).
Bronce, 122 x 210 cm. (64 piezas).



Figura 5. Matilde Grau. Detalle de *Sharing II*
(2002). Bronce.

la constitución del árbol'. A través de la copia recuerda, busca la memoria perdida, la piel mudada.

Conclusiones

La trayectoria artística de Matilde Grau se centra en las huellas que ha ido dejando su andar por el camino de la vida. El paisaje se encuentra presente en todas las piezas de la artista, en las primeras dos series que mostramos, 'Carícies' del 1996 y 'Ferides' del 1997 irrumpen un paisaje íntimo lleno de sensaciones donde los sentidos se derraman para expresar vivencias del día a día. En la siguiente obra comentada, 'Sharing II' del 2002 la experiencia del contacto directo con la naturaleza aporta a la artista una sensibilidad hacia las formas naturales y la materia en sí creando un paisaje personal e íntimo desde la observación de un exterior que hace suyo.

Como podemos comprobar a través de la sucesión de las distintas obras, una obra le lleva a la otra dibujando el camino que la artista recorre en busca de su paisaje interior.

Referencias

Grau Armengol, Matilde (2001) *Sculpture*.
Catálogo de exposición.

Grau Armengol, Matilde (2003) *Lonely golden walk*. Galería Esther Montoriol.

Contactar a autora: alaitzi77@hotmail.com

Joana Vasconcelos e Rafael Bordalo Pinheiro: uma relação “à flor da pele”

ALEXANDRA CABRAL

Portugal, design de moda. Frequenta o doutoramento em Design (vertente Moda) na Faculdade de Arquitectura de Lisboa (FAUTL). Mestre em Design de Moda (FAUTL) Licenciada em Arquitectura de Design de Moda (FAUTL).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O recurso ao ready-made e à moda tem sido recorrente na obra de Joana Vasconcelos. As faianças de Rafael Bordalo Pinheiro são recicladas pela artista através do revestimento a croché, de modo a destacar a crítica social que este faz. As peças do ceramista adquirem assim uma segunda-pele e, com ela, novas leituras, porque o têxtil é, em si, portador de significados.

Palavras chave: Joana Vasconcelos / Rafael Bordalo Pinheiro / Croché / Arte Contemporânea / Autoria.

Title: *Joana Vasconcelos and Rafael Bordalo Pinheiro: a «skin-deep» relationship*

Abstract: *Ready-made and fashion have been used in Joana Vasconcelos' work as constant resources. The artist recycles Rafael Bordalo Pinheiro's animal shaped faience figures, by fully covering them in crochet, so as to enhance his peer's social critique. Thus, the ceramist's art pieces acquire not only a second-skin but also new readings, since the textile is, in itself, bearer of meanings.*

Keywords:

Joana Vasconcelos / Rafael Bordalo Pinheiro / Crochet / Contemporary Art / Authorship.

Introdução

Rafael Bordalo Pinheiro incutiu cariz artístico no ramo industrial das faianças, no âmbito da Arte Nova, seguindo a mesma tendência de William Morris, que fundou o Grupo de Artes e Ofícios para preservar o artesanato em circunstâncias de produção colectiva. A desvalorização do artesanato face à produção industrial e a validade das obras de arte reprodutíveis são assim questões levantadas desde o surgimento da reprodutibilidade técnica, posteriormente escrutinada por Walter Benjamin. Actualmente, a técnica permite evidenciar o



Figura 1 · Naperonizando as faianças de Rafael Bordalo Pinheiro. Fonte: própria.

valor acrescentado do artesanato no próprio design, nas vertentes etnográficas e culturais. Artistas como Joana Vasconcelos usam objectos dos dois universos, reciclando-os em recontextualizações artísticas. No caso das faianças decorativas de Rafael Bordalo Pinheiro, a artista fá-lo com recurso ao *ready-made* e à moda. O revestimento a croché confere um novo carácter estético às peças, através de significações de segunda-pele, como podemos observar em *Cleópatra* (2009) ou *Mamba* (2012). A escultora, nascida em Paris em 1971, está entre os artistas nacionais mais internacionalizados. Do percurso mais recente, destacamos a exposição no Palácio de Versalhes (2012), onde obras que integraram faianças de Rafael Bordalo Pinheiro estiveram presentes, nomeadamente em *Le Dauphin et La Dauphine* (2012). Também é de referir que Joana Vasconcelos foi convidada para representar Portugal na Bienal de Arte de Veneza 2013.

1. Naperonizando...

Joana Vasconcelos possui três linhas mestras com que orienta a sua produção artística (Cunha, 2005). A primeira foca o tema do consumismo e da urbanidade, da banalidade dos objectos do quotidiano. A segunda diz respeito à mulher, ao carácter da sua existência na sociedade, segundo uma postura anti feminista. A última relaciona-se com o Novo Realismo, ou seja, assuntos sociais e políticos. As duplas leituras, em que vários assuntos se misturam, são, no entanto, características distintivas da sua obra. Na relação «à flor da pele» com Rafael Bordalo Pinheiro, Joana Vasconcelos consegue conjugar as duas últimas, sem se afastar da primeira. Atavios pouco urbanos a que nos prendemos são eles, para além do croché, também figuras de loiça. A artista já nos habituou a trazer a público o universo privado, dando visibilidade a objectos ou práticas do mundo globalizado, usando assim tampões, painéis, garfos ou garrafas de vidro. Com a utilização das faianças de Rafael Bordalo Pinheiro como *ready-made*, acaba por colocar a esfera pública no universo privado, aludindo ao consumo de *bibelots* relativos a determinados animais, que ela própria faz questão de naperonizar (Figura 1). Esse termo que inventa traduz o acto de revestir, forrar

objectos para embelezá-los ou preservá-los, como se tal gesto proporcionasse um sentimento de conforto: uma maneira portuguesa de dependência a determinadas coisas que nos fazem sentir melhor, apesar de não resolvem as nossas vidas (Cabral, 2010:150). É esse gesto que coloca em destaque a utilização da obra de Rafael Bordalo Pinheiro, porque a artista sabe, tal como o ceramista sabia, que ao proteger animais através da sua arte, tal não impede os seus maus-tratos (apesar de delatá-los). A nova estética serve de alerta para uma realidade menos bela, pois ficamos sem saber o que pensar da nossa condição.

É o gesto de naperonizar que conjuga a produção em série com a produção artesanal, na obra de Joana Vasconcelos. Esse processo é também, em si, uma ânsia incontida que destaca uma aproximação ao ceramista que a mesma venera. Ao contrário do que diz sobre a sua obra, “*quando pego nos objectos não os transformo, utilizo e massifico. O pequeno toque é o que faz as pessoas darem-lhe outros significados*” (Nobre, 2007), aqui Joana Vasconcelos pega e transforma, sem massificar. O pequeno toque é, neste caso, uma pequena contradição, pois a subtilidade de escolher padrões específicos para determinados animais, revela uma atitude deliberada na caracterização da sua personalidade (Cabral, 2012:264). Por usar uma técnica artesanal, o croché, cada obra acaba por ser ligeiramente diferente da anterior. Que diferenças identificamos nos lobos *Garibaldi* (2012), *Rabelais* (2011) ou *Blue Night* (2008), todos eles resultantes da naperonização de peças de faiança idênticas? Conceptualmente poucas, mas analisadas à lupa, mais do que as que conseguimos identificar entre *Marilyn* (2009) ou *Dorothy* (2007), sapatos-esculturas feitos de tachos, obras 100% reprodutíveis. No croché, diz-nos Joana Vasconcelos, “*há peças que têm uma forma estranha, portanto até na forma podem ser diferentes*” (Cabral, 2010:238).

O acto de cobrir a croché não dissimula apenas, mas transforma verdadeiramente a peça original, sem no entanto encobrir a sua origem. É talvez esse o motivo pelo qual esta vertente da sua obra não tenha estado presente na sua retrospectiva Sem Rede (2010) no Centro Cultural de Belém. A esse respeito, “*a exposição teve todo o cuidado com a organização e com a escolha das peças (...) [e com] a opção de excluir as obras em croché*” (Bieger, 2011:72). Por outro lado, se os objectos não se transformam em obras de arte, o que se altera é a forma como os vemos, como se lhes dêssemos a oportunidade de terem um novo uso (Nobre, 2009:33-34), e aqui Joana Vasconcelos incute-nos, sem dúvida, essa necessidade de releitura dos mesmos. Pensemos em Rafael Bordalo Pinheiro e na técnica magistral da sua arte, revelada pela superfície do vitrado, realista e vibrante, dando «vida» aos animais que molda em cerâmica. Por que os cobre então Joana Vasconcelos? Julgamos que os detalhes são suprimidos para darem lugar de destaque à forma, reciclando a necessidade de criticar actos sociais que nunca deixaram de existir.

A aparência das obras naperonizadas assemelha-se àquela das obras marcadamente exuberantes, em que *“Joana Vasconcelos opta pelo oposto da beleza ou da bela aparência, reivindicando, ao fazê-lo, uma estética da fealdade”* (Vasconcelos & Lageira, 2007:27). Atrai-nos, desse modo, ao consumismo de algo que tem realmente valor: objectos que representam coisas que não conseguimos controlar (Almeida, 2008:36), mas que insistimos em dominar — reproduzindo assim a postura acutilante e certa que o ceramista teve perante a sociedade da sua época.

Esta questão do domínio, revelada através do croché, está, na obra de Joana Vasconcelos, intimamente relacionado com a sua crítica ao feminismo, embora a artista acabe por, em alguns momentos, apoderar-se dele, quando, na obra *Super Napron* (2005) reveste (subliminarmente) um homem a croché. Esse poder, de quem subjuga outro ao seu desígnio, pode também ser interpretado como maternal, transposto para a protecção dos animais que atacamos. Assim, tanto as loiças como os bordados que são hoje obsoletos, parecem afinal ser reveladores de determinada inteligência e saber técnico. A própria artista interroga-se sobre o poder do croché, dizendo: *“Comecei por explorar esta técnica usada pelas mulheres sempre em bordadinhos e questionei-me: por que razão este material, pouco nobre, não pode ganhar nobreza?”* (Rodrigues, 2009:50).

Contudo, o objectivo de Joana Vasconcelos em *“trasladar a low culture à high culture, ligando uma coisa banal, quotidiana e sem valor, ao conceito de escultura contemporânea”* (Rúbio, 2007:45) é, no caso da adaptação das obras de Rafael Bordalo Pinheiro, redundante, pois as peças desse artista eram mais do que simples peças decorativas. Aqui não é a nossa cultura, expressa através da moda (acto de vestir) que está em destaque, mas é a que nos toca através da cerâmica: aquilo que faz realmente parte da nossa identidade revela-se na contribuição de Rafael Bordalo Pinheiro (Bieger, 2011:66). O trabalho feminino de outrora, nomeadamente o de bordar, era uma forma de expressão dentro de casa, traduzindo uma produção intimista de mulheres que poucas hipóteses tinham de se expressarem socialmente. No entanto, as peças que revestem as cerâmicas são compradas nas feiras, podendo ser reproduções de motivos veiculados por revistas, porque o croché é, afinal, uma técnica global. A biblioteca têxtil do *atelier* de Joana Vasconcelos, organizada por caixas etiquetadas por cores e tipos de materiais, condiz com a diversidade de figuras de cerâmica à espera de serem revestidas, e por momentos esquecemo-nos que estamos num atelier de uma escultora (Cabral, 2010: 164). Estará a artista a apegar-se a atavios pouco urbanos, mas que a fazem sentir-se melhor?

Conclusão

Nas fronteiras indefinidas da arte contemporânea podemos usar o *ready-made*, incorrer na facilidade da técnica, incutir a originalidade através de uma

roupagem. O papel da criatividade na arte contemporânea está, repetidamente, na reciclagem de ideias e materiais pré-concebidos. Assim, as fronteiras daquilo que é autoral ou copiado, reconvertido ou transformado, parecem estar patentes numa abordagem de curadoria, aqui explorada por Joana Vasconcelos. A relação «à flor da pele» pode ser também uma relação à flor da nossa pele, enquanto artistas, de encontrarmos um caminho na arte.

O croché inverte a crítica social, relativamente à da época de Rafael Bordalo Pinheiro. O papel masculino, da proteção, foi substituído pelo feminino, maternal. É novamente uma crítica ao feminismo, habitual em Vasconcelos, mas com âmagos de crítica ao sistema social em que vivemos, e não como crítica ao feminismo em si. Por outro lado, na relação «à flor da pele» com Rafael Bordalo Pinheiro, Joana Vasconcelos revela-se, tal como ele, em Zé Povinho. O ceramista, embora não se identificando com a estatueta, faz parte do universo a que ela alude. Igualmente, numa relação de amor-desamor, Joana Vasconcelos leva as cerâmicas naperonizadas a Versailles, fazendo-nos novamente a caricatura: mostrando que continuamos pitorescos, mas iguais a nós próprios. E a relação de «co-autoria» entre Joana Vasconcelos e Rafael Bordalo Pinheiro é assim... desvendada.

Referências

- Almeida, J P (2008) 'Não Conheço Ninguém Como Eu', *ARTES & LEILÕES*, Artes & Leilões, Sociedade Editorial S.A., Lisboa, Issn 1646-8139, 10 (Set), pp.34-37, 4p.
- Bieger, I (2011) *Paradigmas do Feminismo e da Educação pela Arte: O Caso Joana Vasconcelos*. Tese de Mestrado. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Cabral, A. (2010) *Moda e Obra de Arte Contemporânea: Processos, Percursos e Contaminações na Obra de Joana Vasconcelos*. Mestrado. Faculdade de Arquitectura da Univ. Téc. de Lisboa.
- Cabral, A. (2012) 'Joana Vasconcelos: Contaminações entre Escultura e Moda', *Revista Estúdio*, vol.5, pp.260-268. Lisboa: Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Cunha, N (2005) 'Joana Vasconcelos', *DOMINGO MAGAZINE*, suplemento do Correio da Manhã, Presslivre S.A, Lisboa, 9493 (22 de Maio) pp.28-34, 7p, acedido a 15/03/2009, <www.joanavasconcelos.com>.
- Nobre, S (2007) 'Lugar de Passagem', *TABU*, suplemento do semanário Sol, Newshold S.A, Lisboa, (24 Fev) 3p., acedido a 15/03/2009, <www.joanavasconcelos.com>.
- Nobre, S (2009) 'Ninguém me Leva a Sério', *TABU*, Newshold S.A., Lisboa, 121 (3 Jan) pp.32-38, 7p.
- Rodrigues, C S (2009) 'Joana Vasconcelos, Quinze Anos a Trabalhar', *NOTÍCIAS MAGAZINE*, suplemento do Diário de Notícias, Controlinveste Media SGPS, S. A., Lisboa (Mar) p.50, 1p.
- Rubio, A P (2007) 'Do Micro ao Macro e Vice Versa', in: *Adiac Portugal: Corda Seca, Joana Vasconcelos*, pp.38-61.
- Vasconcelos, J & Lageira, J (2007) *Joana Vasconcelos*, Adiac Portugal: Corda Seca, Lisboa.

As Paisagens de Paulo Gomes

ALFREDO NICOLAIEWSKY

Brasil, artista visual. Bacharel em Arquitetura e Urbanismo e Mestre e Doutor em Artes Visuais — Poéticas Visuais. Afiliação actual: Instituto de Artes — UFRGS.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo tratará de parte da produção do artista e professor Paulo Gomes (Nova Iguaçu, RJ, 1956), que vive e trabalha em Porto Alegre. Analisaremos uma gravura da série intitulada “Paisagens”, produzida entre 2001 e 2003. Para criar esta série ele se apropriou de textos que descrevem paisagens do Rio Grande do Sul, elaborados por autores locais ou escritores-viajantes do século XIX. Ao transportar esses textos, obedecendo a algumas regras formais, ele nos remete, ao mesmo tempo, para a gravura dos séculos XVI a XIX e para a arte conceitual. Neste artigo comentaremos uma destas gravuras, intitulada “Entre a embocadura do rio Araringuá,” que exemplifica bem o conjunto.

Palavras chave: Paulo Gomes / gravura / texto-imagem / arte contemporânea.

Title: *The landscapes of Paulo Gomes*

Abstract: *This article will deal with some production of the artist and teacher Paulo Gomes (Nova Iguaçu, RJ, 1956), who lives and works in Porto Alegre. We will look at one picture of the series entitled “Landscapes”, produced between 2001 and 2003. To create this series he has appropriated texts that describe landscapes of Rio Grande do Sul, by local authors or writers-travelers of the nineteenth century. When retrieving these texts, according to some formal rules, he connects pictures from the sixteenth to nineteenth and the conceptual art. In this article we will comment on one of these prints, entitled “Between the mouth of the river Araringuá,” which exemplifies the set.*

Keywords: *Paulo Gomes / picture / text-image / contemporary art.*

Entre a embocadura do rio Araringuá e a embocadura do Rio Grande vê-se uma longa e arenosa praia, descoberta aos furores bravios das encapeladas ondas do Oceano Atlântico, que aí vão quebrar-se. Nestes lugares habita uma nova espécie de homens, de carácter diverso de todos aqueles que nas outras regiões vivem à custa do suor alheio, pois que apresentam um natural bom e hospitaleiro, apesar da sua fereza e temeridade, próprias a todos os homens que vivem afastados da sociedade. Em uma manhã de inverno, fria e tenebrosa, estes homens esperam em vão ver surgir o claro e brilhante luzeiro do dia, e descobrir com seus olhos, exercitados a ver ao longe, as areias revol vendo-se na praia, e resvalando-se ligeiro sobre as ondas algum navio com suas asas enfunadas, tão brancas como a neve que as vezes lá se amontoa nos píncaros dos serros

próximos. O frio se havia apoderado deles, e era por entre as pontas dos seus largos ponxos que deixavam escoar o seu assobio agudo, anunciando-se uns aos outros que guardavam as avenidas formadas pelos cômoros que os ventos levantavam, acumulando as areias para as partes da praia. Era que uma tempestade horrível sibilava na cumiada dos céus, e lambia com suas enormes línguas a superfície dos mares e montuosidades da terra, produzindo o estrépito tenebroso do Inferno, e o pavor que faz convulsar o homem entre o amor e o temor de Deus.

A transcrição acima é um trecho do romance intitulado “O Corsário”, de Antônio Vale Caldre e Fião (Porto Alegre, RS, 1824 -1876), escrito em 1849 e publicado pela primeira vez como folhetim, no jornal *O Americano*, no Rio de Janeiro. Ele descreve uma paisagem do Rio Grande do Sul, com um vocabulário comum no séc. XIX, mas pouco usual hoje em dia. Este é um dos textos que Paulo Gomes se apropriou para criar uma série de gravuras, chamada simplesmente de “Paisagens”. Ele não procedeu, entretanto, como seria esperado de um artista visual, ou seja, criar uma imagem gráfica que representasse esta paisagem: o que ele faz é se apropriar do texto que descreve a “paisagem” na obra literária, e deslocá-lo para o papel da gravura, tendo como resultado a imagem abaixo (Figura 1).

Poderíamos discutir aqui se isto é uma imagem — um retângulo formado por linhas horizontais, por sua vez formadas por pequenos sinais gráficos — ou é uma imagem mental — que surge ao se ler o texto. Deixarei esta questão em aberto...

Voltemos a concretude do trabalho. Para transpor este texto para o papel, o autor poderia ter se valido de diversas técnicas, como a serigrafia, a impressão com jato de tinta, algum processo fotográfico, etc. Mas Paulo Gomes, no entanto, queria preservar, dentro do possível, a manualidade da gravura tradicional, a marca da pressão dos elementos gráficos sobre o papel, daí ter optado pela impressão tipográfica executada com tipos móveis. Por ser uma técnica em desuso, são poucas as gráficas que ainda têm este equipamento, e estas, também não dispõem de um número elevado de tipos móveis em bom estado. Este fato acabou por influenciar o resultado, pois os textos tiveram que ser editados por partes. Após serem impressos, a composição era desmontada para compor a parte seguinte e sua conseqüente impressão na mesma folha, complementando o texto total. Esse procedimento torna-se visível, eventualmente, em algumas gravuras, nas quais percebemos uma sutil diferença na tonalidade dos pretos. O papel utilizado foi aquele tradicionalmente utilizado para impressão de gravuras, o Fabiano cinquenta por cento de algodão. Estas opções técnicas acabam por enriquecer tanto a leitura das obras quanto o seu resultado final.

Comparemos agora estas duas gravuras (Figura 2a e Figura 2b): a primeira,



Figura 1. Paulo Gomes. *Entre a embocadura do rio Araringuá*, 2001-2003. Impressão tipográfica sobre papel Fabriano, 35 x 50 cm.

na qual visualizamos com facilidade uma paisagem, é uma gravura de Charles-François Daubigny (1817/1878), feita em 1849, a partir de uma pintura de Claude Lorrain (1600/1682). Ao olharmos atentamente para ela veremos que, sobre a superfície do papel, existem apenas linhas, traços, pontos, manchas, elementos que nosso cérebro unifica e traduz como uma paisagem. É um sistema reconhecido de representação de uma imagem. Examinemos agora a segunda gravura, a de Paulo Gomes. Ela também é formada de linhas e pontos sobre a superfície do papel. Para nós, alfabetizados, também este é um sistema reconhecível e, ao lê-lo, também configuramos uma paisagem. Com certeza, são duas áreas diferentes do cérebro que atuam, uma em cada caso, mas o resultado é semelhante. Este é um dos aspectos mais interessantes destes trabalhos: a obra em seus aspectos formadores, em sua estrutura, discute a questão da linguagem e dos diferentes códigos de representação. Se alguém pensar que a primeira gravura é uma paisagem e a segunda não, basta lembrar o alerta de René Magritte (Bélgica, 1898-1967) escrevendo sobre a sua pintura “Isto não é um cachimbo”, que a resposta estará dada: “O famoso cachimbo... Como fui censurado por isso! E, entretanto... Vocês podem encher de fumo, o meu cachimbo? Não, não é mesmo? Portanto, se eu tivesse escrito sobre o meu quadro: ‘isto é um cachimbo’, eu teria mentido.” (1989).



Figura 2a. Charles-François Daubigny d'après Claude Lorrain. *Paysage de la campagne italienne au bord de l'Arno*, 1849. Água-forte e buril, 26,5 x 34,7 cm.



Figura 2b. Paulo Gomes. *Entre a embocadura do rio Araringuá*, 2001-2003. Impressão tipográfica sobre papel Fabriano, 35 x 50 cm.

Entre os séculos XVI e XIX eram comuns as gravuras que reproduziam pinturas, conhecidas como “gravuras de reprodução ou documentação”. Nessas gravuras o artista-artesão gravava e documentava imagens que não eram de sua própria criação, e que tinham por objetivo difundir as obras de outros artistas, em oposição às chamadas gravuras originais, que são em si mesmas, uma forma de expressão do artista. Gomes se vale em seus trabalhos dos mesmos recursos de identificação da obra, do autor da gravura e do autor da pintura reproduzida, utilizados nas antigas gravuras de reprodução: na parte inferior de sua gravura ele escreve, com certa dose de irreverência, à esquerda *Caldre e Fião pinxit* e, à direita, *Paulo Gomes fecit* — o autor do texto como o pintor e o nome dele como o executor da “imagem”.

Esta série de gravuras faz parte do conjunto de trabalhos elaborados no doutorado em Artes Visuais de seu autor (UFRGS, 1999-2003), com um estágio de um ano na EHESS — *École des Hautes Etudes em Sciences Sociales* (Paris, França). Em sua tese, intitulada *Comentários: alterações e derivas da narrativa em artes visuais* (UFRGS, 2003), ele escreve sobre a gênese destes trabalhos. Informa que eles foram imaginados durante um seminário assistido no seu estágio na EHESS, ministrado por Jacques Leenhardt, versando sobre a constituição do conceito de paisagem na literatura e nas artes visuais na França no século XVIII. Naturalmente que parte considerável das referências que Leenhardt utilizava vinha da literatura, o que levou Gomes a conceber e elaborar estes trabalhos. O artista decidiu, entretanto, adiar a execução para a sua volta ao Brasil, pois entendeu que as “imagens” deveriam ser em português, a partir de livros de autores brasileiros do séc. XIX, e que deveriam ser descrições de paisagens do Rio Grande do Sul. Esta decisão acabou criando uma série de novas dificuldades:

parte dos textos utilizados é de difícil acesso, verdadeiras raridades bibliográficas e, conseqüentemente, difíceis de serem localizados. A solução deste problema acabou por se resolver em pesquisas em coleções particulares e na Bibliotheca Riograndense, na cidade de Rio Grande, no interior do Estado.

Esta série de trabalhos, como muitos outros de Paulo Gomes, são extremamente contemporâneos em suas linguagens, porém utiliza referências a elementos ou questões ligadas a história da arte e da literatura. Isto se deve provavelmente a sua formação e atividade profissional. Antes de estudar artes visuais, Paulo estudou Letras, sem ter concluído o curso. Posteriormente fez a graduação, mestrado e doutorado na área de Poéticas Visuais, mas exerce como atividade principal, a função de professor de História da Arte, tendo suas pesquisas nesta área, com ênfase nos séc. XIX e início do XX, principalmente na produção visual do Rio Grande do Sul.

Especificamente nesta série de gravuras, Gomes obtém a integração/fusão entre referências à arte do século XIX — através dos textos literários do Romantismo — com a produção contemporânea, através de referências a Arte Conceitual dos anos 1960, pela utilização de textos como obras visuais. Neste sentido basta lembrar a série de trabalhos que Joseph Kosuth (EUA, 1945) desenvolveu nos anos sessenta, chamada “(*Art as Idea as Idea*)”, nos quais através de processo fotográfico, coloca a definição extraída de um dicionário, de uma série de palavras, como “*Nothing*”, “*Image*”, “*Water*” ou “*Concept*”.

De posse dessas informações percebemos melhor como Paulo Gomes consegue, principalmente neste conjunto de trabalhos, associar de forma efetiva suas duas áreas de atuação, como professor e como artista contemporâneo.

Referências

Gomes, Paulo Cesar Ribeiro (2003).

COMENTÁRIOS: *Alterações e derivas da narrativa numa poética visual*. Porto Alegre (RS): UFRGS/Instituto de Artes/Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (tese de doutorado inédita).

Foucault, Michel (1989). *Isto não é um cachimbo*. RJ/SP: Editora Paz e Terra.

Uma breve história da gravura até o século XIX (s.d) [por Julio Reis]. Papel da Arte [Consult. 26/11/2012] Disponível em: <http://www.opapeldaarte.com.br/historia-da-gravura-ate-o-seculo-19/>

Contatar o autor:

alfredo.nicolaiewsky@gmail.com

A arte cinética de Maurício Salgueiro: entre a ironia e a denúncia do corpo torturado

ALMERINDA DA SILVA LOPES

Brasil, graduada em Artes Plásticas e em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (São Paulo). Mestre em Pintura pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Doutora em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo com estágio doutoral na Universidade de Paris I (França). Professora de História da Arte na Universidade Federal do Espírito Santo. Curadora de Exposições e autora de livros na área de Artes Visuais, com foco na Arte Moderna e Contemporânea.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este meta-artigo discorre sobre os objetos cinéticos elaborados nas décadas de 1960 e 1970 pelo escultor brasileiro Maurício Salgueiro (1930), época de forte repressão, interferência e apreensão da produção artístico-cultural considerada ofensiva ao regime. Por sua natureza, a ironia aos desmandos e à tortura militar postulada pelas obras do artista não foi decodificada, passando incólumes à censura.

Palavras chave: Arte Cinética / Ironia Política / Escultura Moderna / Maurício Salgueiro.

Title: *Maurício Salgueiro kinetic Art: about irony and the tortured body*

Abstract: *This text discusses the kinetic objects drawn in the 1960s and 1970s by the Brazilian sculptor Maurício Salgueiro (1930) in a period of strong repression, interference and seizure of artistic production and cultural deemed offensive to the regime. By its nature, the irony postulated by the works to the military excesses and torture hadn't been decoded, going unscathed through censorship.*

Keywords: *Kinetic Art / Politics Irony / Modern Sculpture / Mauricio Salgueiro.*

Introdução

Elaborar formas e objetos com movimento real, demovendo-os de sua peculiar imobilidade, mobilizou de longa data artistas de todas as partes do mundo. Mas, somente no final do século XIX constataram que isso só seria possível, recorrendo a artifícios eletromecânicos e não apenas a matérias e ferramentas artísticas tradicionais.

O surgimento do cinema ampliou o fascínio pelo movimento, influenciando as pesquisas que romperam com o sistema de representação linear e estático.



Figura 1. Maurício Salgueiro, *Urbis II*, 1964. Acervo e fotos do artista.

Enquanto processo de montagem de imagens, o movimento cinemático permite acelerar ou retroceder no tempo, estabelecendo relações espaço/temporais, não acessíveis à pintura e a outros processos tradicionais. No cinema, o espectador envolve-se visual, emocional e mentalmente com as cenas e situações que se desenrolam no écran, num processo de ação-reação imediata. Desmistificavam-se assim os processos artísticos tradicionais, com a substituição do contemplador passivo pelo interlocutor interativo ou participativo, pois como observou Grénier (2005:18): “a reinvenção da arte iria exigir, antes de tudo, a reinvenção do espectador.”

Os avanços da produção, da ciência e da técnica no século XX facultaram a aquisição e o emprego de materiais industriais e de recursos tecnológicos por construtivistas, futuristas e dadaístas, como Tatlin, El Lissitzky, Gabo, Moholy-Nagy, Duchamp, considerados precursores da arte cinética e que prepararam o terreno para criação dos móveis por Calder, na década de 1930.

Até o final da II Guerra, por razões que deixamos de especificar, a produção de objetos cinéticos envolveu pequeno número de artistas. O retrógrado panorama artístico e o incipiente processo industrial brasileiro, não impediram, no entanto, que, na virada de 1940/1950, logo após a redemocratização do país, com o fim do Estado Novo (1937-1945, alguns artistas exercessem papel pioneiro no cenário mundial, criando alguns inusitados objetos cinéticos, que assumiam um viés performático e polifônico.

Apenas na década de 1960, número mais expressivo de brasileiros e alguns latino-americanos, originários de países que experimentavam, então, o autoritarismo de ditaduras militares, redirecionaram seus respectivos projetos poéticos, dotando-os de uma base tecnológica, o que não parece mera coincidência.



Figura 2. Maurício Salgueiro. *Urbis IV*, 1964. Acervo e fotos do artista.



Figura 3. Maurício Salgueiro. *Ordinário, Marche*, 1969-1992. Acervo e foto do artista.

E se ao proporem a participação do público atribuíam aos objetos um caráter social e atributos lúdicos, tais artifícios escamoteavam o senso crítico presente nas esculturas/máquinas cinéticas do capixaba Maurício Salgueiro, que mesmo produzidas durante a repressão política no Brasil, passariam ilesas à censura.

Nascido em Vitória (Espírito Santo), mas radicado no Rio de Janeiro, o escultor, fotógrafo e professor Maurício Salgueiro (1930), logo após se especializar em Londres e Paris (1961-1963), com o prêmio do Salão Nacional, é surpreendido pelo golpe militar, passando a criar inusitados objetos dotados de luz, som, odores, e de peculiar ironia, que se desvela nas ações teatrais trágicas de jorrar líquido/sangue, gritar, suspirar, marchar.

Corpos/máquinas enunciatóres

Os conhecimentos de mecânica adquiridos na Escola de Engenharia possibilitaram a Salgueiro criar objetos que hibridizam artesanato e tecnologia, materiais tradicionais e industriais: ferro, aço, acrílico, madeira, solda, fotografia, com fios elétricos, isoladores, lâmpadas de néon coloridas, buzinas de automóvel, sirenes de ambulância, semáforos, e movimentá-las por artifícios eletromecânicos.

Tais esculturas, embora com formulações visuais, conceituais e funcionais diversificadas, deram origem a séries que, reunidas, compõem um extenso e inacabado projeto denominado genericamente pelo artista de *Urbis*, numa referência à metrópole moderna.

As lâmpadas e outros componentes presentes nos objetos lumino-sonoros salgueiranos são fixados a soquetes mecânicos, numa base de madeira ou ferro. Programadas (por um circuito integrado) para acenderem em intervalos de tempo predeterminados, sincronizados ou arrítmicos, as lâmpadas produzem



Figura 4. Maurício Salgueiro, *Vazamento I* (1972). Fotos: Maria Helena Lindenberg.



Figura 5. Maurício Salgueiro, *Vazamento II*, 1972 — MAM-SP.

fascinantes misturas óticas. Ao acionar o botão do interruptor, o fruidor atribui vida às esculturas: os semáforos piscam, as lâmpadas acendem e reverberam luz no espaço circundante, que passa a fazer parte da obra, numa época em que essa questão assumia grande importância. A luz torna os materiais translúcidos, diluindo os contornos; os fios elétricos se chocam provocando curto-circuito; o som da buzina ou da sirene dispara, inesperadamente, assustando ou inquietando o interlocutor desavisado. Assim, se os objetos são imbuídos de um caráter aparentemente lúdico, o barulho produzido por eles soa como advertência ou eminência do perigo, remetendo, de alguma maneira, à situação política do país (Figuras 1 e 2).

O recrudescimento do regime militar, após a decretação do AI5 (em dezembro de 1968) aumentava o controle e a interferência política na produção cultural: fechamento de exposições, apreensão de obras, perseguição e prisão de artistas. Sem fazer concessões, Salgueiro não iria atenuar o senso crítico ou a potência criativa, mas encontraria meios de evitar o enfrentamento direto com a censura. Formulava, a partir de então, objetos/máquinas cinéticos de grandes dimensões, que embora ironizassem, de maneira mais evidente, a repressão política, passariam incólumes à censura, seja por sua estrutura insólita, seja pelos atributos tecnológicos que pareciam camuflar ou tornar esse sentido imperceptível ou invisível.

Após ter sido detido para depor ao sair da Bienal de São Paulo, o escultor formulava a série *Ordinário, Marche* (1969) (Figura 3), cujos objetos aludem a corpos animalescos, rígidos e acéfalos, constituídos de prismas de bases triangulares em acrílico e pés de ferro. No interior dos sólidos alojam-se roldanas, engrenagens, socorros eletromecânicos, lembrando vísceras, que facultam o movimento das estranhas geringonças. Acionados pelo toque no interruptor

empreendem um movimento ascendente e descendente, batendo os pés no chão. Embora não saiam do lugar, o som monótono e repetitivo que produzem faz lembrar a cadência de uma marcha, o autoritarismo e o peso torturante das botas dos militares.

A veia irônica e a verve experimental de Salgueiro se confirmavam ao produzir outra série de objetos cúbicos, construídos com metal e ou com compensado naval, denominada *Hemorragia* (década de 1970). Recorrendo a solda ou resina, o artista produz texturas, que lembram cicatrizes ou lanhos na superfície/pele desses corpos/caixas, no interior das quais há um líquido viscoso vermelho e odorífero e uma bomba hidráulica, que faz pulsar o coração da máquina.

Se por sua configuração formal e desempenho cênico estabelecem analogia com obras minimalistas, não se trata de caixas vazias que se limitam à sua configuração visual, pois desses corpos sanguinolentos, fustigados e torturados jorra matéria e emanam sensações, instigando a memória e potencializando a imaginação e a interlocução. O conceito de corpo-máquina foi emprestado do pensamento futurista, que atribuiu à máquina coração e alma, sendo, portanto, capaz de amar e sofrer, em analogia com a condição e os desígnios humanos.

Ao toque no interruptor instalado na face superior da caixa, a bomba impulsiona o óleo-sangue para o alto, que vaza por fendas existentes na face superior do prisma e esparrama-se pelas laterais, sugerindo uma hemorragia. Ao cair na calha existente na base da caixa, a substância é bombeada novamente para dentro, para o coração da máquina-escultura, empreendendo, assim, um processo de retroalimentação que remete ao movimento circulatório (sístole e diástole), como observou Moraes (1976).

O jorrar do líquido é acompanhado do som de um suspiro extenuado, que logo se esvai, vaticinando a decepção. O objeto se desliga, então, automaticamente, assim permanecendo até que alguém decida acionar o interruptor, revitalizando a potência do corpo escultórico que voltará a repetir a mesma cena sanguinolenta, teatral e dramática, numa referência ao eterno recomeçar.

Algumas obras da série receberam uma conotação erótica, como em *Vazamento I- A Poça* (1972) (Figura 4). Ao ser acionada jorra um líquido viscoso vermelho, com odor pútrido. Pouco depois de iniciada essa contração espasmódica, surge, inesperadamente, de dentro do cubo uma viril e avantajada forma cilíndrica, moldada em resina vermelha, remetendo a um falo. A configuração dessa estrutura e o movimento que ela empreende, seguido do jorro do líquido oleoso, são logo associados a uma ereção peniana e ao orgasmo, provocando comentários e reações inusitadas dos interlocutores, que raramente se dão conta da ironia. Após exibir-se por segundos, o cilindro fálico se recolhe lentamente, até submergir, quando emite um suspiro exaurido ou agonizante,

formulador da dúvida: trata-se de gemido de prazer ou de dor? Ao encerrar o ciclo de retroalimentação, excitação e convulsão, permanece no lugar do falo uma poça de borbulhante líquido vermelho, sem força para deslizar pelas paredes da caixa.

Assim, se a encenação parece traduzir a idéia de excitação sexual e ejaculação, o vermelho/sangue se exaurindo e o suspiro debilitado da escultura ao final do ato, não deixam de aludir à frustração, às atrocidades físicas, durante as famigeradas sessões de tortura nos chamados “anos de chumbo” (Figura 5).

Conclusão

Maurício Salgueiro produziu, na fase mais conturbada da ditadura militar brasileira, objetos cinéticos que não se reduzem à aproximação arte e tecnologia, à exaltação do movimento ou ao aspecto lúdico que a interatividade programática faculta ao fruidor. Essas esculturas polimatéricas, polimorfas, polissêmicas, pulsantes, metaforizam a violência, a tortura, o cinismo, a perversidade do poder, por meio de um evento erótico, expresso pelo confronto paradoxal de prazer e dor, ironia despercebida aos censores. O conceito de “metaironia” de Duchamp, que remete a “uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa” (Paz, 1977: 11), reafirma o sentido político/crítico das obras e talvez ajude a entender a dificuldade de sua decodificação.

Referências

Grénier, Catherine (2005) <i>Le Big Bang moderne</i>. In Grénier, Catherine (2005) <i>Big Bang. Destruction et création dans l'art du XXe siècle</i>. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée National d'Art Moderne, pp. 13-20.	Morais, Frederico (1976) “Luminosas, uivantes, tátil-olfativas, pulsantes: eis as esculturas de Maurício Salgueiro.” <i>O Globo</i>, Rio de Janeiro, 09 set. 1976. Paz, Octavio (1977) <i>Marcel Duchamp ou o castelo da pureza</i>. São Paulo: Perspectiva.

Homenagem como processo

ANA LUIZA FERREIRA HUPE

Brasil, artista visual. Mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bacharel em comunicação-social, jornalismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC — Rio). Cursa doutorado em Linguagens Visuais na UFRJ — Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora substituta do curso de Artes Visuais da EBA — UFRJ, Escola de Belas Artes da UFRJ, curso de artes visuais, ministrando as disciplinas Oficina de criação 3DII e Modelagem.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O aumento do fluxo de informações traz um contato maior com a produção dos artistas. As referências preferidas tornam-se por vezes obras-homenagem. A homenagem como forma de criação foi escolha da artista Lenora de Barros ao criar Homenagem a George Segal, performance para a câmera feita em 1975 e repetida em 1990. Este artigo esmiúça este trabalho de Lenora de Barros, enxergando-o como uma crítica à sociedade de controle, termo usado por Gilles Deleuze.

Palavras chave: Lenora de Barros / homenagem / George Segal.

Title: *Homage as a process*

Abstract: *The increasing flux of information brings a larger contact to the production of the artists. The favorite references turn into tribute-pieces, sometimes. Tribute as a form of creation was the choice of the artist Lenora de Barros when she presented the piece Homage to George Segal, a performance made for the camera in 1975 and repeated in 1990. This article scrutinizes this piece by Lenora de Barros, interpreting it as a critic to the control society, term used by Gilles Deleuze.*

Keywords:

Lenora de Barros / tribute / George Segal.

Do excesso de referências, surge a homenagem

Somos cercados de catálogos de exposições, vídeos de artistas em tantos espaços virtuais, reais. Temos três vernissages por dia, uma pilha de textos sob encomenda de leitura no HD, revista sobre arte da universidade X, da Y, da Z. Palestras, workshops, seminários — todos sobre algum assunto que nos interessa. Subjetividades esmiuçadas, retrabalhadas, produzidas, que desabam pedindo para descobrirmos o mistério. E quando ele é alcançado, sentido, que graça, ufa, todo o turbilhão voltou a fazer sentido.

Saímos para o matto, dar um tempo, celular desligado, internet — socorro, queremos estar fora do cárcere, por uns dias, tempo expandido, acordar a hora que for, comer quando der fome, ter como meta achar o *secret spot* aonde ninguém vai.

NADA de subjetividade trabalhada, só as que produziremos pelo caminho ao ver um escaravelho de cachoeira, essas novidades. Fazer como aquele artista coreano de Nova York que todo mundo comenta quando quer falar de um trabalho radical e que ninguém sabe dizer o nome. Ele deve ter notado essa lacuna; criou um codinome mais universal que consegui decorar, Sam Hsieh. Anotei no *urgent notes* do celular para nunca mais me esquecer, tantas as vezes que já o usei como exemplo. Sam Hsieh [Na wikipedia: Tehching Hsieh]. fazia performances de longa duração, passou um ano morando na rua em Nova York, com a auto-imposição de não poder entrar em nenhum lugar, seja inverno, seja verão (*Outdoor Piece*, 1981-1982). Em outro ano, amarrou-se a sua namorada com uma corda de dois metros (*Rope Piece*, 1983-1984), permaneceriam atados, seja banheiro, seja dormir, siameses. Numa dessas, passou um ano sem falar sobre arte, sem ir a nenhuma galeria ou museu, sem ler ou ver nada de arte (*No art piece*, 1985-1986).

Nosso *No art piece* não dura nem dois dias: um trapinho de pano listrado que por alguma razão está pendurado numa mangueira enorme nos acomete no meio da trilha. Comentamos: “— Daniel Buren passou por aqui!” Mais para frente, mesma trilha, uma casa simples abandonada, construção de pau a pique. Pelas janelas vemos folhas, traças e montes de terra que formam casas de bichos desconhecidos. Pensamos numa boa foto de Luiza Baldan, mas não falamos sobre, estamos no nosso pequeno, não tão asiaticamente disciplinado, porém ainda *No art piece*, sigamos adiante sem imácula-lo. Túneis de formigas atravessando de um tufo de grama a outro pelo chão de pedra. Observamos que elas carregam pedaços de folha com o tamanho triplicado ao de seus corpos. É inevitável, as reconhecemos, são personagens do vídeo *Quarta-feira de cinzas*, de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander, que levam os confetes coloridos para suas casas debaixo da terra.

Usamos o mundo como o encontramos, instalando nossa bagagem na natureza, coisas que os artistas nos ajudaram a construir. Percebemos que não somos só nós que vivemos assim, com artistas espectrais circulando o nosso corpo-casa. Muitos outros cuidam de seus anteriores um tanto e chegam a superá-los em algum lugar, superação que não significa ser melhor nem pior, é um olhar mais largo talvez, um artista servindo de degrau a outro.

Lenora de Barros, artista brasileira atuante desde a década de 1970, compõe poemas visuais, narrativas por imagens, performances feitas para câmera com o pensamento de começo, meio, fim. Lenora mistura meios — a escrita, a poesia, a fotografia, o vídeo, a performance e homenageia outros artistas como forma de descobrir o seu próprio trabalho. Em *Homenagem a George Segal* (1975), faz uma sequencia de imagens do ato de escovar os dentes. A primeira é o ato

prosaico do escovar e a última é a artista engolida pela pasta de dentes, toda encoberta. Feita quando Lenora era ainda estudante de arte, a fotoperformance num primeiro olhar é a interpretação que qualquer um faz da obra do artista norte-americano: a alienação do indivíduo na contemporaneidade. O que parece tirar o sentido ingênuo dessa interpretação a priori, o que introduz uma dimensão de antagonismo ao trabalho é a presença da própria artista sob a pasta. Em certa medida, Lenora vai além de Segal quando coloca o corpo na ação, submetendo-o perversamente ao mundo. Exposição de si, experimentação de si.

1. Lenora e Segal

O título *Homenagem a George Segal* deixa claro que é um trabalho inspirado neste artista, uma espécie de declaração afetiva. Homenagem com brechas misteriosas que cabe especularmos.

A escolha de Lenora pelo uso da pasta de dente de cor branca pode ser uma referência ao gesso branco que Segal usava em muitas esculturas, feitas com gazes de farmácia molhadas no gesso e colocadas sobre o corpos de seus mais próximos amigos ou familiares. É um material maleável, flexível que depois de seco enrijece. Perfeito para capturar o corpo humano em tamanho real. O processo de Segal é encobrir os corpos pouco a pouco com os pedaços de gaze até que ele esteja todo preenchido. O gesso seca sobre a gaze, endurece o suficiente para ser retirado do corpo. Moldado, o gesso vira corpo ele mesmo, corpo oco, representação do real, índice do mundo. A pasta de dente de Lenora encobre o rosto da artista através do mesmo processo, parte a parte; um pouco de pasta, um pouco mais, até que não se veja mais rosto, somente uma espuma branca. A aparência de ambas as obras pode ser muito semelhante: corpo branco. Mas os corpos de Segal não são dele, são de outros e impalpáveis, nem mesmo corpos são, senão lembrança de um corpo extinto, rastro. A escultura performática de Lenora é viva, ela mesma torna-se um monte de pasta de dente preenchido com pele e osso que não vemos, mas sabemos.

A sociedade de controle, termo usado por Deleuze, é orientada por variações, por mecanismos de controle que parecem flutuantes, como a nossa moeda, já que estão por toda parte, mas são ao mesmo tempo invisíveis. Esta sociedade é retratada em *Homenagem a Segal*. Nossas raízes ainda são da sociedade disciplinar — aquela dos meios de confinamento rigidamente definidos, como a igreja, a escola, a família — e encontramos grande dificuldade em lidar com a exigência de produtividade que não deixa tempo ocioso para reflexão sobre nossos próprios modos de existência e as engrenagens que a regem. Engrenagem nem é uma palavra adequada, já que remete a um padrão analógico, mecânico, diferente da maneira digitalizada que vivemos. A ordem do dia é executar,

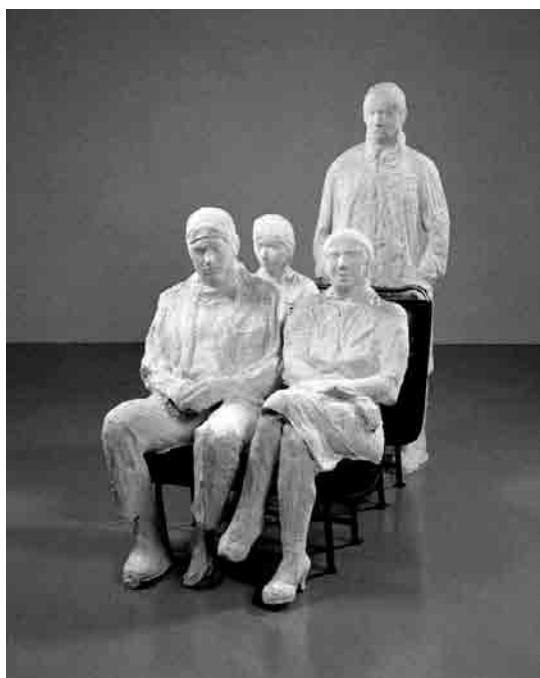


Figura 1. Frame de vídeo de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander. *Quarta-feira de cinzas* (2006).

Figura 2. Lenora de Barros. *Homenagem a George Segal* (1990). Registro fotográfico de Ruy Teixeira.

Figura 3. George Segal. *Bus riders* (1962). Registro fotográfico de Ruy Teixeira.

juntar partículas, é assim que o capitalismo de sobre-produção funciona, vende serviços e compra ações, junta peças de produtos acabados, favorecendo uma enorme dispersão, que se espelha nos corpos dos indivíduos, encarregados de gerir, administrar a si mesmos.

O ajuntamento de partes está nos mini fotogramas que juntos compõem uma narrativa. Todo o sufocamento, a opressão de um poder soberano sobre o indivíduo estão presentes na confusão que percebemos na figura que se esqueceu de desligar o botão de escovar os dentes e terminou engolido pela pasta: dispersão generalizada, consertada pela sociedade do controle com neuropastilhas como a ritalina, usada largamente nas escolas para que as crianças, estimuladas por um modelo de vida fragmentário, consigam prestar atenção ao antigo e desinteressante paradigma do professor falando frente ao quadro negro. A arte de Lenora reflete o estado mental do mundo.

O poder espalhado se coloca diante dos indivíduos diariamente de forma imposta e camuflada ao mesmo tempo. Enquanto um outdoor em cores vibrantes com uma mulher seminua impõe o gosto pela cerveja da marca tal, chega um email informando que você foi exclusivamente selecionado para participar de um programa de TV. Você não vê TV, mas acabou tomado pela internet, que te acompanha no ônibus. Pelo menos o aplicativo de trocar mensagens instantâneas é grátis. A que preço? O aplicativo já surge no ostracismo, no desejo de mudança. O inimigo não desapareceu, está em toda parte. Dizem (Foucault, Deleuze e seus contemporâneos, Antonio Negri, Paul Rabinow, Nikolas Rose, Michael Hardt, Giorgio Agamben...) que a Família, a Igreja, a Escola, a Fábrica desapareceram, ao menos não apresentam regimes mais tão rígidos. Em troca de quê? De uma prisão dentro de casa, na praia, no mato, no domingo. Na sociedade do feedback, é muito mais difícil fugir, te esperam com mais veracidade, te esperam logo, em toda esquina, vá de pijamas à padaria para ver o que se ouvirá por aí, no seu mural digital mais próximo. Ser livre hoje não é mais ter participação na direção política da polis, como coloca Roberto Espósito no texto *Filosofia e biopolítica*, de 2010. É livre aquele que consegue mover-se sem temer por sua vida e por seus bens. *Homenagem...* foi feita em 1975 e repetida em 1990, com a diferença de tamanho dos fotogramas, maiores em 1990, indicando um aumento do controle, da opressão sobre os corpos.

2. A escolha de Lenora de Barros como homenageada ou conclusão

Lenora homenageia Segal e eu homenageio Lenora. Em *Homenagem...* as fotos-poema, tratam da letargia que pode se sobrepor a qualquer ação cotidiana, falam do risco de sermos engolidos pelo automatismo do dia a dia. Com sarcasmo, ironia, humor, elementos constitutivos de sua poética. A artista mesma,

encoberta de pasta de dente, carrega uma dimensão dramática ao que a princípio parece engraçado.

Pela aproximação com a palavra, com a literatura, pelo atravessamento entre poesia escrita e visual, resolvi cumprir o desejo de me aproximar da criação de Lenora e fazer uma espécie de homenagem a ela ao escolhê-la como a artista cujo trabalho seria observado de perto neste artigo. Ao debruçar-me sobre sua obra, no entanto, deparei-me com Homenagem a George Segal e passei a pensar muito mais no estatuto, na importância da homenagem como recurso criativo nas artes. A proliferação de informações que nos circundam, além da aproximação do artista à academia (graduação, mestrado e doutorado), levam a crer que o recurso de criação usando a referência a trabalhos de outros artistas aumentou e se torna por vezes homenagem. Homenagear é um jeito de criar baseado em. Essa hipótese merece continuar a ser especulada. As manifestações artísticas devem continuar desdodilizando os instintos.

Referências

- Barros, Lenora de (2011) *Relivro*. Textos de Alberto Saraiva, Tadeu Chiarelli e Augusto de Campos. Automatica, Rio de Janeiro, RJ, Oi Futuro.
- Deleuze, Gilles (1992) "Pos scriptum sobre a sociedade de controle." In: *Conversações 1972 — 1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, P. 219 — 226. Tradução de Peter Pál Pelbart.
- Espósito, Roberto (2010) "Filosofia e Biopolítica." *ethic@* — v. 9, n. 2. Florianópolis: Dezembro, pp. 369-382.
- Foucault, Michel (1977) *História da Sexualidade, I A Vontade de saber*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque.
- Foucault, Michel (2001) *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Editora: Forense Universitária. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa.
- Foucault, Michel (2000) *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Tradução de Raquel Ramalhe. 22ª edição. Petrópolis, RJ: editora Vozes, 2000.
- Foucault, Michel (1966) "O Pensamento do Exterior." *Critique* nr. 229, junho de 1966, p. 523-546.
- Quarta-feira de cinzas* (2006). Registro vídeo. Direção de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander. [Consult 2013-01-13]. Disponível em <URL: http://www.caoguimaraes.com/page2/principal_new.php
- Rabinow, Paul e Rose, Nikolas (2006) "O conceito de biopoder hoje." In: *Revista de Ciências Naturais* nr. 24, abril de 2006, p. 27 a 57.
- Segal, George (1962). *Bus riders* Registro fotográfico de Ruy Teixeira. [Consult 2013-01-13]. Disponível em <URL: <http://www.cavetocanvas.com/post/32456901501/george-segal-bus-riders-1962>

Miúdas do *Pixiv*: jovens criadoras japonesas nas comunidades artísticas *online*

ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA

Portugal, artista plástica. Licenciada em Artes Plásticas — Pintura na Faculdade na Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestrado em Pintura (FBAUL). Estudante do Doutoramento em Belas-Artes e investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Num momento histórico em que a cultura pop japonesa se torna, cada vez mais, um fenómeno de pertinência global — também no território da arte contemporânea —, comunidades artísticas virtuais como o Pixiv (ピクシブ) permitem-nos contactar com o trabalho de uma nova geração de autoras nipónicas. Analisarei, brevemente, obras de seis delas, com particular enfoque na apropriação da linguagem visual do manga e do anime, assim como da estética *kawaii* (“cute”).

Palavras chave:

Japão / Pixiv / Kawaii / Moe / Manga.

Title: *Pixiv Kids: young female Japanese creators in online artistic communities*

Abstract: *At a time when Japanese pop culture becomes, increasingly, a phenomenon of global relevance — in contemporary art as well — virtual artistic communities like Pixiv (ピクシブ) allow us to come into contact with the work of a new generation on nipponese authors. I will briefly analyze works by six of them, focusing on the appropriation of the manga-anime visual language, as well as kawaii (“cute”) aesthetics.*

Keywords:

Japan / Pixiv / Kawaii / Moe / Manga.

Introdução

Num momento histórico em que a cultura *pop* japonesa se torna, crescentemente, um fenómeno global — com a mundialização do *manga* (banda desenhada), *anime* (cinema de animação), da cultura *kawaii* (palavra equivalente ao vocábulo anglo-saxónico “cute”), ou mesmo a popularização da gastronomia e *lifestyle* nipónicos —, os seus idiomas têm vindo a contaminar a mundividência



Figura 1 · Aspecto da página inicial do site Pixiv.

Fonte: própria (2013).

Figuras 2 e 3 · Dois exemplos de *fan art* da popular personagem Hatsune Miku. Em cima, à direita: Kanzaki (2008), *冬コミ 新刊表紙*. Photoshop e lápis. Em baixo, à esquerda: Mizui Machiko, *ミクたん*. PaintTool SAI e lapiseira.

Figura 4 · Yatou Haruka (2012), *地獄のために踊ってあげる、この虹色の尻で*. Lápis e acrílico sobre papel, 29.7 × 21cm.

ocidental, em particular nas gerações mais novas. Esta migração está na origem da formação, no século XXI, de uma juventude ocidental japonizada (Kinsella: 1998) (na qual, enquanto consumidora e criadora, me incluo), levantando questões sobre os mecanismos de exílio cultural, e a(s) identidade(s) contraditória(s) a que deles advêm.

Ademais, com o aparecimento de *sites* japoneses como o *Pixiv* (ピクシブ) (Figura 1), em 2007 — uma comunidade *online* onde artistas e ilustradores expõem o seu trabalho, com mais de 5 milhões de utilizadores registados — e, concomitantemente, de ferramentas de tradução instantânea como o *Google Translate* (que permitem, mesmo não lendo japonês, navegar dentro de páginas escritas na língua nipónica), tornou-se possível entrar em contacto directo, em tempo real e sem recurso à mediação institucional, com um tipo de produção artística *grassroot*, praticada por jovens nipónicos. Trata-se de uma subcultura, ligada à desconstrução do idioma mediático da BD e animação japonesas — e, em particular, das suas representações de *cuteness* — sob a forma de desenho, pintura, arte digital, escultura/objectos e *manga underground*.

O que me proponho realizar, nesta comunicação, é um breve roteiro pela obra de algumas “miúdas do *Pixiv*” (que, dada a juventude das criadoras, é ainda relativamente escassa e desconhecida), com a qual — enquanto autora no lado oposto do planeta —, sinto maior afinidade em termos de postura criativa. Mesmo que algo esteja sempre, inevitavelmente, *lost in translation*.

As miúdas do *Pixiv*

Em comunidades artísticas *online* como o *Pixiv*, é possível sentir as repercussões do movimento nipónico Superflat ou Neo Pop (encabeçado por figuras como Murakami Takashi ou Nara Yoshitomo), no trabalho de uma nova geração de jovens artistas nascidas entre meados dos anos 80 e 90. Agregadas nesta plataforma virtual, que, pela sua estrutura operante, não faz uma distinção hierárquica entre arte original e *fan art* (imagens criadas, por fãs, a partir de personagens pré-existentes), ou ilustração em estilo *mainstream* e trabalhos desconstrutivos (Figuras 2 e 3), as “miúdas” estão perfeitamente integradas num *ethos* pós-moderno, típico do *super flatism*, de achatamento da distância entre Arte e *low brow*. Sintomaticamente, a sua gramática visual é fortemente ancorada no cânone de representação derivado do *manga* e do *anime*, mas distorcido através de uma lente psíquica que reflecte tensões e atribuições próprias de cada autora.

Transversal a estas artistas é, ainda, a apropriação do idioma *kawaii* (“cute”), que serve de “veículo artístico inesperado para emoções sombrias e complexas” (Vartanian, 2005: 7). Apesar da *cuteness* remeter, necessariamente, para um imaginário infantil e inocente, o conceito japonês de *kawaii* evoca, não só



Figura 5 · Yatou Haruka (2012), pinturas para a exposição 縁もゆえんもない地獄. Óleo sobre tela.

Figura 6 · Yatou Haruka (2011), 夜の屋上に行って私も十字架をもらった. Lapiseira sobre papel.

Figura 7 · Yatou Haruka (2012), 地獄の海、春. Óleo sobre tela, 45.5 × 53 cm.



Figuras 8 e 9 - À esquerda: Mizui Machiko (2012), 【お外へ】 2012年カレンダー展【ススム】寝ボケンな〜!. Lápis, esferográfica, lápis de cor e marcadores sobre papel. À direita: Mizui Machiko (2012), 水井マチコと「ずっと いいよ」とみんなへ. Lápis, esferográfica, lápis marcadores sobre papel.

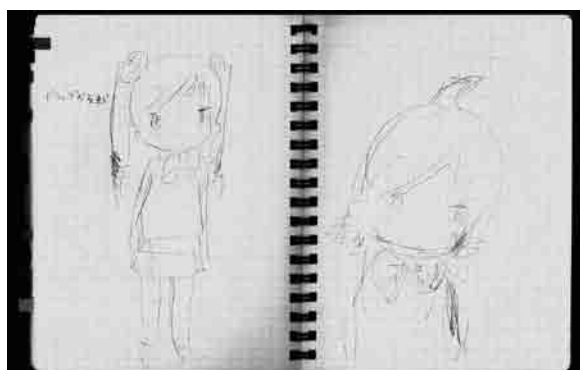
a capacidade de alguém ou alguma coisa suscitar sentimentos de afecto e empatia, mas também sentidos secundários como tímido, patético e vulnerável; inclusivamente, o adjectivo *kawaisouna*, com as mesmas raízes etimológicas, significa patético, pobre e triste, com um sentido eminentemente negativo (Kinsella, 1995: 221). Esta ambivalência do *kawaii* justifica por que:

A cuteness, apesar de ostensivamente desprovida de ironia, não nega as trevas, e pode na verdade ser uma forma de aceder às trevas, porque os personagens se tornam loci de emoção e identificação. (Vartanian, 2005: 11)

É esta paisagem emocional envolta numa escuridão fantasmagórica, *quasi* demoníaca, que encontramos nos trabalhos de Yatou Haruka (*pixivID* 823025). As suas pinturas e desenhos são habitados por grupos de figuras humanoides alongadas que, à maneira de alienígenas num relato de ufologia *new age*, surgem como recortes luminosos em ambientes nocturnos e saturados (Figura 4).

Por outro lado, os corpos angulosos e sintéticos, onde enormes olhos negros ocupam grande parte do rosto, remetem-nos para uma linguagem neoexpressionista, na intersecção, *cute* e sinistra, entre personagens remisscentes da popular diva digital Hatsune Miku (Figura 2) e a linguagem totémica da escultura japonesa primitiva ou dos ídolos minoicos (Figura 5).

Noutro desenho, uma figura feminina microcéfala, de pé numa plataforma rodeada por muralhas e torres com ameias, parece o cruzamento improvável entre uma heroína de *anime*, uma lolita gótica e um guerreiro medieval (Figura 6).



Figuras 10 a 12 · À esquerda: Mizui Machiko (2012), 穏やかに生まれられない. Lápis, esferográfica, lápis de cor e marcadores sobre papel pautado.

Figuras 13 e 14 · À esquerda: Datsu (2010), ばらスイ〜. Lápis sobre papel quadriculado. À direita: Datsu (2010), カメラ. Lápis e marcador sobre papel quadriculado.

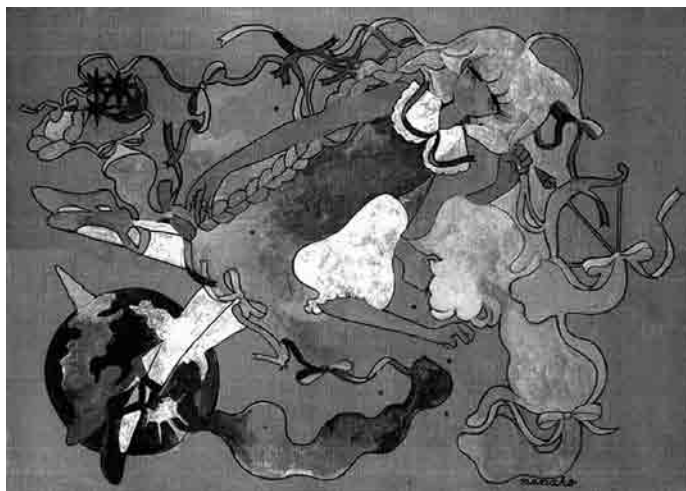


Figura 15 · Datsu (2012), よーっす. Lápis e pastel sobre papel quadriculado.

Figuras 16 e 17 · Em cima, à esquerda: Nanako (2012), 君はうそつき. Em baixo, à direita: Nanako (2012), 重なるエトワール.



Figura 18 · Nanako (2012), 一角のある三姉妹.
Figuras 19 e 20 · À esquerda: Nanako (2012), キス.
 À direita: Nanako (2012), おむかえ.



Figura 21 · Amuchimoshii (2012), exemplos da série きょうのおゲロ. Lapiseira sobre papel, Photoshop.

Figuras 22 e 23 · À esquerda: Amuchimoshii (c. 2012), ナポリタンのお葬列. Custom doll. À direita: Amuchimoshii (2012), ハッシーマグvol.2 コミティア99 2がつ5に. Lapiseira sobre papel, Photoshop.

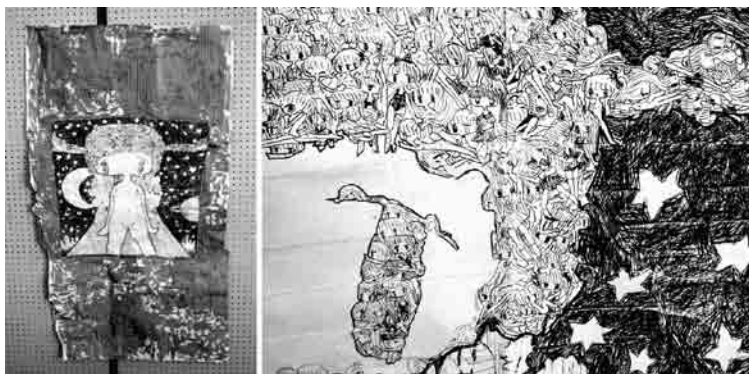


Figura 24 · Hatsumi (2012), チリツモ少女体系.
Caneta e marcador sobre colagem de papéis.

Já na Figura 7, o aspecto angular e maquinal dos corpos dissolve-se, transmutando-se num ambiente impressionista tosco, alusivo a um qualquer tipo de sopa primordial.

Deformação e *cuteness* são, também, conceitos-chave no trabalho de Mizui Machiko (*pixivID* 1057602). Os seus personagens são imediatamente reconhecíveis: espécie de criaturas arboriformes com corpos em forma de troncos e enormes cabeças semicirculares, com pequenos olhos ao centro e cabelo reduzido a apontamentos em linhas paralelas. As composições, claramente evocativas do desenho infantil (algo que é reforçado pela utilização frequente de folhas pautadas), são caóticas e estridentes, marcadas por um *horror vacui* em que todo o plano pictórico é preenchido por corpos, animais, arco-íris, corações, estrelas, casas, nuvens, carros ou simples manchas riscadas, num efeito de planificação em que coexistem diferentes escalas (e, suspeita-se, tempos) de representação (Figuras 7 e 8).

Nesse vórtice psicadélico, colorido, descortinam-se indícios de narrativa, invariavelmente sabotados pela profusão de elementos e fragmentos de corpos incompletos ou partes autónomas, por exemplo, grandes olhos brilhantes que flutuam no espaço como sorrisos de um gato de *cheshire* (Figura 10). A relação com a ideografia *manga* é, nesta autora, mais livre, mas ainda assim presente e corroborada pelas suas incursões no território da banda desenhada (Figuras 11 e 12).

Por seu lado, Datsu (*pixivID* 129648) abraça uma filiação mais fiel no idioma do *manga* e do *anime*, em particular na estética *moe*. *Moe* é um termo de jargão da *internet* surgido no seio da subcultura conhecida por *otaku* (“*geek*”), que é utilizado para definir uma “síndrome da filha” ou da “irmãzinha”; liga-se, portanto, a um culto do vulnerável e do infantil. As personagens *moe* caracterizam-se por



Figuras 25 a 28 · Em cima, à esquerda: Hatsumi (2012), 1は0と∞. Acrílico e marcadores sobre tecido. Em cima, à direita: Datsu (2011), クレパスで紙皿キャンパス6. Pintura sobre prato de papel. Em baixo, à esquerda: Yatou Haruka (2011), 1は0と∞. Acrílico e tecido sobre papel recortado. Em baixo, à direita: Nanako (2012), 十字架.



Figuras 29 e 30 · À esquerda: Yatou Haruka (2011), 茶碗. Cerâmica. À direita: Datsu (2012), まゆゆ! . Impressão de desenho digital sobre capa protectora para telemóvel.

uma propensão para a neotenia, *i.e.*, para uma aspecto visual infantilizado, pré-pubescente, pautado pela ênfase nas linhas arredondadas e numa proporção geral das partes que faz as personagens parecer baixas e infantis (pernas curtas, cintura descaída, membros esguios, cabeças grandes, peito pequeno...). Nos desenhos de Datsu — muitos deles executados a lápis sobre papel de bloco quadriculado, evocando o universo escolar — as crianças aparecem-nos como *doodles* inábeis em que os fundos são, ou inexistentes, ou reduzidos a meros apontamentos esquemáticos (Figuras 13 e 14). A *cuteness* exacerbada destas personagens, com gargantuescos olhos redondos preenchidos por bolinhas de brilho, contrasta com os seus corpos precários no vazio de mundos malformados (Figura 15).

Ao contrário de Datsu, Nanako (*pixivID* 1412423) apropria-se do idioma hiperfeminino do *shoujo* (*manga* e *anime* para raparigas), criando ilustrações em que miúdas de íris estreladas e cabelos farfalhudos parecem protagonistas de uma interminável *slumber party*. A paleta suave de tons pastel é complementada por um longo reportório de laços, rendas, sapatos de bailarina, coroas de flores, *teddy bears* e animais de estimação, subtilmente destabilizado pela fusão entre corpos, ou dos corpos com os motivos ornamentais, eliminando contornos separadores e acentuando o carácter híbrido das suas personagens (Figuras 16 e 17).

Esta hibridez, encontramos-las também nas raparigas-unicórnio, raparigas aladas, raparigas-gato ou coelho, ou raparigas coloridas em “negativo”, que povoam o imaginário da autora (Figura 18). Por vezes, vemos emergir um erotismo que evoca as fantasias românticas do género *yuri* ou *girl's love* (amor entre raparigas), ou insinua um subtexto *kinky*, vagamente desviante, sob a *cuteness* cremosa das imagens (Figuras 19 e 20).



Figura 31 · Mizui Machiko (2011), 魔法少女はつだって. Pintura digital.

Em alguns casos, um carácter abjecto torna-se mais evidente, como nos universos sujos e sexualizados de Amuchimoshii (*pixivID* 3049383), em que o *moe* surge retorcido nos corpos intumescentes, suados e corados das personagens, envoltas numa atmosfera que é sufocante e tumultuosa. A extensa série de desenhos de raparigas *cute* a vomitarem (Figura 21) — acompanhadas pela descrição detalhada, para-científica, das características do vómito de cada uma — é um exemplo da componente nojenta e repulsiva no trabalho desta autora, que se estende ao fabrico de objectos e, de forma particularmente eficaz, à banda desenhada (Figuras 22 e 23).

Já em trabalhos de Hatsumi (*pixivID* 1120023), o elemento *cute* aparece como instrumento de acesso a uma plasticidade *uncanny*. Em obras recentes, a autora aplica um “efeito Arcimboldo” à representação *moe*, criando figuras através da acumulação infundável de outras semelhantes, miniaturizadas, e deste modo apontando para uma forma final de acumulação fetichista: uma “*loli* de *lolis*” (“*loli*” é o termo utilizado para descrever uma rapariga representada em estilo *moe*) (Figura 24).

De destacar é, ainda, o facto das obras destas autoras não se limitarem ao suporte bidimensional e aos materiais tradicionais. Com frequência, encontramos experiências onde jogam com a materialidade do suporte da pintura e do desenho (instalação espacial das obras ou *shaped canvas*) (Figura 25, 26, 27 e 28), ou com a construção de objectos tridimensionais — desde as *custom dolls* de Amuchimoshii, até peças cerâmicas e outros objectos de uso quotidiano (Figuras 29 e 30). As experiências de desenho e pintura digital são, também, uma prática em comum, parecendo funcionar como um território espontâneo de experimentação e ensaio que, em alguns casos, poderá adquirir um valor autónomo (Figura 31).

Conclusão

Em suma, as “miúdas do *Pixiv*” são um conjunto de jovens artistas japonesas, cujo trabalho, colocado em *network* e tornado visível por esta plataforma virtual, dá continuidade à transposição da ideografia visual do *manga* e *anime* para o território das artes plásticas (uma porta aberta pelo movimento Superflat, nos anos 90). Apesar da diversidade dos projectos artísticos — mais *shoujo* ou mais *moe*, mais desconstrutivos relativamente à forma ou focados numa gramática abjecta —, todos trabalham a estética *kawaii* (“cute”), não só nos temas, mas a partir da própria linguagem plástica e materialidade dos suportes.

Pela sua força, deixam antever possibilidades futuras para a arte contemporânea japonesa; ou, inclusivamente, diálogos com o Ocidente, numa sociedade que é, cada vez, um circuito global.

Referências

- Amuchimoshii (2012) きょうのおゲロその47. [Consult. 20130113] Reprodução de desenho. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=27685890>
- Amuchimoshii (c. 2012) ナポリタンのお葬列. [Consult. 20130113] Fotografia. Disponível em <<http://www.ubeful.com/artist/amchimoc/>>
- Amuchimoshii (2012) ハッシュマグ vol.2 コミティア992がつ5に. [Consult. 20130113] Reprodução de desenho. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=24804828>
- Datsu (2010) ばらスイ〜. [Consult. 20130113] Reprodução de desenho. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=11710407>
- Datsu (2010) カメラ. [Consult. 20130113] Reprodução de desenho. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=11704877>
- Datsu (2012) よーつす. [Consult. 20130113] Reprodução de desenho. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=25354291>
- Datsu (2011) クレバスで紙皿キャンパス6. [Consult. 20130113] Reprodução de pintura. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=17949315>
- Datsu (2010-2012), まゆゆ! . [Consult. 20130113] Fotografia. Disponível em <<http://datsuo.tumblr.com/post/32520192724/on-twitpic>>
- Hatsumi (2012) チリツモ少女体系. [Consult. 20130113] Reprodução de desenho. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=27685890>
- Hatsumi (2012) 1は0と∞. [Consult. 20130113] Fotografia. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=31041436>
- Kanzaki (2008) 冬コミ新刊表紙. [Consult. 20130113] Ilustração digital. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=2456818>
- Kinsella, Sharon (1995). Cuties in Japan. In: Brian Moeran e Lise Skov, ed. 1995. *Women Media and Consumption in Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 220-254.
- Kinsella, Sharon (1998). The Japanization of European Youth. In: Carlo Branzaglia, ed. 1998. *NightWave97*. Milão: Costa&Nolan.
- Mizui, Machiko (2010) ミクたん. [Consult. 20130113] Ilustração. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=12574340>

- Mizui, Machiko (2012) 【お外へ】 2012年カレンダー展【ススム】寝ボケな〜!. [Consult. 20130113] Reprodução de desenho. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=24381037>
- Mizui, Machiko (2012) 水井マチコと「ずっと いいよ」とみんなへ. [Consult. 20130113] Reprodução de desenho. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=28039530>
- Mizui, Machiko (2012) 穏やかに生まれられない. [Consult. 20130113] Reprodução de desenho. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=28733246>
- Mizui, Machiko (2011) 大丈夫って言うんだよっ☆. [Consult. 20130113] Reprodução de desenho. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=18272483>
- Mizui, Machiko (2011) アスレチックでしよでしょ. [Consult. 20130113] Reprodução de desenho. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=23268643>
- Mizui Machiko (2011), 魔法少女はいつだって. [Consult. 20130113] Ilustração digital. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=16826220>
- Nanako (2012) 君はうそつき. [Consult. 20130113] Reprodução de pintura. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=30928284>
- Nanako (2012) 重なるエトワール. [Consult. 20130113] Reprodução de pintura. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=27757036>
- Nanako (2012) 一角のある三姉妹. [Consult. 20130113] Reprodução de pintura. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=26419539>
- Nanako (2012), キス. [Consult. 20130113] Reprodução de pintura. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=24867301>
- Nanako (2012), おむかえ. [Consult. 20130113] Reprodução de pintura. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=25032100>
- Nanako (2012) 十字架. [Consult. 20130113] Reprodução de pintura. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=30764664>
- Vartanian, Ivan (2005) *Drop Dead Cute*. S.Francisco, Califórnia: Chronicle Books. ISBN: 978-0811847087
- Yatou, Haruka (2012) 地獄のために踊ってあげる、この虹色の尻で. [Consult. 20130113] Reprodução de desenho. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=29037233>
- Yatou, Haruka (2012) 個展のお知らせ. [Consult. 20130113] Fotografia. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=30613593>
- Yatou, Haruka (2011) 夜の屋上に行って私も十字架をもらった. [Consult. 20130113] Reprodução de desenho. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=21017064>
- Yatou, Haruka (2012) 地獄の海、春. [Consult. 20130113] Reprodução de pintura. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=28892830>
- Yatou Haruka (2011) 1は0と∞. [Consult. 20130113] Fotografia. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=21725905>
- Yatou Haruka (2011) 茶碗. ∞. [Consult. 20130113] Fotografia. Disponível em <http://www.pixiv.net/member_illust.php?mode=medium&illust_id=31981198>

Contactar a autora:

ana.matilde.sousa@gmail.com

Hélio Oiticica e o cinema

ANA TEREZA PRADO LOPES

Brasil, artista visual. Diploma de Graduação em Artes Plásticas, École Supérieure D' Art Visuel, Genebra, Suíça. Pós-graduação LATO SENSU. Certificado do curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa Linguagens Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo pretende apresentar o trabalho Cosmococa de Hélio Oiticica e pensar a presença do cinema na obra deste artista. O cinema é visto neste artigo como pensamento, deflagrador de questões no campo das artes visuais.

Palavras chave: cinema / arte contemporânea / experimentação.

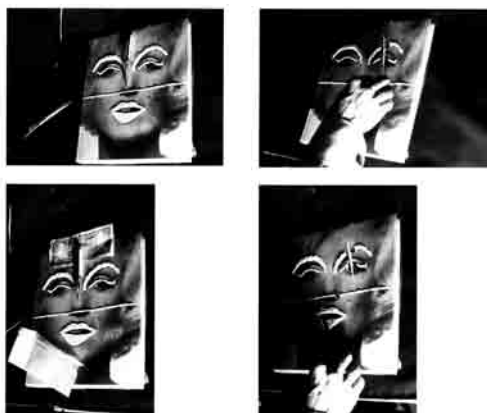
Title: *Hélio Oiticica and the cinema*

Abstract: *This article intends to present the work Cosmococa by Hélio Oiticica and discuss the presence of the cinema in the oeuvre of this artist. The cinema is seen in this article as thought, a trigger of questions in the field of the visual arts.*

Keywords:
cinema / contemporary art / experimentation

Uma breve apresentação da poética de Oiticica

Hélio Oiticica foi um artista brasileiro que trouxe questões fundamentais à arte nos anos 50-70, ainda hoje debatidas. Preocupado com o caráter experimental da arte, não se cansou de inovar. Faz parte do grupo Neoconcreto junto com Lygia Clark entre outros importantes artistas brasileiros. Além de trabalhar com diferentes linguagens ao longo de sua carreira, entre elas, a pintura e o cinema, escreve textos que falam de sua obra e participam na construção de seu pensamento. Nos anos 60 cria o *Parangolé* (1964), misturando artes visuais, performance e samba, transgredindo limites estéticos, sociais e conceituais. Outras experiências de trabalhos como *Bólides* (1963) e o conceito de *Crelazer* (1969), revelam a importância do espectador para Oiticica, para quem, sem ele, não há trabalho de arte, sendo esta a base da construção de um pensamento *Suprasensorial* que integre arte e vida. Neste artigo, nosso foco será um dos seus últimos



Figuras 1 e 2 · Slides 21, 22, 25,26
da instalação CC3 MAILERYN, Centro de Arte
Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2005.

trabalhos, as *Cosmococas*, instalações que questionam o cinema como linguagem pensando o indivíduo numa sociedade em que a informação e a comunicação já se anunciavam como participantes das práticas artísticas. Oiticica cria outro tipo de cinema com as *Cosmococas*. É nosso interesse pensar a atualidade deste trabalho.

1. *Cosmococas*

As *Cosmococas: programa in progress* (1973/4), realizadas com o cineasta Neville D’Almeida, são para Oiticica, blocos de experiência. Blocos, pois não há continuidade entre uma instalação e outra. Um dos últimos trabalhos do artista, as *Cosmococas* trazem questões discutidas na arte contemporânea, entre elas: a imagem como experiência, a exploração do espaço expositivo, a valorização da presença do espectador, o uso de diversas linguagens, a relação arte e vida e o diálogo com o cinema.

Cada instalação leva a abreviação CC, seguida de um número, que marca a sequência cronológica da sua criação, e um título, como em CC3 MAILERYN. É a invenção de um espaço multisensorial formado por slides, objetos e uma trilha sonora, uma arquitetura em que as imagens fixas projetadas simultaneamente em looping se diferenciam das imagens em movimento da sala de cinema, projetadas uma de cada vez numa única tela, um *Quasi-cinema*, como Oiticica escreve. As *Cosmococas* são fundadas na relação artista — espectador — trabalho de arte. Crítico do cinema-espetáculo e da passividade do público defende o “cinema — instrumento”, a partir do qual o espectador seja inserido,

e torne-se, então, “participador”, aquele que participa da criação do trabalho e que se transforma a partir de sua relação com ele. Segundo Oiticica, o cinema traz a possibilidade da criação de mundos simultâneos, de formas produtoras de comportamentos e de integração entre arte e vida.

Não era a narrativa cinematográfica que interessava Oiticica, e sim, a “NÃO NARRAÇÃO”, como parece em seus escritos, constituída de imagens que não contassem história alguma, mas que criassem diferentes maneiras do espectador se relacionar com o tempo. Uma escrita fragmentada que se torna ela mesma imagem. Desdobrando-se em uma escrita-imagem, slides de Marilyn Monroe e Jimi Hendrix, cobertos pela cocaína, droga presente em todas as imagens, tomam o espaço expositivo. O tempo se torna aqui um dispositivo ele mesmo. Cada slide é um “momento-frame” como ele nos diz, no qual ocorre a fragmentação e a interrupção do fluxo do cinetismo das sequências cinematográficas. Momentos-frame são sequências que operam por contiguidade de um cinema feito com imagens fotográficas.

2. Program-specific

Programa in progress é o termo usado pelo artista para pensar a ideia de experimentação que está presente nas instalações, de algo que possui uma estrutura aberta, que está sempre se transformando e que é da ordem do inacabado. O cinema de Oiticica presente nas *Cosmococas* converge diferentes questões que atravessaram toda a sua obra. O artista pensa o trabalho de arte como “SITUAÇÃO”, isto é, como campo semântico, expresso nessas instalações na condição de programa que anuncia a produção de um texto aberto que vislumbra a experimentação.

Miwon Kwon diferencia trabalhos de site specific segundo suas estratégias e contextos histórico e artístico sinalizando que os primeiros trabalhos a tratar da especificidade do sítio surgem na época do aparecimento do minimalismo, trazendo questões relacionadas à fisicalidade do lugar em que o trabalho era instalado. Segundo Kwon, nesses trabalhos a presença do espectador no espaço e sua relação com o trabalho, lidam não mais com uma observação contemplativa, mas sim, com a observação participativa desse espectador, inaugurando uma nova maneira de se relacionar com o trabalho de arte. A autora estende a noção de site specific aplicando o conceito de *site* não só a espaços físicos, mas também a espaços semânticos e termina seu artigo propondo um uso do site specific que demarque uma prática relacional.

No Programa *Cosmococas* de Oiticica, o espaço da galeria é ocupado por imagens, sons e objetos, convidando o espectador a explorar a instalação de formas diferentes. Almofadas, redes, colchões e outros objetos são colocados

na galeria para que o espectador interaja no ambiente e experimente novas maneiras de se relacionar com o trabalho e de lidar com o tempo e espaço. Para cada *Cosmococa*, Oiticica anotava instruções para a ocupação do espaço e propostas de performances, que acompanhavam as projeções, chamadas por ele de “situação-espaço-PERFORMANCE”, cruzando os limites entre as fronteiras da observação, participação e criação, formando espaço fílmico a partir do espaço linguístico no qual palavras adquirem visualidade na poética do artista.

3. Ruptura

Atualmente, diferentes práticas artísticas se apropriam de elementos discursivos e técnicos do cinema, produzindo questões quanto ao seu uso na criação de imagens, fotográficas, videográficas e fílmicas. O diálogo entre cinema e arte contemporânea explora a produção de novas relações de tempo e espaço, a participação do espectador, entre outras reflexões que estão presentes na ideia de trabalho de arte como produto híbrido e que são investigadas por Oiticica em *Cosmococas*.

Oiticica antecipa questões vividas hoje. Ao usar imagens e trilhas sonoras da cultura de massa e do mundo da arte como as de Marilyn Monroe e John Cage, cruza fronteiras e amplia os limites do campo artístico. A multiplicidade de linguagens e de temas, além do ambiente convidativo das instalações do artista, é participante na relação com o espectador. Ocupando o espaço da galeria de uma forma nova, Oiticica produz uma ruptura com o cinema tradicional da sala escura que testemunha a passividade do espectador imóvel em sua cadeira. Ao projetar slides nas paredes do espaço expositivo, interrompe o fluxo contínuo de imagens filmadas, realizando cruzamentos e intermediações entre as linguagens fotográfica e cinematográfica, levando o espectador a criar duração de tempo, fazendo-o participar nesse todo aberto que é o trabalho, visto por Oiticica como um jogo, no qual o acaso tem papel fundamental.

Ao usar o cinema, o artista cria novas relações de tempo e espaço, nas quais há a busca de uma participação cada vez mais ativa do espectador de arte, deflagrando nele operações mentais e processos de subjetivação, fazendo romper no seu corpo uma nova maneira de lidar com este meio como forma de pensamento.

4. O cinema na galeria

Artistas contemporâneos que usam o cinema na galeria acionam diferentes estratégias ao lidar com a forma expositiva que conversa com a noção de instalação. Ao dialogar com a arquitetura da galeria, lidando com suas características e condições, artistas levantam questões como a da espacialização e temporalização da imagem. Jean Christophe Royoux escreve sobre o “cinema de exposição”, aquele que se afasta das salas de cinema tradicionais e está presente



Figura 3 · Vista da instalação CC3
MAILERYN, Centro de Arte Hélio Oiticica,
Rio de Janeiro, 2005.

nas galerias e museus. Royoux fala de um cinema que não é mais feito para contar histórias e que acolhe uma narrativa que está por vir (“coming narrative”), que não é linear e envolve diferentes práticas e a participação do espectador na arquitetura construída pelo trabalho. O autor fala de como a exposição se tornou um dispositivo criador de um espaço, um “habitat”, uma “rede”, um “ninho”, no qual o espectador constrói sua própria narrativa ao articular os componentes expostos pelo artista. A questão da experimentação é aqui fundamental. Segundo Royoux, o que se dá nesse espaço é a construção estética da individualidade, uma vez o espectador tem uma experiência no qual há a conjunção de tempo, espaço, lugares e histórias.

5. Criando mundos possíveis

O trânsito de linguagens e operações permite a arte de criar relações externas com outras formas de pensamento, como o cinema, e assim criar novos circuitos e ressonâncias nas práticas contemporâneas. O artista contemporâneo usa métodos e estratégias disponíveis no mundo, os quais, muitas vezes, não pertencem originariamente ao sistema da arte. Criar novas articulações, converter em potência o que era apenas possibilidade, provocar o choque no pensamento, fazendo a arte produzir novas maneiras de se relacionar com a vida, como nos ensina Gilles Deleuze.

O filósofo francês volta-se à vontade de potência de Nietzsche para pensar o cinema como uma forma de pensamento que discute o impensado, algo que ainda está para ser visto e pensado, como a vida, diz ele. A potência do falso deleuziano pensa a fabulação como devir, como vontade de potência. Deleuze fala de um cinema do corpo, elegendo Jean-Luc Godard como fundador, que lida com relações “supra sensoriais” do “SINTO” e do “PENSO”, contendo a presença do sublime na imagem. Citado por Deleuze, o cineasta diz que o mundo é que se fez cinema.

Considerações finais

As *Cosmococas* de Oiticica formam um devir imagem, um devir mundo. O artista, cuja obra propõe possibilidades de ser e atuar no mundo por meio de práticas artísticas torna-se, ele mesmo, objeto de sua busca, se reinventando na sua prática. E com ele, nos reinventamos e nos recriamos. Referindo-se a uma “arte afetiva”, Oiticica pensa uma arte que se relacione com o mundo e não fique isolada no seu campo de atuação. Como prática social e saber específico, a arte engendra maneiras de pensar e atuar criando mundos possíveis. Através dela, temos a possibilidade de formar maneiras de se relacionar, produzindo pausas, interrupções e intervalos, inventando mundos que passam a nos pertencer.

Referências

- Basualdo, Carlos. *Hélio Oiticica Quasi-Cinemas*. Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, Wexner Center for the Arts, The Ohio State University in association with Hatje Cantz Publishers, Germany, 2001-2002.
- Deleuze, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- Oiticica Filho, César. *Hélio Oiticica*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2009.
- Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- Oiticica, Hélio Hélio Oiticica, Neville D'Almeida. *COSMOCOCA programa in progress*. Projeto Hélio Oiticica, Fundación Eduardo F. Constantini, Centro de Arte Contemporânea Inhotim, 2005.
- Kwon, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Arte & Ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ. Número 17, 2008, pp. 167-187.
- Royoux, Jean-Christophe. *Beyond the end of narrative: allegories, constellations, dispositifs*. http://www.campagne-premiere.com/data/Text_royoux_beyond_the_end_of_narrative_cat_mdm

Luis González Palma: fotografia e mestiçagem

ANDRÉA BRÄCHER

Brasil, artista visual. Graduação em Publicidade e Propaganda (Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação — FABICO / da Universidade federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em História, Teoria e Crítica Artes Visuais (Instituto de Artes, UFRGS). Doutorado em Poéticas Visuais (Instituto de Artes, UFRGS). Professora na FABICO / UFRGS, Departamento de Comunicação Social, Área de Fotografia.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O artigo apresenta o trabalho do artista contemporâneo guatemalteco Luis González Palma. Analisar-se-á a partir do conceito de mestiçagem os trabalhos Loteria I e Loteria II, dos anos 80 e 90, em que o fotógrafo justapõe retratos e natureza morta. Tal conceito fica evidente em seus procedimentos técnicos e na escolha das representações simbólicas que fazem parte dos seus retratos.

Palavras chave: fotografia / processos fotográficos alternativos / mestiçagem.

Title:

Luis González Palma: photography and mestizaje

Abstract: *The article presents the work of contemporary artist Luis González Palma, from Guatemala. It will examine the concept of mestizaje on the photographic works called Lottery I Lottery II, from the 1980's and 1990's, in which the photographer juxtaposes portraits and still life. This concept is evident in its technical procedures and choice of symbolic representations that are part of his work with portraiture.*

Keywords: *photography / alternative photographic processes / mestizaje.*

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar o trabalho do artista contemporâneo guatemalteco Luis González Palma (1957), fotógrafo autodidata que explora retratos, símbolos, história e memória em suas fotografias. O artista vive e trabalha na Argentina. Reconhecido por seu trabalho, já participou de Bienais como as de São Paulo, de Havana e de Veneza. Suas obras estão incluídas em importantes coleções internacionais públicas e privadas.

Através de processos não tradicionais, como a utilização de Betume da Judeia, por exemplo, percebemos uma produção técnica diferenciada. Segundo

o artista suas técnicas são variadas, desde as do século XIX ao digital. Porém, estão em estreita relação com a idéia de seu projeto, que são complementares e geram um discurso específico.

Pretende-se abordar através deste artigo uma determinada parte de sua produção, os retratos realizados entre o final dos anos 80 e a década 90. Um exemplo é *Loteria I*, 1989, Figura 1. Nessas imagens podemos destacar alguns aspectos ligados a sua técnica e iconografia, quais sejam, o tom sépia de suas fotografias e partes brancas contrastantes em certos elementos simbólicos da imagem. Segundo o artista:

...Me centré en crear ciertas metáforas a través de retratos frontales de mirada fija y directa que mostraban la dignidad de los modelos y que, simultáneamente, hacían evidente la fragilidad de su ser: el rostro era un pretexto para representar la condición humana (Palma, 2012).

A condição humana aqui representada por esses trabalhos evidenciam a temática dos retratos “dos los nativos guatemaltecos que sobrevivem como mestiços” (Castro, 1998, p. 78). Por sua vez, a técnica que emprega nestas fotografias também permitem pensar numa ‘mestiçagem’ de materiais e técnicas.

Os retratados aparecem adornados com objetos que fazem referência aos rituais da crença da igreja católica e as crenças religiosas dos ameríndios e lendas da Guatemala: coroas e mantos, asas de anjos, coroas de flores, a caveira, o diabo e o homem-pássaro.

A Mestiçagem na Fotografia de Luiz González Palma

Para Dominique Baqué (2003: 9) existe um tipo de fotografia que não se inscreve na história do meio fotográfico tradicional, a ela dá o nome de ‘Fotografia Plástica’. Esta fotografia não é pura, pelo contrário, “atraviesa las artes plásticas y participa de la hibridación generalizada de la práctica, de la desaparición, cada vez más manifiesta, de las separaciones entre los diferentes campos de producción.”

O fotógrafo ao realizar os trabalhos denominados de ‘Loteria I’ e ‘Loteria II’ utilizou os processamentos tradicionais da fotografia em preto-e-branco e da viragem em sépia. O passo seguinte é a pintura de suas ampliações com betume da judéia — substância semi-líquida aplicada com um pincel. Com a técnica enfatiza a coloração branca de certos objetos ou símbolos das imagens. Na mesma linha de procedimentos de artistas fotográficos contemporâneos, valoriza a matéria e a forma fotográfica. Cria com suas pinceladas uma camada sobre a imagem, que a faz perder seu caráter liso, plano e plástico dos papéis



Figura 1. Luis González Palma, *Loteria I*, 1989, 29,2 x 29,2 cm. Fonte: sítio do autor.

da modernidade (Baqué, 2003: 148). O betume da judéia é uma substância fotossensível utilizada nos experimentos iniciais da ‘História da Fotografia’. Joseph Nicéphore Niépce durante o curso de suas experiências emulsionava seus materiais com uma solução deste produto — que remonta ao tempo dos antigos Egípcios. No caso da Heliografia, o betume sensibilizado atingia uma cor cinza clara, quanto exposto ao sol (Harry Hanson Center, 2012). No caso de Luis González Palma o betume não é o material fotossensível principal, mas age como uma veladura na imagem ou pintura.

Argumenta Icleia Borsa Cattani (1999: 93) que, conceitualmente, a ‘Mestiçagem’ se situa contra o dogma modernista de pureza dos diversos meios, enunciado particularmente por Clement Greenberg. Em seus princípios, pensa-se na purificação de cada obra de arte pela eliminação de meios e efeitos apresentados por outras artes, busca-se a essência de cada uma (Baqué apud Cattani, idem). O artista Luis González Palma criou um método próprio de colorizar sua fotografias, com betume da judéia, substância mesma que faz parte do legado fotográfico do século XIX. Poderíamos afirmar então que seu trabalho não é pura fotografia? Rubens Fernandes Júnior afirma que desde o seu nascimento a fotografia já nasceu híbrida, reunindo questões da física e da química, por exemplo, e que no contemporâneo são várias as possibilidades para a fotografia.

Essa mestiçagem contemporânea, esse hibridismo entre os processos de produção, essa permanente contaminação visual, esses vãos alçados em rumo ao desconhecido balançam de tempos em tempos as velhas certezas da imagem fotográfica. As novas sínteses e combinações apontam cada vez mais para um entrelaçamento dos procedimentos das vanguardas históricas, dos processos primitivos, alternativos e periféricos, e das novas tecnologias (Fernandes Júnior, 2002: 12 e 114).

Ancestralidades

Os retratos de Loteria I e II nos trazem outras questões além das formais. Conforme atesta Wendy Watriss (1998: 10) o artista se refere à cultura indígena e à sua história, não de uma maneira documental, mas reordenando elementos do retrato e da natureza morta. Cria através deles sua própria interpretação de memória: dos conflitos coloniais às mestiçagens religiosas e artísticas, vividas pela população guatemalteca do passado e do presente.

El interés central del trabajo de González Palma consiste en la situación de los nativos guatemaltecos que sobreviven como mestizos. Ni el marxismo ni el capitalismo han prestado oídos a la problemática cultural de las poblaciones indígenas; mientras el segundo ha sido depredador, el primero ha hecho proselitismo tan intenso como el del

cristianismo, igualmente arrogante en su determinación de reemplazar la cosmología nativa con la suya. (Castro, 1998: 78).

O próprio artista declara que ‘Si nuestra forma de ver se confecciona desde lo social y lo cultural, podemos concluir que toda mirada es política y que toda producción artística está sujeta a este juicio’ (Palma, 2012).

Os trabalhos *Loteria I* e *II* mesclam em seu mosaico fotográfico símbolos que remetem tanto às crenças pré-hispânicas, como da católica romana. Conforme Serge Gruzinski em ‘El Pensamiento Mestizo’ as mestiçagens surgem na América no século XVI, ‘En la confluencia de temporalidades distintas — la de Occidente cristiano y las de los mundos amerindios-, las ponen brutalmente en contacto y las montan unas sobre otras (2000: 58 e 59).

Estrela, lua, peixes, coroas, mantos, asas de anjos, coroas de flores, caveira, diabo e homem-pássaro estão representados nestes trabalhos. Na figura 1, o Anjo fuma, a Lua foi amarrada e amordaçada. Tais fotografias estão muito longe de um retrato pre-rafaelita. Seus aspectos formais e procedimentos técnicos quase podem levar a este engano. Mas suas fotografias não tratam apenas de mitos e lendas, como o fazia, por exemplo, Julia Margaret Cameron. O artista faz uma citação à história da fotografia e do retrato.

Quando apresenta suas imagens justapostas, em mosaico, algumas representam o passado, outras poderiam ser entendidas representantes do presente e outras uma mescla, de presente e passado, símbolos católicos e indígenas. Em *Loteria I* temos a figura do anjo/indígena que fuma. Sabemos que o tabaco foi um produto vegetal que veio a ser conhecido pelos europeus junto ao novo mundo, assim como o cacau, e transformados em mercadoria. Seu consumo era um privilégio das classes nobres indígenas e era um meio de manter intercâmbios com o mundo divino (Gruzinski, 2000: 86). O artista com esta imagem cria sua própria cosmologia mestiça.

Conclusão

Luis González Palma através de seus retratos analisados neste artigo confirma que a mestiçagem contemporânea é pós-moderna e ‘que aboga por la cita y el reciclaje de las imágenes, la reapropiación de estilos’ (Baque, 2003: 197). Verificamos na análise a possibilidade de aprofundar a questão da citação à história da fotografia nos retratos de Julia Margaret Cameron, especialmente aqueles de temática religiosa. Tal estudo é uma sugestão de continuidade para este artigo.

Seus procedimentos técnicos mesclam técnicas difundidas no século XX

(como o preto-e-branco e a viragem em sépia) e materiais utilizados em fotografia desde o início do século XIX (betume da judéia), aplicado com pincel. Questionamos se tais procedimentos podem ser considerados ‘mestiçagem’ de técnicas e materiais ou, por pertencerem ao meio, ainda mantê-lo ‘puro’. Será possível ainda questionarmos também a pureza dos meios em pleno século XIX? Ou hoje, mais do que nunca, na fotografia?

Em seus retratos vemos claramente uma mescla de símbolos que podem ser atribuídos às crenças ameríndias e à da igreja católica, e são eles: estrela, lua, peixes, coroas, mantos, asas de anjos, coroas de flores, caveira e diabo. Tal simbologia também poderia ser aprofundada em futuro estudo.

Por último, o artista propõe uma mestiçagem de tempos, provocada tanto pelos procedimentos técnicos que resultam na cor sépia e branca e na veladura da imagem — que a faz parecer antiga. Também introduz em seu retratos símbolos antigos (como as flores brancas e seu significado de pureza); e contemporâneos, como o cigarro que o anjo fuma: passa-se por uma prática ritual indígena às práticas atuais de uma sociedade de consumo.

Referências

- Baqué, [2003] *La Fotografía Plástica*.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1930-2
- Castro, Fernando (1998) *Crossover Dreams: sobre la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*. In: Watriss, Wendy; Zamora, Louis Parkinson. *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994*. Austin: University of Texas Press. P. 56-94. ISBN: 0-2925-79118-6
- Cattani, Icélia Borsa (1999) *Images métisses*. CERAP, Hybridation, métissage, mélange des arts, ISSN: 1257-9291. Paris, n. 5, p. 93-99.
- Fernandes Júnior, Rubens (2002) *A Fotografia Expandida*. São Paulo: Tese em Comunicação e Semiótica — PUCSP.
- Gruzinski, Serge (2000) *El Pensamiento Mestizo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. ISBN: 84-493-0943-3.
- Heliography (2012). *The First Photograph*. [Consult. 20131212] Texto. Disponível em <URL: <http://www.hrc.utexas.edu.com/>>.
- Luis González Palma (1989). *Loteria I*. [Consult. 20131201] Fotografia. Disponível em <URL: <http://www.gonzalezpalma.com/>>.
- Luis González Palma (2012) *Declaración de artista*. [Consult. 20131201] Disponível em <URL: <http://www.gonzalezpalma.com/>>.
- Watriss, Wendy (1998) *Imagen y Memoria: Fotografía de Latinoamérica 1866-1994*. In: Watriss, Wendy; Zamora, Louis Parkinson. *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994*. Austin: University of Texas Press. P. 2-17. ISBN: 0-2925-79118-6.

Contactar a autora:

andrea.bracher@terra.com.br

Marian Starosta: maternidade e processos de criação

ANDRÉA BRÄCHER

Brasil, artista visual. Graduação em Publicidade e Propaganda (Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal de Rio Grande do Sul (FABICO, UFRGS). Mestrado em História, Teoria e Crítica Artes Visuais (Instituto de Artes (IA), UFRGS). Doutorado em Poéticas Visuais (IA, UFRGS). Professora na FABICO, UFRGS, Departamento de Comunicação Social, Área de Fotografia.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo trata do trabalho da artista brasileira Marian Starosta, cujas séries fotográficas '6 Movimentos' e 'Mikvot' serão abordadas a partir da perspectiva que a experiência artística pode ser enriquecida através das experiências pessoais da gravidez e da maternação. Tais experiências ocorrem concomitantes e irão influenciá-la na escolha das temáticas e pelo modo de representá-las.

Palavras chave: fotografia / processos de criação / artista-mãe.

Title: *Marian Starosta: motherhood and creation processes*

Abstract: *This article discusses the work of Brazilian artist Marian Starosta, whose photographic series '6 Movements' and 'Mikvot' will be addressed from the perspective of that the artistic experience can be enriched through the personal experiences of pregnancy and mothering. Such experiences are ongoing and will influence it in the choice of themes and the way of representing them.*

Keywords: *photography / creative processes / artist-mother.*

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar o trabalho da artista brasileira Marian Starosta, cujas séries fotográficas apontam para os retratos de amigos, familiares e retratos íntimos de seu cotidiano familiar.

Marian Starosta (Porto Alegre, Brasil) vem trabalhando com fotografia desde 1982 e com vídeo desde 1985. Foi coordenadora das Artes Visuais na Casa de Cultura Mário Quintana. A artista tem Mestrado em Ciências da Comunicação pela UNISINOS (2000) e graduação em Jornalismo pela PUCRS (1998). Em

2002 transferiu-se para a Cidade de Nova Iorque a fim de completar o Programa de Certificado em Tempo Integral em Fotografia no ‘International Center of Photography’ (2003, Nova Iorque, EUA). Desde então vem se dedicando ao trabalho autoral em fotografia e vídeo e ensinando na escola de fotografia Ateliê da Imagem, RJ.

Em 2004, de volta ao Brasil, e a partir de então, passa a exibir regularmente em exposições individuais e coletivas seu trabalho, sendo ‘Mikvot’ sua última individual em Porto Alegre, Galeria Tina Zappoli, em agosto/setembro de 2012.

Pretende-se abordar através do artigo uma determinada parte de sua produção, exemplificada através dos trabalhos ‘6 Movimentos’ (2004) e ‘Mikvot’ (2003 em diante). Nas fotografias de Marian Starosta, o processo de criação fotográfica e o de maternação ocorrem concomitantes, e vemos que essa experiência, no caso de Marian, se apresentará nas temáticas escolhidas e pelo modo de representá-las: o gesto da amamentação em ‘6 Movimentos’; e a água em ‘Mikvot’.

Andrea Liss em ‘Feminist Art and the Maternal’ (2009) traz exemplos de artistas mulheres que abordam em seu trabalho a maternidade. A maternação traz novas perspectivas de ser e de viver tanto para a mãe, quanto para a artista. Diz a autora que a mente e o corpo da mãe estão em constante ‘labor’, que traduzimos como trabalho, mas também como ‘trabalho de parto’ (2009: XVIII). Podemos então pensar no processo de criação como um processo de maternação. Decorrerão daí analogias e metáforas que poderão ser visualizadas e analisadas no trabalho de Marian Starosta.

“6 Movimentos” (2004)

Nesta série fotográfica identificamos a figura do recém-nascido e o gesto de amamentação do próprio filho da artista (são auto-retratos). Marian chama o trabalho de seis movimentos ou seis momentos. Composto ao todo por seis conjuntos de fotografia com 32 imagens cada.

A fotógrafa conta que o auto-retrato foi fotografado com o auxílio de um tripé e de um acessório que permite fotografar/ disparar a câmera à distância. Percebemos pelo enquadramento que os mesmos foram feitos a curta distância. O *close* é uma estratégia utilizada quanto queremos enfatizar e dar destaque à cena. Apenas uma pequena parte do corpo é enquadrada, o que efetua uma certa perda de identidade do bebê e a mãe se retira quase que por completo do quadro, deixando apenas seu seio à mostra. Este enquadramento fechado ou bem fechado é como o olhar míope da mãe que tem o filho no colo ou nos braços. Seria este causado pela perspectiva da mãe em seus primeiros meses de vida?

Os diversos momentos de amamentação aparecem interligados, porém, separados por cor. Como lapsos de tempo entre o dia e a noite. Luz e escuridão. Há



Figura 1. Marian Starosta, série *6 Movimentos*, 2004;
1 painel com 30 cm x 30 cm (fragmento do trabalho). Fonte: Marian Starosta.
Figura 2. Marian Starosta, série *Mikvot*, em andamento; 0,80 x 0,80 m.
Fotografia/Fonte: Marian Starosta.

o registro do movimento do bebê, esse leve desfoque provocado pela baixa velocidade. Neste momento verificamos que se há ‘Movimento’, há vida, há criação.

Essa intimidade recíproca, contato corporal entre mãe e filho é o momento de intersubjetividade entre ambos. Há uma conversa entre o adulto e o bebê que nos é permitido testemunhar, esta intimidade é proporcionada pelo olhar da lente/objetiva.

É a presença de um rosto adulto, dominado pelos seus dois grandes olhos, que inaugura essa conversa, em que o bebê se percebe olhado, sorri e recebe em troca sonoras manifestações do efeito causado por sua pessoa. Sou visto, logo existo (Corso, 2005: 241).

Ainda segundo a fotografia, o momento da criação da série refletia um momento de angústia e de frustração em sua vida pessoal, depois de uma depressão pós-parto. O momento de depressão para a mãe é bastante ambivalente. Como representar a angústia, a frustração, por vezes, o desespero?

Para Cecília Almeida Salles “O desprazer do ato criador está ligado ao fato de que o artista encontra, ao longo de todo o percurso, problemas infinitos, conflitos sem fim, provas, enigmas, preocupações e mesmo desesperos” [...] “Angústia que leva à criação” (2004: 82-84).

Há mudança de tonalidades de cor em diferentes quadros, que demonstra um ambiente não controlável em termos de luz ou propositadamente não homogêneo — como a vida materna que apresenta dias bons e dias não tão bem sucedidos com o bebê. Mas o movimento que Marian suscita é o de eternizar estes momentos, para guardá-los.

...a idéia temporal imposta pelo aparelho que mortifica o continuum onde a vida acontece, explicitando deste modo a evidencia da finitude das coisas e das pessoas que amamos um gesto que põe a nu, a fragilidade do ser humano e o uso que o mesmo faz da fotografia para enfrentar o tempo e a entropia que nos devora, uma tentativa que demonstra o desejo de eternizar, tornar durável, um momento tão doce e ao mesmo tempo tão finito (Souza, 2007).

“Mikvot: águas da vida na Tradição Judaica” (em andamento)

Em ‘Mikvot’ temos uma série fotográfica dos locais onde se realizam os banhos de purificação dos judeus e onde a água é elemento de purificação e meio de um rito de passagem. O trabalho é composto de 7 imagens em grande formato, vídeos e uma imagem/painel composta de 77 fragmentos, intitulada “Mikhockney”, inspirada no trabalho do artista David Hockney. Nas imagens vemos além da água da piscina, sua estrutura, composta por corrimões e azulejos, saídas de água, degraus e iluminação. Toda mikvê (no plural, a palavra usada

é mikvot) deve ter água natural, da chuva, de uma fonte ou da neve derretida.

O projeto foi iniciado em Nova Iorque em 2003, onde Marian fotografou o primeiro Mikvê da série, localizado no Kabbalah Center, Manhattan (EUA). Não só fotografou o local, como também se banhou. Após a experiência engravidou de seu primeiro filho. Regressando ao Brasil em 2004 fotografou outro Mikvê no Rio de Janeiro. A série foi retomada em 2009, quando mais Mikvot foram fotografados: Rio de Janeiro, Recife, Olinda, São Paulo e Porto Alegre. O projeto está em processo e o objetivo da artista é fotografar no Brasil no mínimo mais 10 Mikvot e, num segundo momento, fotografar em outros países.

Algumas de suas fotos desta série, que mostram a água, evocam o útero materno e o nascimento, como na figura 2. Nessa imagem há diferentes cores de luzes e o movimento da água, que nos levam para o espaço do útero. Local onde todos estivemos, mas nada lembramos. O útero, nossa primeira morada, permite a existência de um ser em desenvolvimento, onde a bolsa amniótica e o bebê conectam-se por um cordão.

Roland Barthes diz que, da mesma forma, o objeto fotografado está conectado, primeira e irreversivelmente à fotografia por um cordão umbilical invisível. A conexão entre o objeto e sua fotografia não se encerra, mesmo que esse cordão esteja cortado e a conexão física interrompida. A fotografia aponta para o corte feito no tempo e no espaço: para o corte que interrompe o fluxo de sangue e nutrientes essenciais à vida; para o fluxo de tempo, necessário para ambas as existências — do ser humano e da fotografia. Após esse corte, suas existências passam a existir desconectadas do ser que a gerou, a mãe (e seu útero), a luz (e a câmera fotográfica).

O cordão umbilical é a primeira conexão física que as crianças têm e se ligam às suas mães, e é a garantia de que estivemos no corpo materno. Nossa mãe esteve conectada a nós, assim como a fotografia esteve conectada a seu referente. Ela é lembrança da presença e ausência/perda da mãe/do referente.

Conclusão

Segundo Bronfen “A fotografia suporta uma memória tardia do corpo materno”. (2002: 10 e Bracher, 2009: 170/171). E não seria esta memória tardia que Marian nos apresenta em Mikvot? Se em ‘6 Movimentos’ presenciamos a relação existente entre mãe e filho recém-nascido, em Mikvot temos a evocação da relação filha-mãe. Diante da temática da gestação, nascimento e amamentação podemos pensar metaforicamente no processo de criação da artista também como um processo de gravidez e maternação. Como afirma Cecília Almeida Salles o fruto do trabalho do artista pode ser comparado com o da gravidez, ‘O artista não conhece a aparência de sua prole enquanto ela não surge’ (2004: 53).

Tais analogias e evocações mostram a riqueza do trabalho de Marian e sua trajetória que permeia questões inerentes a todo ser humano: gestação e nascimento, vida e vivências, ciclos de vida.

Referências

- Barthes, Roland (1984) *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 84-0549
- Bonder, Nilton (2012) *Mikvot*. Texto de apresentação da exposição Mikvot de Marian Starosta, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Bracher, Andrea (2009) *Assombr(e)amentos: poéticas do imaginário infantil através de processos fotográficos históricos*. Porto Alegre, 260p. Tese (Doutorado em Artes Visuais), PPGAVi, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Bronfen, Elisabeth (2002) *Women Seeing Women: a Pictorial History of Women's Photography*. Munich: Schirmer Art Books. ISBN: 978-1-905791-20-0
- Corso, Diana Lichtenstein; Corso, Mário (2005) *Fadas no Divã: psicanálise das histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed. ISBN: 85-363-0620-3
- Liss, Andrea (2009) *Feminist Art and the Maternal*. Londres/Minneapolis, University of Minnesota Press. ISBN: 978-0-8166-4623-4
- Manczyck, Natália (Abril de 2012) *A tradição judaica das águas*. In: Revista Fotografe Melhor. Ano 16, no. 187.
- Salles, Cecília Almeida (2004) *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. 2ª. Edição. São Paulo: FAPESP/Annablume. ISBN: 85-7419-042-X
- Souza, João Wesley de (2007) *Migrações Fluidas*. [Consult. 20130113] Texto. Disponível em <URL: [http:// joaowesley.com/joao/datos/marian_starosta.pdf](http://joaowesley.com/joao/datos/marian_starosta.pdf)>

Contatar a autora:

andrea.bracher@terra.com.br

Maria Gabriela Llansol: o tecer e o traço. (Uma escrita sem representação)

ÂNGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA

Brasil, escritora e artista plástica. Mestre em Educação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Professora do Curso de pós graduação Latu Sensu a Arte de Contar Histórias: abordagens poética, literaria e performatica. Coordenadora do Núcleo de Formação em arte contemporânea de crianças e jovens no Instituto Tomie Ohtake.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este texto apresenta uma leitura dos diários de Maria Gabriela Llansol e de seu livro de Entrevistas publicado no Brasil em 2011 pela editora Autêntica, a partir da concepção de que escrever é tecer, ou seja, o texto configura-se como um tecido. Na obra da autora tal aproximação não se configura como uma metáfora, mas como um real possível onde a escrita é um lugar de dar a ver cenas fulgor onde não há hierarquias entre os seres da terra.

Palavras chave: escrita / metáfora / literatura.

Title: *Maria Gabriela Llansol: weaving the lines (a writing without representation)*

Abstract: *This text presents a reading of the diaries of Maria Gabriela Llansol and his book of interviews published in Brazil in 2011 by publisher Authentic, out of the conception that writing is like weaving, as the text appears as a fabric. In the work, this approach is not configured as a metaphor but as a possible reality, where writing is a place to see the glowing scenes and where there is no hierarchy among the beings on earth.*

Keywords: *writing / metaphor / literature.*

A aproximação entre a escrita e o tecer se deu a partir da leitura de parte da obra de Maria Gabriela Llansol. Para esta autora, não se trata de uma metáfora, onde os significados são substituídos para formarem um terceiro sentido. Tal junção se caracteriza como uma sobreposição ao invés de substituição.

A concepção da escrita como um traço também é vital para a autora. E o gesto da escrita se faz presente no texto concretamente (_____). É o traço que quebra a hierarquização entre aquele que escreve e aquele que lê: o traço aproxima a todos de um não saber e o presentifica.

O artigo proposto ambiciona dar a ver as relações entre a escrita e o gesto

de tecer e traçar, a partir de trechos de textos recolhidos do livro de *Entrevistas* de Maria Gabriela Llansol, publicados no Brasil em 2011 pela editora Autêntica.

Em sua forma, o texto de Llansol nos aparece como uma composição de fragmentos, que estão unidos por um fio que se efetiva na compreensão do leitor. São múltiplas vozes e uma conexão com um real que não é inventado, mas vivido pela autora. Num dos capítulos do livro acima citado, a autora Lucia Castello Branco relata uma entrevista na qual Llansol afirma que tudo o que escreveu faz parte de uma narrativa, da qual ela vai partindo os pedaços.

Maria Gabriela Llansol (1931-2008) nasceu em Lisboa, dedicou-se a escrita e tradução literária. Morou em Sintra e na Bélgica, onde compôs muitos de seus livros.

Na obra de Llansol há o diálogo intenso entre figuras da História como Spinoza, Nietzsche, Hadewich, mulheres que viveram em *beguinages* na França, além de Bach, Fernando Pessoa, animais, plantas, paisagens; relacionadas entre si, em uma lógica que não é a do sujeito-objeto, mas de uma *co-presença*, acontecendo ao mesmo tempo, dentro e fora do corpo, numa rutura com a linearidade, mas não com o sentido.

Não se observa o mundo para depois relatá-lo, mas busca-se outra forma de dizer, “porque todas as diferentes espécies de seres têm o gosto profundo de viver num mundo estético” (Llansol, 2011: 20).

Este artigo discutirá a escrita como o gesto de tecer, de compor um tecido (É um tecido) e a escrita como traço (*E um traço*), como uma marca na superfície do mundo e da linguagem, a partir da afirmação da própria autora de que esta aproximação não é metafórica (*Não há representação*).

1. Não há representação

No texto de Llansol há que se ler e não perguntar qual o sentido do texto, nem “o que a autora quis dizer”. Experimenta-se uma espécie de tranquilidade intranquila. Tem-se o contato com uma escrita que está a romper com o modo habitual do pensamento e da linguagem, que geralmente é construído por meio de significados de oposições e hierarquias, ou seja, que está a conquistar poder com a língua.

Esta outra forma de pensamento não se inicia na autora, dialoga com muitos escritores e filósofos do que ela denomina de “linhagem”, que optaram em não falar sobre algo ou pelo “querer dizer”, mas deram abertura ao fluxo, pulsão, não linearidade, dando a ver múltiplas vozes convivendo na escrita. Llansol declara:

É uma utilidade que eu já recebi de outros, de outros pensadores, de outros escritores, de outras pessoas que intervieram na minha vida, e por isso eu tento *coser o tecido para que esta faixa não se interrompa* (Llansol, 2011: 66).

Para Llansol, as múltiplas vozes e os múltiplos sentidos do texto não adquirem o valor de metáfora, pois isso retiraria a força das imagens. O seu modo de escrita aproxima-se da colagem, onde todas as palavras e frases estão em composição. Llansol reitera: “... não há metáforas. Uma coisa é ou não é. Não existe o como se” (Llansol, 2011: 48). Está aí a chave da compreensão de que nesta escrita não há metáfora e nem representação: há o contato com outra forma de pensar, ver e estar neste mundo. Llansol nos escreve: “Não haverá nunca um novo mundo, pensei, mas há um outro neste _____ e continuei a ler” (Llansol, 1994: 19).

Ao nos perguntarmos se é, ou como é possível o acesso a outro mundo dentro deste, a autora nos responde que:

noto que eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pelo exercício que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver; poderia dar como explicação que é da mesma natureza que abrir a porta da rua, das de comer aos animais, ou encontrar alguém que tem o lugar de sopro no meu destino (Llansol, 2011: 08).

Trata-se de uma ética em íntima relação com estética, do modo de viver em consonância com o traçado e o ato tecer do texto:

o texto que eu quero tecer, que eu sinto o impulso de tecer, é um mundo, um Espaço Edénico... porque é como o lugar onde eu consigo isso que, para mim, é um tesouro, porque é uma existência diferente (Llansol, 2011: 65).

2. É um tecido

Segundo o dicionário etimológico (1986) a palavra tecido tem origem do latim texere, que significa “tecer, tramar, entrelaçar, fazer algo através da justaposição de fios”. Para a língua portuguesa, uma palavra próxima de tecido é o texto, pois é composto ou tramado como um tecido.

É o tecido que reveste o organismo, que é responsável por fazer respirar o órgão e realizar trocas com o meio exterior, compondo um sistema comunicante. É, também, o tecido que protege o corpo ou que revela as suas vergonhas.

Esta forma de narrar, a partir de pontos de contato confere ao texto uma materialidade. O pensamento se dá com as coisas do mundo, sem abstrações. Aproximamos da presença da verdade porque é sob a superfície que a luz pode ser vista:

O texto que foi descoberto permite dar voz, sem dispersar a voz ou a tornar una; deixa que o desenho do encadeado — que é uma outra forma de narrativa — dê a ver as cenas fulgor convergirem, seguindo uma respiração ampla de sístole e diástole, num interior de um anel (Llansol, 2011: 40).

2. E um traço

O texto de Llansol é constituído por traços, espaços e interrupções. E aparece marcado no texto:

_____ o irritante traço contínuo.

É apenas uma dobra e um barço. O texto dobra, efeito de colagem. O texto

suspende o sentido, à espera de dizer intacto. Há frases que só completei anos depois; há frases que, no limiar dos mundos, não devem ser escritas por inteiro; há frases cujo referente de sentido será sempre obscuro. Se eu pretendesse escrever um texto sempre limpo — tiraria o traço. Onde não soubesse, nada escreveria. Mas como iria saber que ali não soube, ou nem sequer me pertencia saber? Onde o traço é apagado, vê-se claramente o raspar da borracha. Deixar o traçado” (Llansol, 2011: 66).

Esta noção de irritante continuidade pode ser entendida como a constante insistência na história da literatura e da humanidade de significar o mundo a partir de uma lógica da verdade racional ou do excesso de confiança no poder da linguagem de organizar, nomear e dar sentido ao mundo, separando-se assim dele. Nesta citação, Llansol não deixa dúvidas de que é possível romper com a ideia de representação e migrar para a apresentação, ou seja, não forjar uma realidade, mas entrar nela sem julgamentos, arriscando seu próprio dizer.

As frases que não podem ser escritas por inteiro também não podem ser ocultadas, devem estar no texto, do tamanho que lhes cabe, mesmo que iniciantes. O não dito deve deixar de ser insinuado ou calado, deve materializar-se no texto. Tal silêncio que emana do não saber presentifica-se como sujeira, marca, mácula. O silêncio não é etéreo nem imaterial, pode ser visto, provocando rutura, ruído e gestualidade.

Conclusão

O autor não possui controle do traço, do desenho ou da marca do texto. Não se pode prever o não saber de um texto, quando ele se fará presente. E, se o traço for apagado, a marca da borracha ainda estará presente. Não se pode escondê-lo. Ele dá-se. E deixa rastro.

“Porque pensar é com o corpo” (Llansol, 2011: 59), não é do domínio exclusivo da razão. E, para acontecer esta escrita corpórea, é necessário assumir outra forma: cheia de espasmos, de sentidos quebrados, de ataques e com conexão profunda com a materialidade/fisicalidade do mundo:

...da mesma maneira que eu escrevo um texto único, mais do que um livro, é que eu

faço aquele traço para querer mostrar, de uma maneira muito concreta, que eu sinto mesmo que o traço irrompe, que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte... A meu ver, aquele traço desloca-me em uma direção em que vou ser tocada fisicamente... Porque o traço é um traço físico... (Llansol, 2011: 51).

O ato de escrever evoca o corpo. O que acontece com o corpo, no corpo, sob o corpo, dentro e fora dele. Tudo está dentro daquele que escreve e, no entanto, está completamente fora. Tudo o que se relaciona com o corpo é intimidade. Escrever é tocar o corpo do mundo, até as suas bordas, encontrar o indizível e ainda assim sentir-se incompleto. Na memória da escrita, escrever era o ato de sulcar a superfície. Llansol, ao apresentar o traço na escrita está em profundo diálogo com este passado e o atualiza. Vilém Flusser, em seu livro *A Escrita* nos põe a pensar acerca da gestualidade da escrita:

Escrever origina-se do latim “scribere”, que significa “riscar” (ritzen)... Portanto, escrever era originalmente um gesto de fazer uma incisão sobre um objeto, para o qual se usava uma ferramenta cuneiforme (um “estilo”) (Flusser, 2010: 25).

No texto-traço de Llansol há a busca do encontro do corpo com a superfície. O que vemos é um texto que se movimenta intensamente em direção ao outro, traçando um elo de diálogo com o tempo sem cronologia, matérico.

Esta noção de escrita que se constitui a partir da sobreposição de conceitos e não por meio de metáforas é de grande contribuição para a literatura e para a arte em geral.

Referências

- Canetti, Elias (1990) *A Consciência das Palavras: ensaios*; tradução de Márcio Suzuki e Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 85-7164-099-8
- Castello Branco, Lucia (2000) *Os absolutamente sós-Llansol-A letra-Lacan*, Belo Horizonte: Autentica Editora; FALE/UFGM. ISBN 85-86583-76-6
- Cunha, Antônio Geraldo da (1986) *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN 85-209-08-46-2.
- Flusser, Vilém (2010) *A Escrita: Há futuro para a escrita?* Tradução do alemão por Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Anablume.
- Llansol, Maria Gabriela (2011) *Entrevistas/Maria Gabriela Llansol*, Belo Horizonte: Autentica Editora. ISBN 978-85-7526-591-8
- Llansol, Maria Gabriela (2011) *Inquérito às Quatro Confidências*, Belo Horizonte: Autentica Editora.
- Llansol, Maria Gabriela (1994) *LisboaLeipzig. O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim.

Contatar a autora:

acastelobrancoteixeira@gmail.com

Ressemantização: Cícero Dias e o Atelier de Picasso

ANGELA GRANDO

Brasil, música e historiadora. Bacharelado em Música, Escola de Música do Espírito Santo. Graduação em História de Arte e Arqueologia, Université de Paul Valéry (UPV). Maitrise, História de Arte e Arqueologia, UPV, Montpellier, França. Doctorat, História de Arte, Université de Paris I, Sorbonne. Professora de Teoria, História e Crítica da Arte na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil. Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes, UFES.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Passados alguns poucos anos em Paris, o que mobilizaria o modernista brasileiro Cícero Dias a desenvolver uma série de pinturas tendo como ponto de partida a relação que mantém com a obra de Picasso? Propomos uma análise circunstanciada sobre o processo de transformação da obra desse artista brasileiro, privilegiando a manobra de afirmação de sua pintura como signo plástico autônomo. **Palavras chave:** Cícero Dias / Picasso / processo criativo / modernismos.

Title: *Resemantization: Cicero Dias and Atelier de Picasso*

Abstract: *After a few years in Paris, which mobilize the brazilian modernist Cicero Dias to develop a series of paintings taking as its starting point the relationship it has with the work of Picasso? We propose a detailed analysis about the process of transformation of the work of Brazilian artist, privileging the maneuver affirmation of his painting as a standalone plastic sign.*

Keywords: *Cícero Dias / Picasso / creative process / modernisms.*

Depois de alguns anos em Paris, o que mobilizaria o modernista brasileiro Cícero Dias a desenvolver uma série de pinturas que refletem a relação que mantem com o atelier de Pablo Picasso? Estávamos em 1941. Cícero Dias havia desembarcado em Paris em 1937 e um ano após acontecia sua primeira exposição individual na Galeria Jeanne Castel. Na época o crítico Pierre Descargues disse: “[...] uma exposição poderia ser suficiente para abrir as portas de Paris. Blaise Cendrars, Serge Lifar, Benjamin Péret, Benjamin Crémieux, André Lhote..., tomaram conhecimento do recém chegado e, Picasso declarou que Dias é um grande poeta, um grande pintor em cores tropicais”. Devido à extrema oratória modernista de Picasso é natural que o artista brasileiro

o admirasse. Entretanto como explicar o entusiasmo imediato do mestre espanhol por Cícero Dias?

Vejamos o que diz Dias: “Nosso encontro aconteceu logo após minha chegada em Paris, graças aos amigos comuns. Isto é, um grupo de espanhóis e brasileiros que discutiam sobre a guerra da Espanha. Em seguida, passei a frequentar [assiduamente] seu atelier na *rue des Grands-Augustins*” (comunicação pessoal, Paris, 25/09/1999). A esse respeito declarou Paul Eluard: “Eu encontrei Cícero Dias o brasileiro frequentando Picasso o espanhol. E é Paris que lhes conservava a luz, a razão de ser: a luz do Brasil, a luz da Espanha, a exuberância, o rigor” (fragmento: arquivos de Cícero Dias, Paris). Na ocasião, o crítico André Salmon escreveu sobre uma certa “selvageria” imanente da paleta de Cícero Dias na sua coluna no *Aux Ecoutés*: “Será selvagem? Talvez. Mas então nos seremos, se admitimos, forçados de evocar o selvagem esplendidamente civilizado, sobre o qual Rimbaud nos fala em alguma parte. Cícero Dias não decepcionará os sonhadores preocupados em não abandonar a terra. Os surrealistas encontrarão a quem falar” (Salmon, 1938).

Podemos dizer que o “estilo Dias” foi sempre um meio de confrontação intuitiva com o mundo. Considerando o conjunto de telas que foram expostas na Galeria Jeanne Castel e algumas pinturas trabalhadas pelo pintor no seu primeiro *séjour* parisiense, emergem algumas questões que ajudam a tecer a análise da transformação do estatuto da figura/lugar no entrecruzamento daquele presente com a futura inserção do pintor no mundo de Picasso. A primeira delas pontua a presença da expressão equacionada com a memória, principalmente, com o resgate do imaginário da região de Pernambuco — terra natal do artista. A concepção que preside, por exemplo, a tela *Namorados* (Figura 1) nos remete à obsessão de Dias em captar as qualidades da figura e do lugar regional, num princípio de metamorfoses e numa certa ambientação metafísica para narrar textos imagéticos. Trata-se de um espaço sensorial que provoca um ar de “levitação” entre os elementos estruturais problematizando as relações figura/fundo, na afirmação dessa dicotomia. Daí, o campo imagético provocar uma inércia e uma imobilidade da figura que a petrifica, que a torna quase escultural e expõe o espírito popular do Pernambuco profundo.

Contudo, a constituição do estilo Dias se nutre de uma espécie de *barbarie positive* (cf. Benjamin, 1987: 115-6) aquela que recusa uma forma definida, uma gênese evolutiva, mas solicita uma apreensão subjetiva de novas formas dos elementos constituintes da tela. E sua matriz resulta da conjunção de pelo menos três fatores: o campo geográfico do artista (Dias nasce, em 1907, no engenho de Jundiá, região de plantações de cana-de-açúcar do interior de Pernambuco), o momento em que ele apareceu no cenário carioca (período



Figura 1. Cícero Dias, *Namorados* (1935), óleo s/ tela, 54 x 46 cm. Col. Particular.

Figura 2. Cícero Dias, *Mulher com espelho*, (1943), óleo s/tela, 54 x 44 cm. Col. Gilbert Chateaubriand, Rio de Janeiro.

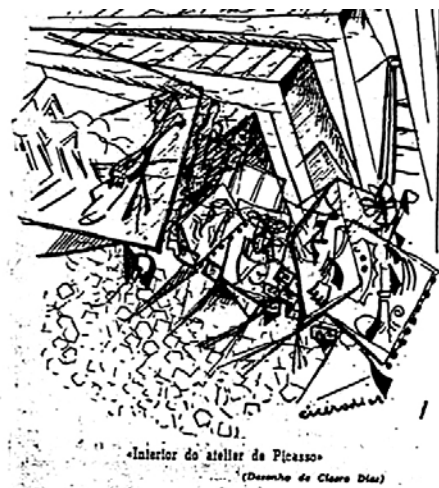


Figura 3. Cícero Dias, *Interior do atelier de Picasso*, 1942, Paris.

heróico do modernismo brasileiro, meados de 1920) e a maneira com que, de imediato, formulou o arcabouço de sua obra. Se nosso texto é propício a traçar o desafio de Dias frente ao empenho de repotencializar sua fabulação visual, não há como deixar de apontar que a técnica da aquarela, procedimento que deu suporte à imaginação e a rapidez do gesto de sua pintura na década de 1920, vai ceder espaço para o procedimento da pintura a óleo. A partir dos anos 1930 a produção do artista passa a intensificar a expressão pela estrutura das formas — o todo se apoiando em cores estridentes e calorosas.

E aqui pontuamos uma segunda questão: ela diz respeito ao processo de redução da figura / lugar em função da filtragem do repertório imagético na intencionalidade de alcançar a planaridade da renovação estética moderna. Sabemos que a pintura sempre foi capaz de lidar com uma grande quantidade de informações e como discute Henri Bergson uma obra de arte não é a materialização de uma idéia imaterial, ou seja, a “idéia” em arte é sobretudo, uma antecipação dos seus efeitos, dos efeitos gerados pelo seu devir “materialidade”. É a existência da obra em sua objetividade que permite a apreensão subjetiva.

É claro que a pintura envolve todo um conhecimento, entre outros, dos meios técnicos dos mestres — que é preciso manipular em profundidade. Sob esse ângulo, das influências, Cícero Dias identifica o estímulo que sempre recebeu de Picasso. Ele diz: “Picasso fez bastante por mim [...] ele me influenciou muito, não tanto no aspecto estético, mas essencialmente no sentido humano. Ele provocava abrir janelas, ousar, ser livre...”

Senão, literalmente, vejamos: a tela *Moça na janela* (1939), datando do primeiro momento de Dias em Paris, exhibe a perspectiva realista do sistema da “janela aberta”, o campo de profundidade é recortado na parte do fundo pela “veduta”, que fraciona a superfície do quadro e expande os signos-cor através da apreensão formal. Na produção dos anos 1930 do artista, via de regra, a articulação de uma relação figura/lugar reflete a significação regional de forte laço afetivo. Contudo, nessa tela a figura da mulher é apresentada com modelagem extremamente rasa e sem uma distinção aparente do seu sentido etimológico.

Em *Distante* (1941), tela que manipula o tema de banhista (repertório familiar a Picasso) a operação de desintegração da forma associada ao “baixo-relevo-furtivo” aponta para problemas pictóricos que exploram a ambivalência formal sob os efeitos de excessiva luz que cria uma superfície mutável, trêmula (NB: Essa tela, *Distante*, pertenceu a Picasso. Informação Sra. Raymonde Dias [esposa de Cícero Dias] Paris 27/11/2000). O que provoca a indistinção entre o linear e o informe, entre o traço e a mancha e confere à figura o sentido de romper uma forma. Os corpos articulam, ao mesmo tempo, uma relação estreita com o lugar e uma negação de posse particular. As figuras não são mais representações, elas são matéria. Essa concentração de grande força cromática cria elementos muliformes que deixam livre trânsito à imaginação e ao fato plástico.

Mulher se penteando [1943] e *Mulher com espelho* (Figura 2) não deixam esquecer o contato estreito do artista com o trabalho de Picasso e poderiam indicar, usando um conceito de Hermeren, uma “recepção transformadora” (Hermeren: 53-5). Sem dúvida, sua pintura trabalha a idéia de desdobramento e de dissociação (abstração do modelo natural), engendrando figuras num possível jogo de metamorfoses na intuição de apreensões formais.

Com a emergência da Segunda Guerra Mundial, em 1942, Cícero Dias vai para Lisboa, por um período que dura até os anos 1944. Nessa trajetória sua pintura segue através da derivação da Forma-Quadro cubista e da conseqüente superação do ponto de vista psicológico de representação do seu mundo imagístico. Vai nesse sentido um desenho que elabora e dá o título de *O atelier de Picasso*. Nele, percebe-se a reprodução estilizada de uma tela de Picasso: *l'Aubade*. Esse desenho ganha em interpretação ao sabermos que foi pensado como ponto de partida para a tela *Campo de cana-de-açúcar*, datada de 1942. Nesta, o grafismo e a cor acentuada dos corpos estilizados das duas figuras e dos motivos evocam uma geometria implacável e fazem uma alusão a “vida e a morte”. Mas, se afastam naturalmente do referente da guerra evocado pela *l'Aubade* de Picasso e pontuam a decadência do mundo dos canaviais de Pernambuco.

Cícero Dias costumava dizer que sua tela *Mormaço* [1942] celebrava um exercício de perseverança do ato de criar. De fato, o artista utiliza uma

importante camada matérica que define o fluxo de pulsação da cor no movimento de articular figura e fundo, enfrenta a opacidade do suporte e faz pulsar em formas um *continuum* de massa verde. Uma vez admitida a consistência da forma, não houve como resistir à experiência da “abstração” na obra. A força dessa tendência expressiva o conduzirá ao impulso vanguardista que simboliza a geração de artistas do abstracionismo geométrico do pós-Segunda Guerra do mundo da arte parisiense.

Em 1948, o modernista Cícero Dias cria a primeira pintura mural abstrata da América Latina. Na época, Picasso começava, então, a se dedicar às releituras de obras-primas do passado. Nesse deslocamento de processos poéticos, vê-se a dimensão de sentido da pintura, aquela que potencializa um modo singular de perceber o mundo, que convoca a perseverança da experimentação criativa.

Referências

André Salmon, *Aux Écoutes*, Paris, 28 mai 1938.

Benjamin, Walter (1987) “Experiência e pobreza” in *Magia e técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.115-116.

Hermerem, Göran (1991) *Art, Reason and Tradition, on the role of rationality in interpretation and explanation of works in art*. Stockholm. Almqvist & Wiksell. ISBN 91-22-01420-9

Contatar a autora:

angelagrande@yahoo.com.br

Dibuixar el temps en l'arbre: Àlex Nogué

ÀNGELS VILADOMIU CANELA

Espanha, artista visual. Doctora en Belles Arts. Professora Departament d'Escultura, Facultat Belles Arts, Universitat de Barcelona.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resum: L'article presenta la darrera sèrie de treballs de l'artista Àlex Nogué (1953) entorn a l'element arbre i analitza la importància del dibuix com a estratègia processual, instrumental i experiencial.

Paraules clau:

dibuix / arbre / espai-temps / Art Arbori.

Title: *Drawing time on a tree: Àlex Nogué*

Abstract: *The paper presents the latest series of works by the artist Alex Nogué (1953) about the element tree and examines the importance of drawing as a procedural, instrumental and experiential strategy.*

Keywords: *drawing / tree / space-time / Tree Art.*

Introducció

En els darrers anys l'artista Àlex Nogué (Hostalets d'en Bas, Girona 1953) ha centrat la seva recerca artística al voltant de la figura de l'arbre. Una desena de treballs artístics d'indole molt diversa però sempre amb l'arbre com a protagonista i amb el dibuix com a fil conductor són el resultat recopilat dins del projecte editorial "Dibuixar un arbre".

Xiprer (2008-09), *Pomera morint-se* (2009), *Codi de subsistència* (2010-11), *Upon the tree* (2008) son alguns dels treballs analitzats en l'article que ens permetran fer un recorregut a través dels arbres i endinsar-nos en el temps experiencial de l'artista.

'Dibuixar un arbre'

Per Nogué, el dibuix d'un arbre comença molt abans que el llapis solqui el paper. De la mateixa manera que en el dibuix botànic existeix una observació empírica prèvia adreçada a l'estudi de les formes vegetals, en aquest cas l'artista coneix a fons els protagonistes arboris de les seves obres. De fet, els arbres

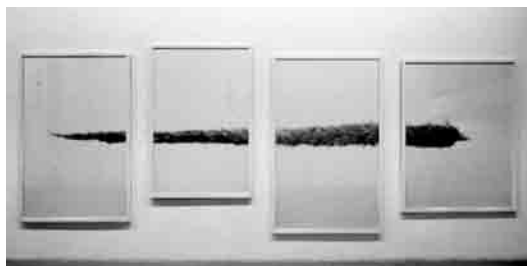


Figura 1. Àlex Nogué (2008-09). *Xiprer* dins l'exposició *42°nord.2°est*. Llapis sobre paper, 4 peces. 229 x 648 cm. Galeria Esther Montoriol, Barcelona (Imatge cedida per l'artista).

han estat els seus fidels acompanyants en la seva trajectòria artística i vital, pertanyen al seu habitat, al seu entorn, al seu paisatge. Existeix una mena de complicitat, una familiaritat palpable en l'ús artístic que Nogué en fa. Dibuixar un arbre és sens dubte un signe d'arrelament, però a més a més és una acció que s'expandeix. “El dibuix d'un arbre no mostra un arbre sense més, sinó un arbre que està sent contemplat. (...) En l'instant de la visió de l'arbre queda provada tota una experiència vital” (Berger, 2011: 56-57).

Els dibuixos arboris de l'Àlex Nogué, tot i que difereixen molt d'aquells dibuixos botànics realitzats principalment amb finalitats de categorització i d'estudi científic comparteixen la lentitud dilatada de la feina que requereix un temps d'observació minuciós. Dibuixar un xiprer, un roure, un vern, un cirerer, una pomera, un pi -lluny del pragmatisme dels dibuixos científics- ens transmet diferents estats personals. Les diferències entre els arbres s'estableixen a partir de les seves característiques formals i materials, ja que desencadenen percepcions, sensacions i sentiments diversos. Però també s'estableixen diferències a partir del lloc que ocupen en el nostre imaginari cultural.

L'obra *Xiprer* (2008-09) (Figura 1) presenta un xiprer en posició de repòs i es conforma d'un dibuix de grans dimensions fragmentat en quatre parts. Les dades cartogràfiques que acompanyen el dibuix aporten informació de la situació exacta des d'on s'ha fet el dibuix. Aquest dibuix de sis metres de llargària és el resultat d'un treball laboriós al llarg de mesos d'observació d'un arbre que a la realitat en fa 26 metres. Estem davant d'allò que l'artista descriu com la il·lusió d'explicar una cosa invisible:

És hivern. Sóc davant d'un arbre, fa fred, tot està adormit i quiet. Dibuixo l'arbre. Unes setmanes més tard: És hivern, encara. S'ha escalfat una mica l'ambient i el dia ha guanyat uns minuts de llum; tot segueix adormit i quiet, però la saba ja és activa dintre de l'arbre. Dibuixo l'arbre (Nogué, 2009: 67).

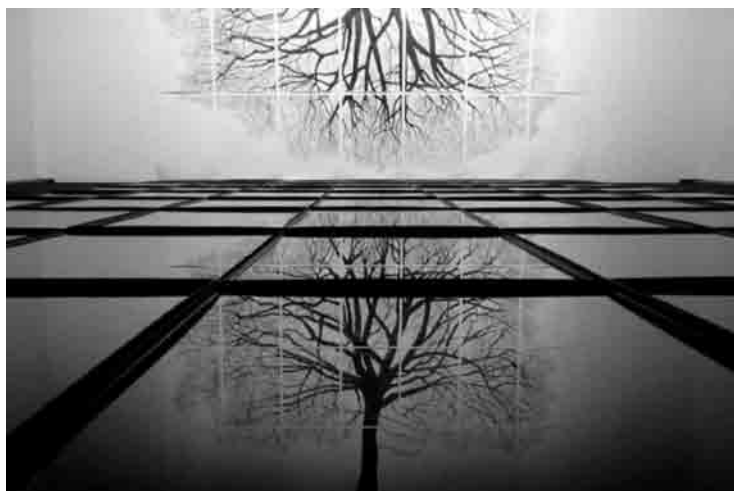
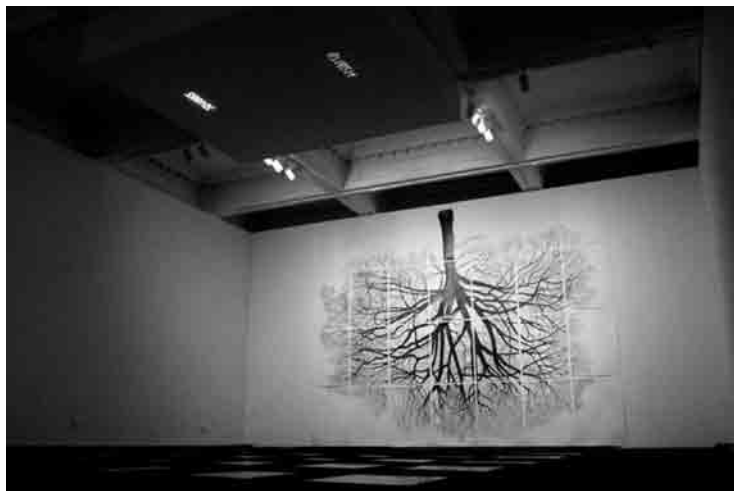


Figura 2. Àlex Nogué (2008). *Upon The Tree*. Vall d'en Bas.

La fragmentació del cos de l'arbre mitjançant el dibuix esdevé un dels trets rellevants en l'emfatització del temps en el treball de Nogué. Així mateix, l'ús de retícules i el recurs de la fragmentació, més enllà de respondre a raons resolutives, transpira el temps dilatat de les diverses fases, dels estadis successius, del procés i de la germinació del projecte artístic. Ens remet a aquella predisposició processual de l'apunt del natural, de l'esbós fruit d'allò que l'artista anomena exercici de concentració i observació: “el dibuix et permet accelerar la concentració i d'aquesta manera arribar al nucli del problema”. A l'estudi de l'artista els dibuixos d'arbres s'acumulen per centenars, dia rere dia, durant setmanes, mesos, i és en aquestes capes de paper dibuixat on es disposa el temps de l'artista i el temps dels arbres.

El sentiment expressat mitjançant els arbres ha estat territori ampli per a molts escriptors, poetes i artistes. El poemari *Arbres* de Josep Carner parla de les persones per mitjà dels arbres. L'artista Sam Taylor Wood a *Self Portrait as a Tree* (2000), explica com en retrobar per atzar la fotografia realitzada temps enrere, d'un arbre dins d'un paisatge tempestuós, va pensar que aquesta sola imatge condensava i expressava tot el que estava sentint en aquell precís moment, i per tant, esdevenia un lliscament identificatiu absolut. A *Pomera morint-se* (2009) de Nogué també reconeixem aquest emmirallament amb la nostra existència.

L'actuació artística *Upon The Tree* (2008) (Figura 2) es va realitzar a la mateixa Vall d'en Bas, paisatge natal de Nogué. En una màgica acció la senzilla cabana rústica levita a la capçada d'un arbre. L'artista, prenent l'aptitud manual de l'il·lusionista aconsegueix fusionar el món del somnis i el real: “treballar sobre la realitat o treballar sobre la ficció són dos sistemes retòrics de l'art contemporani que acaben portant al mateix port.”



Figuras 3 i 4. Àlex Nogué (2011-12). *Codi de subsistència* dins l'exposició *Futur variable*. Bòlit, Centre d'Art Contemporani, Girona (imatges cedides per l'artista).



Figura 5. Àlex Nogué (2011-12). L'artista en el muntatge de *Codi de subsistència* dins l'exposició *Futur variable*. Bòlit, Centre d'Art Contemporani, Girona.

Figura 6. Roure natural, Vall d'en Bas, Girona (Imatges cedides per l'artista).

La instal·lació *Codi de subsistència* (Figuras 3 i 4) presentada a l'exposició “Futur Variable” (Bòlit, Centre d'art contemporani, Girona, 2011) es desplega tant en l'espai com en el temps i en la seva multiplicitat d'elements ressona amb gran complexitat. L'espectacular posada en escena d'aquest impressionant roure invertit ens permet endinsar-nos en una mena de càpsula del temps.

El dibuix de grans dimensions que presideix la instal·lació està format per 28 papers presentant un arbre invertit. La geomètrica disposició reticular dels dibuixos a la paret és duplicada per una altra d'idèntiques dimensions. En aquest cas 28 safates metàl·liques conformen una superfície reflectant d'aigua, una retícula negra que ocupa la totalitat del sòl de la sala i, en conseqüència, limita el moviment del visitant. Sobre aquesta retícula es disposa el reflex de la forma arbòria, l'escena s'expandeix i com un gran mapa del territori ens suggereix unes coordenades topogràfiques.

L'estructura fractal de l'arbre queda emmirallada com una emmudida xarxa vial, tan sols interpel·lada per la presència del temps: el monòton decurs bidireccional de dos rellotges digitals. Dins la instal·lació coexisteixen dos temps simultanis: el primer -l'aparent temps estàtic de l'arbre- és el temps experiencial de l'artista, allò invisible, amagat, que correspon al procés de descobriment, d'observació minuciosa per assolir el coneixement de l'esser vegetal. En aquest primer estadi habitualment llarg que es pot estendre dies, setmanes, mesos -tal com ens puntualitza l'artista- és on acostuma a fer uns primers esbossos *in situ* de gran format, a prendre anotacions del natural, a mesurar l'arbre, a fer moltes fotografies. El segon, el temps real de l'exposició, dos mesures numèriques del temps avancen en direccions oposades cap a la cursa d'allò finit i ens recorden que el present és aquest precís instant, que forma part tant del passat com del futur.

Segons Karl Schlögel (2007) llegir mapes pressuposa llegir el temps que aquests contenen. Els mapes no només repliquen, construeixen i projecten espais sinó també mostren com d'entreteixits estan tots els aspectes de la vida amb les imatges cartogràfiques. En aquest sentit, la manera de cartografiar de Nogué “és també un mètode per ordenar visualment les coses i ens indica que posar la mirada a la natura pot ser un camí per trobar un mateix el propi mapa interior” (Horn, 2004: 12).

L'arbre invertit, d'arrels enfonsant-se en el cel, branques esteses sobre la terra i flors i fruits penjant com un do diví, és una imatge còsmica que trobem representada en diversos cultes arboris i tradicions populars. Tant el roure invertit de Nogué com la sèrie *Flanders Trees* (1989) de Rodney Graham prenen la potència i universalitat de la imatge d'un arbre invertit i ens desvetllen que aquest és el motiu paisatgístic per excel·lència.

Tal com apuntava la comissaria de l'exposició “Futur Variable”:

L'obra pretén ser una pregunta formulada a través del llenguatge visual, tot assajant codis per subsistir en la contingència, per sobreviure a la incertesa, per sobreviure a la vida mateixa. (...) El de Nogué, però, és un crit filosòfic, existencial. Silenciós. Perquè som invitats a presenciar i a ser participants, si acceptem el cos a cos que ens proposa, de la defunció de la icona de la natura a escala i temps reals, en un procés imparabile (Pera, 2011).

Codi de subsistència fa referència a el que és necessari pel sosteniment de la vida humana envers l'efecte imminent de l'acció de sobreviure. El fet de subsistir o continuar existint també és fruit de l'acció de resistir, de defensar i de sostenir la pròpia existència mitjançant la veu dels arbres:

A poc a poc ens adonem que hem convertit en ofici una manera de ser en el món. Acuitats per insensats reptes als quals no sabem donar una sortida, hem fet de les preguntes una resposta; d'un voler entendre, una perversió i de l'art i la vida, una equació irresoluble (Nogué, 2010).

I és en aquesta equació irresoluble on l'artista persevera amb actitud optimista regant el seu art per tal de preservar el seu paisatge natal.

Conclusions

En efecte, l'arbre representa el moviment cíclic de la vida i de la mort que es regenera indefinidament; tot es transforma però l'arbre roman, i és en aquest caràcter de resistència que per molts estudiosos i artistes l'arbre ha esdevingut

la major icona global de supervivència del planeta. Segons Jeff Wall “en aquesta època, un arbre solitari, tímidament erigit a la ciutat, evocaria, millor que qualsevol altra monument o forma de propaganda, la tragèdia mediambiental que condemna la nostra economia, la nostra cultura urbana, el nostre ordre social” (Wall, 2004: 44-45). L’artista afronta i assumeix el repte de treballar amb aquests éssers vius i canviants que tenen una extensió en el temps. Pensar i descriure els arbres en termes espacials pressuposa fer-ho com una unitat d’acció-temps. L’artista dirigeix la seva mirada, concentra la seva recerca i troba un territori d’àmplia significació poètica en el fascinant món arbori.

L’Àlex Nogué en una màgica operació fusiona l’espai dels arbres i el temps de les persones i aconsegueix que els seus arbres transpirin estats anímics... com deia l’ecòleg Ramón Margalef, per a descriure apropiadament la complexitat d’un arbre cal un poeta.

Referències

Alex Nogué (s.d) [Consult 2013-01-13].

Disponível em <URL: <http://www.alexnogue.com/>>

Berger, John (2011). *Sobre el dibujo*.

Barcelona: Ed. G.G.

Descarga, Joan; Nogué, Àlex (2007).

Trematina. Una metàfora de la pintura.

Barcelona: Edicions i publicacions de la Universitat de Barcelona.

Nogué, Àlex (2009). *Invisible Space*. Rev.

Outer Horizons, núm. 2, pàg 66-67.

Nogué, Àlex (2010). *Algunes reflexions sobre*

“Codi de subsistència”. “Futur Variable”,
Girona: Bòlit, Centre d’Art contemporani.

Pera, Rosa (2011). *On és el futur abans que l’atrapi el present?*. Text de la comissaria de l’exposició “Futur Variable”, Girona: Bòlit, Centre d’Art contemporani.

Schlögel, Karl (2007). *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*. Barcelona: Ed.Siruela.

Wall, Jeff (2004). *En el Bosque. Dos apuntes para un estudio sobre la obra de Rodney Graham* dins de *Paisaje & Memoria*. Madrid: La Casa Encendida.

Imobilidade do olhar

ANITA PRADO KONESKI

Brasil, artista visual. Graduação em artes plásticas pela Universidade do Estado De Santa Catarina (UDESC) e em filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestrado em literatura, teoria literária, Universidade Federal de Santa Catarina. Doutorado em teoria literária na Universidade Federal de Santa Catarina. Professora na UDESC.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O presente texto tem como proposta pensar o vídeo da artista brasileira Juliana Crispe, intitulado Imobilidade do olhar, como um jogo proposto pelas imagens que nunca se fixam ou se definem por completo. O vídeo apresenta deslocamentos de imagens fotográficas. Resguardar as imagens parece ser a proposta de Juliana, que, a meu ver, encontra um diálogo fecundo no pensamento de Maurice Blanchot e Emmanuel Levinas, estes que servirão de suporte teórico para o texto.

Palavras chave: vídeo de artista / imagem / olhar / imobilidade / fundo infinito.

Title: *The gazing look*

Abstract: *This text is proposing think the video by Brazilian artist Juliana Crispe, titled Immobility of look, like a game proposed by the images that never set or define themselves completely. The video features images of dislocations. Protect the images seems to be the proposal of Juliana, that, in my view, is a fruitful dialogue in the thought of Emmanuel Levinas and Maurice Blanchot, these will serve astheoretical support for the text.*

Keywords: *video artist / image / look / immobility / infinite background.*

Introdução

A arte voa em torno da verdade, mas com a intenção decidida de não se deixar queimar por ela. Sua capacidade consiste em encontrar no vácuo um lugar em que o raio de luz possa ser captado com toda a força, sem que a luz tenha sido anteriormente assinalável — Blanchot (1997: 17).

Imobilidade do olhar é o título do vídeo da artista Juliana Crispe, artista plástica brasileira, residente na cidade de Florianópolis, ilha do Estado de Santa Catarina, formada em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC-CEART.

Nesse vídeo de Juliana observo uma série de imagens num movimento de



Figura 1. (A, B, C) — Still do vídeo —
(I) mobilidade do olhar, (9min6seg), 2005-2010,
Juliana Crispe. Fonte: Acervo da artista.

aparecer e desaparecer sem nunca se fixarem por completo. Juliana usa a técnica do deslocamento de imagens fotográficas. As imagens são de entes queridos da artista, alguns já falecidos, juntamente com imagens da própria artista quando criança. Tais imagens deslocam-se lentamente, fazendo um movimento de proximidade e afastamento, e estas, recebendo uma clareza significativa, surgem na clareira com maior definição. Porém, antes que esse movimento de clareza se complete ou se defina, elas retiram-se num fundo escuro, evadindo-se completamente de minha visão, cedendo seu espaço à outra imagem. O ciclo repete-se na alternância do aparecer e desaparecer, renovando os personagens ou os grupos de personagens. Vejo imagens de fotografias antigas, de avós, tios, mãe e pai, e da artista quando era criança. Isso é o que me confere a imediatez de meu olhar. Parece-me um movimento de resgates longínquos (Figura 1, A, B, C).

O movimento presente na composição do vídeo é, a meu ver, o mesmo de minha memória, esse movimento pouco nítido, incerto, cheio de sombras, das recordações que se cruzam e nunca se definem. Movimento semelhante ao de minha memória que, a cada dia, cada momento, resgata imagens de minhas recordações passadas, em busca de definições que talvez pudessem esclarecer os meus enigmas existenciais, mas que se evadem sem nada esclarecer, conservando a essencial motivação da existência. As sombras que são minhas nunca são definidas. Entendo que é esse mistério que motiva, igualmente, a vida da imagem, ou seja, a imagem mergulhada sempre num fundo infinito, a fim de ser infinitamente essa impossibilidade de resgate, e que encontro no vídeo de Juliana. São essas percepções que me instigam a escrever sobre o vídeo de Juliana Crispe.

1. O fundo infinito em que tudo se realiza

Destaco na poética do vídeo da artista Juliana Crispe o movimento que a funda como imagem da impossibilidade mediante o deslocamento de imagens fotográficas, inteiramente em branco e preto. Nesse movimento, observo uma busca fascinada do olhar que nunca se vê saciado, uma vez que, no exato momento em que se entende capturando as imagens, estas somem num fundo infinito e sombrio. São imagens que empreendem comigo um jogo, deixando-me sempre mais desejosa de meu objeto de desejo, e que ainda têm como propriedade mudar minha percepção e compreensão do que seja desejo. Habitualmente eu partiria do princípio de que o desejo aí está para ser saciado, e somente do seu saciar-se advêm os benefícios. Porém, aqui, reverto minha compreensão e passo a entender que não saciá-lo é meu grande benefício, porque esta é a propriedade da imagem essencial. Assim, parece, desde aqui, que desejar não é ter, mas permanecer no prazer de estar junto ao desejado, ou seja, manter com ele

uma conversa infinita, sendo o processo, então, a grande realização. Consciente disso, assisti várias vezes o vídeo (*I*) *mobilidade do olhar*. A desperta necessidade de vê-lo várias vezes faz parte desse desejo de esclarecer as sombras, mas vê-lo muitas vezes é também fazer o exercício de manter-se a distância para melhor dispor das imagens, coisa que se vai apreendendo no movimento do olhar que o vídeo de Juliana exige.

Essas imagens que jogam comigo, no seu aparecer e desaparecer, insinuando sempre uma perda promissora, faz-me lembrar Blanchot (1987), que vê proximidade entre o movimento da obra e o mito grego de Orfeu e Eurídice. Diante das imagens do vídeo, (*I*) *mobilidade do olhar*, sinto-me como Orfeu em relação ao seu desejo de possuir Eurídice. Tenho a mesma impaciência de Orfeu, mas meus desejos ficam à mercê da obra, alimentados pelas incertezas de, como Orfeu, ter de conservar Eurídice no que ela representa como desaparecimento. O olhar desejoso condena Orfeu à perda completa, mas é também ‘nesse olhar que ela’, a imagem, ‘pode superar-se, unir-se à sua origem e consagra-se na impossibilidade’, afirma Blanchot (1987: 174).

Assim, não há como infringir as leis que regem a imagem essencial, pois essas imagens têm o domínio de si, ou seja, somente mergulhando no fundo infinito, elas conservam o meu desejo de busca, e somente ao serem infinitamente buscadas, elas se autorizam como imagem essencial. Assim: ‘Também é por isso que ela se protege, dizendo a Orfeu: Tu só me conservarás se não a olhares’ (Blanchot, 1987: 174). Este é o mesmo movimento que eu realizo diante do vídeo de Juliana Crispe, a fim de certificar-me de sua originalidade de imagem.

Desse modo, olhar é fortalecer o enigma da imagem, a (*i*) *mobilidade do olhar*. Confesso que, ao mesmo tempo que dedico toda minha atenção em fixá-las, também me comprazo no estranho paradoxo de perdê-las. É no movimento de posse e de perda das imagens que observo um outro espaço, estranho espaço, por vezes confuso, aquele em que, entre a luz e a obscuridade, vislumbro, confusamente, o fundo infinito, o lugar da impossibilidade, uma vez que a imagem seguinte logo chega e anula minha visão na coincidência entre sombras e imagens. Um entretempo acontece ali, uma chispa de tempo, porém, com tamanha significatividade, a ponto de alongar minha memória, instaurar diálogos e fundar uma existência.

O tempo alongado pela memória faz-se significativo, dá-se, então, algo ‘inumano e monstruoso’, como nos diz Levinas (2001: 62), algo que é a eterna duração do que desaparece. O movimento incessante da mutabilidade das imagens carrega em si a propriedade do movimento da existência, são os ciclos da vida e as memórias neles contidas. Ali está, a meu ver, a significatividade do vídeo na sua inteireza, nesse espaço *aberto* pelo que não vemos. São imagens e

personagens distantes, que podem ser meus: meus pais que se foram, os dias juntos que passamos, o casamento de um tio, a menina que fui, a avó que sorri, e a mãe que me acolheu em seu colo, os encontros da família, a dor das perdas contínuas. Nesse momento transformo os personagens, entes queridos da artista, em propriamente meus, e permito que o movimento do ir e vir faça desse fundo infinito, em que as imagens mergulham, algo meu, ou minha própria existência. Faço e refaço minha montagem, faço e desfaço minhas cenas e o meu palco dos acontecimentos, fruo no movimento que a mim se oferece como jogo, não para expressar o que já sei, mas para realizar percepções as quais desconheço. É nesse entretempo que percebo tudo isso, a significatividade de um espaço poético que pode me transformar, pelo que faz desaparecer no movimento que o funda.

Estranho exercício dessas imagens, que, sem a clareza dos traços, sem a cor, sem a definição da luz e dos volumes, amplamente tomadas pelas sombras, permitem-me significar toda uma memória que adormecia tranquila. Inumana e monstruosa, apresenta de um outro modo a minha realidade, sem sê-la propriamente. ‘Viver um evento em imagem’, ensina Blanchot (1987: 263):

[...] não é desligar-se dele desse evento, desinteressar-se dele [...] é deixar-se prender nele, passar da região do real, onde nos mantemos a distância das coisas a fim de melhor dispor delas, para essa outra região onde a distância nos detém, essa distância que é então profundidade viva, indisponível, lonjura inapreciável que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas (Blanchot, 1987: 263).

O fundo infinito, obscuridade sombria, é, então, o Hades, onde Orfeu foi buscar Eurídice, no qual, ele próprio, somente vê essencialmente Eurídice na desapareição. Orfeu viu sua Eurídice sumir para sempre, o que vale dizer, em relação à obra de arte, que: “A profundidade não se entrega frontalmente, só se revela dissimulando-se na obra” (Blanchot, 1997: 172). Assim, vejo as imagens de Juliana Crispe, *(I) mobilidade do olhar*, dissimular-se diante de mim, e, como Orfeu, não quero ter a obra na compreensão familiar, mas como estranheza do que exclui toda a intimidade, a fim de reter o que nela há de imagem essencial.

Conclusão

Na leitura de Blanchot (1987: 172), Orfeu prefere ver Eurídice na sua invisibilidade, e “não como intimidade de uma vida familiar”, prefere-a na estranheza que exclui qualquer conhecimento. Desse modo a conserva como desejo. Prefere Eurídice no fundo infinito, na perda: no Hades. O que Orfeu foi procurar no inferno foi, então, a potência de sua arte. As imagens de Juliana, a meu ver,

encontram sua potência no movimento que a levam constantemente de volta ao Hades, esse lugar pleno de sombras, que as fazem uma sequência de imagens que mergulham infinitamente num espaço que significa perda: *perda essencial*.

Pensar o movimento das imagens, que funda seu *aparecer* evadindo-se para um fundo obscuro, é o fascínio do vídeo, *(I)mobilidade do olhar*, que remete a Orfeu, o qual entende, segundo Blanchot, o mistério do *olhar*, e prefere ter Eurídice na sua invisibilidade. A invisibilidade, a sombra, é a potência dessa obra, dada pelo movimento constante da evasão. A (i)mobilidade é a característica paradoxal do fundo infinito, por concentrar em si os dois movimentos, o da posse e o da perda: (i)mobilidade.

Referências

Blanchot, Maurice (1987) *O espaço literário*.

Rio de Janeiro: Rocco.

Blanchot, Maurice (1997) *A parte do fogo*.

Rio de Janeiro: Rocco.

Levinas, Emmanuel (2001) *La realidad y su sombra. Libertad y mandato*.

Transcendencia y altura. Madrid: Trotta.

Francesc Artigau, 1966. Pop-Art en gouache de gran formato

ANNA NUALART-TORROJA

Espanha, conservadora-restauradora de pintura. Licenciada en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona (1989). Doctora en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: En 1966 Francesc Artigau pinta por encargo 4 obras cuya resolución plástica — el uso del color plano y la mezcla de materiales utilizados — entra en aparente contradicción conceptual con el formato y el procedimiento pictórico — enraizados en la tradición más clásica —, y dan como resultado final una reinterpretación moderna, radical y llena de significado, de la pintura sobre tabla tradicional.

Palabras clave: Gouache / contrachapado / Pop-Art / bruñido / políptico.

Title:

Francesc Artigau: Pop-Art in large format gouache

Abstract: *In 1966 Francesc Artigau painted on request four works whose plastic resolution — the use of plain colors and mixture of painting materials — falls into apparent conceptual contradiction with the format and pictorial procedure used — rooted in classical tradition —, and give as final result a modern, radical and meaningful reinterpretation of traditional panel painting.*

Keywords:

Gouache / plywood / Pop-Art / polyptic.

Introducción

Francesc Artigau, nace en Barcelona en 1940. Estudia en La Llotja, en la Escola d'Arts i Oficis y en la Acadèmia de Belles Arts Sant Jordi de Barcelona hasta 1963. Desde 1989 hasta su jubilación ha sido profesor de pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona.

Las obras objeto de estudio están firmadas y fechadas en 1966 y actualmente forman parte del fondo de obras del Museo de l'Hospitalet (Barcelona). Son, por lo tanto, obras de la primera etapa profesional del artista.

Se trata de un conjunto de obras sin título, formado por dos trípticos mostrando una sala de baile (Figura 1) y unos baños en la Barceloneta (Figura 2);

un díptico con coches en la carretera (Figura 3), y una obra de un solo cuerpo mostrando una comida de negocios (Figura 4).

Las obras fueron realizadas para decorar el *hall* de un hotel de nueva creación, pero finalmente fueron rechazadas por el cliente por estridentes y demasiado modernas, y nunca se han expuesto en público.

El objetivo del artículo es profundizar en las claves para la interpretación de todos los aspectos de éstas obras de Artigau: los aspectos materiales, los aspectos vinculados a la expresividad plástica del autor y los aspectos simbólicos relacionados con una época gris en España y sin embargo brillante para la creación artística.

1. Materiales y técnica pictórica

Existe una aparente contradicción entre la resolución de la modernidad temática de la obra y la técnica pictórica utilizada aquí por Artigau, pero se trata de una apariencia — una falsa percepción — como se intenta demostrar en éste análisis.

En una conversación mantenida con el artista a principios del proyecto de restauración de sus obras (en el año 2008), comentó que, tras el encargo realizado a través de su entonces representante/mecenas, pensó en reflejar algo que creyó el espíritu del momento: aspectos de una nueva generación que a través de la actividad económica accedía a nuevas posibilidades y estilos de ocio. Esto era algo realmente nuevo y desconocido en España en 1966, recién superados los estragos de la posguerra y en plena dictadura franquista.

Artigau, entonces un joven artista conectado con la modernidad (o lo que llegaba a España de la modernidad a través de la censura), se sitúa bajo la influencia del Pop-Art. Su obra del momento cumple con lo que los Historiadores del Arte han definido como las características principales del movimiento artístico: el interés por los objetos cotidianos y los producidos en serie, los avances científicos y tecnológicos y la “estética de la abundancia” en el marco del nuevo capitalismo de consumo mundial de la época.

Sin embargo, para plasmar este nuevo espíritu Artigau recurre a un formato y una técnica pictórica profundamente tradicionales: la pintura sobre tabla al temple de huevo bruñado, en formatos casi medievales: dípticos y trípticos. Unos procedimientos que los artistas/artesanos medievales realizaban bajo la vigilancia de los gremios.

Ciertamente, una mirada atenta a las obras y a la técnica pictórica pone de relieve algunas pistas que nos indican que esta contradicción o enfrentamiento aparente de tradición y modernidad no son tales. El análisis de los materiales utilizados muestra el uso del temple de huevo, pero también la mezcla del huevo con gouache comercial (Talens®), como confirmará después el autor, y la

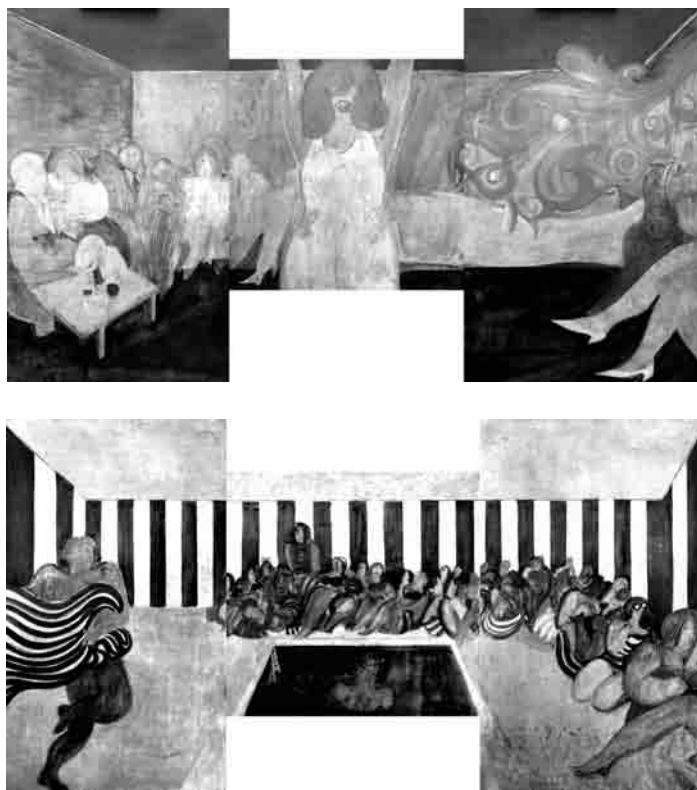


Figura 1. Tríptico de la sala de baile (Número de inventario H 3012/H3058/H3004). Museu de l'Hospitalet (Barcelona, España). Fuente: propia.

Figura 2. Tríptico de los baños (Número de inventario H 3013 /H3057/H3010). Museu de l'Hospitalet (Barcelona, España). Fuente: propia.

utilización de lápices de colores, grafito y sanguina para el trazado y coloreado de algunos elementos y personajes, como es muy evidente en algunos detalles (Figuras 5 y 6).

Artigau recorre a la tradición de los maestros antiguos para preparar unas tablas que hace cortar en formato de políptico, que prepara personalmente con diversas manos de cola de conejo y sulfato cálcico, las pule y, una vez pintadas al temple de huevo, las bruñe con piedra de ágata siguiendo las indicaciones de los tratadistas medievales y, con ello, rinde homenaje a la tradición más noble del oficio. Sin embargo, actualiza la tradición sin renunciar a ella: la madera que utiliza no es madera maciza, es contrachapado de abedul, un material industrial de reciente uso en la España del momento, una forma moderna de aprovechar las ventajas de la madera como soporte pictórico y evitar el costo elevado de la madera maciza y la necesidad de resolver los ensamblajes de las tablas para formar una pieza de gran formato. También actualiza el temple de huevo, que utiliza mezclado con gouache comercial y no con pigmentos mojados en agua, como se hacía tradicionalmente. A la pregunta del porqué, el autor responde que por facilidad de uso y disponibilidad, lo que finalmente es un argumento moderno después de haber preparado las tablas con cola de conejo y sulfato cálcico.

Artigau tampoco observa la tradición al dibujar los motivos de sus obras: no se trata en este caso de un dibujo previo trasladado a la obra mediante una cuadrícula o un cartón estarcido. No se ha dibujado sobre la preparación con la finalidad de ocultar el trazo bajo la pintura o construir un espacio-escenario donde situar las figuras. Aquí, dibujo y color conviven y dialogan sin complejos, se complementan. Si bien es cierto que existen unos bocetos de pequeño tamaño en gouache sobre papel de acuarela, no se trata de un trabajo previo exhaustivo o muy elaborado. Se trata de la plasmación de una idea de proyecto, muy fiel al resultado final (Figuras 7 y 8).

2. La representación

A diferencia de lo que ocurre con los materiales y las técnicas pictóricas, en el caso de las imágenes representadas en éstas obras no existe conflicto entre la tradición y la modernidad: Artigau se olvida de la tradición y su discurso pictórico es radicalmente moderno.

En sus obras los sujetos del tema no son las personas: son los elementos que acompañan a las personas y las actitudes que éstas tienen.

En el caso del díptico de los coches (Figura 3), los protagonistas son los coches y la carretera, símbolo del “desarrollismo” de la década de los 60 en España. En ningún caso son protagonistas los ocupantes de los vehículos, generalmente gente de clase media que se amontona en su *Seat 600* y se lanza a la playa

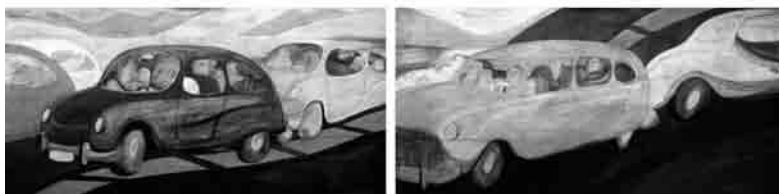


Figura 3. Díptico de los coches (Número de inventario H 3031/ H3032). Museu de l'Hospitalet (Barcelona, España). Fuente: propia.

Figura 4. Obra de la comida de negocios (Número de inventario H 3077). Museu de l'Hospitalet (Barcelona, España). Fuente: propia.

Figura 5. Detalle del traje de espigas del personaje del tríptico el baile (Número de Inventario H3004). Museu de l'Hospitalet (Barcelona, España). Fuente: propia.



Figura 6. Detalle de los objetos sobre la mesa de la obra que representa una comida de negocios (Número de Inventario H3077). Museu de l'Hospitalet (Barcelona, España). Fuente: propia.

o a la montaña el fin de semana. El protagonista es por una parte el automóvil, pero también la actitud de la sociedad.

Lo vemos en los personajes desdibujados y amontonados que se esbozan en el interior de los automóviles. Lo vemos, también, en el tríptico que representa una sala de baile (Figura 1). La cantante bailarina que ocupa la posición central nos muestra su cuerpo con los brazos levantados, el pelo rubio alborotado y su boca roja — y con ellos transmite despreocupación, alegría, sensualidad y lujo —, pero su rostro no es el rostro de nadie, como tampoco son personas si no actitudes, los personajes que la observan sentados en las butacas de la sala. Llamen la atención el personaje con traje de espiga de rayas meticulosamente trazadas, cuyo rostro no aparece — a la derecha de la composición —, y el hombre realizado con pocos trazos de lápiz azul a la izquierda cuyo rostro es totalmente impreciso y borroso, casi inapreciable: al autor no le interesan los tipos, le interesa su actitud ausente, su postura desenfadada y mostrar que se trata de tipos trajeados, hombre con posibles, que salen de fiesta y se divierten en un ambiente que les permite el anonimato, igual que al resto de la gente de la sala.

En el tríptico del baño (Figura 2), las protagonistas son las mujeres en grupo. Tampoco aquí interesan las individualidades. Aquí, las mujeres en grupo acuden a la playa o la piscina y muestran sus cuerpos en bañadores cada vez más pequeños, en actitudes lúdicas y despreocupadas, venciendo el oscurantismo y los tabúes de la década anterior. La obra es toda luz y color, optimismo y sol. Las mujeres representadas tampoco interesan al artista como individuos. Son un amasijo de piernas desnudas, bañadores, sonrisas, gafas de sol y gorros floreados. Sin embargo, sus rostros son imprecisos, vagos, anónimos. Prevalece la actitud, la circunstancia por encima de los personajes que la protagonizan.

Y finalmente, en la obra que representa una comida de negocios (Figura 4) — la única obra sin formato múltiple —, el protagonismo se lo lleva la mesa y

los objetos que permanecen en ella, a pesar de que los comensales están presentes alrededor. Artigau nos muestra una comida de hombres trajeados, con las copas de vino, platos con comida, botellas de vino y de sifón, y sin embargo, los hombres, una vez más son anónimos. No tienen rostro, son un traje y una corbata, unas manos sobre el mantel, un símbolo de un estatus y de una actitud. Se trata de un encuentro de negocios y el posicionamiento de los personajes alrededor de la mesa es relajado pero a la vez formal.

Conclusiones

Francesc Artigau no fue comprendido por el cliente cuando realizó estas obras. El rechazo de las obras por parte del cliente, calificáncolas de “atrevidas, estridentes y chillonas” nos informa de que la visión de la modernidad que tenía Artigau no era la que compartía una parte de la sociedad bienpensante del momento: en 1966 todavía había miedo a mostrar de forma explícita una apuesta por una modernidad que no tenía normas de uso reguladas, un miedo atroz por parte de quienes temían represalias por ser demasiado osados, demasiado explícitos.

Éstas pinturas se nos ofrecen hoy, después de su recuperación y restauración, con toda su carga expresiva y simbólica a los ojos de quien quiera leer en ellas un relato que aprovecha el conocimiento de generaciones anteriores y se proyecta hacia el futuro con un discurso que todavía tiene mucho de innovador.

Se trata de una reflexión y de la realización libre del artista en un país todavía entonces bajo la dictadura. Pero no solamente eso. Se trata, también, de la puesta al día de la pintura sobre tabla medieval: un *aggiornamento* perfectamente logrado del formato del políptico, y de una técnica pictórica que ha resistido lo inimaginable, a pesar de las penalidades que ha sufrido y de su aparente fragilidad.

El arte postal de René Heyvaert, tarjetas de un padre funámbulo

ANNE HEYVAERT

Espanha (nacionalidade francesa y belga). Artista visual. Licenciatura en Belas Artes, eNSBa, Paris. Doctora pela Universidade de Vigo. Professora na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: El objetivo de esta ponencia es presentar el arte postal del artista belga René Heyvaert (1929-1984): discreta faceta de una obra amplia y polifacética, profundamente ligada tanto a sus circunstancias vitales, como a un contexto artístico histórico.

Palabras clave: arte postal / arte vida / recepción / sobrevivir.

Title: René Heyvaert Mail Art, cards of a tight-rope walker father

Abstract: The aim of this paper is to present the art of Belgian artist René Heyvaert (1929-1984), a discrete facet of a broad and multifaceted work, all of which as deeply linked to his life circumstances as to a historical artistic context.

Keywords: mail art / art life / receipt / to survive.

Soy un bailarín sobre una cuerda floja. El abismo está debajo de mí. Un abismo no demasiado sombrío. A veces está claro, iluminado, bañado de sol, alegre incluso. Ya que después de mi muerte el sol seguirá brillando. — René Heyvaert (Extracto de una carta a sus hijas, publicada en Kreatief, 1976)

Las características y facilidades que ofrece el sistema postal fueron especialmente apropiadas para el artista belga, René Heyvaert (Gante, 1929-1984), no sólo para cubrir su imperiosa vocación epistolar, necesidad vital de comunicación, sino también como una plataforma de experimentación para su “arte nuevo” — fórmula que el utiliza en varios escritos — resultante de los cuestionamientos y de las experiencias propias de su época.

El artista vive los últimos años de su vida, por motivos de salud, en una dolorosa soledad, en perfecta melancolía. René Heyvaert se esfuerza por salvar

el abismo y guardar contacto con el exterior enviando largas cartas y tarjetas-objetos de arte postal. La actividad epistolar necesita destinatario y, la artística, espectador. Desde su cuerda floja envía sus obras voladoras, que llegan directamente a las casas de sus destinatarios-espectadores.

La configuración del inventario de sus tarjetas-obras contabiliza hoy más de 200 piezas, enviadas entre 1972 y 1984, a una treintena de destinatarios (amigos, artistas, familiares, y especialmente a sus dos hijas con las que convivió muy poco, consecuencia de un divorcio precoz y de las grandes distancias).

Sus tarjetas, tablillas (“planchettes,” como él nombraba aquellas realizadas con madera) se presentan a la vez como tablas de salvación y cartas de juego, juegos del arte y juegos postales. Esta discreta faceta de su creación se integra en el entramado de una obra amplia y polifacética, profundamente ligada a sus circunstancias vitales. A pesar de una vida de reclusión y una muerte prematura, René Heyvaert es hoy un referente para numerosos artistas de su país; y merece sin duda un mayor reconocimiento internacional.

Cuando las actitudes toman forma

René Heyvaert envía una de sus primeras tarjetas de arte postal desde la Documenta V de Kassel: una verdadera tarjeta postal — reproducción de una pintura de Renoir — marcada por unos pliegues cruzados, con las únicas palabras: “Documenta 5”, la fecha “02/10/72” y su firma. Recordemos que tres años antes el iniciador de esta Documenta, Harald Szeemann, organizó la exposición histórica “When Attitudes Become Form” (Cuando las actitudes toman forma).

Vincular el arte y la vida significa para los artistas de esta época — seguidores de las ideas totalizadoras de la modernidad — reinventar la otra cara del arte, *l'autre face de l'art* (Restany, 1979). Experimentan en todos los ámbitos de la sociedad, fuera de los circuitos tradicionales y oficiales, desde el espacio privado al ámbito público, con nuevas prácticas que participan de una realidad vivida, cotidiana y social.

Las experiencias de arte postal, cuyos fundamentos conceptuales habían sentado los artistas futuristas, se multiplican con los neodadá americanos — provenientes muchos del Black Mountain College —, los nuevos realistas franceses, los situacionistas, *Fluxus* y su *Eternal Network*, heredera de la *New York Correspondance School of Art* de Ray Johnson, de manera colectiva o individualmente. El servicio postal les sirve de plataforma natural de comunicación, no contaminada por la estética histórica, que les permite cuestionar no solamente el espacio del arte, sino la naturaleza misma de la práctica artística y su recepción. La obligada implicación del destinatario-espectador refuerza la eficacia del arte por correo. René Heyvaert escribe al dorso de varias de sus tarjetas,



Figuras 1, 2 y 3. René Heyvaert (1979/
fecha?/1980) 10 x 18 cm.

enviadas entre 1980 y 1981: “Una obra de arte no es una obra acabada, debe estar siempre recreada por el espectador (artista). Por tanto no existe realmente.”

Vocación epistolar

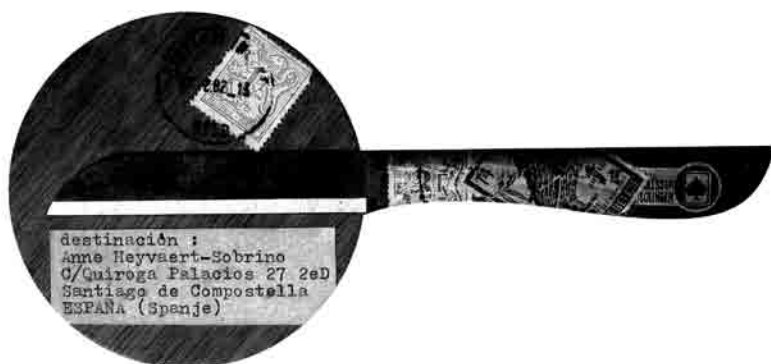
René Heyvaert envía regularmente cartas y tarjetas, desde sus viajes en solitario y desde su casa donde su salud precaria le aísla. Envuelto en una profunda melancolía, su actividad epistolar responde ante todo a una necesidad imperiosa de comunicación. Frente a sus largas cartas, sus tarjetas en blanco, enviadas sin sobre con los sellos pegados directamente encima, guardan las características íntimas y secretas de las cartas dobladas y selladas. En su silencio dicen: pienso en ti, piensa en mí, aquí estoy, estoy vivo, como los telegramas de On Kawara, “I’m stil alive”, enviados durante sus viajes en 1973. “El medio es el mensaje” dice Marshall McLuhan en 1964.

Los artistas postales respetan los formatos y aprovechan las características propias del objeto epistolar. Es en su definición formal y funcional cuando el objeto encuentra su sentido, su energía, su belleza; “*la belleza es un destello que resplandece en un acto ético*” (Heyvaert, carta 1983). De alguna manera como en la arquitectura — René Heyvaert es arquitecto de profesión — todo se decide dentro de unas normas, formas y funciones precisas. Los elementos útiles, hasta los más banales, participan de la belleza del conjunto. Las vigas, los tubos de conducción o la uralita en una casa, los tornillos en un mueble, los sellos y estampillas sobre las postales, lejos de esconderse deben destacarse.

René Heyvaert juega con los sellos, los pega con un sin fin de variaciones, ordenados o bailando aleatoriamente, asomando sus dientes más allá del borde de la tarjeta. Los sellos y todos los añadidos administrativos forman parte integrante del lenguaje de la obra; con su función estética y simbólica, completan y legitiman la obra postal; el futurista Paganni califica estos añadidos como “prueba de su autenticación oficial” (Lista, 1979).

El pequeño formato rectangular de la tarjeta postal, ideado para la transmisión de mensajes cortos, convoca una experiencia perceptiva, rápida, directa e íntima. René Heyvaert utiliza para sus tarjetas elementos simples encontrados en su entorno cercano. La mano receptora en el fondo del buzón es la primera en enterarse: los dientes de los sellos que sobrepasan los bordes, las puntas de las grapas, la suavidad de la cartulina o del celo añadido, o al contrario las astillas de la madera sin pulir, el frío del metal, los pelos de la cuerda, etc., provocan nuestros sentidos.

El artista especula con el sistema y lo pone a prueba: reutiliza elementos propios del espacio postal: verdaderas postales pegadas entre sí, sobres troquelados — “Ready Mail” diría nuestro amigo y crítico Alberto González Alegre



Figuras 4 y 5. René Heyvaert (1981/
1982) 10 x 18 cm y 8,7 x 18,5 cm.



Figura 6. René Heyvaert (1976).



Figura 7. René Heyvaert (1982) 10,2 x 15 cm.
(Todas las figuras: Cortesía de los destinatarios y
Lightmachine Agency, Gante, Bélgica).

—, remite postales cada vez más frágiles, verdaderas filigranas de papel o de madera, o objetos incongruentes más propios del ámbito doméstico y privado, como utensilios de cocina o de aseo personal. René Heyvaert nos interpela, nos sorprende, nos seduce, desde la intimidad epistolar, con la sublimación de materiales banales, con el misterio de sus silencios.

Sobrevivir

En sus cartas, René Heyvaert escribe, con una fluida caligrafía cursiva, anécdotas cotidianas o aforismos transcendentales, pensamientos oscuros o sentimientos exaltados; exorciza el abismo. También trenza tiras de papel o recorta pequeños triángulos para confeccionar atractivas tarjetas. Son actos y gestos precisos, repetitivos, automáticos, obsesivos, que ocupan la mano y concentran la mente, durante horas, día tras día. La repetición como recreación y meditación; excitación más allá del placer, más allá del dolor. La función terapéutica es obvia: “El propósito del arte es vencer el miedo, nothing more, nothing less”, dice Louise Bourgeois (1923-2000); “mi arte es el pegamento que lo junta todo” dice René Heyvaert (carta, 1982). Apunta en grandes letras *over-leven* (sobrevivir) en una página de su publicación “Kreatief”, que recoge cartas personales e íntimas, dibujos seriados y fotocopias de los envoltorios de sus medicinas.

En la introducción de esta publicación, el crítico belga Roland Jooris define a René Heyvaert como un “inventor de cosas muy simples y evidentes, añade que hay en su obra una relación a una manera de vivir que quiere y debe contentarse con poco y que transforma ese ‘poco’ en ‘más’” (Jooris, 1976). Con mínimas intervenciones desvía objetos ordinarios de su funcionalidad hacia la zona fronteriza del arte; se alimenta de lo cotidiano para combatir y trascender la banalidad, el aburrimiento, el sufrimiento.

Vivía en la proximidad de la muerte, para él actuar no era fácil. Sobre su

cuerda floja el acto se vuelve necesario, esencial, preciso, único. Escribe en la última carta que envía a su hija: “la fuerza creativa de un hombre puede superar sus propias limitaciones!”

El sol sigue brillando y en cada una de sus silenciosas tarjetas percibimos su presencia; al recrearlas las hacemos posibles.

Referências

Dubois, Marc (1976) *Architettura povera. Het extreem minimale in het werk van René Heyvaert*. C.A.O. Tijdingen. Sint-Lucas, Gante, Bélgica, 1990.

Heyvaert, René. *Kreatief. Die moest eens goed wakker geschud worden*. N° 1. Ed y introducción Roland Jooris, Wevelgem, Bélgica.

Heyvaert, Anne (2010) *El arte postal de René Heyvaert, una concepción mínima y cotidiana del arte*, Tesis doctoral, Universidad de Vigo.

Lista, Giovanni (1979) *L'art postal futuriste*. París: Écrivure.

McLuhan, Marshall y Powers, B. R. (1996) *Understanding Media: The Extensions of Man*, Gingko Press, 1964.

Restany, Pierre (1979) *L'autre face de l'art*. París: Galinée.

AAVV. (2006) *René Heyvaert*. Monografía, coordinación y textos: Laporte, Lieve. Diseño y fotografías: Mast, Jan.. Introducción: De Baere, Bart. Ed. Ludion, Gante, Bélgica.

Contactar a autora:

anneheyvaert@hotmail.com

Pedro Cabrita Reis

— A Diferença da Repetição

ANTÓNIO FERNANDO SILVA

Portugal, artista visual. Licenciatura Artes Plásticas — Pintura (Escola Superior de Belas Artes do Porto, ESBAP); Mestrado História da Arte (Faculdade de Letras da Universidade do Porto, FLUP). Afiliação actual: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: No seu ensaio “Porquê Ler os Clássicos” Italo Calvino começa por afirmar que clássicos são os livros de que se costuma ouvir dizer “Estou a reler...” e nunca “Estou a ler...” (Calvino, 2009). Deste ponto de vista, o prefixo iterativo “Re” põe-nos na condição de ter havido já um antes e de se estar, agora, numa condição de repetição. Na coerência própria da obra de Pedro Cabrita Reis, o espectador é confrontado com objectos comuns, reconhecíveis, onde é possível descobrir o novo no conhecido e reconhecer, antes de conhecer.

Palavras chave:

Contemporâneo / clássico / ordem / conhecimento / reconhecimento / criação.

Title: *Pedro Cabrita Reis: The Difference of Repetition*

Abstract: *In his essay “Why Read the Classics”*

Italo Calvino begins by stating that classics are books that usually hear “I’m rereading...” and never “I am reading...” (Calvino, 2009). From his point of view, the iterative prefix “Re” points to the idea that there has already been “a before” and so we find ourselves in a state of repetition. Within Pedro Cabrita Reis coherent work, the viewer is confronted with common, recognizable objects, being able to discover “the new” in the recognizable and recognize before knowing.

Keywords: *Contemporary / classic / order / knowledge / recognition / creation.*

Introdução

Vivemos num tempo sem fulgurações, um tempo de repetição. (...) A ideia da repetição é o que permite ao presente alastrar[-se] ao passado e ao futuro, canibalizando-os (Santos, 2006).

Pedro Cabrita Reis desde a sua afirmação como artista, nos anos 80, constrói uma obra com os restos do desabamento do edifício das utopias estéticas e ideológicas do modernismo.



Figura 1 · Pedro Cabrita Reis. *Untitled* (17 Car Tires). 2011 (Reis, 2011).

Figura 2 · Pedro Cabrita Reis. *Fábrica*, 2003. 82 x 62 x 32 cm. Caixas de ferramentas em madeira, encontradas. Col. Artista (Reis, 2011).

Figura 3 · Pedro Cabrita Reis. *Natureza morta*, 1998. 60 x 90 x 25 cm. Ventilador encontrado, aço, vidro e espelho. Col. João Pinharanda (Reis, 2011).

O contemporâneo, como um tempo que reúne todos os tempos, caracteriza-se pela acumulação e a síntese. É retrospectivo, enquanto o moderno era prospectivo (cf. Ardenne, 1997).

Para Agamben o contemporâneo possui *uma relação singular com o nosso próprio tempo, que a ele adere e dele se distancia em simultâneo*, num jogo de coincidência que cega, ou de anacronismo que, porque se distancia, vê. Deste modo, há nesta atitude uma acção que se empreende e que falha, porque estar no *ponto de fractura* do tempo é o que nos possibilita estar e falhar, mas é também *o lugar de um encontro e de um confronto entre os tempos e as gerações* (Agamben, 2010).

Pretende-se indagar uma vontade clássica na obra de PCR, que afirma recolher a informação da contemporaneidade e a emoção, do tempo todo (cf. Almeida, 2008), através de um permanente deslumbramento do olhar, um olhar filosófico, que origina um processo de conhecimento que se organiza a partir de uma dimensão poética. A sua acção, coerente e programática, assenta num léxico vasto e eclético de formas e de múltiplos entendimentos que recuperam um passado pré-moderno, em que se incorpora um arcaísmo e *a busca de um fôlego romântico para a criação* (Pinharanda, 1999). Em toda a sua obra demanda o gesto fundador que ambiciona a unidade e procura o reencontro da harmonia primordial, procurando superar o sentimento de perda através de um trabalho de construção da beleza, numa busca de uma cosmogonia própria e primordial que procura um lugar para o Homem no mundo.

Estranheza e conhecimento

No seu ensaio *Porquê Ler os Clássicos* Italo Calvino começa por afirmar que *clássicos são os livros de que se costuma ouvir dizer “Estou a reler...” e nunca “Estou a ler...”* (Calvino, 2009). Deste ponto de vista, o prefixo iterativo *Re* põe-nos na condição de ter havido já um antes e de se estar, agora, numa condição de repetição.

Na coerência própria da obra de Pedro Cabrita Reis, o espectador é continuamente confrontado com objectos comuns, reconhecíveis, que se apresentam, contudo, num *corpus* de obra orgânico, físico e poético. Esse é, no entanto, um reconhecimento que provoca ao mesmo tempo uma estranheza. Esta tensão, produzida pela obra, entre o que se conhece e o que, simultaneamente, surge como estranho, pode constituir-se como uma possibilidade de encontro facultando *dar forma às experiências futuras, fornecendo modelos, conteúdos, termos de comparação, (...) paradigmas de beleza* (Calvino, 2009).

É uma obra que se alimenta da matéria do mundo, sem contudo procurar uma estetização dos materiais, humildes e simples que transportam e afirmam

um sentido originário. Os lugares que constrói têm uma depurada linguagem e a sua construção mobiliza arqueologias do quotidiano que se organizam numa tensão entre mistério e revelação, luz e sombra, obscuridade e transparência. A partir de restos constrói uma arte que busca o que é vital.

O primeiro corpo que os lugares que constrói abrigam é o seu e cada obra revela sempre uma espessura e uma marca autoral que é, simultaneamente, a do construtor.

Decifra o trabalho realizado no espaço, mede-o, mapeia-o, passando os objectos criados a terem uma presença, uma lógica interna, passível de transmitir um conhecimento não racionalizável e onde a marca da mão é deixada como uma abertura para uma subjectividade que se mantém secreta e misteriosa.

E, assim, cada trabalho seu constitui-se menos como obra e mais como processo de descoberta e de ordenação contínua.

Deste modo o seu trabalho revela uma acção de rigor e de equilíbrio, exercendo *uma influência especial (...) mimetizando-se em inconsciente colectivo ou individual* (Calvino, 2009) abrindo-se a novas leituras e a novas descobertas, porque sempre incompleto.

Cabrita Reis *transfere a questão da “assemblage” dos materiais para os processos de construção e para um discurso poético que encontra algumas das suas principais referências numa história íntima e pessoal* (Hegyí e Todolí, 1999) onde é possível admitir essa qualidade que cada *releitura* oferece como primeira descoberta, abrindo um novo modo de ver o já olhado e, pelo sentido da composição da obra que transmuta os materiais, possibilita que a primeira leitura seja já uma releitura, por oferecer um reconhecimento, que se constitui como um rumor de continuidade no tempo.

Organiza, assim, metáforas a partir de arquétipos colectivos. Daí a *casa* ser fulcral na sua obra. Esta é erigida como um segundo corpo a partir do qual o Homem pode situar-se no mundo. Por isso constrói unidades mínimas, *lugares favoritos*, em que a marca do corpo, do seu corpo, ao dar forma à construção, ao conferir-lhe uma dimensão antropométrica, incorpora também uma dimensão antropológica.

Nunca as obras de Cabrita Reis se apresentam como evidências ilustrativas. Na sua natureza, ocultação e revelação caminham a par sugerindo mais que impondo. Assim, é possível descobrir o novo no conhecido e reconhecer, antes de conhecer. Contudo este reconhecimento não retira o mistério à obra, antes o adensa.

O espectador é confrontado com uma estranha familiaridade e o autor expõe, assim, a possibilidade de ter um cúmplice que complete a poética ou que consiga incorporar novos modos de ver. Como o próprio afirma:

Um dos meus anseios mais profundos é que, após verem uma coisa minha, as pessoas identifiquem a realidade através dos meus trabalhos. Isto é, vêem a escada, o Posto de Observação, vêem a Catedral e, depois, ao passarem por um prédio em construção numa colina, não poderão jamais desligar-se do que viram. A arte, se se pretende como meio ou instrumento para expandir a inteligência ou a percepção do mundo, tem aqui uma função unificadora (Cabrita Reis, 2000).

Este convite à unificação com o acto de criação pode estender-se, também, aos seus pares no sentido em que Walter Benjamin afirmava que:

É decisivo que a produção tenha um carácter de modelo, capaz de, em primeiro lugar, levar outros produtores à produção e, em segundo lugar, pôr à sua disposição um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores (Benjamin, 2006).

Conclusão

Neste jogo de construção-desconstrução abstrai sem, contudo, isolar. Os lugares que constrói, porque reconhecíveis, admitem e convocam o espectador a apropriar-se da obra através de um pensamento corporal e a tornar-se parte da construção e, também, construtor. Nesse processo de apropriação completa a obra e aproxima-se da acção criativa potenciada pela simplicidade, reconhecida, dos processos.

A construção a partir de *ferro-velho poético* (cf. Rimbaud), organiza o caos numa vontade de ordem cosmogónica. As obras, transformadas em totalidades, abrem-se a uma compreensão só alcançável por via da iluminação poética. A sua obra não duplica o mundo mas reorganiza-o e reconstitui-o a partir de um acto originário de criação que revela e partilha, na própria obra, os meios da sua produção (cf. BENJAMIN, 2006). Faculta, assim, ao espectador não só reconhecer mas identificar o potencial de *conseguir fazer*. Ao expor a obra e os seus processos oferece, também, a condição de liberdade da criação.

Esta capacidade de usufruir dos materiais e objectos comuns revela um optimismo do olhar devolvido pelo acto construtivo que dá a ver uma beleza erigida contra a natureza. A consciência de separação, de perda e afastamento da natureza que não se domina, tem no trabalho de construção, porque se desenvolve no tempo, uma possibilidade de *re-ligação*. Através do trabalho, em que a pintura é a matriz a partir do qual exerce uma inteligência que produz conhecimento do mundo e sobre o mundo adoptando o modelo da poesia como instância superior, o pensamento materializa-se. Ao ganhar uma dimensão de

imobilidade a arte erige-se *no tempo e contra o tempo* (Steiner, 1992) e configura-se *como equivalente ao universo, tal como os antigos talismãs*, numa ideia de obra total (Calvino, 2009).

Combina memórias e gestos de acções da vida quotidiana, que acentuam a força metafórica das suas obras como uma viagem que olha o lado obscuro das cidades dando a ver as suas construções inacabadas, os seus despojos e acumulações. Construções simples para as quais olha, reconhecendo nelas uma linhagem e um gesto fundador porque, por mais simples e efémeras, se constituem como unidades mínimas de espaço, de abrigo, que aliam o trabalho e o engenho. Assim, cada obra de PCR pode ser uma homenagem e a partilha de uma *visão*, que é a marca do autor transformada em dádiva que reconhece e se inscreve numa genealogia de construtores, questionando incessantemente o lugar onde está.

Desta forma aproxima-se duma noção de clássico porque, no ritmo de vida actual que *não reconhece tempos longos, nem a respiração do Otium humanista* (Calvino, 2009) consegue criar ao ritmo do respirar combinando, nas suas obras, a actualidade, quer como ruído de fundo quer construindo, com as ruínas dessa actualidade, um tempo que persiste para além dele (*durée*), arriscando uma construção que sintetiza o passado e inventa o futuro.

Referências

- Agamben, Giorgio (2010) *Nudez*. Lisboa: Relógio d'Água. p.20
- Almeida, Marta Moreira de; Moura, Eduardo Souto; Seabra, Augusto M. [et al.] (2008) *Uma conversa no campo, entrevista conduzida por Augusto M. Seabra e Eduardo Souto Moura*, in *Pedro Cabrita Reis: colecções privadas*. Tavira: Câmara Municipal, pp.79-126.
- Ardenne, Paul (1997) *L'Âge Contemporain, Une Histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*. Paris: Éditions du Regard.
- Benjamin, Walter (2006) "O Autor como produtor" in *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim. pp. 287-288
- Calvino, Italo (2009) *Porquê ler os clássicos?* Lisboa: Teorema
- Hegyí, Lóránd & Todolí, Vicente (1999) *Pedro Cabrita Reis*. Milão: Charta / Museum Moderner Kunst Stiftung Wien / Museu Serralves.
- Pinharanda, João (1999) "O Artista no Centro do Mundo". *Público*, 19 de Novembro"
- Reis, Pedro Cabrita (2000) *Realidades utópicas* [entrevista conduzida por José Sousa Machado] in *Arte Ibérica*. Nº 32 (Fevereiro), pp. 68-74
- Reis, Pedro Cabrita (2011) *One after another, a few silent steps*. Catálogo. Museu Colecção Berardo 4 de Julho — 02 de Outubro de 2011.
- Santos, Boaventura Sousa. (2006) *A Gramática do Tempo, para uma nova cultura política*. Porto: Edições Afrontamento.
- Steiner, George (1992) *No Castelo do Barba Azul. Algumas Notas para a Redefinição da Cultura*. Lisboa. Relógio d'Água.

De homens e bichos na série “Catadores do Jangurussu” de Descartes Gadelha

ANTONIO WELLINGTON DE OLIVEIRA JUNIOR

Brasil, artista visual e performer. Doutor e Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará. Professor Adjunto do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará — UFC e líder do Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte da Universidade Federal do Ceará — LICCA-UFC.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O presente ensaio investiga, o modo como, na série composta de oitenta telas a óleo intitulada “Catadores do Jangurussu”, Descartes Gadelha sondou os limites tensos e imprecisos, os trânsitos, contágios e desterritorializações entre natureza e cultura; selvageria e civilização; e, sim, inescamoteavelmente, o tema frequente nas culturas e incontornável aqui: a amizade entre homens e bichos.

Palavras chave: Descartes Gadelha / Pintura / Natureza / Cultura.

Title: *About men and animals, in the series “Catadores do Jangurussu” by Descartes Gadelha*

Abstract: *This paper investigates how, in the series of eighty oil paintings titled “Collectors of Jangurussu”, Descartes Gadelha probed the transits, contagions and deterritorializations, by the way, the tense and inaccurate limits, between nature and culture, civilization and savagery, and, undeniably, the frequent theme in cultures and inescapable here: the friendship between men and animals.*

Keywords: *Descartes Gadelha / Peinture / Nature / Culture.*

Homens e feras

Urubus, uma coruja, ratos, cães e mais cães, urubus, e gatos, porcos, e urubus, urubus, urubus... Eles, os bichos estão lá, sós, absolutos, às vezes; noutras, majoritariamente, em revoadas, matilhas, varas, cambadas...

Subvertem a ordem dos planos: desgrudam da rotunda e invadem o pros-cênio, confundindo os lugares de protagonista e antagonista do drama em cena. Os bichos, em “Catadores do Jangurussu”, embora não se possa negar a

cronicidade da série, renunciam à função referencial que a figura pode remeter de imediato — e quem se ativer a esse aspecto somente da pintura de Descartes (proporção, simetria, homogeneidade técnica, perspectiva, e tantos outros cânones da arte ocidental de antes e depois das vanguardas vintistas) há de achá-la falha e incoerente, imprecisa e imatura; engana-se! — para sondar os limites sempre imprecisos entre natureza e cultura (...ou para deixar ainda mais clara a fronteira entre civilização e barbárie?).

[Allulu, Anubis, Thot, Pã, Minotauro, Medusa, Cernunos, Morrígan, Ganesha, Hanuman, Xuan Nu, Iara; Drácula, o lobisomem, o boto; Gregor Samsa; Mulher-Gato (Batman, não! Apenas um homem fantasiado de morcego: sem contaminações, sem hibridações, sem mutações!), Spiderman; X-Men: no mito, na religião, nas lendas, na arte... nas culturas, em todas elas (na pop também!), esses seres de borda são uma constante antropológica, uma permanência do espírito humano. Talvez porque reflitam a angústia ancestral, nunca absolutamente resolvida, do pretenso e falso descolamento entre natureza e cultura, nostalgia do Éden, da era quando os bichos falavam; porque dizem da besta indômita em nós; porque sua potência (erótica e política!) não reside na mera soma dos valores dos termos da função, nem ampliação de campo semântico pura e simplesmente, o que vem daí, dessas desterritorializações, dessas cópulas, é tão imprevisível, incontrolável e indefinível, como o que produz em mim os seres-coisas de Bosch, as taxidermias de Molina, os sátiros de Matthews Barney, o homem-cão de Rodrigo Braga... Imagino o que pode nascer daí como imagino o que pode nascer da cópula entre a bela e a fera de Henri Rousseau.]

Cães

A ciranda macabra em torno do aborto num saco plástico em nada lembra o convescote prosopopeico de Coolidge, no qual a maior contravenção é a jogatina. Nem seus participantes carregam nada da atitude domesticada dos de Lucien Freud, quase-aí, sempre aos pés ou aninhados nos colos de seus senhores; não têm a lealdade — até a morte — de Argos e, dos de Goya, longe das alegorias românticas da cabeça que quase se afoga numa vastidão de nada, achegam-se mais aos da Tauromaquia (há ainda alegoria aí, bastante, sei, mas a crônica é também inegável!), cheios de fúria e voracidade tantas quantas as dos que Balboa lançou sobre os autóctones sodomitas do novo mundo; parecem-me, sim, os de Tamayo: essas presas brancas, agudas e sempre à mostra, a língua encarnada; essa atitude selvagem, enfim. No lixão, os cães nem sempre são os melhores amigos do homem.

Agora — digo, na tela! Na verdade, em duas: penso no terror que fez Descartes pintar a cena de novo: “Não deve ter sido fácil para o artista esta convivência

com situações limites para o ser humano” (Carvalho, 2010) —, eles se refastelam, nem primeira nem última vez, com um feto, num banquete antropofágico. E, ao comerem-no, tornaram-se ele, porque não há modo mais eficiente de se tornar o outro que o comendo: óbvio princípio antropofágico.

Urubu

[Fastio da escrita e televisão. Na Sessão da Tarde, o filme série ‘C’, *Princess (Em busca da princesa dos mitos)*, equaciona tudo o que me tem dado tratos à bola, por uma dúzia de dias, num encantamento. Na fantasia (melo)romântica, *kitsch* e *teenager*, Ithaca, princesa encantada (uma bruxa, uma *wicca*?), com dom de falar e curar (um xamã, um pajé?) elementais (unicórnios, fadas, gnomos, etc.) luta, ao mesmo tempo, para encontrar, nas ruas da Nova Iorque atual, o amor verdadeiro, também encantado e predestinado, e uma sucessora que garanta, por mais um ciclo, o perfeito e frágil equilíbrio entre os dois reinos, o real — a urbe, a civilização, a cultura — e o encantado, ‘era uma vez’, lugar da não-disjunção entre homens e bestas. Não há tensões, contaminações, desterritorializações, linhas de fuga ou devires. Há, sim, uma ordem preestabelecia, *in illo tempore*, por uma energia erótica mágica que deve ser mantida também por essa força charmosa sob pena de comprometer o equilíbrio eco-cósmico. Sem subverter em nada o folhetim, o beijo apaixonado que precede a cartela do ‘*the end*’ anuncia o final feliz da fábula cuja moral é: a magia do amor tudo pode (até refundir natureza e cultura)!]

[Acordo, fumo enquanto o vídeo sugerido em destaque na página inicial do meu provedor descarrega. Nele, a pequena Tiny Tansy, dezoito meses, brinca com gorilas da planície: desce com eles no escorregador, dá-lhes frutas, cobre-os e a si mesma com palha, deixa-se carregar por eles. A menina não demonstra medo ou desconforto, muito menos que dimensiona os riscos (eles existem?). A situação é de absoluto controle; quase. Tudo se passa nas dependências do Howletts Wild Animal Park (Bekesbourne, Inglaterra), numa jaula, com gorilas domesticados, sob o olhar da câmera, há indícios de outras pessoas e do próprio pai de Tansy, Damian Aspinall, dono de cassino e conservacionista inglês, ali. Nem isso, nem a trilha apaziguadora, nem o testemunhal em voz *over* sobre amizade e confiança entre homens e animais, nem mesmo o fato de saber que as imagens são do início dos noventa, e que hoje, aos 23 anos, Tansy passa bem e apoia a atitude de Damian: nada elimina o pixé de selvageria que impregna cada frame do viral feito para arrecadar fundos em favor da Aspinall Foundation.

Nos comentários, que se dividem entre odes à beleza da pura natura e *posts* indignados com o pretenso risco iminente imposto à criança pelo próprio pai, alguém pergunta:

WTF?!! TARZAN????

TheAaronno07 há 23 horas

(http://www.youtube.com/watch?v=XHQMbQkxh1Q&feature=player_embedded)

Tiny Tansy é Tarzan, Mogli, Amala e Kalama (Maturana e Varela, 1995: 159). Talvez só uma diferença entre ela e os outros exemplos deva ser levada em conta: Tiny não se perdeu na selva, não foi sequestrada ou adotada por chimpanzés ou lobos, não teve que se tornar um daqueles animais, bestializar-se, e, depois, submeter-se a violenta ressocialização, 'ter que' re-humanizar-se: Tarzan voltou à selva, Mogli, aos lobos, e as duas irmãs indianas morreram. Nem a chancela '.doc' das imagens que vejo — e a pretensa oposição entre ficção e não-ficção, perde consistência aqui — serve de possível fator distintivo: o *mise-en-scène* evidente, a edição, a deliberada ausência de adultos no enquadramento, a situação completamente controlada, selva de laboratório (assim como os mistérios e dados inconsistentes ou inexistentes das narrativas proto-etnográficas que envolvem os meninos-lobos, como Amala e Kamala), apenas evidenciam o alto nível de ficcionalização ali; e o que Tiny Tansy ficcionaliza, tanto quanto as personagens de Kipling ou de Burroughs, são os limites tensos e imprecisos, os trânsitos, contágios e desterritorializações entre natureza e cultura; selvageria e civilização; e, sim, inescamoteavelmente, o tema frequente nas culturas e incontornável aqui: a amizade entre homens e bichos.]

No quadro de Descartes, Chico Neném encara o urubu, como Paulo e Pedro no de Serodine que impressionou Agamben:

tão próximos, com as fronteiras quase coladas uma na outra, que estes absolutamente não podem se ver: na estrada do martírio, estes se olham sem se reconhecerem. Essa impressão de uma proximidade por assim dizer excessiva é ainda acrescida do gesto silencioso das mãos que se apertam embaixo, dificilmente visíveis. Sempre me pareceu que esse quadro contenha uma perfeita alegoria da amizade. O que é, de fato, a amizade senão uma proximidade tal que dela não é possível fazer nem uma representação nem um conceito? (Agamben, 2009: 19).

Digo que o urubu estende a garra-mão para Chico Neném que, num ato reflexo, reciprocamente, lhe estende, não a mão inteira, ocupada com um cajado (seria mesmo um cajado, ou apenas o indicador e o médio. O gesto está em suspenso e inacabado, o que confere, à cena, certo temor, implícito no distanciamento ainda respeitado pelas partes; porém não há terror, agressividade,

medo. Não é violento. Embora as principais linhas da composição indiquem o movimento de aproximação entre os dois, isso não se perfaz na tela. Sua possibilidade, todavia, não está excluída.

Neném olha e escuta atentamente: delata-o a orelha direita descoberta por um, parece-me, sopro, talvez o bafo estafeta do que lhe secreta o bico semiaberto da ave. E entende tudo, porque ‘presta atenção.’ Qual a natureza desse encontro?

Certamente não tem a ver com encantos, ficções românticas, publicitárias ou hagiográficas, e não é um retorno à animalidade que está em jogo. Chico Neném não fala com os bichos como Francisco, por milagre, ou como o xamã, porque um silvo mágico enfiou-se lhe no ouvido e, simplesmente não pode evitar. Ele não domestica os bichos, como Robinson Crusoe, o cabrito. O urubu não é para ele nem reserva de alimento, nem reserva de afeto: um comensal ‘substituto’ do homem, um criado [presença humilde, não agressiva. = Função atual de ‘domesticação nas cidades’ (Barthes, 2003: 51)]; não é criar afeto com o poder, criar um poder-afeto, usar o poder para receber afeto (Barthes: 51). O urubu cartesiano, seus bichos todos, arrisco, não têm propensões antropofílicas, não têm capacidade de 1. ‘imprinting’ [“O jovem animal selvagem, no decorrer de uma experiência única, se apegua ao homem: relação de subordinação-dominação rapidamente fixada” (Barthes: 52], 2. Capacidade de adestramento, 3. Capacidade afetiva (não como os homens!), 4. Capacidade biológica de suportar a vida em cativeiro (Barthes: 52-53).

Em Catadores do Jangurussu, o comércio entre homens e bichos é outro. É outra política que a da subordinação de um reino ao outro. Neném e o urubu acareiam-se em pé de igualdade. “É assim mesmo, cada dia é a mesma coisa. Aqui tudo é igual porque todos estão com fome. Tanto faz ser urubu, rato, tapuru, cachorro, coruja e gente é tudo igual na catação. É o cotidiano” disse dona Isolda, habitante do lixão, ao pintor.

Referências

- Agamben, Giorgio. (2009) *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos.
- Barthes, Roland. (2003) *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes.
- Maturana, Humberto e Varela, Francisco. (1995) *A Árvore do Conhecimento*.

- Editora Psy: Campinas.
- Carvalho, Gilmar de (2010) “Arte e restos humanos: o Jangurussu de Descartes Gadelha.” In: MAUC. *Catadores do Jangurussu: retrospectiva*. [Consult 2013-01-10]. Disponível em <URL: Disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/expo/2010/08/index1.htm>

Do projeto Balbucio: A Casa da Santa

ANTONIO WELLINGTON DE OLIVEIRA JUNIOR
& PAULO BERNARDINO DAS NEVES BASTOS

Antonio Wellington de Oliveira Junior: Brasil, Artista visual e Performer. Doutor e Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará. Professor Adjunto do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará — UFC e líder do Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte da Universidade Federal do Ceará — LICCA-UFC.

—

Paulo Bernardino das Neves Bastos: Portugal, Artista Multimédia. Doutor em Estudo de Arte pela Universidade de Aveiro (2006), mestre em Artes: Sculpture (M.A.) pelo Royal College of Art (1995) e licenciado em Artes Plásticas: Escultura pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto (1991). Professor do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro — UA e membro fundador da Unidade de Investigação: ID+ Research Institute for Design, Media and Culture, CPD/CA.UA/FBA.UP.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Ensaio de natureza multidisciplinar sobre a ação performativa/happening “A casa da Santa” quando membros do Projeto Balbucio apresentaram trabalhos desenvolvidos durante residência de um ano de duração na qual se investigou a importância da vida em comunidade e as relações entre método científico e processos de criação — entre teoria e prática —, na produção artística contemporânea.

Palavras chave:

Projeto Balbucio / Casa da Santa / Performance / Comunidade / Lógica da Prática.

Title: *About Projeto Balbucio: The Santa's House*

Abstract: *Multidisciplinary essay about the performative action / happening “Santa's house” when Balbucio Project members presented actions developed in a residence of one year duration. They investigated the importance of community life and interfaces between scientific method and creation processes (theory and practice) in contemporary artistic production.*

Keywords: *Balbucio Project / Santa's House / Performance / Community / Theory of practice.*

Arte-Carnavalização

Pronto! O fuá estava montado. Agora, no salão onde ainda há pouco, um performer-cafetão e o responsável pela função, num rebaixamento necessário à carnavalização (Bakhtin, 1987: 19) urgente, limpava o vômito deixado por Davi da Paz, o Ceguinho — cego profeta —, na re-performatização de “A situação” de Geraldo Anhaia Melo (São Paulo, 1978), a travesti Luma Andrade incorpora um misto de Santa Maria Madalena e Maria Padilha na performance “Madá” (Tutunho e Chris Salas, Fortaleza, 2006). Rasga a roupa; só de tapa-sexo e salto alto, investe sobre fotografos, DJs, público e destrói parte das obras expostas. Mick Jagger, discotecado por Luciano Almeida Filho, cumprimentava o demônio, fazendo a paisagem sonora adequada! Chris Salas distribuía seus “Pírolitos” (Fortaleza, 2006), pequenos falos de açúcar e, logo na entrada, na instalação “Mamãe quero ser...” (Tutunho, Fortaleza, 2006), uma penteadeira e um cabide convidavam o público ao travestimento. O banheiro, sem porta, serviu de cabine de *peep-shows* muito performáticos, mas nada metafórico-ficcionais e, na garagem, deitado em câmaras de ar, o público gozava uma seleção pornô, que ia de Nagisa Oshima ao *freak le boom boom* explícito da Gretchen, projetada nos restos da montagem da exposição e num colchão velho. Assim, nos pouco mais de cem metros quadrados da pequena casa de esquina, encrustrada na encruzilhada das fronteiras de três bairros da cidade (José Bonifácio, Benfica e Montese), quase 200 pessoas apinhavam-se para entrar na “Casa da Santa” (Projeto Balbucio, Fortaleza, 2006) e participar da função! A Senador Pompeu parou. O trânsito sempre intenso ali teve que ceder ao furdunço, ao povo que dominou a casa, a calçada e a rua. Aquilo apontava mais para um culto dionisíaco que para uma ação *performativa/happening*.

[Dona Santila Pereira, Dona Santa, puta velha, e caridosa! — Deus a tenha; o diabo a afague —, ex-proprietária do cabaré mais chique de Fortaleza (Aragão apud Oliveira Filho, 2012), frequentado por estrelas nacionais e altas patentes (dizem!) e fechado depois que mataram ali um oficial da marinha... Dona Santa, puta velha, ia gostar. Ia gostar de ver aquela casa, outrora prostíbulo também e, àquela época, residência do Projeto Balbucio, em ‘função’, o rendez-vous da Santa à toda de novo. Desconfio até que Santa baixou por lá!]

Era noite do dia 25 de novembro de 2006. E o que houve não foi uma mostra fria, com atmosfera *lounge* de vernissage, de ações já realizadas e protótipos

de projetos de graduação em Publicidade e Propaganda, curso ao qual todos os participantes do Balbucio moradores da casa (André Quintino Lopes, o Jedi; Christiane Pereira Sallas Rolda, Chris Sallas; Edmilson Forte Miranda Junior, Juin; João Vilnei de Oliveira Filho; Tobias Sandino Gaede e Tutunho) estavam ligados. A resposta dos interatores à provocação feita excedia em muito ao esperado pelo *happening* pensado para a comemoração tardia dos três anos do grupo, completados no dia 28 de setembro daquele ano. O que se passara ali era definitivamente inclassificável em termos/categorias estritamente artísticos (*performance*, *happening*, *environment*, instalação...) e, há muito, descambara para um rito carnavalesco e bêbado, assim como o Balbucio — esse bacanal era prova disso! — há muito transgredira o estatuto de projeto de extensão da universidade, mesmo o de “coletivo de artes,” e adviera uma comunidade estética.

Arte-sítio-específico

A demanda por mais encontros semanais; a dispersão geográfica dos membros do coletivo pela cidade; a falta de espaço apropriado para almoxarifado, reuniões de estudo e produção, oficinas e ensaios; a necessidade de encontrar um lugar pra a realização do evento de aniversário do projeto que, longe do ‘museu’, da galeria, do cubo branco, pudesse responder aos processos de criação e investigação artístico-acadêmicos do grupo naquele momento (intervenção urbana, *performance*, jogo, *site-specific*, arte e vida, arte e processo, novas tecnologia de informação e comunicação); a contingência financeira (a “Casa da Santa” teve apoio institucional da Universidade Federal do Ceará, mas não recebeu nenhum apoio financeiro além do Programa BNB de Cultura 2005, com o valor correspondente a menos de um terço do valor investido pelos próprios artistas): todos estes foram pretextos bastantes para o real motivo que era a vontade de viver junto. Assim foi.

Embora os sujeitos envolvidos, de início, não tenham se apercebido — contudo, logo que evidente, assumido por todos —, a intercessão daquele lugar específico e da vontade/necessidade de conviver constituiu-se o terreno fértil para a experimentação de novos processos de criação artística e métodos de investigação científica, e, *latu senso*, o “objeto”, de vários trabalhos artísticos e acadêmicos desenvolvidos durante — e até dois anos mais tarde — a residência e o fio condutor daquela noite que, do criado em comunhão, era resultado vigoroso.

[Era casa dos cinquenta, de esquina, demasiado quente e sem circulação de ar; ao longo dos últimos 30 anos, paulatinamente devorada pelo asfalto, pela fumaça, pelo barulho, pela publicidade irregular, pela especulação imobiliária, que lhe desfigurou o entorno, e falta de planejamento urbano que impeça a

desfiguração indiscriminada de paisagens de memória forçou uma convivência que, sem vitimar-se pela utopia inicial do falanstério (Barthes, 2003: 9) e num movimento pendular entre duas fantasias a da sincronia cenobítica (Barthes, 18), imposição própria das comunidades religiosas, e a idiorritmia anacoreta (Barthes, 12): “todos os empreendimentos que conciliam ou tentam conciliar a vida colectiva e a vida individual, a independência do sujeito e a sociabilidade do grupo” (Barthes, XXXIII), realizou a comunidade possível, tópica, uma comunidade qualquer!]

Arte-em-comum

Todos os que tinham abraçado a fé reuniam-se e punham tudo em comum: vendiam suas propriedades e bens, e dividiam-nos entre todos, segundo a necessidade de cada um (At 2, 44-45).

A título de excursão fantasiosa, isto: certamente tomaremos o Viver-Junto como fato essencialmente espacial (viver num mesmo lugar). Mas, em estado bruto o Viver-Junto é também temporal e é necessário marcar aqui esta casa: ‘viver ao mesmo tempo em que...’, ‘viver no mesmo tempo em que...’ = contemporaneidade. [...] Essa fantasia da concomitância visa a alertar sobre um fenómeno muito complexo, pouco estudado, parece-me: a contemporaneidade. Com quem é que eu vivo? O calendário não responde bem. É o que indica nosso pequeno jogo cronológico — a menos que eles se tornem contemporâneos agora? [...] Desembocaríamos talvez neste paradoxo: uma relação insuspeita entre o contemporâneo e o intempestivo — como o encontro de Marx e Mallarmé, de Mallarmé e Freud sobre a mesa do tempo (Barthes, 2003: 11-12).

Qual pode ser a política da singularidade qualquer, ou seja, de um ser cuja comunidade não é mediada por nenhuma condição de pertença (o ser vermelho, italiano, comunista) nem pela simples ausência de condições (comunidade negativa tal como foi recentemente proposta em França por Blanchot), mas pela própria pertença?

[...]

A singularidade qualquer, que quer apropriar-se da própria pertença, do seu próprio ser-na-linguagem, e declina, por isso, toda a identidade e toda a condição de pertença, é o principal inimigo do Estado (Agamben, 1993: 67-68).

Aquela comunidade formada ali, com propósitos e métodos (científicos e artísticos) difusos ao limite da indefinição, portanto sem identidade, cuja condição de pertença, resumia-se, ao fim, à própria vontade de pertencimento — e eis aí toda a potência política do projeto —, era uma comunidade “qualquer.” E não consigo deixar de pensar como este encontro intempestivo, ao longo do tempo, mostrou-se sustentado no “con-sentimento,” na “con-divisão,”

no “pôr em comum,” coisa de amigo (Agamben, 2009: 89-91). Positivamente, a comunidade que o Balbucio pretendeu-se podia ser, em certo sentido uma comunidade de fé, se fosse possível sonegar ao termo todo o conteúdo transcendental e religioso que o uso histórico lhe emprestou e privilegiar o que nele diz respeito a uma atividade semelhante à que Agamben define como própria do contemporâneo: “Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, (...) ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (Agamben, 2009: 65), de algum modo, um movimento que se dirige ao escuro, como na epístola paulina: “A fé é uma posse antecipada do que se espera, um meio de demonstrar as realidades que não se vêem” (Rm 11, 1). O Balbucio foi uma comunidade contemporânea.

Teoria-Arte-Prática

Constituída, assim, na abertura inexorável que possibilitou a reflexão sobre os limites e intercessões entre método científico e processos de criação, teoria e prática, especialmente no que diz respeito aos modos coletivos de pesquisa e criação artística, a produção do Projeto Balbucio em “A Casa da Santa,” tanto o que foi desenvolvido exclusivamente para a ação performativa daquela noite, mas especialmente os trabalhos de João Vilnei (Gentilândia.com), Tobias Gaede (Impressões sobre Digital Digital), Chris Sallas (Cibersinais), Juin (Por onde anda a luz) e Jedi (O essencial é saber ver) — que depois tornaram-se suas monografias de conclusão de curso — é profundamente marcada pelos esboroamento entre as fronteiras entre arte e ciência, processos de criação artística e pesquisa acadêmica. Daí a opção por projetos que privilegiassem as duas dimensões: prática e teórica, pelo ensaio como forma de escrita e pela cartografia como método de investigação. Partindo da experiência, é possível ver como a noção do conhecimento intuitivo relaciona-se com o que Pierre Bourdieu (1992) colocou como a lógica da prática, vista como o estar *comprometido com, inserido em*, nas suas palavras: “being in-the-game.” Aqui, as estratégias, apesar de serem pensadas, não estão completamente pré-determinadas; elas apenas vão aparecendo, operando, de acordo com determinadas demandas decorrente da ação no tempo. A aquisição do conhecimento pode então ser entendida como uma operação cognitiva ou “atividade dos sentidos” envolvendo relações entre subjetividades individuais e fenômenos objetivos que incluem fenômenos mentais — fenomenologicamente, a relação existente entre os feitos/fatos (fenômenos) e o âmbito em que se faz presente a realidade, ou seja, a consciência —, conhecimento e ideias.

Referências

Agamben, Giorgio. (1993) *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença.

Agamben, Giorgio. (2009) *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos.

Bakhtin, M. (1987) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC.

Barthes, Roland. (2003) *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes.

Bourdieu, Pierre et al. (1992) *The Logic of Practice*. Londres: Stanford University Press.

Oliveira Filho, João Vilnei de. (2012) "O lugar e o 'viver junto' — o projecto 'Casa da Santa' e uma reflexão sobre a ideia de lugar na arte contemporânea." In: *Conferencias.cies.iscte*. [Consult. 2013-01-13] Disponível em URL: <<http://conferencias.cies.iscte.pt/index.php/icyurb/sicyurb/paper/view/387>>

Contactar os autores:

wellington-jr@uol.com.br / pbernard@ua.pt

Metáforas del sentimiento en la obra de Carmen Marcos

ASCENSIÓN GARCÍA GARCÍA
& MATILDE GRAU ARMENGOL

Ascensión García García: Espanha, escultora. Doctora en Bellas Artes. Professora Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura.

Matilde Grau Armengol: Espanha, escultora. Licenciada en Bellas Artes. Professora Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: Revisión del trabajo artístico de Carmen Marcos en el periodo de los años noventa, durante el que creó 'esculturas híbridas' tal como las denomina la propia artista, piezas donde el objeto escultórico, principalmente de bronce, dialoga con la fotografía, relación que ha mantenido más o menos latente en el desarrollo de su obra hasta la actualidad.

Palabras clave: Escultura / bronce / Carmen Marcos / metáforas del sentimiento.

Title: *Metaphors of feeling in Carmen Marcos's artwork*

Abstract: *Review of Carmen Marcos's artwork in the nineties, during which she created 'Hybrid sculptures', as the artist herself names them. Pieces in which the sculptural object, principally in bronze, talks with photography, a relationship which she has maintained more or less latent in the development of her work until the present day.*

Keywords: *Sculpture / bronze / Carmen Marcos / metaphors of feeling.*

Introducción

Docente e investigadora en el Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia, artista en ejercicio desde que termina sus estudios de Bellas Artes al final de los años ochenta. Carmen Marcos (Valencia, 1965) está comprometida por igual con el trabajo académico, el artístico y la vida personal. Actualmente imparte la asignatura Taller de Fundición en el Grado de Bellas Artes y Técnicas Avanzadas de Fundición Artística en el Máster en Producción

Artística. Como investigadora pertenece al Centro de Reconocimiento Molecular y Desarrollo Tecnológico (IDM). Carmen Marcos es partidaria del trabajo en equipo en la investigación académica y sus colaboraciones en diversos proyectos con otras universidades lo corroboran. En el ámbito de la creación artística, por el contrario, necesita momentos de soledad completa para poder hablar de lo que siente (Marcos, 2009).

Este artículo se centra en tres de las series realizadas por la artista a lo largo de los años noventa, que hemos definido como ‘Recorridos soñados’, ‘Soledades lúdicas’ y ‘Añoranzas compartidas’. Las piezas que se analizan son una pequeña selección del trabajo de Carmen Marcos, que podemos considerar semillales de su trabajo posterior.

1. Recorridos soñados

Tras la exposición que realizó el mes de marzo de 1993 en la Sala de Exposiciones del Club Diario Levante empezó una breve etapa con las escaleras de mano como referente formal. Son obras de pequeño formato de cobre soldado y de micro fusión en bronce en las que la artista utiliza la escalera como metáfora para hablar de sentimientos, de soledad, de miedos y de pesadillas. Inician la serie tres piezas ‘S/T’, pequeñas escaleras con recorridos que juegan entre el orden supuestamente establecido y un dinamismo caprichoso. Caminos que no encuentran final, dos de ellos ordenados circularmente y otro más complejo que gira cambiando su rumbo.

La serie continúa, dentro del pequeño formato, con un nuevo material, el bronce. Un material que no tiene secretos para Carmen Marcos, que está presente en su investigación de tesis doctoral y le sigue acompañando en su camino como docente y artista.

En ‘Pareja’ y ‘Pesadilla’ transformó las escaleras en puentes como metáforas poéticas y simbólicas para hablar de identidad. La primera pieza está formada por dos escaleras de muy diferente recorrido que nacen unidas y llegan a un mismo sitio. El arco de la más larga acuna al tramo recto. En este caso, el orden y contundencia del objeto puente desaparece al quedar reducido a un pequeño juguete que permite ser columpiado. En ‘Pesadilla’, el puente aparece como un arco atirantado por un tablero formado por la palabra que da título a la pieza, es un sueño en bronce de una vivencia cíclica mal llevada.

‘Escalera de escaleras’ (imagen 3) es una de las que se cierran sobre sí mismas. Está formada por dos líneas de bronce que se unen siguiendo un dibujo que se curva y gira en espiral con el mismo diámetro. Sus peldaños son pequeños tramos de escalera que no conducen a ninguna parte, pero ayudan a mantener la misma distancia y el mismo orden entre las dos líneas paralelas. La pieza

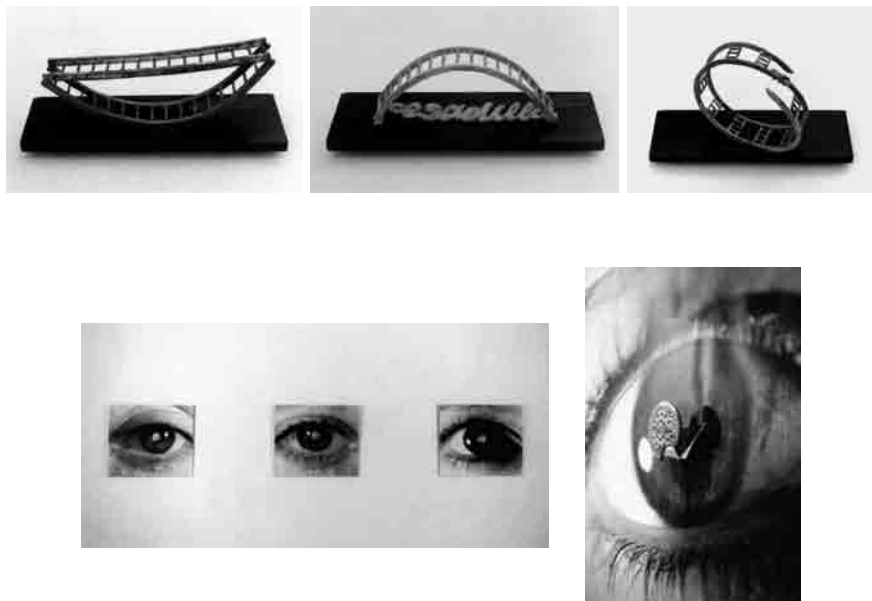


Figura 1. Carmen Marcos. *Pareja* (1993). Bronce, 17 x 16 x 3 cm.

Figura 2. Carmen Marcos. *Pesadilla* (1993). Bronce, 7 x 13 x 3 cm.

Figura 3. Carmen Marcos. *Escalera de escaleras* (1993). Bronce, 13 x 13 x 3 cm. (Fotos cedidas por la artista).

Figuras 4 y 5. Carmen Marcos. A la izquierda: *Las Tres Marías* (1994). Fotografía y bronce sobre madera, 46 x 58 x 6 cm cada una.

A la derecha: Detalle de *Las Tres Marías*. (Fotos cedidas por la artista).

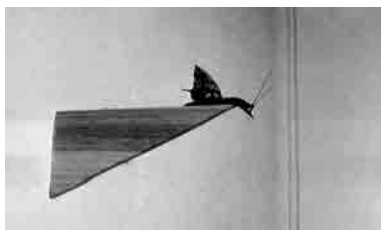


Figura 6. Carmen Marcos. *El amante* (1995). Fotografía, bronce y cuchillo, 50 x 62,5 x 12,5 cm.

Figura 7. Carmen Marcos. *Pequeño Ícaro* (1995). Madera y bronce, 13 x 4 x 24 cm. (Fotos cedidas por la artista).

Figura 8. Carmen Marcos. *Arqueología de una tristeza* (1995). Bronce, 17 x 40 x 25 cm. (Fotos cedidas por la artista).

está construida de tal manera que podría crecer indefinidamente. Con este pequeño objeto, que por su diseño bien podría ser una joya, la artista nos está hablando de la vida, de las relaciones, de dificultades, de accesos imposibles y también de identidades.

2. Soledades lúdicas

En septiembre del 1995 realizó su cuarta exposición individual en la Galería Emilio Navarro en Madrid, los trabajos que expuso tienen en común el diálogo entre la imagen fotográfica y el objeto tridimensional en bronce. Son obras que hablan del dolor y la soledad, algunas con carácter lírico y otras en tono más dramático, pero siempre con un intento de comprender un poco mejor la vida, el amor, el sexo, en palabras de la artista, de conocerse más a sí misma.

Destacamos ‘Las Tres Marías’, tres grandes fotografías en blanco y negro de tres ojos que en el lugar de la pupila se han insertado tres galletas maría de bronce, una de ellas, la del ojo de iris oscuro, está mordida (imágenes 4 y 5). Al contemplar ‘Las Tres Marías’ es inevitable recordar la obra de Giuseppe Penone ‘Invertir los ojos’ (1970) (Penone, 2004). Mientras el artista italiano recurre al absurdo, proponiendo una inversión de los ojos al ponerse unas lentes de contacto hechas de espejo para que el espectador vea lo que el artista debería ver, Carmen Marcos inserta una galleta en la pupila del ojo. La gran escala del ojo fotografiado contrasta con la escala a tamaño real de la galleta. La artista llama nuestra atención con el pequeño objeto y nos sorprende. El ojo tiene la galleta tan cerca que diríamos que no la ve, situación que nos recuerda a “Las ciudades y los ojos” del libro “Las ciudades invisibles” de Italo Calvino, cuando en referencia a la ciudad de Filides escribe: ‘Feliz quien tiene todos los días a Filides delante de los ojos y no termina nunca de ver las cosas que contiene’ (Calvino, 1995: 145). Ante la pieza de Carmen Marcos el espectador tiene dos posibles miradas, puede comprobar, como el lector de Calvino, la belleza de un mundo por descubrir, pero también se puede preguntar sobre aquello que no le permite ver.

Esta etapa es la más lúdica de su trayectoria, porque aunque habla de dolor, Carmen Marcos sabe tratar el tema con una gran delicadeza y elegancia, con el caminar lento pero seguro que marca el ritmo del caracol que forma parte de las piezas. En ‘El amante’, una fotografía en blanco y negro y virada al sepia, se ve un caracol avanzando sobre un pecho femenino, la imagen está ampliada y tratada por la artista (imagen 6). El caracol de bronce, una réplica al paseante, se desliza por uno de los filos de la hoja de un cuchillo que se curva de manera semejante a una hoz. Interferencias y dificultades en el camino, equilibrios que sólo él, con toda su fragilidad, es capaz de vencer para seguir avanzando.

‘Pequeño Ícaro’ es una obra formada por una pieza de madera en cuña, que

sobresale perpendicularmente de la pared, de la que se asoma al vacío un caracol de bronce haciendo sentir al espectador la soledad del ser humano ante las decisiones importantes y trascendentales.

Este pequeño animal aparece en casi la totalidad de las esculturas de esta etapa, su presencia simboliza el amor puramente sexual así como la voracidad destructora que acaba con la materia. La artista se inspiró en este molusco gasterópodo en una etapa en la que estuvo viajando constantemente y desplazándose desde Valencia, donde trabajaba en la docencia de la escultura, a Barcelona, donde le concedieron una beca para realizar un proyecto artístico en el Piramidón Centre d'Art Contemporani. Durante este periodo tuvo que evaluar sus propias necesidades, reducirlas al mínimo para cargar el menor peso posible durante los tres meses que duró la beca. Antes de cerrar su mochila, su casa en la espalda, Carmen Marcos la revisaba con la intención de vaciarla de objetos inútiles, a la vez que se preguntaba '¿Qué necesito realmente para vivir?' (Marcos, 2003: 85). En todas las obras de este periodo hay una intención de recuperar la mirada hacia las pequeñas cosas, que son las que realmente construyen el día a día y dan sentido a nuestras vidas.

3. Añoranzas compartidas

Por último queremos mencionar la obra que lleva por título 'Arqueología de una tristeza'. Una pieza que representa unas bragas, formada por pequeñas lágrimas de bronce y suspendida junto a la pared, aunque ligeramente desplazada de ésta y a la altura media normal de las caderas. Es una obra de una gran potencia visual pese a su reducido tamaño, con ella, la artista exhibe y comparte con el espectador sus sentimientos más íntimos.

Con este trabajo Carmen Marcos se adentra en sus recuerdos, sus miedos, sus vivencias, para comprenderlos y aceptarlos. "Quiero detener el tiempo por un instante, hacer un huequito y reflexionar, convencida de que, llevando a cabo la compleja tarea de revisar la propia obra, mi vida al fin y al cabo, seré más capaz, sino de ver esos hilos que traman el futuro, sí de estar mejor preparada para comprenderlos" (Marcos, 2003: 8).

Conclusiones

El arte de Carmen Marcos no se limita exclusivamente a la escultura. La artista valora todas las técnicas, cada una le aporta una característica y necesita una sensibilidad para entenderlas y respetarlas, las combina con materiales diversos y explora así diferentes lenguajes. Se nutre de su entorno inmediato y de sus vivencias, porque su arte es una metáfora del sentimiento.

Para analizar su obra podríamos hablar de arte objetual, dirigir la mirada

al simbolismo, buscar antecedentes y referentes, divagar de mil maneras buscando justificaciones a su trabajo, pero lo que nos interesa es la persona, su sentimiento y la humanidad que envuelve el día a día de una artista que es capaz de compaginar su vida personal, como mujer y madre, con la trayectoria profesional, ya sea como docente, investigadora o artística. Todo se desarrolla en el mismo nivel de prioridades, porque su vida y su obra son una misma cosa.

Aunque en su trabajo no se aprecian influencias directas de otros artistas, Carmen Marcos está receptiva a todas las corrientes del panorama artístico internacional y cuando una obra ajena le sugiere una nueva pieza, la crea sin dudas y aprovecha para rendir un homenaje al artista que la ha inspirado. Su proceso creativo nace con un diálogo íntimo entre la razón y el corazón, para el que necesita soledad completa, reflexión y silencio. Un acto de creación vivido como lo define Barragán, ‘un momento de reflexión íntima, porque lo que el artista siente es propio, incomunicable y cerrado’ (Barragán, 2011: 9). Pero el desarrollo del proceso metodológico creativo de Carmen Marcos sería uno de los temas posibles para ser tratado en otro artículo.

Referencias

- Barragán, Carlos M. y Marcos, Carmen (2011). *El alma en la mano*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.
- Calvino, Italo (1995). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Minotauro
- Catálogo *Giuseppe Penone* (pág. 20). Exposición en CaixaForum del 1 octubre 2004 — 16 enero 2005. Barcelona: Fundación “la Caixa”.
- Marcos, Carmen (2003). *Proyecto de Exposición, 2003*. Documentación presentada por la artista para opositar a Titular de Universidad en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Texto inédito.
- Marcos, Carmen (2009). Entrevista de radio realizada el 24/07/2009. [Consult. 2013-01-13] Disponible en URL: <<http://mediaserver01.upv.es/UPRTV/Radio/pleiades/2009-07-24%20pl%C3%A8iadesss%20%C3%88IADES%2024%20JULIO%2009.mp3>>
- Naranjo, Andrés (2011). *De lo escultórico a través de Carmen Marcos* (pág. 70-76). Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras CSO'2011. [Consult. 2013-01-13] Disponible en URL: http://www.cso.fba.ul.pt/site/files/Actas_CS02011.pdf

Pelas bordas: a cidade como território sensível

BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER

Brasil, artista visual. Graduada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo; Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Campinas, SP; Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre RS, com Estágio de doutorado na Université Sorbonne Nouvelle — Paris III, Paris, França.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão sobre a ação artística Charretenet idealizada por Gastão Frota a partir do princípio do colaborativismo, do uso de ferramentas digitais livres e do midiativismo. Para tanto veremos como no projeto de Frota, a aproximação entre arte e política enfatizou o sensível e o lugar, a partir de falas e de desejos.

Palavras chave: poéticas urbanas / lugar / identidade / cyberativismo.

Title: *Edges: the city as sensitive territory*

Abstract: *This paper focuses on the artistic action Charretenet idealized by Gastão Frota from the principle of collaboration, use of digital free tools and media activism. To do so, we see how much the Frota's project the rapprochement between art and politics and emphasized the sensitive place from speeches and desires.*

Keywords: *urban poetry / place / identity / media activism.*

Uma política estética define-se sempre por uma certa remodelação da partilha do sensível, por uma reconfiguração das formas perceptivas existentes.
— Jacques Rancière (2010: 78).

Em agosto de 2011, em uma charrete equipada com um telefone e um computador portátil, um *smartphone*, navegador 3G, câmeras HD e um megafone, artistas percorreram, por quatro dias, bairros da periferia da cidade brasileira de Uberlândia, em uma ação artística intitulada “Charretenet- Cyber atrações”. O projeto, idealizado por Gastão Frota, e realizado em parceria com os coletivos *Goma FDE* e *Pássaro Preto*, previa que, a cada parada, houvesse o encontro com os moradores desses bairros que podiam cantar, tocar instrumentos, fazer reivindicações, recitar poemas, contar histórias, representar, e que essas manifestações seriam



Figura 1. Gastão Frota. *Charretenet — Cyber atrações*.
Ação artística, Uberlândia, agosto de 2011. Foto: Breilla
Zanon / Creative commons (CC). Fonte: Charreteando.

transmitidas em tempo real pela *internet* para as redes sociais (Figuras 1 e 2).

O artista brasileiro Gastão Frota opera pelo princípio da cultura livre digital, e se vale das ideias de arte participativa e da formação de massa crítica, via cyberspaço e ações multilocais. É mestre em Artes Visuais (MFA) pelo Pratt Institute (NY-USA) e atua como professor no curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia em Minas Gerais, Brasil, nas áreas de desenho, pintura, vídeo e arte mídia.

“Charretenet — Cyber atrações” é uma das ações resultantes da sua pesquisa artística intitulada “Artes, Mídias e Saberes Livres”. O êxito do trabalho se deveu à produção espontânea do conteúdo instaurada a partir do contato dos moradores com a simpática charrete, que levava, em seu trote lento, a possibilidade de estar na rede, conectando o local ao global. Ao mesmo tempo criativa, irônica e revolucionária (por romper, mesmo que temporariamente, com a hierarquia representada pelas mídias globais), a “Charretenet” permitiu que homens e mulheres inscrevessem suas aspirações e exercitassem a produção de sentidos identitários, naquilo que Bauman qualificou de “espaço de fluxos” (2009: 33). Assim, tendo a cidade periférica como território sensível e com os próprios recursos da globalização, deu-se um confronto (de certo modo festivo) entre os “poderes globais e os sentidos tenazmente locais” (Bauman, 2009: 35), promovido pela arte.

A cidade é o espaço público por excelência; lugar de trocas e de encontros: da arte com o público, do artista com o outro, em termos de uma proximidade que pode tomar diversas formas, às vezes afetiva, outras vezes, polêmica (Ardenne, 2002). Foi a partir deste contexto, que o projeto artístico de Frota colocou em



Figura 2. Gastão Frota. *Charretenet — Cyber atrações.*
Ação artística, Uberlândia, agosto de 2011. Foto: Breilla Zanon (CC). Fonte: Charreteando.

Figura 3. Gastão Frota. *Charretenet.* Ação artística,
Uberlândia, agosto de 2011. Foto: Alberto Jú.

evidência aspectos culturais dialógicos do local-global; do individual-coletivo; da memória-esquecimento; do arcaico-moderno; do atraso-progresso; em uma produção que contou com a colaboração de diversos “atores” fundamentais para a eficácia político-cultural do trabalho.

Uberlândia tem sido, nos últimos anos, matéria e contexto de diversos projetos de Artes Visuais. Estão, entre eles, iniciativas individuais e projetos vinculados ao programa institucional *Arte Móvel Urbana*, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura desde 2009, que, com o tempo, se tornou um campo de tensões entre artistas e a administração pública. É nos quadros deste programa que o projeto “Cyber atrações” se inscreveu e foi contemplado para participar da edição de 2011.

Em sua concepção, previa o contato com entidades culturais de bairros distantes do centro da cidade, para oferecer a oportunidade de acesso à rede mundial de computadores e meios eletrônicos. O roteiro foi estabelecido a partir de um mapeamento de equipamentos e agentes culturais que atuam nas periferias e dos locais de pernoite, já que a ação teria a duração de quatro dias consecutivos.

Quando o trabalho começa a adquirir forma, o artista recorre não apenas aos dispositivos plásticos e relacionais, mas entra em cena o ativismo político que caracteriza sua produção. Assim, a charrete é incorporada por Frota à proposta. O veículo de tração animal, hoje obsoleto e usado quase que exclusivamente por catadores de lixo, é conhecido também como carroça. Esse nome, que adquiriu Brasil, (principalmente nos centros urbanos), o sinônimo de atraso, pobreza e de lentidão, é determinante na construção dos sentidos expressos na ação artística. Frota elege esse veículo, objeto crítico e plástico, como meio de acesso aos bairros periféricos de Uberlândia. A adoção desta estratégia determina o nome da proposição artística, um neologismo que mistura os sons próximos de charrete e *internet*, e que traz a essência das ambiguidades que permearão todo o trabalho.

O cavalo branco, Silverado, e a carroça são enfeitados com flores pelo artista. Uma bandeira é afixada na parte de trás e faz seu voo como um *parangolé*, dançando ao ritmo do andar do animal (Figura 3). Vários objetos vão sendo incorporados à charrete resultando num conjunto colorido e festivo. O trabalho tem curso e existência a partir de colaborações e relacionamentos. Artistas diferentes, cada um por vez, são convidados por Frota para acompanhá-lo por trajetos determinados. Eles são estimulados a desenvolverem suas performances musicais, teatrais e poéticas a bordo da charrete em trânsito, em interação com a população, que por sua vez, interage com as câmeras que registram suas imagens.

O artista divide com colaboradores as operações dos equipamentos de gravação de imagens e sons, todos portáteis e de uso não profissional para transmitir, via conexão móvel, o que se passa na charrete e no seu trajeto, para redes



Figura 4. Registro da ação *Charretenet* — *Cyber atrações*. Gastão Frota. Foto: Breilla Zanon (CC).



Figura 5. Exibição do documentário do *Projeto Charretenet* na *Casa Fora do Eixo*, em Uberlândia, em 28 de julho de 2012. Foto: Casa fora do eixo.

sociais e *sites* de acesso livre. Outras vezes, a captação das imagens fica a cargo dos próprios moradores das comunidades, que se organizam em pequenos espetáculos de dança, percussão, música sertaneja ou hip-hop. A cada parada, a mobilização do entorno se faz através de um anacrônico megafone. Os próprios participantes, atores, poetas e músicos, ao usá-lo para amplificação de sua voz, se encarregam de atrair a atenção dos moradores.

Assim, a arte vai agir com os recursos do sensível, sobre esse cenário, para participar de sua construção a partir desse lugar singular que é do cidadão e também do artista (Freire, 2006). O caráter singular da proposta artística foi a imersão onde se produz a “cultura do lugar;” seu aspecto performático foi o de observar e transmitir, de modo não hierárquico e em tempo real, a sua diversidade. No trajeto pelos bairros — mesmo que o percurso privilegiasse a passagem por associações culturais e ONGs — foi fundamental para o êxito do projeto a sensibilidade de seu idealizador, sintonizado nas informações que recebia pela *internet* e pelo telefone móvel, e também atento ao entorno, ou seja, ao que acontecia nas ruas pelas quais a charrete circulava.

Desse modo, a charrete atraiu um grande número de crianças que brincavam na rua: elas contaram piadas, interagiram com atores, tocaram instrumentos e mostraram suas brincadeiras em tempo real pela rede. Em sua passagem por mercados e feiras livres, diante de bares, armazéns populares, clubes de dança e de cultura afro, jovens fizeram apresentações de *rock* e de *rap*; duplas de violeiros executaram canções sertanejas; grupos folclóricos dançaram samba. A percussão do Mulungu do Cerrado; duelos de MCs na praça ao som de música norte americana; manifestações de diversidade sexual; depoimentos sobre o passado da cidade resultaram em um substancial caldo cultural (Figuras 4 e 5).

A charrete transmitiu também manifestações críticas às políticas públicas,

dando destaque a uma desocupação policial de área urbana de conflito de terra e às críticas feitas pelos artistas à própria Secretaria de Cultura, financiadora do projeto. Ao colocar a cidade e suas contradições em evidência, o trabalho desencadeou na rede *internet*, críticas à gestão pública do espaço urbano, à política cultural do município e à dificuldade de acesso, pela população, aos espaços culturais, sociais e de lazer.

Concluimos então, que artistas são atores sociais, que, justamente através de sua capacidade de ação, podem se encarregar das “reconfigurações do sensível comum” (Rancière, 2010: 47). No projeto de Frota, a aproximação entre arte e política enfatizou o sensível a partir de falas e de desejos; promoveu a entrada da arte de modo inédito nesse território (ao mesmo tempo, periférico e sensível), através de uma ação artística original, ativista, que em sua concepção levou em conta as características do lugar e da identidade.

Assim concluimos, pensando a partir de Ardenne, que as fórmulas que os artistas propõem à sociedade, mesmo que se revelem transgressoras e contraditórias, podem descortinar uma implicação, mas também uma adesão; uma crítica, mas também o desafio, justo por sua potência em promover mudanças. A análise do projeto artístico de Gastão Frota nos mostra como a arte pode inscreve-se na cidade numa relação não mais ilustrativa, mas, sim, vivida (Ardenne, 2002); nos mostra ainda, como uma ação artística pode servir como um mecanismo de compartilhamento de percepções singulares da urbanidade.

Referências

- Ardenne, Paul. (2002) *Un art contextuel*. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation. Paris: Flammarion. ISBN: 2-08080090-6
- Bauman, Zygmunt. (2009) *Confiança e medo na cidade*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar. ISBN: 978-85-378-0122-2
- Charretenet artesmidia*. [Consult 2012-11-28]. Disponível em <URL: <http://www.facebook.com/charretenet>>
- CharreteNet* [Consult 2012-11-28]. Disponível em <URL: <http://www.youtube.com/user/charretenet>>
- Chareteando*: [Consult 2012-11-28]. Disponível em <URL: <http://grupotamboril.wordpress.com/tag/charrete-net/>>
- Freire, Cristina (2006) *Contexturas: Sobre artistas e/ou antropólogos in* Lagnado, Lisette; Pedrosa, Adriano (Orgs.). 27ª. Bienal de São Paulo: Como viver junto. São Paulo: Fundação Bienal. ISBN: 858529829-4
- Rancière, Jacques (2010) *Estética e Política*. A partilha do sensível. Entrevista e glossário por Gabriel Rockhill; tradução Vanessa Brito. Porto: Dafne Editora. ISBN: 978-989-8217-09-7

Contactar a autora:

beatriz.rauscher@gmail.com

Trabalho apresentado com o apoio da agência brasileira de fomento FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais).

O lúdico, o afeto e o imaginário infantil na obra de António Vasconcelos Lapa

CARLA REIS FRAZÃO

Portugal, artista visual. Licenciatura em Ensino, variante Educação Visual. Mestrado em Educação Artística, faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Curso de Formação Artística (Desenho e Pintura) da Sociedade Nacional de Belas Artes. Professora Agrupamento de Escolas Conde de Ourém, Ourém.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo tem como objetivo dar a conhecer um dos aspetos transversais à obra cerâmica de António Vasconcelos Lapa — o imaginário onírico dos contos infantis. O enfoque dado a esta temática possibilita uma aproximação ao seu discurso plástico, conhecer referências que alicerçam o seu trabalho e que fomentam uma contínua atividade experimental, promotora de novas respostas artísticas.

Palavras chave: imaginário infantil / infância / criatividade / cerâmica.

Title: *The playful, affection and children's imaginary in the work of António Vasconcelos Lapa*

Abstract: *This article aims developing the awareness of the transversal aspects in the ceramics of António Vasconcelos Lapa — the oneiric imaginary of children's tales. The focus given to the topic allows the approach to his artistic language and to the references that base his work and that motivate a continuous experimental activity, promoting new artistic responses.*

Keywords: *children's imaginary / childhood / creativity / ceramics (art work).*

Introdução

António Vasconcelos Lapa (1945) é natural de Lisboa, cidade onde vive e trabalha. Formou-se em Escultura Decorativa na Escola António Arroio, e enquanto bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian frequentou o Curso de Cerâmica do “Istituto Statale d’arte per la Cerâmica” em Faenza — Itália. Foi Professor do curso de Cerâmica no Instituto de Arte e Design (IADE) (1971/1989) e ministrou cursos de cerâmica, tapeçaria e tecelagem no seu Ateliê. Encontra-se

representado em obra pública (por exemplo os azulejos da companhia de Seguros Império, Largo Rafael Bordalo Pinheiro, Lisboa) e em coleções privadas de Portugal, França, Holanda Itália, Alemanha, Espanha, EUA, entre outros.

António Vasconcelos Lapa é um autor que encontra na cerâmica um domínio de criação visual que possibilita exteriorizar uma iconografia interior desenvolvida em torno de universos que entrecruzam real e imaginário. A natureza, a fantasia e a infância constituem áreas fundamentais para o desenvolvimento do seu reportório plástico, constituindo um dos traços característicos do seu percurso de trabalho. O autor manifesta uma proximidade afetiva por esta temática, e nela descobre fundamentos para a estruturação das suas obras, para a afirmação de um discurso plástico e para desenvolver novas propostas metodológicas e artísticas.

Este artigo pretende assim dar a conhecer a importância da temática relativa à fantasia e ao imaginário das histórias infantis, enquanto território referencial para o desenvolvimento das obras de cerâmica de António Vasconcelos Lapa, e em simultâneo evidenciar a sua atividade de pesquisa e experimentação na procura de novos recursos estilísticos.

1. A infância, a fantasia, as fábulas e as histórias de encantar

António Vasconcelos Lapa refere com frequência a importância das vivências da sua infância, na escolha de algo que se afigurava como uma certeza de futuro. Desde cedo descobre, no ateliê do pai (Manuel Lapa, 1914-1979), o prazer de criar e materializar as figuras que povoavam os seus sonhos. O desenho, a pintura e a modelação eram o divertimento de eleição, e a satisfação de tocar e transformar o barro jamais o abandonariam — “no ateliê brincava, divertia-me imenso, mas também era ali que aprendia, sendo as mãos essenciais no processo de descoberta e invenção” (Lapa, 2012).

A infância, segundo este autor, foi um período muito feliz da sua vida. Lia muitas histórias, inventava outras e vivia, através de pequenas dramatizações, as emoções dos personagens. O fascínio de criança pela fantasia das fábulas e das histórias de encantar manter-se-ia no seu espírito, e o seu imaginário, impregnado por este mundo onírico, repercute-se nas suas obras. Os projetos *Alice no País das Maravilhas* (1997) e *Fábulas de La Fontaine* (1999) exemplificam o apego de António V. Lapa por estas narrativas. Nestas representações o autor apropria-se do texto, enquanto referência, e traduz alguns momentos em quadros que corporalizam o texto literário (Figura 1) — esta materialização, apesar de suspender a ação em diferentes tempos sequenciais, faz um apelo ao espectador para participar na leitura, para reinterpretar e estabelecer relações entre a obra escrita e o objeto artístico. As técnicas utilizadas, no desenvolvimento



Figura 1. António Vasconcelos Lapa, *Alice no País das Maravilhas*, argila (1997). Foto: F. Janeiro.

Figuras 2 e 3. António Vasconcelos Lapa: seres fantásticos em execução — Dragão e réptil, grés (2012). Foto: F. Janeiro.

Figura 4. António Vasconcelos Lapa. *Dragão*, grés vidrado (2008). Foto: F. Janeiro.

destas peças, advêm de procedimentos tradicionais de modelação do barro, com posterior aplicação de engobes, polimento com seixos e aplicação de ceras. A sobriedade da paleta de cores apresentada (condicionada pela natureza dos engobes, a que se acrescentam alguns pigmentos) é contraposta pelo dinamismo intrínseco às formas e pelas linhas de composição, possibilitando o afastamento de metodologias mais simples de trabalho com argila.

O evocar de memórias de infância é uma constante no trabalho de António Lapa, mas será com o neto Vicente que surgem novos cenários de criação. O poder de observação de Vicente, as questões sobre o mundo envolvente (as plantas, os pequenos insetos, os animais, as cores, etc.) e os relatos de histórias extraordinárias geram mudanças notórias no seu reportório plástico. Observa-se um novo fascínio pela cor, pelo detalhe, pelos seres imaginários (Figuras 2 e 3), e a reinvenção de ambiências que acolhem fauna e flora com uma escala acentuada. O olhar torna-se mais atento, invocando para primeiro plano elementos e formas do dia a dia por vezes descuradas.

Os projetos *Cerâmica no Ateliê* (2008) e *Vicente* (2011), por exemplo, evidenciam as transformações registadas na cerâmica de António Lapa — surge um outro mundo intimista sem fronteiras, cujos “seres (...) fazem parte de uma mitologia pessoal, algo juvenil” (Bebiano Braga, 2011).

O discurso linguístico de António Lapa passa a desvendar uma figuração onde predominam sementes, frutos, répteis e dragões, caracterizados por uma ampla, exuberante e luminosa paleta de cores, cujas formas ganham maior fluidez na conquista do espaço. De registar também o tratamento minucioso das superfícies e do revestimento das obras; este torna-se mais relevante, passando a adquirir novos valores tácteis (Figura 4).

Observa-se ainda, a par desta semântica, que o autor considera, no desenvolvimento das obras, o contexto / cenário onde as mesmas se inserem. Assim, os novos seres coabitam um espaço povoado com uma flora exótica, composta com árvores, arbustos, flores e sementes com escalas sobredimensionadas.

2. O lúdico, a experimentação e a inovação

A par do imaginário e do reportório fantástico, as cerâmicas mais recentes de António Lapa revelam a sua ânsia de fazer algo novo, diferente e inovar. A proximidade e a interação do público, com as peças, são particularidades tidas em conta durante o processo criativo. As obras que elabora invocam afeto, diálogo e pretendem oferecer ao observador a possibilidade de participação direta, através da fruição pelo tacto ou a experimentação e reorganização de alguns elementos soltos (Figura 5) (Nery, 2011).

Encontramos nestes registos, constituídos por módulos e peças de encaixar,

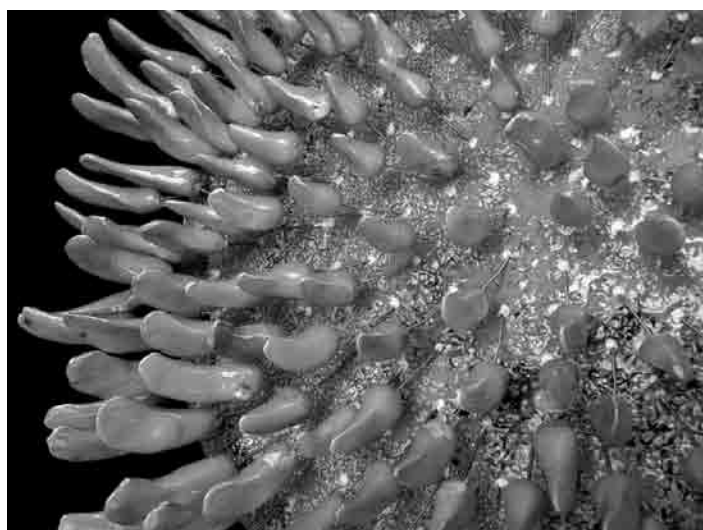
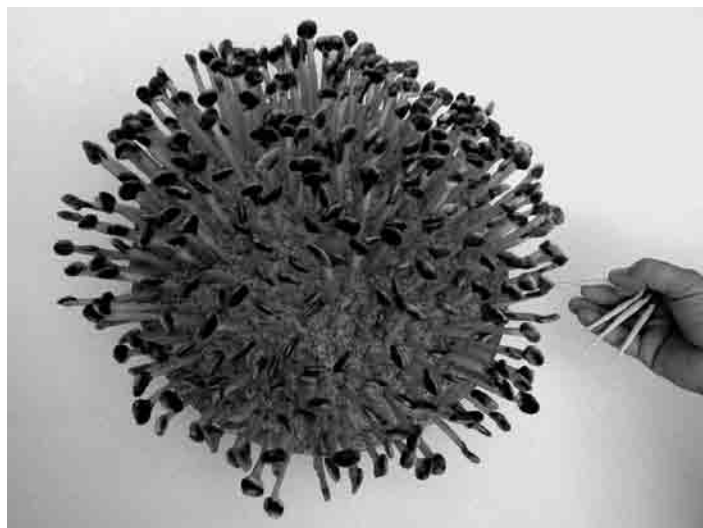


Figura 5. António Vasconcelos Lapa: peça com elementos amovíveis, grés vidrado (2010). Foto: F. Janeiro.

Figuras 6. António Vasconcelos Lapa: pormenor de peça com qualidades acústicas, grés vidrado e corda de viola (2012). Foto: F. Janeiro.

referências que remetem para memórias de infância, estabelecendo uma analogia com alguns brinquedos. O ceramista refere que: “as minhas criações são desenvolvidas para serem tocadas, gosto que mexam nas peças, que sintam a sua textura, o seu som, e construam novas histórias” (Lapa, 2012). Considerando este aspeto, as possibilidades de construção, desconstrução e intervenção direta do autor ou do público, Eduardo Nery (2011) inscreve António Lapa num conceito alargado de “art in progress” (Nery, 2011).

A procura incessante de novos caminhos expressivos resulta num processo de pesquisa e de atividade experimental permanente, onde o autor procura articular aspetos artísticos, técnicos, visuais, tácteis, sonoros e espaciais. António Lapa tem procurado estudar e conhecer as possibilidades técnicas de pastas de modelação, nomeadamente o grés, e tem efetuado experiências com a incorporação de novos materiais, tais como borracha e metais. De salientar igualmente a dimensão acústica que este criador tem procurado incluir nas suas cerâmicas (Figura 6), que por ação do observador, ao mover os elementos componentes das obras, possibilita a obtenção de diferentes sons.

De referir ainda nos trabalhos *Vicente* (Museu Bordalo Pinheiro, Março / Junho, 2011), *Caminhos* (Casa de Santa Maria, Cascais, Julho / Setembro, 2012) e no novo projeto em curso (intervenção no Jardim de Santos, Lisboa, 2013), decorrente de um convite no âmbito da Semana Internacional de Design, a intenção de diálogo com a orgânica do espaço envolvente. O autor regista as características do espaço natural ou construído e procura integrar as peças, de modo que se estabeleça uma ligação de reciprocidade — dar e receber. Segundo o ceramista esta intenção visa tentar criar uma relação de concordância com a luz, a sombra, o vento, a morfologia das árvores e dos edifícios, ou o barulho da cidade, por exemplo.

Observamos assim na cerâmica de António Vasconcelos Lapa a reinvenção de um universo interior ‘que nos propõe uma outra natureza paralela à nossa’ (Nery, 2011), possibilitando revisitar memórias de infância, a fruição multisensorial na perceção das obras e na construção de sentido, a que se associa a necessidade de experimentação e inovação.

Conclusão

A obra cerâmica de António Vasconcelos Lapa exterioriza uma iconografia interior que nos proporciona o acesso a vivências de infância. A natureza dos contos infantis apresenta-se como um território favorável à criatividade, oferecendo cenários catalisadores à génese das obras, e constitui um dos referentes transversais no seu percurso de trabalho.

A linguagem visual de António Lapa, onde prevalece um universo onírico,

relaciona-se com a sua identidade e o seu arquivo de memórias. Estes referentes assumem um papel determinante na criação de obras que possibilitam ao observador evocar lembranças da infância, ou a reinventar narrativas sugeridas pelos seres fantásticos.

A par da sua poética expressiva é de realçar a atividade de pesquisa e de experimentação que tem empreendido. A natureza algo inquieta de António Lapa repercute-se na inovação que procura imprimir no seu trabalho, traduzindo uma procura incessante de novos processos metodológicos, novos caminhos expressivos e recursos estilísticos. Assim, observa-se nas suas cerâmicas, mais recentes, a intenção de proporcionar, ao observador, a possibilidade de desenvolver múltiplas leituras, através do recurso de diferentes sentidos na percepção das obras, o apelo dirigido à proximidade e participação direta do público, a incorporação e conjugação de diferentes materiais, a exploração de qualidades acústicas e qualidades dinâmicas de alguns elementos, e a interação com o espaço envolvente, adaptando-se às características da sua orgânica.

Referências

Bebiano Braga, Pedro (2011) *Lapa Versus Bordalo*, in *Vicente: António Vasconcelos Lapa*. Lisboa: C. M. L. — D. M. P. — Museu Bordalo Pinheiro.
Lapa, António Vasconcelos (2012) cf. —

entrevista ao próprio, no ateliê em Lisboa, a 1 de dezembro.

Nery, Eduardo (2011) *Cerâmicas recentes de António Lapa*, in *Vicente: António Vasconcelos Lapa*. Lisboa: C. M. L. — D. M. P. — Museu Bordalo Pinheiro.

Uma abertura ao outro na obra de Farnese de Andrade

CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO

Brasil, Artista visual. Mestre e Doutor em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade de Campinas (UNICAMP). Professor, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Artigo completo recebido a 6 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo, ao analisar “O Casamento” (1987) e a “Anunciação” (1995), busca revelar uma abertura ao outro na obra de Farnese de Andrade, em oposição a outras assemblagens produzidas na década de 70.

Palavras chave: Farnese de Andrade / assemblagem / objeto / arte contemporânea.

Title: *Openness to the other in the work of Farnese de Andrade*

Abstract: *This article, reviewing “The Wedding” (1987) and “Annunciation” (1995), seeks to reveal the opening to the other in the work of Farnese de Andrade, in opposition to other assemblages produced in the 70s.*

Keywords: *Farnese de Andrade / assembly / object / contemporary art.*

Introdução

Desenhista, pintor, gravador e escultor, Farnese de Andrade, nasceu em 1926 na cidade mineira de Araguari. Sua formação inicial em desenho deu-se nos cursos de Alberto da Veiga Guignard na Escola do Parque em Belo Horizonte, capital do estado. Em 1949, muda-se para a cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, e trabalha até 1960 como ilustrador. Ao cursar gravura em metal com Johnny Friedlander e Rossini Perez no ateliê do Museu de Arte Moderna em 1961, inicia-se seu interesse pelos materiais e objetos despejados no processo de aterramento das praias do Flamengo e Botafogo. Buscava os pequenos relevos presentes em restos de madeira e borracha maleável para realizar monotipias com asfalto líquido sobre a chapa de metal (Andrade, 1976: 181). No convívio diário com a praia desenvolveu o fascínio pelos objetos trazidos pelo mar como cabeças de bonecas, crustáceos, restos de ossos, ex-votos, objetos

oferecidos a Iemanjá e principalmente por qualquer objeto moldado pelo tempo, pela ação do mar e pela utilização do homem. Inicialmente, coleta-os por simples curiosidade e interesse, até que em 1964 a partir da *assemblage* destes objetos cria “A grande alegria”, o primeiro de uma extensa e compulsiva série de objetos elaborados até a sua morte em 1996, aos 70 anos (Cosac, 2005: 24).

Além da coleta realizada nas praias, lixões e em casas abandonadas, Farnese adquiria objetos e fotografias em lojas de materiais de demolição, no mercado popular, nos antiquários e feiras de usados das cidades onde residiu. Por vezes, o próprio processo de coleta dos objetos tornava-se um fim em si mesmo, e as sensações decorrentes do contato com os vestígios da vivência do outro se sobrepunham a materialização das assemblagens, conforme relatou o artista ao encontrar no Bairro Chino, de Barcelona, um enorme saco plástico contendo a vida de uma mulher, “suas recordações, pequenos objetos, cartões-postais, fotos de época e até o recibo da pensão que obtinha do marido morto na guerra civil” (Andrade, 1976: 189).

Devido a uma queda quando criança, Farnese tinha dificuldade em reter o que lia e as imagens que via, e mantinha um distanciamento das discussões teóricas dos movimentos artísticos que aconteciam no Brasil e no exterior. Mas longe de ser considerado um ingênuo, a partir de 1961, participava extensamente de salões, bienais e exposições no Brasil e no exterior. Em 1950 teve contato com o grupo concreto carioca, entre eles Ivan Serpa e Almir Mavigner. O contato com a teoria estética deste grupo o desorientou durante vários anos dificultando sua produção artística, até que passou a acreditar “que só fala a verdade o resultado de uma pesquisa, e nunca a teoria a respeito dos caminhos e possibilidades desta” (Farnese, apud Naves, 2002: 28).

1. O Objeto resinado e o tempo confinado na obra

Diferentemente ao pensamento matemático do Concretismo e ao rompimento da moldura e do espaço de contemplação da obra, elaborado no Neo-Concretismo, Farnese, na décadas de 60 e 70, utilizava oratórios, gamelas, caixas e blocos de resina de poliéster como uma forma de estabelecer o espaço da composição em torno dos objetos que colecionava.

Em *O Casamento* (1972-78) (Figura 1), esta função ocorre em duplicidade, exercida pelo bloco de madeira e pela moldura de resina. O bloco define a presença volumétrica do Objeto e sua ortogonalidade em relação ao plano horizontal enquanto que a resina, além de interromper o processo de decomposição da fotografia e dos objetos presentes na composição, estabelece dois planos internos ao espaço escavado no bloco. O primeiro plano, próximo à madeira, contém a fotografia de um casamento e um pente masculino, enquanto que o segundo a



Figura 1. Assemblage de Farnese de Andrade.
O casamento (1972-1978), 31 x 24 x 8 cm. Foto
 de Andrew Kemp (Darzé, 2011: 47).



Figura 2. Assemblage de Farnese de Andrade.
Vimos do mar 6 (1978), 57 x 29,5 x 15,7 cm.
 Foto de Eduardo Ortega (Cosac, 2005: 139).

cabeça de uma boneca, a ossada de um pequeno animal e um anel metálico que projeta sua sombra sobre a imagem do casal.

Em *Vimos do mar 6* (1978) (Figura 2), a moldura não mais é escavada na madeira, mas no próprio espaço de nossa percepção que ao ser preenchido pela resina de poliéster define o bloco de aparência levemente turva e amarelada. De certo modo, a ação do tempo sobre o bloco de madeira desgastado em *O Casamento* (1972-78), a aparência turva e amarelada do bloco de *Vimos do Mar 6* (1978) e as imagens e objetos velados na resina de poliéster, suspendem a nossa percepção cronológica do tempo. Apesar de Farnese construir narrativas formais e, em parte, utilizar fotografias e objetos de outros para concretizar diante de si o universo pessoal de sua prática criativa, na presença de seus Objetos das décadas de 70 não construímos relações com sua história pessoal, ou mesmo ressonâncias com nossas memórias e lembranças pessoais. O tempo se congela, toda a percepção remete à instauração do universo Fanersiano e nada escapa à presença marcante da obra.

2. A caixa de madeira e os deslocamentos do universo Farnesiano

Quando estruturava suas composições dentro de oratórios, gamelas e de caixas de madeira, os Objetos de Farnese encontravam-se em contínua elaboração. Elementos presentes em algumas *assemblages* reaparecem em outras, como a disposição destes em uma mesma obra também se alterava. Por muitas vezes o artista atribuiu aos seus objetos datações múltiplas como em *Anunciação* de 1995 com referências aos anos de 1983, 1985 e 1987. Essa transitoriedade dos objetos encontra-se latente em *Maternidade e mutação* (1966-71), figura 3,

com elementos justapostos no interior da caixa que se comportam, aparentemente, como em um jogo de montar. Porém, a forma como Farnese significa e dispõe os fragmentos de madeira e cristal, as cabeças de bonecas, a fotografia resinada de um casal e o ovo dentro da assemblagem, nos impossibilita de imaginar alterações e deslocamentos. Encontramos-nos diante de um jogo de um homem só, que determina e manipula o universo de sua obra, somente possível a si, mesmo com toda a possibilidade de manipulação dos elementos presente.

Em *Anunciação* (1983-85-87-95) (Figura 4), o deslocamento ocorre na concepção do que Farnese está realmente anunciando na década de 90 em contraposição a outras anunciações da década de 70. Conforme depoimento de Farnese (1976: 185), em sua obra, o termo anunciação refere-se à futura existência de uma mutação que originaria uma humanidade com capacidades mentais mais elevadas, proveniente de uma exposição à radiação nuclear. Em *Hiroshima* (1970) e em *O Anjo de Hiroshima* (1968-1978), além da presença de partes de bonecas antigas, que de certo modo representam uma infância perdida, esquecida, mas que fora vivida, Farnese adquire, no comércio popular, bonequinhas de plástico, queima uma a uma a vela e as introduz em grande quantidade nas *assemblages*. Os aglomerados destas bonequinhas queimadas, fazendo a função de cabelo do anjo ou ocupando o espaço interno da caixa em *Hiroshima*, apresentam-se como uma massa desfigurada e representavam a infância que fora interrompida pela bomba de Hiroshima. Na *Anunciação* de 1995, as intenções expostas pelo artista em seu depoimento de 1976 são suavizadas. A linha vermelha vertical divide o espaço da composição entre a morte e uma esperança melancólica. A morte é significada pela pequena faixa vermelha horizontal que tem seu curso interrompido pela fotografia antiga de um bebê, possivelmente morto, e pelas pernas em posição de sepultamento dispostas na parede lateral esquerda da caixa. Do lado direito da composição, a anunciação cabe à figura feminina, que serena e cuidadosamente acolhe e sustenta a esfera de vidro em suspensão, símbolo da fecundidade, do novo. Farnese incorpora uma carga religiosa a esta composição, ao utilizar a cor azul celeste no fundo da caixa e instalar no canto direito um ornamento em madeira próprio da iconografia do Barroco Mineiro de seu estado natal. As pernas de madeira, deslocadas de sua função primeira, não mais pertencem ao feminino e sim ao corpo da caixa e lá permanecerão imutavelmente, independentemente do fato do artista ter morrido no ano seguinte. O Objeto não invoca à próxima intervenção de Farnese sobre seus elementos como em *Maternidade e mutação* e a caixa, apesar de ainda estruturar espacialmente os elementos, não mais emoldura uma composição centrada no artista e torna-se uma janela de passagem que anuncia um movimento em direção ao outro, seja a natureza morta de *Homenagem a Morandi*



Figura 3. *Assemblage* de Farnese de Andrade. *Maternidade e mutação* (1966-71), 48 x 33,2 x 21,5 cm. Foto de Lúcia Mindlin Loeb (Cosac, 2005: 49).

Figura 4. *Assemblage* de Farnese de Andrade. *Anunciação* (1983-85-87-95), 49 x 39 x 13 cm. Foto de Eduardo Ortega (Naves, 2002: 193).

Figura 5. "Objetos" de Farnese de Andrade. *Homenagem a Morandi* (1996), 69 x 35 x 20 cm. Foto de Eduardo Ortega (Cosac, 2005: 55).

Figura 6. "Objetos" de Farnese de Andrade. *O casamento* (1987), 31,5 x 24,4 x 30 cm. Foto de Vicente de Mello (Cosac, 2005: 145).

(1996) (Figura 5), seja a nossa pontencialidade em construir novas significações e associações na presença dos elementos dessa obra.

Conclusão

Este movimento de abertura ao outro, também pode ser percebido em *O casamento* (1987) (Figura 6), onde os elementos não são mais dispostos em planos verticais e horizontais dentro do bloco de resina, como ocorrera em *Vimos do mar 6* (1978) (Figura 2), e em *O casamento* (1978) (Figura 1). Nesse objeto, apesar da resina de poliéster ainda interromper os processos de decomposição, ela não é mais o elemento estruturante do espaço compositivo, não existe mais a presença de uma moldura ou bloco que sacraliza os objetos e o universo Farnesiano. Os objetos não são mais expostos no interior da caixa ou do bloco de resina, adquirem outras características e determinam, eles próprios, o espaço da composição. A fotografia encontra-se em pé, o pequeno livro apoiado sobre uma mesa imaginária e a cabeça de boneca deitada sobre o livro. A resina de poliéster torna-se o próprio espaço fluídico das relações de memória, pertencimento, religiosidade e compromisso presentes nesse Objeto. Preserva e sustenta fisicamente os objetos, mas a resina não mais confina e vela o nosso tempo na obra. *O Casamento* de 1987 e a *Anunciação* de 1995, nos permitem habitar seus espaços de significação, construir associações além de suas presenças e apontam um novo modo de aproximação ao resultado da extensa pesquisa de Farnese.

Referências

Andrade, Farnese de (1976). A grande alegria. in *Farnese de Andrade*. Rodrigo Naves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. ISBN: 85-7503-044-2
Cosac, Charles (2005) *Farnese (objetos)*. São

Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 85-7503-363-8
Darzé, Paulo e Darzé Taís (orgs.), (2011) *Farnese de Andrade*. Bahia: Paulo Darzé.
Naves, Rodrigo (2002) *Farnese de Andrade*. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 85-7503-044-2

Desenhar à Faca: Auto-retratos de Miguel Navas e um desenho de Gaëtan

CARLOS CORREIA

Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas, Escola Superior de Arte e Design (ESAD, Caldas da Rainha). Mestrado em Artes Visuais/Intermédia (Universidade de Évora). Frequento o doutoramento em Belas-Artes / Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo pretende dar a conhecer alguns aspectos da obra de Miguel Navas, um artista português que tem trabalhado a auto-representação há mais de uma década. De modo a tornar visível a pertinência que desdortinamos no seu trabalho, iremos promover o seu confronto com uma obra de um outro artista mais estabelecido, Gaëtan. Desta forma pretendemos igualmente lançar uma questão ao espectador.

Palavras chave: auto-representação / tempo / visibilidade / corpo / imaginação.

Title: *Self portraits of Miguel Navas and a drawing of Gaëtan*

Abstract: *This article seeks to present the work of portuguese artist Miguel Navas, who has worked around self-representation for over a decade. In order to make visible the relevance that we have detected in his work, we shall put it in confrontation with the work of another more established artist, Gaëtan. This confrontation also intends to launch a question to the viewer.*

Keywords: *self-representation / time / visibility / body / imagination.*

Introdução

O presente artigo pretende abordar a obra de um pintor português que, de uma forma consistente, se tem dedicado à prática do auto-retrato. Nascido em Lisboa em 1963, Miguel Navas é licenciado em arquitetura (1984-89) pela F.A. (U.T.L.). É docente nas cadeiras de Desenho na Universidade Lusíada de Lisboa desde 1990 e secção autónoma de arquitetura paisagista do I.S.A.(U.T.L.) desde 2003. É representado pela Galeria Luís Serpa Projetos desde 2001 e tem



Figura 1. Miguel Navas; *Auto-retrato*; 2001/2005;
Caneta s/ papel; 103,5 × 82 cm.

realizado numerosas exposições individuais e coletivas das quais podemos destacar: *A Mão do Artista — Auto-retratos de Artistas Contemporâneos*, Galeria Luis Serpa, Lisboa (2012); *Clareiras do Bosque-Vislumbres*, Sala do Veado, Museu de História de Natural, Lisboa (2007); *Auto-retratos*, Sintra Museu de Arte Moderna, coleção Berardo, Sintra (2005).

O artigo

Este artigo tem dois propósitos: se o seu principal objetivo é o de dar a conhecer um pouco mais a obra de Miguel Navas, não deixa igualmente de querer fazer uma referência (ou uma reverência, porque não?) a um outro artista português que tem dedicado a sua carreira quase exclusivamente à auto-representação: Gaëtan. Do primeiro iremos passar em revista algumas das principais séries que têm composto o seu corpo de trabalho nos últimos dez anos; do segundo recordaremos apenas uma série de desenhos de 1981. Este trabalho será colocado em confronto com uma peça específica de Miguel Navas. A unir estes dois trabalhos está um objeto mais habitualmente associado à separação do que à união: uma faca. Na peça mais antiga, a utilização do objeto cortante existe apenas enquanto sugestão; já na outra a sua presença faz-se sentir de um modo mais físico. Com este confronto pretendemos questionar até que ponto a palavra ‘faca’ associada a uma obra de arte é mais (ou menos) poderosa do que o registo efetivamente deixado pela sua ação num desenho.

A representação do tempo: Auto — retratos de Miguel Navas

Miguel Navas tem trabalhado a auto-representação de forma continuada há mais de uma década. O seu trabalho nunca é fácil: não o é para o observador e muito menos para o artista. O modo obsessivo através do qual o pintor lida com a reprodução da sua imagem é uma fonte de instabilidade, de desconforto até.

A representação do tempo, ou da sua passagem é uma das características que mais habitualmente vemos associadas ao discurso sobre a auto-representação; mais ainda se esta for realizada de forma contínua, estendendo-se pelos anos de vida e trabalho de um artista: o tempo vai deixando marcas no corpo e se é esse corpo que se representa, essas marcas veem à tona. Mas se o registo do tempo é transversal à generalidade dos auto-retratos, a obra de Miguel Navas tem vindo a procurar outros modos de tornar visível esse registo.

Olhemos para a série desenhada a esferográfica sobre papel, realizada entre 2001 e 2005 (figura 1): tudo aquilo é verdade; a expressão tensa, como que à beira de pisar o risco que nos separa daquilo que desconhecemos. Ora, chegar perto desse tal risco, é algo que, de um modo ou de outro, todos nós já experienciámos. Mas essa é uma experiência que normalmente decorre num ápice, num abrir e fechar de olhos. É tão rápida que dela não restam lembranças claras. Pois a grande virtude dos desenhos (sobretudo dos de maiores dimensões, como é o caso desta série) de Miguel Navas reside precisamente na rara habilidade de prolongar esse momento fugaz. Para além do estranhamento proporcionado por esse prolongamento, atentemos no seguinte: um desenho como o que apresentamos acima (Figura 1) traz consigo a indelével marca do tempo que demorou a sua execução; a inscrição do tempo, das horas, não mente neste desenho: os milhares de riscos tornam visíveis as longas horas despendidas na sua elaboração. Temos, então, vários modelos de representação do tempo que não convivem harmoniosamente, mas que também não se anulam: antes se confrontam de modo a potenciar o desconforto de nos vermos perante o tal risco de que atrás se falou. Ou seja, a apresentação dos muitos riscos que, dispostos daquele modo, compõem um auto-retrato de Miguel Navas, torna longa uma sensação que é normalmente curta. O desconforto já referido será, provavelmente, devido à improvável conjugação desses dois registos de tempos antagónicos.

A representação do tempo através de recursos, de algum modo, contraditórios está igualmente presente numa outra série composta por 100 pinturas de pequenas dimensões. Nesta série, realizada entre 2002 e 2005 (figura 2), a contradição no que ao registo do tempo diz respeito dá-se da seguinte forma: as pinturas são, como já se disse, de pequenas dimensões e foram executadas com tinta acrílica. O acrílico seca rapidamente, exigindo do pintor uma destreza técnica específica que, em muitos casos, se encontra associada a uma rápida execução.



Figura 2. Miguel Navas; *Auto-retrato*; 2002/2005;
Acrílico s/ tela; 41 x 33 cm.



Figura 3. Miguel Navas; *Face-wash*; 2004; tinta da china (*winsor and newton*), tinta de escrever (*parker*), incisões (*x-acto*) e água (*torneira*), sobre papel *canson montval* 200gr/m2; (28x) 32 x 24 cm.

Se a obra em questão for (como é o caso desta série) do domínio do esboço ou da ‘primeira impressão’, a rapidez exigida aumenta. Ao demorarmos um pouco mais o nosso olhar sobre estas pinturas, podemos detetar igualmente que determinadas zonas da tela se encontram ainda em branco. Todos estes fatores — a dimensão, a tinta, o registo rápido, a ausência de acabamentos — denunciam a velocidade com que cada uma das peças foi realizada. Contudo, a série é composta por 100 obras e este facto deita imediatamente por terra a ideia de velocidade associada a esta série. Assim, podemos mais uma vez detetar a apresentação simultânea de registos de tempos contraditórios na obra de Miguel Navas.

Desenhar à Faca — Miguel Navas VS Gaëtan

Depois de termos olhado para os peculiares modos de representação do tempo presentes na obra de Miguel Navas, passamos agora ao confronto entre outra das suas séries e uma peça de Gaëtan. O que une estes dois trabalhos, como se disse no início deste artigo, é a presença de um objeto cortante: no primeiro caso ele surge de modo concreto, físico, no outro apenas de modo sugerido.

Sobre a obra de *Face-wash*, é o próprio artista que descreve o processo de execução de cada um dos desenhos que compõem a série (Figuras 3, 4 e 5):

1 — Frente a um espelho, fecho os olhos e com x-acto inscrevo a imagem que retive antes de os fechar.

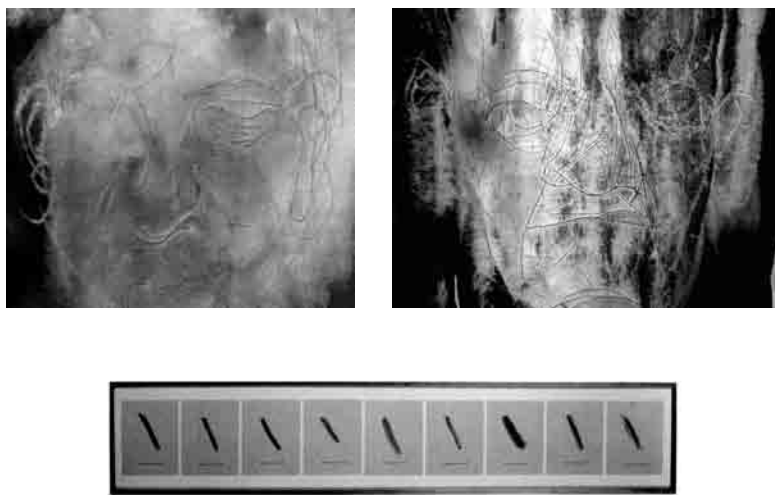
2 — Abro os olhos. Insatisfeito, cubro o resultado com tinta negra (china ou permanente).

3 — Pior ainda — medo da morte — há que salvar: em desespero, coloco a folha debaixo do fluxo de água da torneira, na tentativa de me recuperar.

Nota: a gestão dos tempos, secagem da tinta e permanência sob água, são determinantes do resultado final

(Navas, comunicação pessoal, dezembro 2012).

Temos, então, que para além do recurso a materiais de desenho habituais, o artista utiliza um *x-acto*. Aliás, a primeira impressão — o risco — é feito a *x-acto*.



Figuras 4 e 5. Miguel Navas; *Face-wash* (detalhe); 2004; tinta da china (*winsor and newton*), tinta de escrever (*parker*), incisões (*x-acto*) e água (torneira), sobre papel *canson montval* 200gr/m2; (28x) 32 x 24 cm.
Figura 6. Gaëtan; *"Quantum Satis"* (*Salvados*); 1981; Tinta-da-china, aguada e composição tipográfica s/ papel; 9 x 25,3 x 19,7 cm; Coleção Ana Jotta.

Mesmo desconhecendo a técnica, os materiais e, acima de tudo, o processo de trabalho, estes são desenhos sombrios. O desenho — o risco, mais uma vez — é executado de forma rude, denotando contudo um conhecimento do modelo que lhe confere a destreza que a rapidez de execução poderia colocar em causa. O banho de tinta negra pelo qual passaram estas folhas, como que lhes inscreve o desejo de apagar, de esconder. Ao invés de ‘tornar visível o invisível’ (Klee), estes desenhos parecem desejar a permanência da invisibilidade — a isto não será, com certeza, alheio o facto de terem sido desenhados às cegas.

Já Gaëtan procede de modo distinto: a obra “*Quantum Satis*” (*Salvados*) de 1981 (Figura 6) será dos poucos desenhos da sua autoria onde a auto-representação não surge de forma direta. O conjunto é composto por nove folhas de pequenas dimensões, nas quais surge um risco enviesado e a seguinte inscrição: “Desenhado à faca, este risco pode ser mortal.” E se cada um dos nove desenhos não é mais do que isso — um risco — esse risco é, com certeza, muito mais do que um risco. Contudo, esse “algo mais” inscreve-se na obra, essencialmente, por via da frase citada. O desenho em si foi feito com recurso aos habituais materiais de desenho: tinta-da-china, aguada, etc..

Conclusão

Num artigo com estas características, não podemos fazer muito mais do que indiciar assuntos a explorar futuramente de modo mais profundo. Mais não fizemos do que levantar o véu sobre a intensa obra de Miguel Navas, no seio da qual se desdobram renovadas formas de praticar a auto-representação. Pelo caminho, lembramos outro dos mais consistentes artistas portugueses, cuja obra se tem vindo a desenvolver igualmente no terreno do auto-retrato. Em aberto, à laia de questão lançada ao leitor, fica a seguinte questão: uma lâmina deixa marcas mais profundas na carne ou no pensamento?

Referências

Miguel Navas: *Auto-Retratos* (2005) Catálogo.
Lisboa: Galeria Luis Serpa Projectos.
Molder, Jorge et al. (1996) *Gaëtan “Terra de*

Ninguém” (1981-1995). Catálogo. Lisboa:
Fundação Calouste Gulbenkian, Centro
de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.

Entre o espaço planar / projetivo: a série 'Quinquilha', de Reinaldo Freitas Resende

CARLOS EDUARDO DIAS BORGES

Brasil, artista visual. Mestre em Linguagens Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor de Pintura, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: A análise proposta para a série de pinturas tratada aqui parte de uma experiência da qual o artista participou e na qual seus trabalhos são apresentados como parâmetro do potencial de uma pintura para provocar a imaginação do observador. Destaca essa capacidade como resultado de seu processo sistemático, desenvolvido com base na dialética entre controle e acaso, utilizado para que a confrontação entre abstração/figuração, resultasse em múltiplas visões possíveis em cada quadro.

Palavras chave:

imaginação / pintura / visualização.

Title: *Between the planned space/projective space: the Quinquilha series, by Reinaldo Freitas Resende*

Abstract: *The proposed analysis to the series of paintings observed here starts from an experiment in which the artist took part and in which his works are presented as parameters of a painting potential to provoke the observer's imagination. It highlights this ability as a result of his systematic process, developed on a dialects between control and casualty, used to confront abstraction/figuration according to the multiple possible visions in each painting.*

Keywords:

imagination / painting / visualization.

Introdução

Este texto pretende discutir os trabalhos da série *Quinquilha*, apresentando uma análise da proposta e da sistematização do processo desenvolvido a partir da dicotomia entre controle e acaso, como forma para lidar com oposição entre figura e mancha. Para esta análise tomarei por base a experiência do projeto *Linguagens Visuais no Ar* e segundo a sua lógica, destacarei a capacidade de provocar a imaginação do observador.

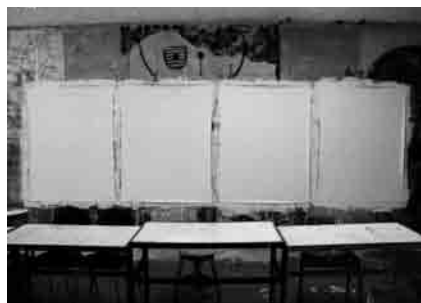
A exposição da referida série em 2012 na *Galeria Homero Massena* marcou o início da carreira do artista. Resultou na participação em diversas outras exposições e na absorção de três trabalhos por acervos públicos: *Casa Porto das Artes Plásticas* / Secretaria Municipal de Cultura | Prefeitura Municipal de Vitória; *Núcleo de Restauração/Acervo* | UFES; *Galeria Homero Massena* / Secretaria Estadual de Cultura | Governo do Estado do Espírito Santo.

O projeto *Linguagens Visuais no Ar* propõe aos expositores descreverem seus trabalhos de artes visuais no rádio. Acontece desde 2011 na rádio Universitária FM 104,7, cobrindo as exposições da Grande Vitória. Pede aos artistas contatados para "descreverem seus trabalhos como se estivessem falando para um cego", de modo a provocar a imaginação do ouvinte (uma parte do que foi ao ar está disponível no blog). Nessa proposta, que contou com a participação do artista em 2012, as pinturas são pensadas do ponto de vista da sua descrição oral. Nesse sentido, considero que o rádio, como meio específico, quando ligado à pintura conforme essa proposta, inverte uma importante questão, talvez a mais presente e relevante do século XX: a da narrativa. Essa inversão se dá com a apresentação de qualquer pintura, seja ela figurativa ou não (e aqui esta dicotomia volta a ter importância) pensada do ponto de vista da sua descrição. Logo, essa proposta coloca algumas questões. No caso específico tratado aqui: o estabelecimento desse limite por uma descrição pode ser útil de alguma forma, ainda que auxiliar, como parâmetro estético? Esse texto toma, a partir desta análise de caso, essa última questão como hipótese.

Destacarei na série, aspectos específicos (o tratamento de antagonismos) relacionados a este resultado potencial, explicitando como e onde surgiram na descrição do processo. Portanto, tomarei como parâmetro estético a capacidade de provocar a imaginação do observador e destacarei o que considero que potencializou essa capacidade.

Percebemos que nas descrições de pinturas os artistas tomam basicamente o mesmo caminho: ou partem para a descrição de figuras ou para o destaque para o aspecto abstrato dos quadros. Assim, as pinturas descritas trazem à tona a clássica questão figuração × abstração.

Estabelecido esse ponto de contato entre este projeto e a série de pinturas, é necessário considerar as limitações da proposta: esta análise parte da observação específica dos trabalhos e não da sua simples descrição. Portanto a descrição funciona como um 'teste' de funcionamento estético, uma possibilidade a mais visando uma melhor compreensão da pintura "... na qual falante e ouvinte se orientam necessariamente para a tarefa de compreensão recíproca" (Harvey, 1998: 56). Assim considero que as provocações identificáveis na descrição e nas pinturas da série funcionam como convite ao olhar do público. A partir



Figuras 1 e 2. Reinaldo Freitas *Processo*: (telas após aplicação de base para impressão) Acrílico e óleo sobre tela (2012) 140 × 110 cm. Fonte própria.

dessas questões assinaladas, pretendo sugerir a relevância dessa capacidade provocativa e propor o teste como uma possibilidade válida de acrescentar aos parâmetros já utilizados na tarefa classificatória, eminentemente necessária na civilização da imagem.

1.1 A série *Quinquilha*

Em *Quinquilha* foi buscado um equilíbrio entre a mancha e a figura identificável (o ponto de partida foram estudos de trabalhos de William de Kooning relacionados a essa questão — Stangos, 1997). Essa busca foi sistematizada por meio da mediação entre acaso e controle, com processualidade cartesiana. Nessa série de pinturas de “*adaptação*”, a materialidade da superfície é utilizada, como um campo para o acaso atuar, com resultados imprevistos. Esse desenvolvimento usa do comportamento oposto das tintas à base de óleo e látex (PVA) à base d’água. Em cada tela de dimensão padrão 140 × 110 cm, a dialética figuração × abstração se torna o embate principal do processo.

Esta mediação fez-se para ele, através do embate entre dois eixos perpendiculares definidos como “Ações Aditivas” e “Ações Subtrativas”. Logo, sua pesquisa explora as possibilidades visuais, resultantes da dualidade física de utilização de materiais opostos como tintas à base de óleo e água, aceitando como parte desse processo o embate entre controle e acaso. Sua opção por pensar em eixos aditivos e subtrativos evita a obviedade de qualquer ação direta que objetivasse manter totalmente controlado o processo e que poderia conduzir a resultados artificiais. O próprio tempo de espera pela interação entre esses materiais garante resultados imprevisíveis. Por outro lado, essa utilização do acaso teve seus limites ao passar a ser parte da metodologia. O acaso é, portanto, um



Figura 3. Reinaldo Freitas *Processo*: (telas dobradas)
Acrílico e óleo sobre tela (2012) 140 x 110 cm.
Fonte própria.

aliado na “construção” do quadro. Essa construção é indicada ainda pelo uso da imagem da mão, tomado como ícone a ser desconstruído. Essa imagem da mão se torna a base figurativa, raramente percebida como figura no resultado final, mas que funciona como marca de um processo diferente dos demais e convida o observador à interação e à busca pela identificação de figuras. Porque sua construção artesanal, indiferente à percepção do ícone, se revela como processo diretamente manual e, portanto, a parte a ser confrontada com os diversos “informalismos” resultantes do confronto entre os dois tipos de tintas.

1.2 A sistematização de um processo

Estas Ações Aditivas aconteceram com as telas fixadas na vertical (trata-se em sua metodologia como “primeira etapa”) (Figura 1). Após três camadas de base para imprimação (PVA — aplicadas em sentidos alternados com rolo), seguiram-se sobreposições de várias camadas de tintas à base de óleo, diluídas em terebintina (figura 2). Posteriormente, com as camadas de tinta à base de óleo semi-secas (para se misturarem), foi aplicada nova base de imprimação, criando a mistura entre as tintas à base de água e óleo. Feito isso, as telas foram retiradas do suporte e dobradas, cada uma de uma forma distinta e então reservadas por até três meses para fixar, formar um tipo de composição e marcar as dobras (figura 3). Essas “cicatrizes” do processo, justamente com os efeitos de contrastes imprevisíveis (porém limitados pelas escolhas de cores e das dobras), reforçam a dualidade percebida entre a planaridade da tela e algumas possíveis visões de profundidade.



Figuras 4 e 5. Reinaldo Freitas *Processo*:
(projeção da imagem da mão / tela após aplicação
da lixa) Acrílico e óleo sobre tela (2012)
140 x 110 cm. Fonte própria.

Após o período de reserva, as telas foram estiradas na horizontal (segunda etapa do método desenvolvido). Foi feita então a adição de mais três camadas finas de base de imprimação. Em cada camada houve a adição de uma cor pigmento distinta, com variações em cada tela. Aconteceram então novas ações aditivas (denominada pelo artista como terceira etapa). Com a tela estirada, desta vez em uma mesa, foram adicionadas a cada uma das telas uma última camada: uma imagem feita à caneta acrílica, de cor distinta, a partir da projeção de um desenho prévio e construído dependendo da composição e das cores das manchas já presentes (figura 4).

Em seu método a denominação de primeira etapa é empregada para as Ações Subtrativas realizadas após a primeira etapa aditiva. São consideradas as atividades com uso de lixas, que pretenderam a subtração dos excessos de materialidade e o aprofundamento da diluição dos limites mais rígidos de cada mancha (figura 5). São consideradas como uma segunda etapa dessas ações subtrativas, quando, após conclusão da adição da última camada à caneta, as telas retornaram à posição vertical e o artista passou à subtração da materialidade objetivando desfazer a impressão de decalque que as camadas de linhas à caneta proporcionam. Pois este estado cria uma separação dos planos, facilmente perceptível e, portanto indesejada. Assim, a nova subtração desta materialidade, através do uso de lixa visa aproximar a relação dos planos, misturando seus limites, ampliando suas interações e assim aproximando do conceito estético do trabalho, onde menos definição se tornou mais espaço para a imaginação.

Há relação dialética também na escolha pelo desenho da mão. Instrumento de trabalho do artista e símbolo do controle sobre nossas ações opera como



Figuras 6, 7 e 8. Reinaldo Freitas *DOIS, QUATRO e OITO*, Acrílico e óleo sobre tela (2012)
140 x 110 cm. Fonte própria.

oposto ao “descontrole” do acaso, sugerindo ambiguidade na visão integrada de linhas e manchas.

1.3 Resultados

O espectador observa abstrações quase convencionais nas manchas, em seu apelo histórico planar, mas compostos com o auxílio do uso de níveis diferentes de figuração, reforçando a ambiguidade pelo resíduo manual das linhas paralelas, “desenhadas” quase artesanalmente sobre os planos de manchas. Funcionando assim, também paradoxalmente, nesse delicado equilíbrio, como linhas puras. Nesse limite é que surge então mais intenso o apelo ao espaço projetivo e a abertura à imersão nas diversas profundidades aparentes, onde se conjugam as nossas projeções históricas de espaço e tempo como apelo à imaginação e também paradoxalmente, as marcas das dobras “freiam” essas projeções e reafirmando, tal qual outras partes que soam como restos de colagens, a planaridade da tela (figuras 6, 7 e 8).

Conclusão

O artista partiu de uma antiga questão da pintura: a relação abstração/figuração, mas, na realização, somou-os a outras possibilidades, frutos de conhecimentos técnicos, resultantes da prática desenvolvida ao longo dos anos de graduação. Tratou seu desenvolvimento utilizando a dialética entre acaso e controle e construção/desconstrução. Abordou a questão lançando mão das ambiguidades físicas no comportamento de materiais tradicionais de pintura e chegou a novas possibilidades, abertas pelo resultado do processo sistemático

de sua pesquisa. Considero, em vista do exposto e segundo a proposta de análise, que suas pinturas se diferenciam pelas muitas possibilidades que criam como convites à imaginação do observador. São provocações visuais que as sintetizam com a citada proposta de descrição de trabalhos no rádio. A dificuldade inerente a descrição das ambiguidades desses trabalhos, resultantes de um processo complexo e longo de embate com antagonismos, já demonstram a não obviedade dos trabalhos e revelam seu potencial para provocar a imaginação. Assim, essa série se apresenta como um parâmetro das possibilidades de exploração interativa dessa imaginação em pintura, e se coloca como parâmetro valorativo tomado como base para essa análise.

Referências

Arnheim, Rudolf (1989) *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 5ª edição.

Greenberg, Clement (1996) *Arte e cultura*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Ática. ISBN 85 08 06190 0

Harvey, David (1998) *Condição Pós-Moderna*:

Uma pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 7ª edição. ISBN: 85-15-00679-0

Stangos, Nikos (organizador) (1997) *Conceitos da Arte Moderna*. Tradução de Alvaro Cabral. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor. ISBN 85-7110-142-6

Contactar o autor:

carlos-eduardo-borges@ig.com.br

Impenetrável: a imaterialidade da obra de Hélio Oiticica

CLAUDIA DIAS ELIAS

Brasil, artista visual, fotógrafa. Graduação em Comunicação Social pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA), Rio de Janeiro.. Graduação em Direito pela Univ. Federal do Rio de Janeiro. Frequenta o curso de Mestrado em Artes Visuais, UFRJ.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: A proposta deste trabalho é analisar a questão da presença e da marginalidade irreverente da obra de Hélio Oiticica no intuito de evidenciar a linha tênue entre experimentar e vivenciar uma obra de arte. Percebe-se que esse paradigma — viver e existir — está aprisionado na corporeidade da proposta do artista. Deste modo o objetivo deste trabalho é abordar certa impenetrabilidade da obra de Oiticica.
Palavras chave: Hélio Oiticica / obra de arte / impenetrável.

Title: *Impenetrable: the immateriality of Hélio Oiticica's art work*

Abstract: *The purpose of this paper is to analyze the question of the presence and the marginality irreverent of Hélio Oiticica's work in order to highlight the fine line between experiment and experience a work of art. It is apprehend that this paradigm — live and exist — is trapped in the corporeality of the artist proposal. Thus the aim of this work is to address some impenetrability of Oiticica art work.*

Keywords: *Hélio Oiticica / art / impenetrable.*

Introdução

A matéria dos projetos de Helio Oiticica foi sempre a de promover a desintegração de conceitos formais da obra de arte, questionando sua natureza. Nesta procura por uma forma de expressão não-contemplativa, inventa a participação do espectador como participante, que toca, veste e penetra as peças. Nega o artista como criador de objetos, transformando-o em proponente de práticas, nas quais as idéias e descobertas estão em aberto, apenas sutilmente sugeridas. Isso porque, nas palavras do próprio artista, “as propostas contidas nestes projetos são simples e gerais, ainda incompletas, mostradas como situações a serem vivenciadas.” (Oiticica in Cocchiarale, 2012: 8).

Há um episódio em que Hélio narra como surgiu a inspiração da palavra “parangolé”:

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia eu estava indo de ônibus e na praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão. Era um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: “aqui é...” e a única coisa que eu entendi, que estava escrito era a palavra Parangolé. Ai eu disse: “É essa a palavra” (Figueiredo, 2008: 264).

O que este episódio narra, além de uma clara referência a Nietzsche é que Hélio não apenas inventava jogos para seus espectadores/ participantes, como era ele também um participante deste fluxo de trocas entre arte e cotidiano.

É intrigante pensar, que talvez a complexidade da vida comum, tal como sublinhada por este relato de Hélio, seja ainda maior que a de sua obra. Assim como o artista, o presente texto apresenta menos respostas do que proposições: como apresentar espectadores á obras de arte promovendo encontros inseparavelmente afetivos e estéticos, especialmente nos casos onde a proposta encontra-se e pretende manter-se aberta? Assentado no paradigma entre viver e existir, este trabalho procura evidenciar questões apontadas pela obra de Hélio Oiticica: a transfiguração do banal e a banalização da arte são apontadas como temáticas que atravessam a modernidade em uma cápsula do tempo, que é aberta no contemporâneo, como uma caixa de Pandora. Os Parangolés de Oiticica, se por um momento impenetráveis, expostos em vitrines, pendurados ou apresentados através de réplicas, em total contradição com o projeto do artista, estão hoje disponíveis ao público e prometem uma presença que emana da matéria e não da arte.

Para tanto este texto utiliza-se de aportes do filósofo Celso Favaretto (2000) e também de apontamentos do próprio artista enfatizando duas de suas propostas: Parangolé e penetráveis, para dar melhor visualidade às questões aqui propostas, bem como ao projeto do artista.

Parangolé: pra ver, pra tocar ou pra voar? Fechado é reprodução. Aberto é inovação?

Um debate recorrente no campo das artes é sobre o modo expositivo da obra. A questão da materialidade, da preservação da memória, do valor histórico

bem como de mercado muitas vezes traçam uma linha impenetrável que separa obra e público. Uma das únicas fronteiras remanescentes separando o trabalho do artista contemporâneo daquilo que permeia o cotidiano, das coisas úteis, dos objetos, atos e até da própria política.

Esse limite, que metaforicamente é representado aqui pela linha desenhada no chão das galerias. Ela avisa: não ultrapasse! Não toque! Daqui em diante há algo que merece cuidado e atenção redobrados. Esta visão da obra de arte, para muitos retrógrada, foi especialmente superada pelos artistas do neoconcretismo, grupo liderado por Hélio Oiticica e do qual este se tornaria expoente ao tencionar os limites entre arte e vida através de seu trabalho, indo ele mesmo morar numa favela brasileira. Hélio, Lygia Clark, Lygia Pape encurtaram de forma radical os esses limites com trabalhos que não puderam ser totalmente absorvidos em sua época. Sua recepção tardia movimenta cada vez mais pesquisadores dentro e fora do Brasil.

Estas obras, muitas vezes sem nenhuma preservação, outras vezes excessivamente protegidos seja pelo espólio do artista, por alguma instituição, museu ou colecionador geram uma grande polêmica em relação a forma ideal para sua exibição. Se foram idealizados para serem tocados, rompendo com a barreira que separa obra e público — deveriam seus originais serem expostos para que deste modo não percam sua essência? E mais, sendo expostos e recebendo o desgaste do contato poderiam estes trabalhos ter um fim material como desejou o próprio artista? Proceder em contrário seria contradizer a essência da obra? Estas e outras perguntas repetem-se infinitamente numa luta entre preservação da memória e fundamento da obra de arte (preservar a intenção do artista); valor material e imaterialidade do trabalho; contexto histórico e atualização.

Essa questão torna-se especialmente grave quando se refere aos artistas neoconcretos, cujas obras tencionam-se entre uma estética imanente ao objeto, e sua imaterialidade. E cuja exibição muitas vezes contraria o entendimento atual de espectador e obra como fenômeno único.

Oiticica conceituou as principais questões com as quais a arte veio a se defrontar, promovendo não uma mudança temática, mas uma mudança política, fundada na participação do “espectador”. O que permeia todo o seu projeto é justamente a resistência à diluição do experimental. Em relação ao Brasil, Oiticica defende sempre a invenção: “O artista brasileiro só pode ser inventor, do contrário não existe. [...] A invenção é imune à diluição. A invenção propõe uma outra invenção. Ela é a condição do que Nietzsche chamava de ‘o artista trágico’” (Favaretto, 2000:211).

Muito mais do que um termo, para Hélio, parangolé é a formulação definitiva de antiarte ambiental. Nas suas palavras: ‘Chamarei, então, Parangolé, de

agora em diante a todos os princípios definitivos formulados aqui, inclusive o da não-formulação de conceitos, que é o mais importante.” (Oiticica, 1986:79). Ele inaugura a participação corpórea, sensorial, semântica:

O Parangolé não era assim como uma coisa para ser posta no corpo e para ser exibida. A experiência da pessoa que veste e da pessoa que está fora vendo a outra vestir e ou das que vestem simultaneamente a coisa, são experiências simultâneas, são multi experiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra, pelo contrário, é a total incorporação. É a in-corporação (Favaretto, 2000:107).

Foi no MAM-RJ, durante a inauguração da exposição *Opinião 65*, que Hélio Oiticica ficou insatisfeito com o formato da mostra e levou para o museu um grupo de sambistas e passistas da Mangueira, todos vestidos de Parangolés. Excêntrico e visionário provoca o desregramento de todos os sentidos, numa linguagem em que “o conceitual e o fenômeno vivo se articulam” (Favaretto, 2000: 213).

Conclusão

Essa tensão reflete-se sobre a questão da relação sujeito-objeto. Alguns pensadores defendem a presença direta do objeto, sem intermediações, que provocaria uma relação de perceptos e afectos múltipla no observador, quando este, por assim dizer, se torna parte da obra, que se atualiza constantemente a cada vez que é percebida, mas que virtualmente já continha todas as suas possíveis atualizações, nem sempre imaginadas ou previstas pelo artista, entretanto possivelmente intuídas.

Como o próprio nome sugere, as esculturas de Hélio, intituladas *Penetráveis*, convidam o público a atravessar a obra. Aqui, o tempo que era real no Parangolé passa a ser virtual. É o tempo necessário para a realização do diálogo entre sujeito e obra, quando se abrem a possibilidade de várias leituras.

Por outro lado, a presença que emana do objeto artístico, bem como de sua estética, é desejável, se pode produzir vivências e multiplicar-se em muitas possibilidades sem, contudo se perder da intenção do artista. Assim, dentro do entendimento que é possível que o observador toque, vista, e penetre a obra de arte, como propôs Hélio, (superando-se a questão do original ou réplica) é possível colocar a questão de que este “atravessamento”, que imaginamos que não deveria ser exclusivamente material – no sentido em que se espera que após o contato físico com a obra algo de extraordinário, incomum, aconteça.

A desmistificação consiste, pois, em não procurar reativar experiências como se manifestaram um dia, pois o processo de significação é situado. Trata-se, apenas, de

repropor ações fora das expectativas que as tornaram necessárias no projeto de desconstrução (do corpo, da arte) (Favaretto, 2000: 221).

Conservadas numa “cápsula do tempo” imaginária, as obras de Hélio são inadvertidamente abertas no presente à uma penetrabilidade que emanaria exclusivamente de um atravessamento físico. Por outro lado, uma vez institucionalizada, legitimada, teria a matéria, que já fora irreverente, o mesmo valor? Mas como restituir à obra a marginalidade de seu contexto inicial, que lhe é essencial, se agora, legitimada? Há que se considerar que talvez esta experiência sensorial esteja irremediavelmente impenetrável para nós, já que fora do contexto em que foi concebida. Deste modo sua exibição, através de uma atualização forçada que extrapola o projeto inicial do artista acabaria por reduzi-la a mera fantasia.

Se por um lado uma parte da poética de Hélio fica presa à própria “cápsula” que conservou a obra fora de seu tempo, tornado-a impenetrável, por outra sua obra é uma semente híbrida. Aberta a caixa de pandora, em outra época, em outro contexto, é neste novo tempo — guiado não mais pela história, nem pelo autor — tempo de colaboração, em que as sementes de algumas das obras de Hélio tocam o mesmo solo, como se outro mundo fosse, atravessando novos conceitos e multiplicando-se para além do que previu o próprio autor e por isso sendo a ele mesmo marginal, sem por isso perder seu devir. Como algo que contamina, e que, ao contaminar é que se torna obra, o legado de Hélio Oiticica viaja através do contemporâneo sendo por ele também contaminado.

Referências

Favaretto, Celso Fernando (2000) *A invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: Edusp. ISBN:85-3140-062-7.

Cocchiarale, Fernando (2012) *Helio Oiticica: Museu é o mundo*. [Consult. 2013-01-10]. Disponível em <URL: http://www.museuberardo.pt/original_site/Files/MCB_Helio_Oiticica.pdf >.

Figueiredo, L. (org.) (2008) *Hélio Oiticica. A pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler

Oiticica, Helio (1986) *Aspiro ao grande labirinto* [Consult. 2013-01-10] Disponível em <URL: <http://pt.scribd.com/doc/77845191/Aspiro-Ao-Grande-Labirinto> >.

Contatar a autora:

cordelaranja@yahoo.com.br

A ausência de lugar nos desenhos de Glayson Arcanjo

CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA

Brasil, artista visual. Professora Adjunta na Universidade Federal de Uberlândia (Estado Minas Gerais). Graduação em Artes Plásticas, habilitação em Desenho e em Escultura (Universidade Federal Minas Gerais). Mestrado em Artes Visuais, concentração Poéticas Visuais (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Doutorado em Artes, concentração em Poéticas Visuais (UNICAMP, São Paulo).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Análise de uma intervenção gráfica realizada em 2007 pelo artista brasileiro Glayson Arcanjo. “Desenho de demolição” aconteceu nos escombros de uma casa prestes a ser completamente demolida em um bairro de Belo Horizonte. Marcada por certa angústia e tensão em função da aceleração temporal, a ação pode traduzir-se em “efemeridade”. A análise parte da ausência de lugar, oportunizando reflexões sobre o aspecto fantasmático do trabalho.

Palavras chave: desenho contemporâneo / não-lugar / fantasma.

Title:

The absence of place in Glayson Arcanjo's Drawings

Abstract: Analysis of a drawing made by Glayson Arcanjo, Brazilian artist. “Drawing of demolition” (2007) happened within ruins of a house at a Belo Horizonte section. Such ruin would be immediately destroyed by a company of demolitions. Arcanjo's drawings were marked by angst and tension due to the little time for doing them; such action may signify a kind of a short-living. The thought starts with the absence of place, generating thoughts about the spectral aspect of this artwork.

Keywords:

contemporary drawing / non-site / spectre.

Considerações iniciais

Este texto analisa um trabalho de Glayson Arcanjo: artista brasileiro, natural de Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil), mestre em Artes Visuais e Professor Assistente na UFG. Trata-se de uma intervenção gráfica, nomeada “Desenho de demolição”, realizada entre 06 e 09 de junho de 2007, nos escombros de uma casa prestes a ser completamente demolida em um bairro da capital mineira.

Autorizado por Daniel e Dalmo, técnicos responsáveis pela demolição da

propriedade, Glayson pôde adentrar o campo de escombros antes que fosse completamente apagado, mas com vestígios suficientes para perceber o desenho original da casa.

Em seu momento de reconhecimento do sítio, eram tênues os limites entre um espaço e outro da ruína, cujo chão, caoticamente “pavimentado” de blocos de tijolos e pedras, dificultava o trânsito pelo lugar. O artista percebeu também as paredes descascadas, sem esquadrias de janelas e portas, além de um singular grafismo fornecido pela trama de fios metálicos e elétricos, condutores de água e ranhuras.

Trata-se de uma ocupação artística radicalmente efêmera, com desenhos e escritas confessionais, realizadas nas paredes daqueles escombros. Nesse sentido, um *pathos* revela-se na ação do artista, em função da urgência de suas operações no lugar. Para Arcanjo, o esquecimento e a transitoriedade são questões importantes quando se pensa na intervenção como um todo: “num espaço curto de tempo, o espaço antes habitável gradativamente passará a lugar de esquecimento”. Minha proposta de reflexão toma essa frase do artista como mote. Pergunto-me: o que faz alguém querer deixar a sua marca em um espaço que será apagado em seguida?

Durante o breve tempo de sua ocupação, pude vivenciar pessoalmente uma manhã daqueles dias, e ali observar o desconforto, a desolação do lugar, a poeira, enfim, as condições precárias de um “atelier” instalado sob a luz do sol. Minha memória, breves depoimentos do artista e imagens da intervenção — cedidos por ele via e-mail, além de considerações de Bachelard, Bollnow, Marc Augé e Didi-Huberman, são as bases para a realização deste texto.

1. Uma breve morada

Ao pensar nos modos de sentir o espaço, Otto Bollnow usa a premissa de Heidegger de que o ser-no-mundo do homem caracteriza um lançamento no espaço, mesmo contra a sua vontade. Esta ideia está conforme a etimologia do verbo existir, como *ex-sistere* (colocar-se para fora).

É mais que se fosse colocado ou transportado. Inclui um elemento de desatenção e de aleatoriedade. Em cada lançar está uma nota de agressividade. [...] E assim o homem se encontra lançado num meio que lhe é estranho, hostil e sinistro. E assim é entendida também sua localização no espaço (Bollnow, 2008: 293).

No entanto, Gaston Bachelard (1975: 113) aponta que “antes de atirado ao mundo, [...] o homem é colocado no berço da casa”. Por mais estranho que seja o nosso “fora”, terminamos por transformar esse espaço estranho em algo familiar, recorrendo à memória pessoal — articuladora de nossa casa arquetípica



Figuras 1 e 2. Glayson Arcanjo, *Desenho de Demolição*, 2007. Vistas diversas. Fotos de Margarida Campos.

Figuras 3 e 4. Glayson Arcanjo, *Desenho de Demolição*, 2007. Fotografias. Créditos: Glayson Arcanjo.

àquele lugar estranho — e povoando-o com objetos pessoais e modos de ocupação que digam de nossa identidade. Esse é o sentido do termo “habitar”:

por meio de seus esforços, [o homem] tem de tomar a situação de ser-lançado, surgida no decorrer de um desenvolvimento talvez inevitável, mas certamente desfavorável, e transformá-la no habitar (Bollnow, 2008: 294).

Percorrer os escombros pode abrigar um desejo latente de que ali ocorra um encontro fortuito com algo de familiar que resida ou resista sob aquela ruína. Mesmo sabendo que há poucas horas para construir ali as suas “marcas”, o artista está cômico de que antes de qualquer ato expressivo — qualquer movimento poético em direção a uma exterioridade — é necessário fazer dali um espaço de habitação. Ao mesmo tempo em que percorre o escombros com essa intenção, sabe também que tais ações deverão ser rápidas, presenciais e improvisadas.

Após a etapa de reconhecimento do “sítio”, Glayson Arcanjo efetua uma seleção de materiais e textos para o trabalho de intervenção gráfica propriamente dita. As marcas são elementos caligráficos, contornos de mãos, texturas e rabiscos, sobretudo confissões escritas e transcrições de fragmentos de poemas de outros.

Há uma estranha alternância entre hospitalidade e não-hospitalidade no interior de toda a situação, construindo o seu estar-ali como um jogo compósito de camadas de lugares e de não lugares, memórias e impermanências. Podemos pensar nessa alternância também como uma dicotomia entre o ficar e o abandonar, um sedentarismo que sucumbirá ao imperativo de um nomadismo urgente, quase fuga.

Pensando que o loteamento um dia transformou-se em uma casa, que talvez tenha se transformado em outra, sucessivamente, o objeto arquitetônico, naquele momento da intervenção do artista, converteu-se em uma ruína prestes a ser demolida, passando, logo depois, a ser um espaço vazio, sem qualquer resíduo de verticalidade. E nesse ciclo, o espaço seguramente abrigará outra construção arquitetônica, finalizando, talvez, um ciclo de construções e destruições. A modernidade introduziu a noção de velocidade por meio de invenções e máquinas que povoaram nosso imaginário com a correspondência entre tecnologia e progresso, geradores de melhorias no viver: esse compósito construirá um novo edifício, mais salubre, que apagará um signo anterior, sem qualquer traço que o evoque.

Segundo Marc Augé (1994), para um espaço tornar-se um lugar, ele deve ser identitário, relacional e histórico. A casa em demolição pôde ser constitutiva das identidades que ali habitaram; ali também houve compartilhamento entre

peças e objetos, certas partes da(s) casa(s) em que coexistiram relações e energias; e, por fim, os sujeitos puderam reconhecer, ali, momentos temporais que marcaram fatos importantes de suas vidas. A convivência entre vizinhos, se a princípio é interrompida pelos muros e pelo senso de privacidade de cada núcleo familiar, de algum modo é restaurada por diversas ações simbólicas e hábitos comportamentais, em que a rua converte-se em uma extensão do interior das casas; a rua torna-se uma mediação entre o público e o privado. Para Augé (1994: 73), o “lugar se completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores”.

Tudo isto soma-se às memórias pessoais que constituem a tríade identidade / relação/história. No entanto, a demolição daquele palimpsesto memorialista deu vazão a algo que não era mais um lugar, tampouco o que Augé denomina de “não-lugar”: espaços de passagem que nos exigem atitudes e papéis sociais específicos, como nos aeroportos, bancos, supermercados. Augé ainda nos faz observar que há uma “polaridade fugidia” entre os lugares e os não-lugares, pois podem converter-se um no outro, estrategicamente:

o primeiro [lugar] nunca é completamente apagado e o segundo [não-lugar] nunca se realiza totalmente — palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação (Augé, 1994: 74).

2. Espectro que pede desenhos convulsivos

Se o ato de demolição da casa destruiu um lugar e não gerou um não-lugar, em que se converteu esse rápido período de transição entre os escombros e o novo edifício? Podemos pensar que a demolição gerou um “fantasma”, como “aparição”, “espectro”, um resíduo do que já foi. Mesmo que a construção civil erija rapidamente outro edifício no local, haverá por um tempo um “buraco” no desenho da vizinhança, para dentro do qual escoaram as lembranças dos que já habitaram o lugar e suas cercanias.

O antropólogo das imagens Georges Didi-Huberman propõe que a história das imagens seja anacrônica, resultante de um encontro heterogêneo de objetos pertencentes a diferentes extratos temporais; tal anacronismo é questionador da linearidade com que ainda pensamos o desenvolvimento da história. Nesse dinamismo das imagens, as formas duvidantes e informes não são ocultadas no tecido histórico. Cabe ao historiador, ao crítico, ao artista, o interesse pelo detalhe, pois este amplia o universo das interpretações de uma imagem, de um fazer. O detalhe é acidental, mas torna-se um ponto sensível que “tornaria [a imagem] visível ou legível” por se apoiar em um “acidente de tempo” (Didi-Huberman, apud Jorge, 2012: 122).

O caráter anacrônico das imagens revela sua potência espectral, e esse é o sentido da inclusão deste pensamento no presente texto. Observar aquelas ruínas e as fotografias das ações do artista fez-me pensar na poeira levantada como estratégia de aparição de um ser em seus últimos suspiros, dizendo, no ato mesmo de sua desapareição, de todas as memórias que guardou e ainda das últimas confissões rabiscadas pelo artista em suas paredes.

A poeira das imagens desacelera a esteira positivista do tempo que substitui quase que imediatamente a casa por outro edifício mais eficaz, por uma nova “máquina de morar”. A ação do artista propõe-se como desaceleração desse processo, como um intervalo necessário para que a ruína também se torne imagem:

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 [...] o desvio criado pelas falhas sísmicas, as fraturas na história. [...] É o contratempo, o grão da diferença na engrenagem das repetições. É o hiato dos anacronismos, é a malha de buracos da memória (Didi-Huberman, apud Jorge, 2012: 124).

Diante da exiguidade temporal, não há muito que esperar; os desenhos e escritas saem como jorros de imagens, à semelhança de desenhos anteriormente produzidos (em 2005, o artista faz desenhos confessionais que vieram de supetão após um período de inação).

Assim o artista define a sua “permanência” na casa em demolição, em 2007:

A manipulação das diferentes matérias abre um campo de sobreposições, ilegibilidades de imagens e palavras: paredes, pedras, riscos, rabiscos, rachaduras, frestas, cacos. [...] O que resta é algo de uma escritura do tempo: manipulação e trajetória de gestos e de matérias em direção à permanência ou ao esquecimento.

Essas e outras manifestações do artista fazem-me pensar que o motor de seu processo de criação é o embate com uma força muito maior do que o seu desejo construtivo: o mar, o inconsciente, o trânsito urbano, são todos eles forças inexoráveis que não interromperão seus fluxos para que uma imagem chegue ao visível, de maneira pacífica. Parece que o artista busca vivenciar o Desenho como resposta a situações-limite. Nesta série em exame, não é somente contra o tempo que avançam os riscos, rabiscos e as rasuras de Glayson Arcanjo: após as suas intervenções, uma escavadeira fará o papel de borracha, apagando a ruína, apagando o visível que ainda podia ser enquadrado na fotografia.

Suas intervenções são como desabafos, confissões pronunciadas convulsivamente, sem tempo para a composição e para a legibilidade. Algo que, mesmo

sendo proveniente dele mesmo, parece referir-se a *outro ser* que o habita. Sendo assim, acredito que as ações de Glayson Arcanjo naqueles dias, em um campo de escombros, consubstanciaram um deliberado ato de conversa consigo mesmo. Como se quisesse dizer um segredo, convulsiva e angustiadamente, naquelas paredes. Assumindo claramente o tom confessional pela presença de palavras — denúncias precárias de seus estados de angústia, indecisões e estranhamentos diante do que está fazendo, o artista tem a consciência de que as ações gráficas eram distintas do modo habitual de escrever e desenhar.

Tais confissões agora são meros resíduos, pequenos cacos de paredes que o artista recolheu antes da limpeza total do terreno. Somou-se ali, mais um fantasma, talvez incapaz de revelar agora ao próprio artista o que estava a dizer no antes.

Referências

- Augé, Marc (1994). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus. ISBN 853080291-8
- Bachelard, Gaston (1975). *A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural. ISBN 8513.
- Bollnow, Otto (2008). "A espacialidade da vida humana." In *O homem e o espaço*. Curitiba: Editora da UFPR, pp. 287-301. ISBN 9788573352085
- Jorge, Eduardo (2012) "*Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman*" *Revista Artefilosofia*, nº 12, julho de 2012. [Consult. 22-12-2012] Disponível em URL: <[www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia_12\(10\)eduardo%20jorge.pdf](http://www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia_12(10)eduardo%20jorge.pdf)>.
- Sampaio, Glayson Arcanjo (2005). *A(i)nda desenho*. (Projeto de monografia de graduação). Uberlândia: DEART/UFU.

Contactar a autora:

claudiamfsg@yahoo.com.br

Marat — a faca corta como a pena escreve: a imersão de Frederico Merij

CLÁUDIA MATOS PEREIRA

Brasil, artista plástica. Graduada em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora, em Licenciatura Plena e Bacharelado (UFJF). Mestre em Ciência da Religião (UFJF). Especialista em Gestão de Recursos Humanos pela Universidade Machado Sobrinho, Juiz de Fora, Minas Gerais. Frequenta o doutoramento em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA, UFRJ).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo pretende analisar o processo artístico do brasileiro Frederico Merij, em sua exposição ‘Marat — a faca corta como a pena escreve.’ O artista parte do conceito de desconstrução de Derrida: desloca o passado para uma provocação contemporânea. Transpõe a imagem de Marat, da obra do pintor Jacques-Louis David, para novas inserções. Nos contrastes e jogos simbólicos, Merij propõe uma literatura como caligrafia da imagem — obras de arte não orgânicas?

Palavras chave: cultura brasileira / arte brasileira / arte contemporânea / Frederico Merij.

Title: *Marat — the knife cuts like a pen writes: the immersion of Frederico Merij*

Abstract: *This article intends to analyze the artistic process of the Brazilian Frederico Merij, about his exhibition ‘Marat — the knife cuts like a pen writes.’ The artist used Derrida’s concept of deconstruction to move the past into a contemporary provocation. He transposes the image of Marat, from the work of the painter Jacques-Louis David, to new insertions. By means of contrasts and symbolic games, Merij proposes the literature as handwriting image — inorganic works of art?*

Keywords: *Brazilian culture / Brazilian art / contemporary art / Frederico Merij.*

1. Frederico Merij

Artista que dedica a sua vida às artes plásticas. Nasceu na cidade de Recreio, no estado de Minas Gerais, Brasil, em 1951. Exposições de destaque marcam sua trajetória, como a mostra individual “*Marat*” — no Espaço Cultural Bernardo Mascarenhas, Juiz de Fora, Brasil; as coletivas “*Latinas*” — Mercado de arte Mercoarte, Mar del Plata, Argentina, 1999 e “*Muestra abierta internacional de arte — 500 años de repression,*” Buenos Aires, Argentina, 1992.

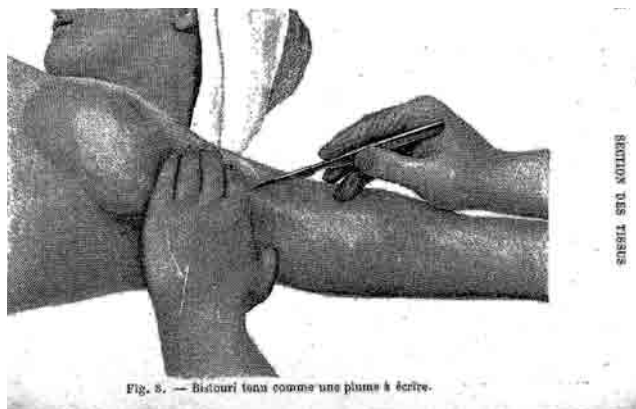


Figura 1. *Bistouri tenu comme une plume à écrire*, página solta, sem referência, c. de 1900.

Figura 2. Frederico Merij. *Sudário nº1*. Técnica mista, 39,5 x 32,5 cm. Imagens cedidas pelo artista.



Figura 3. Frederico Merij. *Sem título*, 32 x 32 cm.



Figura 4. Frederico Merij. *Sem título*, 32 x 32 cm. Imagens cedidas pelo artista.

2. Processo Artístico

A estética do artista Frederico Merij surge de um diálogo com *o outro* que se *des-contrói*, quando a referência lhe remete um sentido maior, que a própria imagem original é capaz de lhe dizer. O artista sente a necessidade de *des-locar* e *des-construir* a imagem para *re-trabalhar* um discurso, uma fala ou a linguagem de uma época — que não importa mais como voz ou palavra — mas que é transposta e *re-configurada* em imagens/objetos. Segundo Nascimento (1999: 200) a palavra *desconstrução*, em Derrida, refere-se à conotação similar ao gesto “desconstrutor maquínico” que promove deslocamento para outro lugar, sem possibilidades de retorno ao ponto inicial. É metáfora, *transporte-transfêrência-transposição*.

Merij estabelece uma provocação contemporânea, corta e recorta a realidade, transmuta. A exposição cujo título é o mesmo deste artigo foi desenvolvida pelo artista, ao utilizar a imagem original de Marat, da obra do pintor Jacques-Louis David, para novas inserções e jogos simbólicos. Dois momentos decisivos desencadeiam esta produção: o contato com a gravura antiga de um Manual de Medicina do ano de 1900 (Figura 1): “Bistouri tenu comme une plume à écrire” — frase da legenda que inspirou o nome da exposição e desencadeou a criação da sequência de obras. O segundo momento: a associação da gravura à pintura de David — o braço que se estende ao bisturi e o braço que cai com a pena — vulnerabilidade.

O processo criativo de Merij aproxima-se do pensamento de Foucault (2010: 27), quando este afirma que embora se possa modificar a imagem tradicional de um autor, será a partir de novos posicionamentos, novas falas cotidianas que ‘o autor recortará, a todo o momento, o perfil ainda trêmulo de sua obra.’ Para tal, o artista recorta, recria, *re-monta*, *re-apunhala*, *re-guilhotina*. Para Foucault seria absurdo negar a existência do indivíduo que escreve e inventa, porém,



Figura 5. Frederico Merij. *Sem título*. 35,5 x 7 x 2,5 cm. Imagem cedida pelo artista.



Figura 6. Frederico Merij. *Hommage à Charlotte Corday n° 1*, técnica mista, 20 x 14,5 x 6,5 cm.

paíra sobre a obra, conversas cotidianas sobre aquilo que ele esboça e não escreve, sobre o que deixa de escrever e desenha — aquilo que recebe de sua época. (Foucault, 2010: 28-29). Desta forma, registros, escritas, caligrafias, esboços, postais, cartas, rascunhos, frases soltas, traços de Merij se sobrepõem às imagens, objetos e transparências em técnicas mistas nos sudários (Figura 2), pinturas, penas, objetos e desenhos. Ele terá sempre algo a dizer sem palavras — algo do silêncio, a escrever através da imagem:

No princípio é a ficção, haveria a escrita. Seja, uma fábula, da escrita. O outro lê e, partindo, por sua vez escreve, de acordo com sua vez. A partir, entendam bem, de sua leitura: deixando-a também se afastar ou perder, transportando-se para outro lugar. No melhor dos casos, haverá sempre algo a dizer de novo, o processo das duas inscrições será interminável (Derrida apud Nascimento, 1999: 12).

Merij mantém diários e objetos antigos selecionados por seu olhar colecionador. Suas imagens, sudários, objetos, caixas, postais e penas (Figura 5) são fios condutores, em um jogo de repetições e digitais (Figuras 3 e 4). Para o artista importam a teatralização da cena e os jogos simbólicos — os contrastes — é um pesquisador de memórias e detalhes. Possuiria também um olhar historiador? Conforme a afirmativa de Halbwachs:

O que justifica ao historiador estas pesquisas de detalhe, é que o detalhe somado ao detalhe resultará num conjunto, [...] nada está subordinado a nada, qualquer fato é tão interessante quanto o outro, e merece ser enfatizado e transcrito na mesma medida (Halbwachs, 2004: 89).

É a soma dos detalhes que conferem à composição da obra de Merij, seu caráter vanguardista, como obra “montada” a partir dos fragmentos da realidade (Burgüer, 2008: 147).



Figura 7, 8 e 9. Frederico Merij. *Hommage à Charlotte Corday n° 1*, técnica mista, 20 x 14,5 x 6,5 cm / *Souvenir de Paris*, técnica mista, 23 x 14 cm / *Sem título*, técnica mista, 17,5 x 17,5 cm. Imagens cedidas pelo artista.

3. Detalhes

A obra de David coincide com a Revolução Francesa e o pintor, que era devoto da Revolução, retrata Marat como um santo. Na imagem original estão presentes a faca, a pena, a caixa e uma carta (que nunca existiu na realidade). Frederico Merij, em seu depoimento sobre a exposição, revela que sua preocupação não era a história do personagem em si, mas a decodificação em torno da cena, que para ele — retrata mais uma “pietá sensualizada,” com o panejamento referente à doença de pele e os banhos de imersão de Marat. Ele vê uma cena aberta, como uma cortina que nunca se fecha. Não seria um olhar para a morte, mas para a teatralização da morte. Derrida afirma que “a vida está no todo. A morte, as figuras negativas desaparecem, elas terão sido momentos finitos dessa história infinita — como caminho ou método” (Nascimento, 2005: 71). Não importa quem morreu — nem quem é o assassino — por isso Merij explora a questão das digitais nas sobreposições das imagens. A escrita — como sempre — faz parte da obra deste artista, assim como os postais, o uso de lacres e toda a sorte de penas de metais, com as quais ele associa o sangue, a mancha, o mata-borrão, a digital, os rastros — os fios. A dor, as fissuras, cortes, alfinetes, espinhos, vestígios e rastros de pequenas dores se acumulam em gotas e em suaves cortes, guardados em redomas (Figura 8) ou caixas. Males da pele e da alma se revelam e perpassam para os tecidos — sudários. Seria uma sofisticada e sutil linguagem da dor? Um sapato (Figura 6) — fetiche — símbolo — que Charlotte Corday compra para usar no dia do assassinato de Marat — é uma alegoria benjaminiana, onde o punhal, que poderia atingir o alvo vulnerável, se encrava sob o próprio calcanhar da feminina intenção maligna. Neste jogo de acasos e identidades, Merij propõe uma literatura como caligrafia da imagem — discurso

silencioso, que rabisca, abre, fecha a caixa, corta, assopra, guarda o ar em vidro, com sofisticação e fere levemente (Figura 7) — sopra a sarabatana — alfineta?

Conclusão — um novo fio a ser puxado

As obras de Frederico Merij podem ser consideradas textos metafísicos. Segundo Nascimento (1999: 220) rastro é o signo ainda metafísico, servindo para assinalar aquilo que escapa, esquecimento. No texto metafísico, o valor de presença é índice desse apagamento do próprio rastro: ‘o rastro se produz aí como seu próprio apagamento’ (Derrida *apud* Nascimento, 1999: 222). Por isso Derrida enfatiza não existir a metafísica, mas sim textos pertencentes mais ou menos à época do ser como presença (Nascimento, 1999: 222). Os sudários são rastros e indícios de apagamentos (Figuras 8 e 9). Nesta exposição de Merij um conjunto de obras não-orgânicas se apresenta, sob a perspectiva de Peter Bürguer (2008: 140-141), pois fragmentos da realidade são arrancados de seu contexto de origem, em oposição ao símbolo orgânico, e à falsa aparência da totalidade — o alegórico se revela e novas atribuições se configuram a partir do alegorista como expressão melancólica, cujos rastros permanecem atemporais.

A caligrafia da imagem — assinala Frederico Merij, utiliza a linguagem imagética das artes visuais, assim como Derrida utiliza a linguagem escrita: como alvo e arma — relança a significação e desarma a representação (Nascimento, 2005: 102).

O Sudário em tela com fios de linho soltos (Figura 9) relembra a fala de Derrida: trata-se da arte de desfazer “a tela envolvendo a tela” numa atividade sem fim. Enquanto fio, existe sempre um novo fio a ser puxado, mesmo no mais supostamente já lido (Derrida *apud* Nascimento, 2005: 21).

Enquanto fio, é fio de Ariadne... *infinito*.

Referências

Bürguer, Peter (2008) *Teoria da vanguarda*.
São Paulo: Cosac Naify.
Foucault, Michel (2010) *A ordem do discurso*.
São Paulo: Edições Loyola.
Halbwachs, Maurice (2004) *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro.
Nascimento, Evando (1999) *Derrida e a*

literatura: “Notas” de literatura e filosofia nos textos da Desconstrução. Niterói, Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense — UFF.
Nascimento, Evando (org.) (2005) *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.

Contactar a autora:

claudiamatosp@hotmail.com

Divergencias poéticas y reinención de lo cotidiano en el trabajo de José Eugenio Mañas

CLÁUDIO JOSÉ MAGALHÃES

Brasil, artista visual. Especialização em Arte Contemporânea, Mestre em Artes Visuais, Doutor em Belas Artes. Afiliação actual: departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Viçosa.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: Este artículo es un acercamiento a la obra de José Eugenio Mañas, artista español que vive y trabaja en Albacete (Castilla-La Mancha) y que se dedica a la fotografía, instalaciones y a trabajos conceptuales. Tiene como rasgo característico tratar temas existenciales y cotidianos a través de una vía cargada de ironía, mezclando la preocupación plástica con metáforas visuales.

Palabras clave: José Eugenio Mañas / fotografía / arte conceptual / metáforas / cotidiano.

Title: *Poetic divergencies and the reinvention of daily life in the work of José Eugenio Mañas*

Abstract: *This article is an approach to the work of José Eugenio Mañas, Spanish artist who lives and works in Albacete (Castilla-La Mancha) and that is dedicated to photography, installations and conceptual works. He works with a existential issues and the daily life through a way full of irony, mixing plastic concern with visual metaphors.*

Keywords: *José Eugenio Mañas / photography / conceptual art / metaphors / daily life.*

Introducción

Este artículo es un acercamiento a la obra de José Eugenio Mañas, artista español que vive y trabaja en Albacete (Castilla-La Mancha). El artista empezó trabajando en arte con pintura, y ahora se dedica a la fotografía, instalaciones y trabajos conceptuales.

Para la realización de sus trabajos, José Eugenio Mañas emplea recursos muy variados, entre ellos su propia imagen. Así, el artista actúa también como un artista performático y una especie de actor que escribe, dirige y actúa en sus



Figura 1. José Eugénio Mañas. *Todo lo que sé hacer con los patitos que me regaló Vádim Zhajárov*, 2011. Fotografia Lambda Print, 4 x 50 x 56 cm.

obras. Su cuerpo y su cara pueden sufrir alteraciones a la manera de disfraces o “maquillajes” empleando recursos muy amplios, como ropas y telas, pastas y vegetación, recursos digitales y manipulación de imágenes en el ordenador.

Eso es lo que podemos notar en la Figura 1, aquí presentada. El artista actúa en su propio trabajo, es autor y personaje, conjuga la actividad plástica con la teatral, donde la fotografía se convierte en una especie de “puesta en escena” con distintos “cuadros”, en una “película congelada”. No obstante, el artista emplea, también, una gran cantidad de objetos naturales o industrializados que pueden servir para comunicar una idea, expresar un sentimiento, proponer alguna reflexión crítica sobre la vida y la sociedad.

Así, empezaremos con las fotografías en las que el artista emplea su propia imagen dentro de un sistema de repetición, como medio de enfatizar una acción. Después, analizaremos una serie de fotografías en las que ya no emplea la repetición, pero sí utiliza su imagen con objetos que sufrieron algún tipo de desplazamiento, pérdida de sus funciones habituales o algún tipo de intervención.

2. La divergencia como recurso del lenguaje

En este apartado analizaremos los trabajos seleccionados que guardan relación con los temas e ideas sugeridos, todos ellos expresados a través de una imagen fotográfica que incluye al propio autor. Por ejemplo, si tomamos las Figuras 1 y 2, notamos la relación que estas imágenes guardan con el cine. Esta relación surge en función de la repetición de imágenes que presentan de forma gradual



Figura 2. José Eugenio Mañas. *Limpiando la vía del Ave Albacete-Cuenca*, 2012. Fotografía Lambda Print, 6 x 50 x 56 cm.

Figura 3. José Eugenio Mañas. *Acción-Transmutación*, 2009. Fotografía Lambda Print, 70 x 90 cm.



Figura 4. José Eugenio Mañas. *Acción-Transmutación*, 2009. Fotografía Lambda Print, 74 x 103 cm.

Figura 5. José Eugenio Mañas. *Andar con la casa a cuestas*, 2012. Fotografía Lambda Print, 74 x 103 cm.

los cambios en la acción. Sin embargo, se puede preguntar el por qué de haber elegido este tipo de simulación para comunicar una idea. Es decir, ¿por qué simular una acción gradual, dentro de un sistema de repetición? Decimos simular porque las imágenes y la acción están congeladas, de hecho ¿se trata de acciones?

La única acción es la de su pensamiento e la imagen congelada en el espacio, es el resultado poético de sus trabajos. Así, en “Todo lo que sé hacer con los patitos que me regaló Vádim Zhajárov” (Figura 1) notamos cómo el artista cambia su posición en el espacio que permanece inmóvil e idéntico. Es decir, la composición del espacio es la misma en todos los cuadros, pero el artista altera su acción en este mismo espacio que no sufre ningún tipo de alteración.

En la Figura 2, “Limpiando la vía del Ave Albacete-Cuenca”, observamos que el artista emplea los mismos recursos para comunicar una idea. La acción tampoco posee cambios muy violentos o radicales de actitudes, más bien parece un acercamiento gradual de la misma imagen. Al igual que en la Figura 1, la composición general no cambia. El enmarcado de la vía de ferrocarril es el mismo en las cuatro fotografías. El paisaje, el encuadre y la posición en que se pone el artista guarda relación con imágenes surrealistas que trabajan con la idea de un espacio infinito en que una acción absurda e irreal se desarrolla.

3. Intervenciones en lo cotidiano: el lugar de la poesía y de la crítica

En este apartado mostraremos imágenes en las que el artista aparece solo, en lo que él mismo define como “pequeñas acciones”. En la Figura 3 notamos como ciertos elementos se tienen en cuenta, una vez más, en el momento de realizar el trabajo: el espacio natural en lugar del estudio, la acción lenta, casi una “inacción” y el empleo de materiales industriales. En este caso también se puede notar las relaciones entre mundo natural y artificial. Su cuerpo está envuelto en una capa de plástico transparente como si fuera una especie de membrana.

Esta membrana ocupa la mitad inferior de la composición, mientras que en la parte superior, el césped oscuro contrasta con la suavidad y brillo de la materia artificial cubierta con flores. El artista está desnudo, en posición fetal y nos deja ver sus espaldas.

Este tipo de relación entre naturaleza y tecnología parece obsesionar a José Eugenio. La Figura 4 muestra otras de sus “Acciones-transmutaciones”; una vez más la “acción” no tiene movimiento, más bien parece algo que surge, como una revelación. En este caso tampoco vemos su cara, solamente vemos una persona vestida de negro sobre un grupo de ordenadores. Podría ser cualquiera, una persona anónima, un ser indiferente, que no es nadie pero puede ser cualquiera de nosotros. De los contrastes visuales, surgen los contrastes conceptuales y simbólicos: las reglas establecidas por una sociedad esclava de



Figura 6. José Eugenio Mañas. Vomitar serpentina una vez al año 2012. Fotografía Lambda Print, 74 x 103 cm.

Figura 7. José Eugenio Mañas. *Trasvase Tajo-Segura*, 2012. Fotografía Lambda Print, 74 x 103 cm.

la tecnología y del trabajo como fuente y medio de supervivencia en relación a la vida natural que se desarrolla de forma paralela a nuestra cultura y el sentido que se confiere al trabajo mecánico, repetitivo, alienante en oposición al trabajo creativo.

4. Inversiones de sentido y significado: ¿Sueño o realidad?

En este grupo de fotografías vemos cómo el artista sigue con el mismo grupo de elementos: el mundo natural, objetos industriales y una actividad que se desarrolla lentamente en el espacio. Así, se nota que la obra de José Eugenio parece establecer conexiones con estos movimientos de mercado que afecta a todos los objetos e insistir en el absurdo universo de artefactos que el mundo de la industria de consumo arroja al mercado. Así es como, por un lado, la obra de arte perdió su aura sacra, y el artista, por otro lado, la reencontró en los objetos que la industria busca sacralizar con su discurso. En este sentido, la industria proporciona al artista un gran número de “materiales sacros” y el artista usa su ironía para una nueva desmitificación: los patitos, las serpentinas, la regadera, son ejemplo de ello.

El paisaje que encontramos en sus trabajos suele tener una relación, igualmente curiosa, con la acción que se desarrolla. En todos ellos, el escenario natural genera un efecto de aislamiento, como si el personaje no estuviera plenamente integrado, o consciente de dónde está.

En este sentido, notamos como el tema del mal, presente en la civilización, vuelve a surgir en la Figura 2 y 6. Comer y vomitar, tragar y arrojar, son los movimientos y modos de relacionarse que el hombre encuentra con este gran número de cuestiones que tiene que tratar en su vida cotidiana. Al final, el vómito como rechazo a tantas obligaciones, entre ellas a la necesidad de dar sentido y significado a un mundo caótico donde el mercado amplía el caos; es la consecuencia inmediata que da expresión a lo que de forma más íntima nos afecta. La serpentina es la propia contradicción y demostración de este sistema: propone una liberación de ataduras, alegría, libertad, pero su otra cara es más oscura. En sus momentos de descanso, como en la Figura 3 “Acción-Transmutación-2009”, vemos que, a pesar de que el artista se presente bajo los dominios de la naturaleza-madre, una membrana artificial ofrece el tono poético. Por lo tanto, si por un lado, el artista parece seducido por la experiencia que nos ofrece la vida moderna con sus avances tecnológicos, por otro lado, parece señalar la necesidad de recuperar la conexión con una vida natural. ¿Estaría el artista transmitiendo con esto otra de sus comparaciones irónicas: “más salvaje que la naturaleza es el mercado que todo corrompe”?

Es difícil imaginar al artista José Eugenio Mañas como una persona indiferente a las consecuencias que estas escenas bien parecen representar o

encarnar. Quizá, igual que la mayoría la humanidad, asiste de forma deslumbrada y a la vez aterrorizada, a los cambios incoherentes que proporciona el desarrollo de la civilización.

Conclusión

En este artículo hemos mostrado un grupo de imágenes que ofrecen una idea de los intereses estéticos del artista José Eugenio Mañas. La fotografía (o la auto-fotografía) es el medio elegido para demostrar este proceso e instaurar una cosmovisión atravesada por tantos elementos dispares: en la mentira y en el disfraz el artista comunica y concreta su lenguaje plástico, sus grupos de metáforas y su poética.

La acción externa, eso que se llama “realidad” es la que, también, termina desplegándose en sus innumerables fotografías. Se trata, sin lugar a dudas, de una nueva “realidad”, ya que viene afectada por su mundo interior: sus propias ideas acerca del arte y de la vida. El cruce de estos factores duales (arte y vida, cultura y naturaleza, mecanización y espontaneidad, civilización y estado salvaje, compromiso y alienación, crítica y aceptación) se mezclan en sus trabajos de forma tan libre como calculada, para invitarnos a posicionarnos y a reflexionar sobre este grupo de situaciones, igualmente dudosas y contradictorias, que la vida contemporánea irremediablemente obliga a enfrentarnos.

Documentos de trabalho: os esboços grosseiros do pintor René Rudaít

CLEANDRO STEVÃO TOMBINI

Brasil, artista visual. Graduado em Artes Plásticas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Especialista em Pedagogia da Arte (UFRGS). cursando Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Rio Grande do Sul.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo tem por objetivo dar visibilidade aos esboços do pintor René Rudaít, caracterizando-os como documentos de trabalho e em que momento foram produzidos. Questiona a forma de apresentação destes e apresenta afinidades com o meu modo de produzir esboços. Estabelece ainda, um contraponto com a obra do pintor Jasper Johns, além de apontar outros caminhos para estes registros. **Palavras chave:** Documentos de trabalho / esboços / René Rudaít.

Title: *Working documents: the rough sketches of the painter René Rudaít*

Abstract: *This paper aims to give visibility to the painter René Rudaít sketches, characterizing them as working documents and at what time they were produced. Questions the exhibition of these. Shows affinities with the way I produce sketches. It also establishes a counterpoint to the work of the painter Jasper Johns, while pointing out other avenues for these records.*

Keywords:
Working documents / sketches / René Rudaít.

Introdução

Este artigo tem por objetivo trazer à luz alguns esboços do artista plástico René Rudaít, que atua como professor desde 2002, principalmente no ensino de desenho e pintura, na Universidade Feevale em Novo Hamburgo, região metropolitana da cidade de Porto Alegre, Brasil.

Tais esboços foram realizados durante a sua prática pictórica em atelier, entre 2003 e 2004, para sua pesquisa de Mestrado em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A escolha pelos registros de trabalho de René se deu pela sua grande afinidade com o meu modo de fazer anotações durante o processo de criação em

atelier, que também apreende uma ideia através de poucos traços, de forma rápida e utilizando a escrita como informação complementar.

Desse modo, o texto caracteriza os esboços de René como documentos de trabalho, em que momento são produzidos, questiona a sua forma de apresentação, estabelece um contraponto com os desenhos de Jasper Johns, e aponta outro caminho para esses registros.

1. Os esboços como documentos de trabalho

Os esboços que o pintor René Rudaít explora na construção de suas pinturas, são denominados por ele mesmo, em sua dissertação de 2005, de ‘um pouco grosseiros,’ e são utilizados como anotações e rascunhos de ideias.

Detentor de um estilo pictórico que se dá através de sobreposições de camadas e acúmulos de tinta a óleo, René faz anotações sobre pedaços quaisquer de papel, documentos de trabalho, que servem de referência para seus quadros (Figura 1).

Marilice Corona apresenta uma ideia sobre o que sejam documentos que parece afinar-se muito ao modo como René toma esse procedimento, ao mencionar que “é todo e qualquer objeto que elucide, testemunhe, prove ou comprove determinado fato” (Corona, 2009: 66).

Por sua vez, Flávio Gonçalves comenta que

a origem do termo ‘documento de trabalho’ tal como utilizado aqui, encontra-se num catálogo sobre a obra do artista inglês Francis Bacon, onde o termo era utilizado para definir o conjunto de fotos e ilustrações arrancadas de livros ou de revistas as quais o pintor se servia para fazer suas pinturas. A forma como Bacon se relacionava com esse material é bastante significativa, sobretudo quando lemos seus relatos ou vemos as fotos do seu atelier, onde o caos formado pelo depósito de referências, tintas e materiais diversos eram parte ativa de seu processo de criação (Gonçalves, 2009: 4).

De forma análoga, os esboços de René constituem-se em documentos de trabalho e não são produzidos de forma organizada, ou seja, são realizados sem a utilização de diários ou livros, segundo relata o próprio pintor:

Esses registros são bastante precários, porque utilizo qualquer papel que esteja à mão e faço as anotações de qualquer forma, sem cuidados. Isso, muitas vezes, acarreta em uma grande dificuldade de entendê-las posteriormente. Além disso, vou riscando sucessivamente sobre eles, fazendo novas anotações. E, frequentemente, esses papéis se deslocam, caem no chão e ficam manchados de tinta (René, 2005: 26).

Gonçalves menciona ainda, que durante a pesquisa iniciada em 2001, junto ao Grupo de Pesquisa “Dimensões Artísticas e Documentais da Obra de Arte, procurou-se

[...] conceituar os documentos de trabalho e, através de entrevistas com artistas, identificar possíveis formas de sua utilização. Verificou-se que estes participam em momentos distintos do processo de criação em arte, existindo de antemão, produzidos durante a elaboração dos trabalhos e/ou gerados a partir de trabalhos já prontos (Gonçalves, 2009: 4).

Assim, pode-se considerar que em seu processo de criação, René utiliza o primeiro e o segundo tipo de documento de trabalho.

O primeiro, documentos produzidos de antemão, refere-se às fotografias de árvores, que são fotografadas por ele mesmo e encontram-se espalhadas pelo chão ou fixadas nas paredes do seu atelier para que possam auxiliar no processo pictórico.

O segundo tipo, documentos produzidos durante o processo da pintura, diz respeito aos seus esboços, objeto de estudo desse artigo.

Dessa forma, os primeiros documentos, fotografias referenciais, além de auxiliar na execução das pinturas acabam por subsidiar também a produção de seus esboços.

2. Formas de apresentação

Outra discussão pertinente fica por conta do modo de exibição desses esboços. Poderiam estes ser expostos juntamente de suas pinturas ‘acabadas’? Ou separadamente?

Marilice Corona apresenta um comentário que parece bem adequado para se pensar a primeira questão, ao comentar que

a exibição dos documentos, conjuntamente às obras, não visa a explicar e reduzir os sentidos das exposições; ao contrário, possibilita ao espectador traçar novas relações de significação ao mesmo tempo em que o aproxima do arcabouço constitutivo do processo de produção (Corona, 2010: 1242).

Outrossim, ao analisar algumas exposições em que os documentos de trabalho, e também documentos de outra ordem (como recortes de jornal e cartas), foram expostos concomitantemente às obras, Corona comenta ainda que estes possibilitaram

[...] ao espectador acercar-se não apenas do ambiente, do contexto cultural e social no qual as obras tomaram corpo, mas do universo imagético em que os artistas estavam mergulhados, bem como de suas utopias — universo em contínua metamorfose que chega a nós, na maior parte das vezes, em forma de obra acabada. (Corona, 2010: 1242).

E, para se refletir acerca da segunda questão, a de se expor documentos separadamente, vale a pena mencionar uma exposição coletiva ocorrida em Porto Alegre em agosto de 2000. Nessa exposição, denominada ‘Documentos de trabalho,’ foram exibidas apenas imagens, apontamentos, objetos e outros materiais fundamentais no processo de criação de dez artistas, a qual teve por objetivo principal

[...] trazer a público esse material de caráter privado que testemunha o momento de instauração de uma ideia, referindo-se assim a obras já realizadas e a outras que ainda se vêm potencializadas pelas qualidades específicas desses elementos. O que se chama aqui de documento é em geral anterior ao que chamamos de projeto. Eles podem fazer parte da rotina do atelier ou do entorno dos artistas (Gonçalves, 2009: 2).

3. Afinidades entre esboços

Os esboços de René apresentam anotações sobre cores, formas e procedimentos, que em alguns instantes servem de guia para suas pinturas, e testemunho do processo de criação (Figura 2), conforme comenta René:

Nelas, registro dúvidas e hesitações; sequências de ações que devem ser levadas a cabo; e marco áreas da pintura que devem ser trabalhadas. Também constam nesses registros os nomes das tintas que poderei utilizar, ou que já utilizei e que pretenda usar novamente (Ruduit, 2005: 26).

É nesse ponto que o trabalho de René apresenta afinidades com o meu modo de trabalhar. Durante a minha prática pictórica, também costumo realizar esboços de maneira ‘bem solta,’ ou seja, desenhando de forma bastante rápida, sem a preocupação com um acabamento refinado, utilizando também o recurso da escrita como linguagem complementar, para registrar ideias, procedimentos e cores que poderão vir a ser usadas nas pinturas.

Segundo com Paul Valéry, existem desenhistas, que por aproximarem-se muito da frieza de uma câmara clara, em precisão e igualdade, tornam difícil a tarefa de diferenciar a sua obra da de outro. Contudo, “acontece o contrário com os *artistas*. O valor do artista está em certas *desigualdades* de mesmo sentido ou de mesma tendência [...]” (Valéry, 2012: 140).

Conclusão

O ato de René Ruduit, de produzir desenhos, ou seja, ‘esboços grosseiros’ durante o desenvolvimento da pintura, faz lembrar alguns trabalhos do artista Jasper Johns nos anos 1950 e 1960. Contudo, na obra de Johns, o desenho “[...]”

é trabalhado num sentido inverso do desenho preparatório ou estudo. Muitos deles nascem de pinturas ou gravuras” (Gonçalves, 1995: 30).

Assim, tanto os esboços de René quanto os desenhos de Johns andam na contramão daquilo que a antiguidade clássica relegou ao desenho, ou seja, um meio secundário na elaboração de pinturas, uma espécie de esqueleto escondido sob a pele pictórica. “Sua autonomia como poética até os anos sessenta foi relativa, pois ainda era forte a ideia tradicional do desenho como preparação e esboço” (Gonçalves, 2005: 25).

Por fim, deve-se mencionar ainda, que essa análise, voltada mais para o processo de trabalho do artista que para a obra acabada, tem por intenção dar visibilidade aos esboços de René Rudaít. Dessa forma, além de constituírem-se em importantes documentos de trabalho, contribuindo para uma análise da produção artística do pintor “na medida em que representam a forma como este olha o mundo” (Gonçalves, 2009: 1), e podendo ser expostos concomitantemente as suas pinturas, acredito ainda, que os esboços de René aspiram instaurar-se autonomamente como obra, porque são desenhos dotados de estrutura e estilo próprios.

Referências

Corona, Marilice (2009) *Autorreferencialidade em Território Partilhado*. Porto Alegre: Tese de Doutorado em Poéticas Visuais pelo PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS.

Corona, Marilice (2010) *Pintura e documentos de trabalho: considerações sobre uma relação dinâmica*. Rio de Janeiro: Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.

Gonçalves, Flávio (1994) *Armas do desenho: análise da minha produção de 1992 e 1993*. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais pelo PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS.

Gonçalves, Flávio (2009) *Uma visão sobre os documentos de trabalho*. Porto Alegre: Panorama Crítico. ISSN: 1984-624X

Rudaít, René (2005) *A construção do campo pictórico: acúmulos e sobreposições*.

Porto Alegre: Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais pelo PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS.

Rudaít, René (2005) *Anotações realizadas durante o trabalho (imagem 8)*.

Fonte: Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais pelo PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS.

Rudaít, René (2005) *Anotações realizadas durante o trabalho (imagem 9)*. Fonte:

Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais pelo PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS.

Valéry, Paul (2012) *Degas dança desenho*.

São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 978-85-405-0212-3

Ciência e Ficção em Bioarte

CRISTINA DE OLIVEIRA CARDOSO

Brasil, artista visual. Graduação no Bacharelado em Artes Plásticas UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina). Frequenta o mestrado em Artes Visuais pelo PPGAV-UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina). Bolsista CAPES.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Apresento aqui o conceito de bioarte e um breve histórico sobre as relações entre arte e ciência. Através da análise da obra *Moon Goose Analogue: Lunar Migration Bird Facility*, 2012, de Agnes Meyer-Brandis, localizo os pontos em comuns entre esta obra e *Antídoto: almanaque de arte e ciência*, 2010, de Cristina Oliveira, contextualizando-as dentro do campo da bioarte.

Palavras chave: bioarte / ficção / poética científica.

Title: *Science and fiction in bioart*

Abstract: *The concept of bioart is presented here, along with a brief historical background about the relations between art and science. I have selected, from the artists' body of work, the pieces Republic of the Moon, 2012, by Agnes Meyer-Brandis, and Antidote: almanac of art and science, 2010, by Cristina Oliveira, aiming to contextualize them within the field of bioart.*

Keywords: *bioart / fiction / scientific poetic.*

Podemos observar no cenário da arte contemporânea o despontar de inúmeras exposições e eventos que envolvem o tema da arte e da ciência. Neste contexto surge a bioarte, ainda pouco conhecida no meio artístico atual, é objeto de intermináveis questionamentos, experimentações resultando das inquietações de artistas que desejam se aventurar na criação de obras nesta área.

A poética da bioarte remonta às histórias imaginárias que projetaram e idealizaram mundos e seres criados por processos culturais e artificiais. Estas idealizações sempre estiveram presentes no pensamento da humanidade em todos os tempos, se apresentando de diversas maneiras através dos mitos, dos contos e das invenções, o que nos possibilita estabelecer um paralelo entre a bioarte, os avanços tecnológicos, a ficção científica e a mitologia.

As obras de ficção científica, por exemplo, já apontavam para as técnicas de manipulação genética, que estão em discussão atualmente. O escritor Aldous

Huxley, em seu livro *Admirável Mundo Novo*, de 1932 tratou deste tema. No livro, o escritor fala sobre a criação de seres vivos, pré-programados, com características genéticas específicas, para trabalhar como “escravos” na indústria.

Complexas e polêmicas, estas questões, que alteram diretamente a vida dos seres humanos, geram audiência e levantam interesse por parte de cientistas, de filósofos, de artistas, da imprensa sensacionalista, e do senso comum. A bioarte surge neste contexto, hibridizando arte e ciência, e criando poéticas científicas, o que causa dilema bilateral, alimentado por segmentos de artistas de um lado, e de outro, ainda encarado com desconfiança por cientistas.

Para identificar pontos convergentes neste amplo universo criativo, surgem iniciativas que investigam o papel dos artistas na pesquisa científica e que tem mostrado resultados relevantes. Uma destas iniciativas foi conduzida pelo teórico Stephen Wilson, artista e pesquisador. Para ele é cada vez mais presente a necessidade de envolvimento profundo da arte com a ciência, “(...) para que as artes cumpram seu papel histórico de sentinelas culturais, ao estudar conceitos e processos científicos e lançar um olhar crítico sobre produções científicas” (Wilson, 2009:497).

Wilson afirma que “(...) a história mostra que há muitos modelos potenciais para a integração entre Arte e Ciência”. Conclui ainda, que “(...) as culturas prosperaram quando atividades que atualmente classificamos como arte ou ciência, eram realizadas de forma unificada e, que a ânsia pelo conhecimento em todos os campos e o reconhecimento de que ideias úteis poderiam vir também de áreas externas às ciências”. (Wilson, 2009, p.496)

As obras da bioarte apontam para a natureza incerta das verdades científicas. E podem, assim, contribuir para as ciências alargando suas fronteiras de conhecimento, fazendo uma reflexão séria sobre o assunto. “Desde o Renascimento, a arte veio crescentemente se aproximando da ciência. (...) Na contemporaneidade, multiplicam-se as tendências artísticas ligadas à ciência nas quais tipos variados de parcerias entre artistas e cientistas são estabelecidos”. (Santaella, 2011:2).

Especulando possíveis encaminhamentos poéticos no campo da bioarte, traço um paralelo entre a obra *Moon Goose Analogue: Lunar Migration Bird Facility*, 2012, de Agnes Meyer-Brandis e a obra *Antídoto: almanaque de arte e ciência*, 2010, de Cristina Oliveira. Localizo os pontos em comum entre as obras e suas questões poéticas. Um ponto importante a destacar é o fato de que estas obras têm poéticas que se aproximam, apesar da clara diferença com relação à demanda tecnológica utilizada na produção das mesmas. Analiso as obras focando como as artistas utilizam a ideia de uma poética científica que hibridiza arte e ciência, tratando de temas como, mito, verdade, ficção e natureza.

No exemplo da instalação *Moon Goose Analogue: Lunar Migration Bird Facility*, a artista desenvolve uma narrativa baseada no livro *The Man in the Moone*, escrito pelo bispo Inglês Francis Godwin, em 1603, onde o protagonista da história voa para a Lua em um carro rebocado por gansos. Esta obra reapresenta a ficção científica de Godwin em uma versão atualizada e ousada. Mostra o desejo do homem em explorar o satélite terrestre já representado em outras obras clássicas da literatura e do cinema de ficção científica.

A história original de Godwin narra coisas muito improváveis, não menos como voar para a lua e voltar. Sua discussão integra idéias e conceitos de vários campos do conhecimento como astronomia e cosmologia, atração magnética, rotação diurna, e a possibilidade de viagens interplanetárias e da vida extraterrestre. As discussões, na ficção de Godwin são, ao mesmo tempo, uma forma de ciência e ficção popular, expondo o impossível provável misturado com o improvável possível. A história original de Godwin explora a compreensão do observador sobre o fictício e o factual, relacionado a crenças imaginárias e até mesmo absurdas.

No ambiente expositivo da instalação de *Moon Goose Analogue: Lunar Migration Bird Facility*, a artista cria um habitat lunar analógico que simula as condições da Lua. Na instalação, estão expostos vídeos, fotografias, e vitrines que exibem pegadas e cascas de ovos de gansos lua. A obra de Agnes cria uma teia que entrelaça mito, passado, presente e futuro, e procedimento científico (nos registros e anotações, na formulação de hipóteses como aconteceu na chocagem dos ovos e passos da aprendizagem documentados em *Moon Goose Colony*). A artista utiliza-se de uma estética científica para rerepresentar uma ficção científica hibridizando realidade, ficção, e imaginário científico.

Agnes modifica a ideia original de Godwin relativo à quantidade de gansos lua, aumentando para 11 o número de animais, os quais nasceram dentro de outro projeto da mesma artista, *Moon Goose Colony*, em Pollinaria na Itália. Em *Moon Goose Colony*, a artista faz uma criação de gansos lua e dá aos mesmos nomes de astronautas. A artista se comporta como mãe dos gansos lua, treinando-os para voarem, levando-os para expedições e alojando-os em um habitat lunar analógico, especulando sobre a possível comunicação entre estes e os seres da terra.

Também como uma proposta de poética científica em bioarte, *Antídoto: almanaque de arte e ciência* trata de uma publicação, como um livro-de-artista, desenvolvida com conteúdo ficcional e que traz um relato científico fictício sobre a planta *Pseudo Arnica*. A artista parte da pesquisa e textos científicos sobre esta planta para criar um almanaque fabuloso.

Esta obra apresenta uma narrativa sobre a *Pseudo Arnica*, descrevendo-a

com um misto de realidade e ficção, e, ironizando as certezas absolutas estabelecidas de campos do conhecimento mais objetivos como o das ciências. O almanaque, por ser uma publicação generalista e “duvidosa”, tornou a fabulação mais “verdadeira” concretizando o objetivo da proposta, e confundindo assim o leitor.

A realização desta obra demandou uma pesquisa sobre o conhecimento científico, suas formas de transmissão e vulgarização, permitindo e alimentando o desenvolvimento do projeto poético, e este por sua vez demandou mais pesquisa. Ainda importante para esta obra foi uma suspensão do reconhecimento imediato de seu caráter ficcional e objetivo poético, o que torna seu funcionamento mais complexo e eficiente. Por outro lado, justamente estabeleceu aquele caráter provocativo, ao utilizar os modelos do imaginário e do discurso científico desgastados pela vulgarização de sua transmissão na situação do almanaque.

A obra *Arnicasemvergonha*, planta híbrida, resultado entre a fecundação da pseudo-arnica e a mariasemvergonha, foi proposta como um desdobramento da pesquisa realizada para o *Antídoto: almanaque de arte e ciência*. Trata-se de uma série de desenhos que ilustram esta planta híbrida imaginada. Os desenhos têm autonomia enquanto obra, e se constituem como projeto de uma futura experiência que consistirá na criação artificial desta planta híbrida por meio de manipulação genética.

Embora no momento em que a obra *Arnicasemvergonha* foi realizada não houvesse as condições para a realização do projeto, em virtude da falta de acesso à tecnologia necessária, a obra vive enquanto ideia, e *Antídoto* além de alimentar a relação entre arte e ciência sem estar condicionado a um suporte tecnológico elaborado para sua realização, acabou inclusive gerando a obra *Arnicasemvergonha* e podendo desdobrar-se mais ainda em outros trabalhos.

Os exemplos citados se diferem de certa maneira da ficção científica, no ponto em que, não se declara ao leitor como uma ficção deixando isto em suspenso. A incerteza e a suspensão da verdade podem ser lidas como uma crítica em relação à ciência, que é exposta na poética científica dos exemplos citados. O ponto importante a ser destacado nestas obras seria a apresentação de uma estética mista de arte e ciência, que hibridiza ambos os métodos e operações das duas áreas de conhecimento.

Estas obras propõem uma nova maneira de se relacionar com a ciência e com uma forma de pensamento científico, que nega a possibilidade de incerteza, e estabelece verdades absolutas. Nos tempos atuais, este tipo de pensamento também é questionado pelos próprios cientistas e coloca para a arte uma responsabilidade de contribuir para uma expansão dos limites da

ciência. Arte e ciência são convocadas para promover a unificação daquilo que foi separado culturalmente por muito tempo: verdade e ficção, natureza e cultura, e razão e imaginação.

Referências

Santaella, Lucia (2011) *A relevância da arte-ciência na contemporaneidade*. In: #10º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#10.ART).

Brasília: modus operandi universal.
Wilson, Stephen (2003) *Information Arts. Intersections of Art, Science, and Technology*. Massachusetts: MIT Press.

Albert Gusi. Quan el llenç és el paisatge

CRISTINA PASTÓ

Espanha, artista i professora agregada de la secció de gravat de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. Doctora en Belles Arts.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resum: Territori, acció, registre fotogràfic són les nocions que configuren el treball d'Albert Gusi (Castellbisbal, 1970), artista que normalment treballa des del camp de la fotografia elaborant uns projectes que, la majoria de vegades, són petites incursions sobre el paisatge. En qualsevol cas, el veritable actor del seu treball és el medi natural immediat, el territori del seu país al qual s'hi sent fortament vinculat i pel qual mostra una profunda admiració i estima. En la seva obra observem un continu “anar i venir” entre el territori, el lloc i la fotografia.

Paraules clau: fotografia / paisatge / territori.

Title:

Albert Gusi: When the canvas is the landscape

Abstract: Territory, action, photographic records are notions that shape the work of Albert Gusi (Castellbisbal, 1970), an artist who typically works from the field of photography, developing projects that, in most cases, are small actions on the landscape. In any case, the real protagonist of his work is the immediate environment. The artist feels strongly linked to the territory of their country which shows a deep admiration and affection. In his work we see a continuous “to come and go” between space, place and photo.

Keywords: landscape / photography / space.

Introducció

L'any 1845 W. H. Fox Talbot en el seu llibre *El Llapis de la Natura*, fruit de les seves investigacions entorn de la fotografia, va anomenar *Dibuix fotogràfic* al procediment que ell mateix havia descobert i que li permetia tenir registres fotogràfics sobre paper sense la necessitat d'una càmera, aconseguint d'aquesta manera un arxiu important de formes planes de tipus botànic, textures tèxtils, siluetes... El 1839 escrivia: “Aconsegueix que les forces de la naturalesa treballin per a tu i no et sorprenguis que la teva obra es faci ràpidament i bé... Hi ha una cosa meravellosa en aquesta velocitat i perfecció i no és perquè sí”. (Huellas de Luz, 2001: 115), intencions que molts anys després, Albert Gusi — salvant diferències — explorarà en molts dels seus projectes.

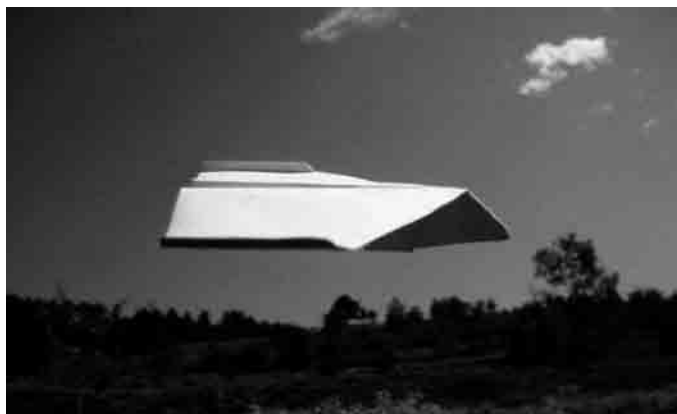


Figura 1. Albert Gusi, *Avions fotogràfics de reconeixement, Aviò 01: Petó de sofre sobrevola el camp de l'Oliva*, 2004 (imatge cedida per l'autor).

Figura 2. Albert Gusi, *Objectiu Medacorba*, Trípodet dalt del cim del Medacorba, 2006 (imatge cedida per l'autor).

Figura 3. Albert Gusi, *Mou el Medacorba*, taulell de joc, 2006 (imatge cedida per l'autor).

Amb Gusi la fotografia es transforma i els seus usos es modifiquen. Ens proposa una reflexió sobre possibles funcions de la fotografia i ho fa en les sèries inspirades en el principi del *fotograma*, aquesta fotografia sense presa. Albert Gusi “exposa” a la natura paper fotogràfic impregnat de líquid revelador. *Avions fotogràfics de reconeixement* (fig.1) de 2004 es tracta d’una *pintura activa* que busca l’empremta directa de l’herba, el vent... L’artista provoca i la natura fa la resta.

En una altra ocasió, va deixar paper fotogràfic a diferents camps del país que van quedar impregnats del *grattage* de les herbes. Penso, de seguida, en els *frottages* que Max Ernst descobrí l’any 1925 quan es trobava en una casa vora el mar i quedà captivat per les vetes d’una fusta de caoba sobre les quals immediatament posà un paper i calcà amb un llapis, permetent que fos la pròpia fusta qui “dibuixés” les imatges. L’exploració a l’espai s’amplia amb els coets pirotècnics a *Explosió fotogràfica a la troposfera* de l’any 2000, peça que va consistir a llançar un coet embolcallat amb paper fotogràfic verge i productes químics. Amb l’explosió del coet s’alliberaven els químics que a l’instant impactaven en el paper fotogràfic, i per tant, provocaven que del cel “vinguessin” les imatges.

Inter-disciplines. Espais de frontera

Les avantguardes dels anys 20 exploraren les potencialitats del *fotograma* amb molt deteniment, reprenent les investigacions iniciades pels pioners de la fotografia. En són exemples els treballs de Man Ray (1890-1976) o Moholy-Nagy (1895-1946), entre d’altres. Les paraules de Moholy-Nagy de 1928 recollides en un dels primers números de la revista *Bauhaus* quan deia “La capa fotosensible — placa o paper — és una taula rasa, un full en blanc sobre el qual es pot escriure amb llum a la manera sobirana com el pintor treballa sobre la tela amb els seus instruments, el pinzell i el pigment” (Pons, 1997: 42) són reveladores.

Enllaço mentalment — i segur que Albert Gusi les admira i coneix — amb les accions que els anys 50-60 iniciaren els artistes que començaren a treballar en un terreny fronterer entre la pintura i la *performance* on els espectadors i l’atzar eren igualment instruments de l’obra. Un d’ells, el francès Yves Klein (1928-1962) ideà les *Antropometries*, fetes amb els traços de pinzells vius: noies recobertes de pintura deixen l’empremta dels seus cossos en moure’s damunt les teles esteses a terra. O dels mateixos anys les *Cosmogonies*, pintures fetes amb l’ajuda dels elements atmosfèrics i climatològics quan posava damunt d’un cotxe un quadre amb pintura encara fresca i iniciava el viatge per obtenir les traces atmosfèriques, de la mateixa manera que ho havia fet amb els cossos.

Albert Gusi és sobretot un apassionat del territori, del nostre paisatge, i proposa que ens hi apropem, que el coneguem d’una manera lúdica, juganera “si hi ha poetes que el narren, fotògrafs que el fotografien, pintors que el pinten... jo

gairebé hi faig un joc al damunt” (entrevista TV3, 2012). Però el respecte i admiració que sent per l’entorn són prudència en no deixar rastre al lloc, que allà on s’ha actuat, deprés no hi quedi res. De tot els projectes en resta una documentació gràfica o videogràfica on hi ha registrat el procés, alterant el mínim el lloc.

En aquest sentit, un projecte singular fou el de 2006 *Objectiu Medacorba* que es portà a terme dalt del cim Medacorba. És en aquest cim on hi conflueixen les fronteres de 3 països: Catalunya, Andorra i França i calia aconseguir la primera fotografia realitzada damunt d’aquests tres països. Es va construir un trípod de especial de 7,5 m d’alçada per tal de poder posar una pota damunt de cada país i va caldre una expedició formada per sis persones per pujar el material i la càrrega indispensable (fig. 2). Plantar el trípod, mantenir dreta la complexa estructura, col·locar la càmera, activar el disparador a distància, requerien una coordinació precisa i acurada. L’objectiu fou acomplert. En quedaren a més un grapat de fotografies, testimoni d’aquella acció. Juntament, amb el projecte proposà també *Mou el Medacorba*, joc d’entreteniment on diversos jugadors amb un mapa, un dau i nou pedres simulaven un intercanvi de territori entre els tres països, seguint unes instruccions (fig. 3). Indirectament, es bescanvien pedres i mirades d’un lloc a un altre, com ho podríem fer amb conceptes i idees preconcebudes (Gusi, 2006).

De retruc — i, no tant — l’artista potencia el treball col·lectiu, l’actitud participativa i qüestiona “la veneració” a l’autor, a la individualitat. Treballar de manera col·laborativa permet confluïr capacitats i enriquir el treball. I Gusi, actuant en un micro-context, en un espai molt concret parla de la incertesa geopolítica, ecològica... que inclou un context molt més ampli.

L’intercanvi en dues direccions entre l’espai expositiu i l’entorn l’acosta indiscutiblement a projectes d’un altre artista, Frederic Perers (1974) que ell reconeix com a referent i que s’expressa de formes molt diverses, també com a dissenyador i músic, però amb una obra que transita i se sosté en el paisatge, la paraula, el territori, el traç, la fotografia... i amb clara afinitat. En un dels seus projectes “PATIRMONI” (2003), una inscripció llaurada sobre l’horta de València on apareixien aquestes lletres de grans dimensions (275x30 m), inscrites en uns camps i perfectament llegibles sobretot a vista d’ocell. L’autor parla de l’horta de la Punta un bé cultural insubstituïble del País valencià i expressa aquesta idea a partir d’un mot — que inverteix l’ordre d’un altre — i lloc concrets. Estableix un diàleg i millor que mai ho fa a través de l’escriptura del qual la terra és el suport. La contundència d’una paraula aïllada i lluny de l’escala convencional per parlar de la identitat, del compromís, de la vulnerabilitat del paisatge i de la seva ràpida transformació.

Valoració del procés enfront de l’objecte, la vivència, el lloc concret, un espai determinat són elements fonamentals de l’obra de Gusi i també del projecte



Figuras 4 i 5. Albert Gusi, *Por o glaziar de l'Aneto*, 2012 (imatge cedida per l'autor).

The Lightning Field (1977), de l'artista Walter de Maria (1935), una immensa instal·lació formada per una col·lecció de 400 pals d'acer inoxidable disposats de manera ordenada en una gran extensió de terreny a Nou Mèxic que formen una espècie de partitura que converteix els raigs de les tempestes en un espectacle. La peça s'activa quan hi ha una tempesta elèctrica de manera que sense interrupció des de fa 35 anys, es va generant un espectacular desplegament de raigs lluminosos.

Epíleg

Albert Gusi amb observació, poesia, i humor parla de la fragilitat del paisatge, de la seva constant transformació, de la seva memòria i ens proposa una altra manera de mirar-lo, amb una complicitat lúdica a través d'una fotografia que ens aproxima a un art sobretot de procés, viscut i compartit.

És així també en una de les seves darreres peces *Por o glaziari de l'Aneto* de 2012 quan organitza un equip de dotze persones per pujar al capdamunt del coll de Coronas (3.200 metres) per realitzar una acció aparentment intrascendent: llançar una pilota de platja inflable i gegant per damunt l'immensa glacera de l'Aneto, aquest espai inestable i delicat (fig. 4 i 5) L'atzar promet un recorregut i una continuïtat incertes i imprevisibles que quedaran registrades per mitjà d'una filmació. La muntanya, mirall de l'artista, esdevé el llenç, blanc com la glacera de l'Aneto.

Referències

AAVV (2001) *Huellas de Luz. El Arte y los experimentos de W. H. Fox Talbot*, catàleg editat per Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia, Madrid, ISBN Aldeasa: 84-8003-25-9.

Albert Gusi (s.d) [Aced. 27-10-2012]
Disponíbel em www.albertgusi.com

Ànima: *Albert Gusi* (2012) TV3 Televisió de Catalunya. [Aced. 27-10-2012] Disponíbel em www.tv3.cat/videos/4332990/Albert

Gusi. Programa Ànima TV3 [min.3:40].
Fontcuberta, Joan (2009) *Dactilografías*, catàleg editat per Kalandraka ediciones Andalucía, ISBN: 978-84-96388-07-9.

Gusi, Albert (2006) *Objectiu Medacorba*, catàleg editat per Museu de Pintura Sant Pol de Mar i Ajuntament Sant Pol de Mar.

Pons, Agustí (1997) *Escriure amb llum a través dels fotogrames*, crònica d'Agustí Pons, diari AVUI, 09/07/1997.

A mão, a voz, o corpo, a cabeça: delicadeza e grito. A palavra: potente. O trabalho intersemiótico de Arnaldo Antunes, e a palavra como força motriz

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA

Brasil, artista visual. Bacharelado em Artes Plásticas — Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (IA-UNESP). Mestrado em Artes, IA-UNESP. Frequenta o doutorado em Artes, IA-UNESP).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: En este artículo se habla de la presencia del disfraz en el arte contemporáneo a través de la obra de la artista Ángeles Agrela, quien aborda este tema desde dos perspectivas diferenciadas que llevan al espectador a reflexionar sobre aspectos clave de la identidad individual y social.

Palavras chave: Arnaldo Antunes / Poesia Visual / Poesia Intersemiótica / Poesia Concreta / Artes no Brasil.

Title: *Hand, voice, body, head: delicacy and shout. The intersemiotic work of Arnaldo Antunes, the word as a driving force*

Abstract: *In this article I intend to address the multiple work of poet, artist, writer and musician Arnaldo Antunes of Brazil. Approach through some of his work, the character of his work intersemiotic, traffic between languages and fusion codes. And note, in his creative process, the word as a driving force, and generating matrix for experimentation in other fields / languages.*

Keywords:

Arnaldo Antunes / Visual Poetry / Poetry Intersemiotic / Concrete Poetry / Arts in Brazil.

Introdução

Arnaldo Antunes, 1960, brasileiro e paulistano, é um artista múltiplo. Artista, poeta, músico, escritor. Começou a trabalhar com poesia ainda na adolescência, no colégio Equipe, em São Paulo, onde editou alguns poemas. Também neste colégio conheceu os integrantes de sua futura banda, os Titãs. Coursou por algum tempo o curso de Letras na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, mas acabou abandonando o curso, em virtude dos vários *shows* que fazia com os Titãs. Artista que lida como poucos com o código verbal, e revela com frequência os meandros da construção da linguagem, o que torna seu trabalho muitas vezes metalinguístico. Também explora o que há de infantil na linguagem, portanto uma linguagem forte e sem automatizações, ainda não impregnada pela cultura, por isso original. Além disso, mostra, como poucos, que estruturas simples são, na verdade, altamente originais; no entanto, é preciso saber manipular o código e ressignificá-lo, mas ressignificá-lo com subversão.

Neste texto tentaremos mostrar o trânsito entre as linguagens, e como para Arnaldo Antunes este trânsito é fluído, caminhando da palavra para o cartaz, do cartaz para a música, da música para o vídeo, do vídeo para um poema, do poema para um poema visual, e do poema visual para a performance corporal com o uso de palavras.

1. A Mão

Começo a falar pela palavra escrita, desenhada, as caligrafias. Com uma primeira leitura, vemos grandes borrões. Tinta respingada. Tinta escorrida. Fragmentos de signos. E as superfícies ocupadas são bastante grandes, e quando reunidas, formam grandes painéis. Entra-se na sala e o que se vê são ruídos. O papel branco. Grandes manchas pretas. Mas sabendo ser um trabalho do Arnaldo Antunes, que é um artista múltiplo, mas que sempre parte das palavras, e domina como poucos o código verbal, sabe-se que há palavras escritas lá. E não apenas palavras, são poemas. Cada caligrafia é um poema, há um trabalho com a semântica, e o aspecto formal do uso das palavras, recursos usados na poesia. A poesia é forma. Sobreposto a este primeiro campo de significação, que já são dois, se sobrepõe o desenho das letras, o que faz com que apreendamos apenas fragmentos do que está escrito, e tentamos decifrar aquele código, que é triplíce, podendo se agregar também o espaço, a forma como os trabalhos estão no espaço. Formando quatro camadas de significação.

Como no trabalho *Hentre* (Figura 1) nanquim sobre papel. É um poema, cada palavra foi colocada em uma linha. E é um poema caligráfico. Todas as palavras estão alinhadas à esquerda. Há o acréscimo da letra h no início de cada palavra, antes de todas as vogais, o que gera um estranhamento visual, apesar

hente
 hos
 pan: mais
 her: tran: hos
 pel:
 hes: sol: ho
 hos
 hol: man: os



Figura 1. *Hentre*. Poema Caligráfico de Arnaldo Antunes (1988). Foto: Peter de Brito.

Figura 2. *derme/verme*. Poema Caligráfico de Arnaldo Antunes (1987). Foto: Peter de Brito.

da sonoridade se manter a mesma: hentre/ hos/ hanimais/ hestranhos/ heu/ hescolho/ hos/ humanos. No entanto, todos os versos culminam na palavra humanos, como se todos os animais hestranhos citados pudessem, pela grafia, se aproximar do ser humano, e é justamente na palavra humano, sem erros de grafia, que a tinta surge mais borrada e ruidosa, resultante da tinta escorrida proveniente da escrita das outras palavras: como se fosse o nosso sangue, que circula por nossas veias, e nos mantém vivos: hanimais, e hestranhos: humanos. E, pela forma como se construiu a palavra humanos, com a tinta escorrida, mas também com a ação de desenhar, lemos também manos, de irmãos. Diferentes, mas iguais. Hentranhas, hestranhos. Não estamos sozinhos, somos todos nós: cabeça, tronco, pés, mãos, coração, fluidos: hu-manos.

...

2. O Corpo

Acontece que esta maneira de desenhar letras, palavras, poemas, ora de forma delicada, ora berrada, não é o único campo de atuação deste artista, está intimamente ligado com a forma como ele canta, e como performiza seu corpo. As palavras berradas, gritando letras que são pequenos-grandes achados na língua portuguesa. Ele articula o código de uma forma outra, que é original, com pequenas alterações de sentidos, letras, sonoridades, ressignificando o senso comum, e fazendo do comum algo altamente original. Isso faz com que pessoas com repertórios distintos em poesia compreendam o que ele diz. “Peito Feito”. “Muita Luz Cega”. “Mosquito Enxerga Tudo Gigante”. É simples e complexo, ao mesmo tempo. O tom grave da voz, quando canta devagar. A voz berrada, quando é preciso berrar. Ele possui domínio do seu corpo. O que fazer, como fazer, é o mesmo domínio que tem ao desenhar as letras, e ao manipular o código verbal.

Vejamos *derme/verme* (Figura 2). Em primeiro lugar, pensando apenas no aspecto verbal, é uma paronomásia. No entanto, trata-se de um poema visual.

Mas é também uma relação com o corpo, partindo do próprio corpo. As letras, manuscritas, desenhadas, o carimbo da própria mão, pele, reentrâncias, marcas, signos. Trata-se da maneira como cada artista lida com o seu próprio corpo, e aqui especificamente Arnaldo Antunes, que é também um performer. Está ligado com a forma como ele oraliza poemas, como ele berra algumas de suas canções, como ele dança, e performiza seu corpo. Corpo: impregnado de significado. MATRIZ. Do decalque ao movimento potente. Da letra desenhada à voz, berrada. A exploração da palavra, em todas as suas potencialidades, sonoras e visuais, caminhando entre as linguagens, e muitas vezes, fundindo-as. Tanto melhor quanto possamos desenvolver e explorar todas as potencialidades



Figura 3. Registro do poema *Nome Não*,
constituente do vídeo *NOME* (1993).



Figura 4. *Inversión*. Poema de Arnaldo Antunes (2008). In: Artéria X (2011). Tentamos apresentar alguns poemas, diversos entre si, mas com um ponto tangente e comum: o uso criativo e plural das palavras. Tentamos mostrar, no trabalho de Antunes, a palavra como força motriz.

de nosso corpo, seres humanos. O corpo é intersemiótico. E Arnaldo Antunes explora, e transita entre as linguagens, o que faz dele um artista com uma trajetória singular no cenário das artes brasileiras, influenciando vários artistas, de sua geração, e mais jovens. Por outro lado, há muitos parceiros de viagem.

3. A Cabeça

A Figura 3 apresenta um fragmento do vídeo *NOME*, mais especificamente do poema *Nome Não*. Nesta música, em que são revelados os mecanismos da construção da linguagem, conceitos semióticos são explorados: o objeto, e o respectivo signo que designa seu objeto. A palavra que designa algo, é um signo, e não a coisa em si. Segue, na letra da música:

*os nomes dos bichos não são os bichos
os bichos são:
macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha.
Os nomes das cores não são as cores
as cores são:
preto azul amarelo verde vermelho marrom.
Os nomes dos sons não são os sons
Os sons são.
Só os bichos são bichos
Só as cores são cores
Só os sons são
Som são, Som são
Nome não, Nome não
Nome não, Nome não. (...)*

Portanto, está claro na letra da música, e também no vídeo, do qual mostramos uma foto: o nome que designa algo, é apenas um mecanismo linguístico, criado para nossa comunicação, é um signo linguístico, e portanto arbitrário. Não é o objeto/coisa em si. Na foto do vídeo que temos a seguir, evidenciamos isto: o animal (vaca) é preto, apenas ele, no primeiro plano, dentro da foto, possui esta característica; a palavra preto é algo abstrato, que só se concretiza junto com seu objeto. Aqui, a palavra PRETO foi escrita em branco, para evidenciar, por contraste, os mecanismos de construção da linguagem.

4. A Palavra

O poema *Inversión* (Figura 4), é um poema construído com fotos, que se constituem como fragmentos de palavras. Em verdade, trata-se de quatro fotos de um mesmo painel luminoso. Em duas fotos, o painel está aceso. Nas outras duas, está apagado. E as fotos do painel aceso e apagado estão intercaladas. O que vemos, portanto, são duas palavras, fragmentadas, e divididas em duas sílabas cada, justapostas e intercaladas. *Inversión*, pela sonoridade, podemos entender como inversão. Mas, em espanhol trata-se também da palavra investimento. Mas Antunes acrescenta um prefixo a este investimento: VERINVERSIÓN. Ou seja inverter, e rever o investimento. Câmbio. Monetário, e também movimento. Mudança. É um trabalho explícito, painéis luminosos, no entanto, sutil, precisamos lê-lo, decifrá-lo. Explorando as dicotomias entre o preto e o branco/ o escuro e o claro/ o luminoso e o não-luminoso/ o dia e a noite. Vemos uma justaposição de fragmentos-fotos que formam uma palavra-valise que nos faz questionar as normas linguísticas, fundir idiomas, traduzi-los, compreender esta nova grafia, e ver e se posicionar no mundo com olhos críticos. Mudar a ordem, mudar a direção, ou a posição de algo por seu oposto. VERINVERSIÓN: ver a palavra, decifrá-la, entendê-la. VERINVERSIÓN. Sonoridade. Inversão seria, no campo linguístico, portanto, uma ressignificação. E, na palavra-valise construída no trabalho, ainda lemos o eco: SIÓN. *Inversión* nos remete a outro poema de Arnaldo Antunes, o *Não Tem Que*, que é inteiramente construído com fragmentos de placas, formando uma extensa frase construída com fragmentos de placas-palavras-coloridas, e com uma grande diversidade tipográfica. É um poema construído com cacos visuais, mas que nos remetem, imediatamente, a seus respectivos sons, e sonoramente, nos remete a NO THANKS.

Conclusão

Tentamos evidenciar o caráter múltiplo da obra de Arnaldo Antunes. Trata-se, de fato, de uma linguagem que foi influenciada pela Poesia Concreta,

surgida no Brasil nos anos 50. Mas não é só isso, é uma linguagem múltipla, fruto também do desenvolvimento da música popular brasileira, desde a Tropicália. É o resultado também de um flerte com o uso do corpo nas *performances* e *happenings* históricos. É uma fusão com alguns procedimentos das Artes Visuais, como instalações, cartazes lambe-lambes, e objetos. Antunes se situa em um campo híbrido de imbricamentos entre a Poesia, as Artes Visuais, a *Performance* e a Música. Talvez, como artista, haja uma intuição fluida de como comunicar tudo isto ao mesmo tempo, uma intuição intersemiótica, mas é um domínio de recursos: 1 – O que se vai dizer, sendo altamente informativo, e isso requer síntese. 2 – O como dizer: O aspecto formal, e isso é Poesia. CABEÇA, CORPO, E CONSISTÊNCIA.

Esperamos com este texto apenas trazer à tona alguns procedimentos da Arte Contemporânea, que se mostra cada vez mais diversa e fluida, onde os campos compartimentados foram ficando no passado. Tentamos também situar Arnaldo Antunes em nosso momento histórico. Se há algo rico neste nosso tempo, é poder transitar com liberdade entre os campos e linguagens, fundindo códigos e linguagens, criando uma arte que se pretenda ser sempre, o quanto possível, de Invenção. Que venham os novos artistas! Com curiosidade, e força! REDE: CONEXÕES, ARTISTAS, MUNDO.

Referências

Antunes, Arnaldo (2000) <i>40 Escritos</i> . Org. João Bandeira. São Paulo: Iluminuras.	Miranda. Projeto Gráfico Vanderlei Lopes.
Artéria 7 (2004). Nomuque Edições.	Artéria 10 (2011). Nomuque Edições.
Idealização Omar Khouri e Paulo Miranda. Projeto Gráfico Vanderlei Lopes.	Idealização Omar Khouri e Paulo Miranda. Design Fernando Angulo e Cassiano Tosta.
Artéria 8 (2004) (Organização Omar Khouri e Fábio Oliveira Nunes. [Consult. 2013-01-10]. Disponível em URL: www.arteria8.net .	<i>Nome</i> (1993). Dir. Arnaldo Antunes, Célia Catunda e Artur Fontes. São Paulo: Kikcel Produções.
Artéria 9 (2007). Nomuque Edições.	Antunes, Arnaldo. <i>Nome</i> (1993). [CD] São Paulo: BMG Brasil.
Idealização Omar Khouri e Paulo	

Contactar a autora:

daniele.gomes.deoliveira@hotmail.com

A Imaginária nos Mestres da Cultura e Tradição Popular: Repasse e Fazer Artístico nos Santeiros de Ibimirim (Pernambuco — Brasil)

DORIEDSON BEZERRA ROQUE
& PAULO EMILIO MACEDO PINTO

Doriedson Bezerra Roque: Brasil, artista visual, arte-educador. Pedagogo, Bacharel em Fotografia e Especialista em Arte Educação. Professor de Artes na Escola Gilberto Freyre — Brasil.

—

Paulo Emilio Macedo Pinto: Brasil, artista visual, professor e arteterapeuta. Graduação Artes Plásticas, Bacharel e Licenciado em Psicologia. Especialista em Arteterapia, Artes Cênicas, Terapia Sistêmica e Educação. Mestre em Psicologia, Doutorando em Arte-Educação. Professor da Universidade Pernambuco — UPE; Psicólogo da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O presente artigo pretende tornar conhecido o fazer artístico de uma comunidade criativa do interior do Estado de Pernambuco (Brasil), que trabalha com a imaginária popular, mantendo esta tradição como subsistência de vida. Chamamos aqui de imaginária a arte de talhar em madeira imagens dos santos da Igreja Católica. A escolha do tema deve-se ao trabalho artístico como vocação e identidade coletiva que respeita as subjetividades e luta pela continuidade.

Palavras chave:

imaginária / arte popular / santeiros.

Title: *The imagery of popular masters: the Santeiros of Ibimirim (Pernambuco, Brazil)*

Abstract: *This article seeks to make known to the art of a creative community in the State of Pernambuco (Brazil), who works with the popular imaginary, keeping this tradition as subsistence living. We refer here to the imaginary art of wood carving images of the saints of the Catholic Church. The choice of subject is due to the artwork as vocation and collective identity that respects the subjectivity and struggle for continuity.*

Keywords:

imaginary / folk art / saint makers.

Descobrimos um chão sagrado...

Como artistas, professores e pesquisadores de arte, encantados pela arte popular do Nordeste do Brasil, sempre costumamos olhar para o que há de interessante nas cidades por onde passamos, preferindo não nos restringir às capitais já bastante exploradas.

Nossos caminhos são traçados quando da busca de campo inspirador para nossa criação em fotoperformance, já que fazemos parte de um coletivo de artes chamado “Tuia de Artíficos”. Assim, costumamos percorrer mais comumente as distâncias entre os estados de Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba.

Neste caminhar pelas estradas de nossa região, deparamo-nos com o Município de Ibimirim, no Sertão do Moxotó, Estado de Pernambuco, a 338 km de sua capital Recife. Ibimirim significa “Terra Pequena” segundo seus primeiros habitantes, os indígenas *Cariris*.

O que mais nos chama atenção naquela cidade de clima muito quente é uma comunidade localizada às margens de uma rodovia com asfalto desgastado, esquecida pelo poder público. Esta estrada se confunde com um pedaço de rua da cidade e guarda um rico patrimônio da arte popular brasileira, também esquecido pelo poder público.

Este patrimônio que nos referimos são os “mestres santeiros”, mais conhecidos como os “Santeiros de Ibimirim”. É um grupo formado por mais ou menos uma dúzia de escultores populares que insistem em manter viva a tradição de talhar, pintar e comercializar imagens sacras para custear sua sobrevivência e de sua família, que preocupados com a continuidade deste trabalho ensinam aos familiares, amigos, jovens e crianças da comunidade o mesmo ofício.

1. As mãos que fazem Deus...

Chamamos de imaginária a arte de talhar em madeira imagens dos santos da Igreja Católica. Este tipo de arte foi bastante divulgada no Brasil durante o período da colonização, que fazia referência direta aos preceitos religiosos cristãos presentes na história de vida dos santos.

Tendo o Brasil dimensões continentais, era quase impossível a presença de sacerdotes em todos os povoados, principalmente os mais distantes das cidades litorâneas do Nordeste do Brasil. Assim, o costume de se ter oratórios, pequenas igrejas também de madeira povoados de imagens sacras, era uma garantia de proteção divina, além de servir de relicário para quando da passagem de algum padre utilizar como altar de louvação naquelas cercanias.

Este costume foi aos poucos desaparecendo por conta da presença de várias crenças religiosas diversas avessas às imagens sacras, principalmente as



Figuras 1 e 2. Acervo particular do "Coletivo Tuia de Artíficos".



Figuras 3 e 4. Acervo particular do “Coletivo Tuia de Artíficos”.



Figuras 5, 6 e 7. Acervo particular do “Coletivo Tuia de Artíficos”.

denominadas evangélicas. Tais crenças ao atacar as heranças religiosas devocionais, esquecem-se do valor artístico presente na obra de tantos artistas.

Acreditamos que um objeto de arte sacra, não revela apenas a ideia de religiosidade, mas traduz o labor criativo de um artista. Arte e religião são muitas vezes fios de um mesmo tecido e precisam ser respeitados, antes que desapareçam diante de pensamentos fundamentalistas.

Arte e religião são áreas do conhecimento humano que se comungam ancestralmente nas diversas culturas que já conhecemos. Os objetos de devoção estão presentes como parte dos rituais marcando as principais passagens na vida dos sujeitos e de suas comunidades. Estes objetos além de serem símbolos cheios de significados mitológicos, são representações de um aprendizado social repassado de geração em geração. Assim, imagens, formas, cores, cheiros e outros apelos que atinjam os sentidos da razão e da emoção são campos de estudo das artes.

2. No princípio era a mulher...

Consta que a atividade artística de esculpir santos em madeira chegou ali, na cidade de Ibimirim, na década de 1960, por iniciativa da artista Zefinha Paulino, já falecida. Segundo depoimento de vários santeiros, esta senhora foi a primeira pessoa a se dedicar ao ofício naquela região. Muitos deles aprenderam a esculpir segundo as orientações da santeira Dona Zefinha, repassando para as pessoas interessadas neste tipo de arte.

Hoje, a maioria trabalha em sua residência transformando um simples espaço da casa numa espécie de atelier de criação. Outros possuem galpão próprio



Figuras 8, 9 e 10. Acervo particular do "Coletivo Tuia de Artíficos".

para o desenvolvimento de sua produção artística. Os primeiros geralmente trabalham de forma solitária, e em condições mais humildes que os segundos. Estes últimos conseguem organizar ao redor de si um grupo de novos artistas, e como numa escola aprendem o entalhe através da prática sob a supervisão do mestre.

Mesmo com o advento das máquinas reprodutoras de imagens, eles rejeitam a produção de imagens em série, executando o trabalho totalmente manual. Além disso, os mestres se preocupam com o repasse da tradição ao engajar na lida criativa as esposas, os filhos, parentes, amigos e jovens da comunidade.

De entre os escultores tem-se apenas a presença de uma mulher, que por ser evangélica atualmente pensa em abandonar a produção de imagens dos santos, focando na talha de bonecas de roca, flora e fauna. As demais se dedicam à pintura das imagens. Assim, enquanto os esposos esculpem as imagens, suas companheiras ficam responsáveis pela pintura e aplicação de folhas de ouro.

Quase todos trabalham por encomenda, reservando espaço para a produção criativa espontânea. As imagens inspiradoras chegam através da experiência religiosa subjetiva e coletiva, pela indicação de conhecidos, pela busca via internet e pelo recebimento destas de pessoas que encomendam as obras. As imagens são comercializadas nas lojas dos Museus de Arte Popular de Pernambuco (nas cidades de Bezerros e Recife), nas feiras de artesanato do mesmo estado e de estados vizinhos, bem como em feiras nacionais, onde os artistas conseguem fazer contato e divulgar sua obra.

Apesar do número de artistas ser reduzido, há uma certa dificuldade de organizarem-se enquanto cooperativa. Várias tentativas foram feitas, mas há pouco engajamento por conta de questões pessoais e financeiras. O conflito de interesses impede que o grupo como um todo avance nas suas conquistas

coletivas. Assim, divididos em pequenos grupos identitários vão se fortalecendo conseguindo alguns escassos patrocínios públicos sazonais, resistindo às adversidades da profissão. Outros caminham isolados ou apenas com seu grupo de trabalho criativo, passando por dificuldades maiores, ou conseguindo se erguer graças aos investimentos particulares na divulgação de sua obra, ou ainda conciliando sua paixão com outro exercício profissional, como é o caso de um deles que hoje é apicultor e vive disso.

Quando o sol calcina a terra...

Com a seca e o desmatamento da árvore “Umburana de Cambão”, própria da vegetação da caatinga, matéria-prima para a confecção das imagens, observamos nos artistas a preocupação concreta com o fim de seus ofícios. Apesar do trabalho dos mestres ultimamente ser divulgado em feiras de artesanato regional e nacional, o governo (municipal, estadual e federal) não apresenta propostas para solução real do problema, nem estimula a atividade com incentivos públicos contínuos. Mesmo tentando organizarem-se em cooperativas as dificuldades são grandes. Em conversa com os artistas verificamos que de entre eles alguns já migram para outras profissões mais lucrativas, com grande tendência a tornar o ofício de santeiro uma atividade secundária ou obsoleta. A divulgação desta comunidade criativa em instituições que estudam e se preocupam com a arte, em países irmãos, com certeza ajudará a abrir caminhos para resguardar um patrimônio artístico popular ameaçado pelo descaso. O conjunto das obras produzidas pelos artesãos é resultado de uma diversidade plástica ímpar, identificada pelo traço singular de cada mestre.

NB: Texto livre baseado nas conversas informais que tivemos, enquanto “*Coletivo de Artíficos*”, com os santeiros quando de nossa passagem pela cidade de Ibimirim-PE, em julho de 2012.

Vida, morte e animalidade em Rodrigo Braga

DORIEDSON BEZERRA ROQUE
& PAULO EMILIO MACEDO PINTO

Doriedson Bezerra Roque: Brasil, artista visual, arte-educador. Graduação: bacharel em Fotografia e Especialista em Arte Educação). Professor de Artes na Escola Gilberto Freyre, Coletivo Tuia de Artíficos.

Paulo Emilio Macedo Pinto: Brasil, artista visual, Bacharel e Licenciado em Psicologia; Especialista em Arteterapia, Artes Cênicas, Terapia Sistêmica e Educação; Mestre em Psicologia, Doutorando em Arte-Educação. Afiliação actual, Professor da Universidade Pernambuco (UPE); Psicólogo da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, Coletivo Tuia de Artíficos.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O objetivo deste trabalho é discutir questões sobre vida, morte e animalidade no processo performático do artista plástico Rodrigo Braga. Seu trabalho é intuitivo, nos fazendo refletir sobre questões que fogem de uma arte preocupada em agradar o olhar, e transita numa linha tênue entre vida e morte, revelando a animalidade humana.

Palavras chave: Vida / Morte / Animalidade / Performance / Rodrigo Braga.

Title: *Life, death and animality in Rodrigo Braga*

Abstract: *The objective of this paper is to discuss questions about life, death and animality in the processes of the performative artist Rodrigo Braga. His work is intuitive, making us reflect on other issues than art concerned with pleasing the eye. It passes a thin line between life and death, revealing the human animality.*

Keywords: *Life / Death / Animality / Performance / Rodrigo Braga.*

Sobre Rodrigo Braga

Nascido em Manaus, capital da Amazônia brasileira, em 1976, logo se muda para Recife (Pernambuco), onde frequentou cursos de artes desde a infância. Graduiu-se mais tarde em artes plásticas pela UFPE (Universidade Federal de Pernambuco), em 2002. Atualmente vive no Rio de Janeiro. Expõe seus trabalhos desde 1999 e em 2012 participou da 30ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo com o trabalho intitulado *Tônus*. O artista possui obras em acervos particulares de instituições do Brasil e do exterior. Em 2009, recebeu o prêmio



Figura 1. Rodrigo Braga, 2008. *Leito*.

Marcantonio Vilaça pela Funarte (Fundação Nacional de Arte) e em 2010 foi contemplado com o prêmio *Marc Ferrez* de fotografia.

Enquanto artistas e pesquisadores da arte, tivemos contato direto com Rodrigo Braga em 2008 quando participamos da oficina ‘Ressignificando a Fotografia’, ministrada por ele.

Na verdade esse encontro aconteceu bem antes, ao tomarmos conhecimento de suas criações em algumas exposições em Recife, o que nos instigou a investigar este propositor singular.

1. Vida, Morte e Animalidade em Rodrigo Braga

Falar de Rodrigo Braga não é tarefa fácil, sua produção é complexa. Poderíamos discutir várias questões provocadas pela sua arte, graças à abertura subjetiva e seu caráter conotativo. Rodrigo Braga é um artista mutável que acompanha intencionalmente os meios tecnológicos de seu tempo. A arte, por sua vez, transcende a ação do artista. “A arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo” (Machado, 2010). A figura do artista entra como mediador dos meios. E isso Rodrigo Braga faz com uma intencionalidade coerente. Em seu trabalho está presente a fotografia, a performance e o vídeo, num hibridismo não hierárquico de linguagens. Estas se entrecruzam no espaço / tempo do enquadramento. O autor se coloca como enunciador na condição de observado, fornecendo pistas de suas escolhas estéticas, construindo um jogo de aproximação/afastamento com o observador. Narra histórias de vida e experiências



Figura 2. Rodrigo Braga, 2004. Várias imagens do processo *Fantasia da Compensação*.

do homem misturando realidade e ficção. Como afirma Walter Benjamin, “o papel do narrador é intercambiar experiências.” A natureza do narrador é estar numa relação de troca. A narrativa presentifica o passado, chamando atenção do observador para temas que passaram despercebidos, num jogo de encantamento e decifração. Rodrigo Braga compõe em cima de uma natureza afetiva e poética-visual impregnante. É necessário certo “esforço” para “desenterrar” as superfícies e mergulhar no imaginário profundo e arriscado do artista.

Em *Leito* a morte é encenada como ritual: de passagem, de começo, de vida. Ritual de um corpo que procura angustiado seu lugar, desenterrando outro corpo para demarcar seu território. A luz pontual evidencia ações de dois corpos num círculo de vida e morte. Observamos nuances de tons claros e escuros. A escolha do artista nos invoca a acolher imagens em sequência narrativa.

Entretanto, o acontecimento projetado nas imagens, embora veraz, é representação que resulta da seleção de um fotógrafo. Ele apresenta as cenas optando entre os diversos elementos que estavam dispostos diante do seu olhar (Ronna, 2003: 174).

Metamorfoseando-se em homem-animal, enquadrando no recorte da fotografia o gesto contraditório entre vida e morte, o artista se faz presente em *Fantasia da Compensação*.

Em *Fantasia da Compensação*, Braga se aproxima da tecnologia de manipulação, aliando técnica e poética ao processo artístico.

Queria, portanto, algo que operasse pelo quase imperceptível. Que subvertesse o caráter indicial da fotografia e deixasse o espectador tonto, flutuando entre o virtual e o palpável (Rodrigo Braga, 2005).

Lembramo-nos dele falar com emoção da fobia-social que o acompanhou durante certa época de sua vida. Vestir-se de animal não é uma fuga, há uma tentativa de encontrar um caminho de expressão menos denso.

A obra, como se vê nas imagens, se deu de forma engenhosa, partindo da construção de uma moldura de sua cabeça em gesso para a confecção da réplica em silicone, bem como a procura paciente no hospital veterinário universitário de um cachorro grande, preto, com focinho protuberante e ar bravo, tendo por fim o ato cirúrgico de implantar a cabeça do animal à sua prótese. Todo esse percurso foi testemunhado pela câmera fotográfica.

Rodrigo Braga fornece ao observador a possibilidade de entrar em contato com os bastidores da cena. É um gesto generoso de revelar a feitura da obra, relatando acontecimentos que a compõem, aproximando o observador do observado por um laço de identificação. Nesse trabalho de natureza autobiográfica, Rodrigo Braga encarna o animal que está dentro dele, revelando também nossa animalidade.

2. Ações de um animal inquieto

A performance é uma linguagem própria de seu trabalho, composto de ações endereçadas para serem exclusivamente fotografadas / filmadas, para que o espectador tenha acesso a uma visualidade híbrida.

São composições concebidas em “cativeiro”, num tempo / espaço de inquietações subjetivas, evidenciando “o artista solitário” (Cotton, 2010).

Em *Mais força do que necessário*, Rodrigo Braga, ao se “isolar” do mundo exterior, debruça-se sobre seu mundo interior, reconhecendo seus limites. O artista produziu em aproximadamente dois meses dezasseis obras, entre elas quatro vídeos. A criação foi intuitiva, influenciada pelo contexto da 1ª Guerra em Ieper (Bélgica), cidade cenário do extermínio de mais de meio milhão de soldados no início do século XX. Os espaços inspiradores para suas obras/intervenções são as paisagens que serviram de campo de batalha, cemitérios e monumentos históricos.

3. Retoques

A produção de Rodrigo Braga possui um aspecto solitário, não individualista. Sua obra é construída em “cativeiro”, num tempo / espaço onde se afloram experiências afetivas e sensoriais. Há uma relação de troca estabelecida com o



Figura 3. Rodrigo Braga, 2004. *Fantasia da Compensação*.

Figura 4. Rodrigo Braga, 2010. *Mais força do que necessário*.

antes, o durante e o depois. Depois de tudo pronto, observo que, apesar de ser uma obra de cunho autobiográfico, eu não teria a menor condição de realizar algo dessa dimensão sozinho. Hoje me contraponho à fácil ação de isolamento da minha adolescência e aposto na comunicação e na coletividade para gerar resultados de uma idéia que foi construída com a soma de muitas mãos e cabeças (Rodrigo Braga, 2005).

Na criação do artista há uma diluição da autoria, quando o observador se vê diante de uma questão perturbadora: “Quem apertou o disparador?,” mas a fotografia não se limita ao simples toque do botão. A imagem se faz antes do ato-gesto de apertar o disparador.

A fotografia ultrapassa a natureza indicial do registro, para ser apreciada como signo da arte.

Ao longo de toda a história da fotografia, sempre houve quem a promovesse como uma forma de arte e um veículo de ideias, ao lado da pintura e da escultura, mas nunca essa perspectiva foi difundida com tanta frequência e veemência como agora (Cotton, 2010: 7).

Entre outras questões, a criação desse jovem artista vem se afirmando com força e identidade, proporcionando futuras leituras pelo seu caráter intrigante e singular.

Referências

Cotton, Charlotte. (2010) A fotografia como arte contemporânea. Trad. Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Ed. WMF. Martins Fontes.

Benjamin, W. (1993) Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

São Paulo: Brasiliense.

Machado, Arlindo. (2010) Arte e Mídia. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Saraiva, Juracy Assmann. (2003) Narrativas Verbais e Visuais. Juracy Assmann Saraiva (org.) in Ronna, Giovanna Nogueira. A narrativa inscrita em luz. Editora UNISINOS — RS. <http://www.rodrigobraga.com.br>

Projeções: significações poéticas em um lugar (uma prática plástica entre a alta e a baixa tecnologia da imagem)

EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA

Brasil, artista visual. Graduação em Desenho pela Universidade federal de Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestrado (MFA) pela City University, Nova York. Doutorado pela Universidade de Paris-1 Panthéon-Sorbonne. Afiliação actual: UFRGS — Instituto de Artes.

Artigo completo recebido a 11 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O artigo trata de uma intervenção artística em um lugar no litoral do Brasil, buscando salientar a ultrapassagem de uma etapa da evolução da tecnologia da imagem, da teatralização ao vídeo, onde o cinema não teve lugar. Ao analisar esse fato, busca-se uma relação entre o emprego de alta e baixa tecnologias na arte, e do princípio de projetividade da imagem.

Palavras chave: Projeção / sombras / fotografia / transporte e ficção.

Title: *Projections: Poetic significations in a place. (An artistic experience between high and low image technology)*

Abstract: *This article conveys about an artistic experience in a place at the seashore of Brazil, where the technology of the image had a process of change in a different direction, from the dramatic art directly to the video, where the motion picture theatre was eclipsed. The analysis of high and low technology of the image and the principle of the projection are focused.*

Keywords: *Projection / shadow / photography / transport and fiction.*

Introdução

A projetividade da imagem, fenômeno luminoso de transporte de uma imagem, e a passagem através de dispositivos ópticos a uma tela de projeção envolve questões que passam por ciências como a geometria, e pelo campo da arte e da ficção. A proposição da artista Elaine Tedesco, ligada ao Instituto de Artes

da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, e apresentada em sua tese ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma Universidade consiste em interrogar as imagens imateriais das projeções cinematográficas e fotográficas. Em experiência realizada em um lugar na cidade de Mostardas, onde nunca houve uma sala de cinema, ela une o princípio projetivo de imagens fotográficas e em movimento à questão de lapso histórico do lugar a tal experiência. O objetivo é o de dramatizar a representação trazendo elementos históricos e ficcionais entre o passado e o presente do lugar.

1. O lugar

Um istmo, faixa de terra cercada pelo Atlântico e pela Lagoa dos Patos, é a condição que provocou durante muitos anos o isolamento do lugar. Isolados, principalmente nos longos períodos de inverno, os habitantes de Mostardas, a cerca de 250 km de Porto Alegre, aprenderam a conviver com essa condição de ilha. Durante muito tempo, a população originada de Açorianos no século XVIII viveu sem o acesso ao cinema. Se estes existiram alguma vez nos séculos XIX ou XX, foi graças a algum projecionista ambulante em viagem durante o verão. Antes disso, apenas o teatro representava à população o meio de viver experiências ficcionais, além da literatura.

O advento das novas formas de imagem e dos meios de comunicação modificaram a condição do lugar, assim como a maneira de viver do lugar. A tecnologia do vídeo, e mais tarde os dispositivos virtuais, fazem com que lá se observe um fenômeno raro no processo evolutivo das imagens: Um salto a uma etapa da evolução dos dispositivos da imagem óptica. O cinema, com toda a sua condição de magia de uma sala escura, é uma tela em branco na memória dessas pessoas, lembrado apenas no imaginário ou nos relatos de alguém que viajava a centros maiores.

Um questionamento sobre o princípio da projetividade da imagem aparece como interrogação nessa pesquisa. O fecho de luz, seu percurso no espaço, sua desmaterialização na sala escura e sua reaparição na tela que o intercepta, é pura matéria de ficção. Sabemos que projeções e “lanternas mágicas” já eram bem conhecidas antes da invenção da fotografia, mas continuam a fascinar até hoje mesmo com o advento das tecnologias da imageml.

1. 1. O paradoxo das sombras

O fenômeno projetivo não faz uma imagem, ainda que ele esteja presente nas etapas do cinema e fotografia. Mas seu uso traz um curto-circuito nas representações, conforme Alan Fleischer (Fleisher,1997:6) Surgia o novo veículo da imagem e da ficção, metáfora do pensamento e da imaginação. Era a encenação



Figuras 1 e 2 - Fotografia de Elaine Tedesco de projeções em Mostardas, Brasil, (2002).

do desejo de ver o nosso destino em bola de cristal, ver passado e futuro. Sempre a partir da penumbra. Aventura que produz ficção, que etimologicamente significa acariciar, afagar e fingir. É o fio que une o profano e o sagrado. Como em histórias do imaginário do lugar.

Uma delas conta que os habitantes locais faziam um teatro de sombras nas dunas, lanternas mágicas de atrair navios como iscas em dias de mau tempo. Ao conduzir bodes sobre dunas, eles simulavam uma vila. Ao ver luzes e sombras projetadas, a tripulação em dificuldades nos dias de tempestade tentava se aproximar à procura de porto. Invariavelmente encalhava. Mal os marinheiros alcançam terra firme. nativos saqueiam a nau. Mas há um fato que ficou na história como *A Questão Christie* que de alguma maneira sustenta a lenda.

1. 2. A Questão Christie

Em 2 de abril de 1861, o navio inglês *Prince of Wales* zarpou de Glassgow, na Escócia, carregado. Entre os dias 5 e 8 de junho, encalha em Mostardas. Enquanto os marinheiros buscam abrigo, o navio é saqueado. Ao ver o prejuízo, apresentam os ingleses reclamação ao seu embaixador no Brasil, William Christie, que a encaminha ao imperador Pedro II, com indenização. A resposta é negativa.

Christie contra-ataca: com pedido negado, a Inglaterra bloquearia a entrada da baía de Guanabara. A resposta do Brasil: a nação está pronta para a guerra. Em abril de 1862 a Inglaterra manda uma esquadra comandada pelo almirante Warner que bloqueia o porto de Rio Grande e exige o pagamento imediato de 3,2 mil libras. Enfurece-se a população: represálias são feitas os Ingleses no Brasil.

As relações ficaram tensas, e passa-se a arbitragem a uma corte internacional. O rei Leopoldo, da Bélgica, tio da rainha Vitória, da Inglaterra, é nomeado julgador. Acreditando ser o veredicto contrário aos interesses nacionais, D. Pedro II paga antecipadamente. Ao tomar conhecimento de que os ingleses haviam perdido a causa. Pedro II passa a exigir a devolução do dinheiro. Não consegue.

As relações entre Brasil e Inglaterra só seriam restabelecidas dois anos mais tarde, diante de uma aliança na Guerra do Paraguai.

1. 3. Camadas de significações do sublime

Em 2008, Tedesco apresenta uma tese intitulada *Um processo de sobreposição no espaço urbano* (Tedesco, 2008). Ela trata de sobreposições de projeções na arquitetura, intervenções com projeções de imagem sobre a paisagem onde o espaço público é um atelier aberto. Habitantes de Mostardas acompanham a ação da artista. (figuras 1 a 4)

A projeção consistia em uma espécie de ação luminosa que lança a imagem sobre arquitetura colonial da cidade, onde tinha anteparo, impregnando-o.



Figura 3 · Fotografia de Elaine Tedesco de projeções em Mostardas, Brasil, (2002).

O objetivo é o de provocar os espectadores, mudando os parâmetros do espaço físico. As estratégias da artista tem como referência as intervenções de Krzysztof Wodiczko (Wodiczko, 1995). A sobreposição no trabalho de Tedesco, possui caráter imaterial de memória, sobrepondo lugares e tempos que, segundo a artista, “sobrepunha recordação e esquecimento”. São, para ela, “camadas de transparência que indicam diferentes espaços/tempo”, resultando um amálgama entre as imagens que buscam relações entre imagem projetada e arquitetura de anteparo. Uma espécie de contaminação entre objetivo (imagem e arquitetura) e subjetivo (pensamento, imaginação).

1.4. O Aleph

Quantas vezes, ao entrar na sala com o filme já iniciado, ou ao ingressar no interior de um quarto escuro para trabalhar na revelação de fotografias, não se sente medo primitivo, da possibilidade de queda no escuro? Quantas vezes o cone de luz que se desprende da cabine de projeção de um cinema lembra o caleidoscópio, o Aleph de Borges? (Borges, 1975)

O Aleph é o conto de Jorge Luís Borges dos anos 40. Borges, sintomaticamente, usa seu próprio nome para o narrador. O contexto é a vida moderna de



Figura 4 · Fotografia de Elaine Tedesco de projeções em Mostardas, Brasil, (2002).

Buenos Aires. No meio disso, Borges joga uma luz alucinatória sobre o Aleph. O dispositivo em questão, uma esfera de vidro, um brinquedo, um caleidoscópio, encontra-se no escuro porão da casa de Beatriz Viterbo, que está prestes a ser demolida. A matriz emocional da história é o amor de Borges por Beatriz, já morta, e todo um trabalho de luto e sua conseqüente transformação em imagens. A superação do luto através do ato de representação e projeção de imagens.

A convite de Carlos Argentino, o primo de Beatriz, Borges visita a casa da amada. A criada o faz entrar, dizendo que tivesse a bondade de esperar. “O menino”, diz ela ao se referir a anfitrião, “encontra-se como sempre no porão, revelando fotografias”. Na pequena sala onde Borges espera, estão pendurados diversos retratos de Beatriz, como se fossem ex-votos: Beatriz menina, no dia do casamento, de perfil, frente, sorrindo. Este conjunto de pequenos fragmentos da amada faz com que Borges inicie um diálogo com Beatriz. Carlos Argentino aparece, e logo convida Borges para descer ao porão: “- Desce”, diz ele. “Muito em breve poderás falar de verdade com todas as imagens de Beatriz”.

Borges deita-se na escuridão e experimenta uma espécie de transe, de vertigem. Ele descreve o Aleph como uma pequena esfera de vidro onde os fragmentos de todo o espaço cósmico estavam presentes. Um ponto que une todos os pontos. Do cristal, um espelho, seriam projetados e unidos todos os fragmentos de imagens vistos por Borges: da América do Sul a Europa. Do oriente o ocidente. Da escuridão a possibilidade da iluminação eterna através da projeção.

Conclusão

Um texto de Beaudelaire chamado *A moral dos brinquedos* trata da dialética do jogo e da imagem. Ele fala da loja de brinquedos como um imenso mundo, espaço saturado onde “o teto desapareceria sob os brinquedos que eram

estalactites maravilhosas”. E fala desta experiência como um fenômeno originário para a arte: “a iniciação da criança à arte”, escreve, “e ao conhecimento” (Baudelaire, 1975). Georges Didi-Hubermann retoma este tema, classificando as lanternas mágicas de instrumentos de procura pelo conhecimento: “O mundo dos brinquedos não teve por acaso um papel fundamental no desenvolvimento das artes das luzes e sombras que são o cinema e a fotografia?” (Didi-Hubermann, 2002) pergunta o autor.

A projeção possui história mal conhecida, de raízes na psicanálise, geometria, ótica e representação pictórica. Pojetar significa imaginar, premeditar, prever, expulsar, jogar, lançar. Designam atividades psíquicas e corporais. A criança que se projeta enquanto brinca. A projeção, quer cinematográfica ou de vídeo, requer penumbra. Como se a pureza do fenômeno artístico tivesse um oposto, um negativo. Um teatro de sombras. Seria esta a causa da projeção ser considerada através dos séculos como *a arte da impostura*, às luzes da moral e da religião? Impostura sempre foi o assunto predileto de Duchamp. A arte, ou a necessidade de projetar e criar imagem do mundo, também estaria próxima a idéia de impostura, de *crime perfeito*.

A verdade é que este mesmo princípio construtivo do calidoscópio, transformar os pequenos fragmentos em uma coleção de imagens, assim como uma fotografia, associada à outra pode, projetada, reconstruir um movimento no cinema, está também presente no lugar que a adere. Tudo isto remete ao trabalho realizado por Tedesco na cidade de Mostardas, e às idéias de Walter Benjamin (Benjamin, 1990), que associou o caleidoscópio à queda, numa experiência onde o sujeito se transforma em um brinquedo de seu próprio movimento. Há, logo depois, o surgimento de imagens projetadas, a cada passo renovadas, como se fosse um jogo físico com a própria queda. O resultado de tudo, mesmo misturando a alta tecnologia das imagens digitais com a mais primitiva tecnologia da lanterna mágica é a constituição de um conhecimento- ou até de uma sabedoria- que traz como consequência imediata um outro movimento- a vontade da criação em arte.

Referências

Agostinho, Santo (1984) *Confissões*. São Paulo: Paulus.
Ricoeur, Paul (2006) *Percurso do*

reconhecimento. São Paulo: Loyola.
Salles, Cecília (2000) *Crítica Genética*. São Paulo: EDUC.

Jorge Oteiza. Desarrollo de la ecuación estética molecular: el ser estético como transductor

ELENA MENDIZABAL

Espanha, Doctora en Bellas Artes. Profesora Titular, Departamento de Escultura da Universidad del País Vasco (UPV/EHU).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: El artista vasco Jorge Oteiza realizó una importante contribución al arte a través de su obra escultórica y de sus escritos. De entre los últimos destacamos el potencial metodológico de la Ecuación estética molecular que queremos desarrollar a partir de la noción de transducción tal como es empleada por Gilbert Simondon en la Teoría de la Individuación.

Palabras clave: Ser estético / Ecuación estética molecular / Jorge Oteiza / Transducción / Gilbert Simondon.

Title: *Jorge Oteiza: the development of "ecuación estética molecular"*

Abstract: *The basque artist Jorge Oteiza did an important contribution to the art with his sculptures and writings. Among them we recognise a special methodological value on his Molecular Esthetical Equation for art creation and understanding: we want to develop this value from the notion of Transduction as it was developed in the Theory of Individuation by Gilbert Simondon.*

Keywords: *Esthetical been / Molecular Esthetical Equation / Jorge Oteiza / Transduction / Gilbert Simondon.*

Introducción

El artista vasco Jorge Oteiza (1908-2003) es reconocido a través de su obra escultórica y de sus escritos. De entre los últimos la *Ecuación estética molecular* destaca como modelo de definición de la estructura y dinamismo de la obra de arte de tal manera que se presenta gran interés en la investigación artística siendo ya varias las Tesis Doctorales realizadas en la Universidad del País Vasco UPV/EHU que desarrollándola se apoyan metodológicamente en ella.

Siguiendo ese interés teórico, en este artículo la ecuación de Oteiza se relacionará con la noción de transductividad (transducción) tal y como se desarrolla por Gilbert Simondon (Francia 1924-1989) en su tesis *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información* para lo cual mostraremos primero la analogía que encontramos entre los elementos singulares de la *ecuación estética molecular* del artista y los niveles de individuación del ser humano del filósofo francés.

1. La ecuación estética molecular de Jorge Oteiza y la Teoría de la individuación de Gilbert Simondon

Jorge Oteiza desarrolló paralelamente en la primera mitad del siglo XX su escultura y sus escritos. Sus escritos tienen un carácter marcadamente transdisciplinar ya que sitúa a la estética en una posición central respecto a campos de saber humanísticos y experimentales. Desde el punto de vista de las ideas, a lo largo del tiempo, Oteiza desarrolla dos esquemas de concepción para abordar ya la estructura del ser estético, ya las modificaciones en el tiempo de la expresión artística: son la Ecuación estética molecular y La Ley de los cambios respectivamente. La ecuación parte de la base de que la obra de arte se mantiene igual en lo fundamental y recurriendo a la química traza una ecuación con la que quiere dar cuenta de su composición y funcionamiento.

El francés Gilbert Simondon (1924-1989) es considerado uno de los más influyentes filósofos en el estudio de las técnicas y tecnologías, siendo conocido por su teoría de la individuación que desarrolló como tesis doctoral *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. En este importante texto, la ontogénesis de los minerales y de los seres vivos es explicada en cuatro apartados que en el caso del ser humano van de la individuación biológica a la colectiva pasando por la psicológica. Son tres áreas incardinadas que entendemos que se corresponden analógicamente con los elementos “simples” que se suman en la ecuación estética de Oteiza; los Seres reales, vitales e ideales.

Nos encontramos en ambos autores con esquemas relacionales triádicos y vale la pena recalcar esta cuestión por la más amplia correspondencia que detectamos con otras importantes teorías como son la estructura de la psique en Lacan (Real/Simbólico/Imaginario) o la categorización de los signos en la semiología de Charles S. Peirce (Cualidad/ Representación / Relación) (Moraza, 2008, p. 57).

Centrándonos en el caso que nos ocupa, trataremos de desarrollar conceptualmente la Ecuación Estética a partir de la lectura del referido texto de Simondon y más concretamente de su noción de transductividad. Esta noción atraviesa los distintos capítulos y apartados del texto de Simondon adquiriendo

tal importancia y complejidad que se convierte, a nuestro entender, en la principal noción relacional de su teoría. Pero, ¿qué es transductividad?

2. Transductividad

En la teoría de Simondon el entendimiento de la realidad es dinámico. Ya desde las primeras páginas el autor critica las limitaciones tanto del monismo sustancialista como de la vía hielomórfica para cualquier acercamiento a lo procesual, así como los límites de los métodos deductivos e inductivos.

Hablar de transductividad es hablar de correspondencias entre estructuras idénticas y de transformaciones que afectan a distintos niveles por acumulación de cambios estructurales dentro de un mismo nivel u área de funcionamiento.

El verdadero esquema de transducción real es el tiempo, pasaje de estado a estado que se hace por la naturaleza misma de los estados, por su contenido y no por el esquema exterior de su sucesión: el tiempo así concebido es movimiento del ser, modificación real, realidad que se modifica y es modificada (Simondon, 2009: 428).

Siguiendo a Simondon en su consideración de la interrelación funcional entre las áreas funcionales de la individuación de los seres humanos, consideramos que los elementos que se suman en la Ecuación de Oteiza tendrán un carácter provisorio y que no se puede pretender trazar una correspondencia entre cada tipo de Seres de la ecuación y aspectos particulares de la obra de arte. Por el contrario esta consideración dinámica, en clave temporal, imagina las realidades individualizables como entidades de carácter complejo y variable, como realidades metaestables que se distinguen entre ellas en cuanto a composición y topología.

3. El Ser estético como transductor

Oteiza define “la estructura constante y esencial” de los Seres Estéticos a partir de los *seres Reales, seres Ideales y seres Vitales*. Los Seres chocan entre sí porque son impulsados por la fuerza motriz del sentimiento trágico de la existencia dando como resultado el Ser Estético y a los tres tipos de seres, Oteiza suma los Valores (V), que coloca entre paréntesis por ser considerados elementos no esenciales de carácter circunstancial.

El supremo y único objeto metafísico del artista queda determinado por la necesidad absoluta del hombre de vencer a la muerte, de situarse en el más allá, en lo Absoluto, en Dios. El Ser estético fabricado, consciente o inconsciente, por la voluntad inmortal de salvación es el objeto metafísico alcanzado. Su anhelo es el vector creativo (AA.VV., 1988: 220).

$$SR+SI+SV+[V?]=X=SE$$

Durante los años en que se elaboró y se dio a conocer la ecuación estética molecular en distintos escritos, la definición de los elementos fue cambiando. Primeramente, tendían a la figuración y encontraban correspondencias con elementos visibles del entorno y posteriormente más abstractos en cuanto al entendimiento no sustancialista de sus componentes y por aproximación a la estructura del ser humano. Para expresar el dinamismo del Ser Estético, Oteiza se sirvió de la formulación de los compuestos químicos. Se refirió a la obra de arte como una sal estética, un espacialato vitalista, que se corresponde con la sal química, un ente combinado que estructuralmente es de un rango superior a sus componentes, el producto típico de una reacción química. Así encontramos que los elementos simples de la ecuación oteiziana pudieran tener cierta capacidad combinatoria entre ellos gracias a afinidades estructurales al modo que ocurre en química con las valencias, que son definidas como “medida de cantidad de enlaces químicos”. De este modo, por identidad estructural y por un proceso de transducción que se define como “la transformación de un tipo de señal o energía en otra de distinta naturaleza” (<http://es.wikipedia.org>) los Seres reales que participan en el Ser Estético se enlazan y se transforman recíprocamente en y con los Seres Ideales y los Seres vitales.

Por otra parte, considerando que el Ser estético en Oteiza se refiere al acontecimiento que surge entre, con y en el ser humano, trazamos una relación de transducción entre la ecuación estética y las áreas de individuación de Simon-don. Serán correspondencias de identidad y de transformación cualitativa entre el sujeto en tanto de fisiológico, emotivo y eidético y las obras en tanto que entidades perceptibles, emotivas y simbólicas. Una sucesividad en que concurren y se articulan los tropismos o tendencias humanas manifiestas tanto en la obra de arte como en la persona viva, alternándose y combinándose los encuentros de estructuras de los mismos niveles de sujeto y de la obra de arte, seguidos de dinámicas de transformaciones cualitativas entre elementos de distinto nivel de conciencia del sujeto y de apreciación de la obra de arte. La ecuación así considerada daría como resultado esta sucesión:

$$\begin{aligned} & \text{Individuación Biológica} + \text{Individuación Psicológica} + \text{Individuación Colectiva} = SE \\ & \text{Seres Reales} + \text{Seres Ideales} + \text{Seres Vitales} = SE = \text{Individuación Biológica} + \text{Individua-} \\ & \text{ción Psicológica} + \text{Individuación Colectiva} \dots \end{aligned}$$

Conclusion

En este artículo hemos relacionado los elementos de la ecuación estética molecular de Oteiza con las áreas de individuación del ser humano en la teoría de Simondon de manera que hemos situado al Ser Estético entre el sujeto y la obra de arte en tanto objeto. Hablar del Ser estético como dispositivo y experiencia transductiva nos llevara en lo sucesivo a observar lo que de experiencia particular de subjetividad tiene el arte considerando que en ella se incluyen tanto los individuos y colectivos humanos como los modos en que se producen los hechos estéticos en el medio social.

Referencias

AA.VV. (1988) *Oteiza. Propósito Experimental*.

Edita Fundación Caja de Pensiones.
Madrid

Mendizabal, Elena. (2012) en AAVV Resistir la materia. Resistance matter and artwork. Pp. 12-30 Edición ESI Equipo de investigación. Facultad de Bellas Artes de otevedra. Universidad de Vigo. ISBN 978-84-615-7166-6

Moraza, Juan Luis. (2010) "Proyecto como crisis". En AAVV. *Oteiza y la crisis de la*

modernidad. 1er Congreso Internacional Jorge Oteiza. Edición Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa. 2010, pp. 51-85.

Simondon, Gilbert. (2009) *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. 1ª edición en castellano. Buenos Aires: La Cebra Ediciones y Editorial Cactus

Transducción en http://es.wikipedia.org/wiki/Valencia_%28qu%C3%ADmica%29

Contactar a autora:

elena.mendizabal@ehu.es

Arte interativa — comunicação criadora

ELIANE CRISTINA DE CASTRO

Brasil, artista visual. Graduação em Licenciatura em Artes Visuais, Faculdade de Artes do Paraná. Atua como professora de artes e informática.

Artigo completo recebido a 11 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Esta pesquisa procura refletir e apresentar hipóteses sobre a aplicação das novas tecnologias na produção artística envolvendo novos limites da interação do público com a obra de arte. A análise da obra interativa digital “Descendo a escada”, da artista brasileira Regina Silveira, será proposta através da investigação de elementos da trama interativa e baseada em questões de comunicação e criação digital. Diante das evidências relacionais, esta pesquisa reflete sobre a ruptura de paradigmas na produção e na apreciação da arte.

Palavras chave: interatividade / arte digital / tecnologia / arte contemporânea.

Title: *Interactive art — creative communication*

Abstract: *The present paper is dedicated to reflection and hypotheses on the application of new technologies in artistic production involving new limits of the public interaction with artworks. The analysis of the digital interactive work “Going down the stairs”, of Brazilian artist Regina Silveira, will be proposed through the investigation of elements regarding the interactive story line and based on communication and digital creation matters. Faced with the relational evidences, this research reflects upon the rupture in paradigms in art production and its appreciation.*

Keywords: *interactivity / digital art / technology / contemporary art.*

Introdução

O fenômeno internacional da interatividade tem sido utilizado sucessivamente na sociedade contemporânea. As tecnologias e as redes de relacionamento humano aplicadas a esse fenômeno possibilitam sugerir uma comunicação criadora fundada em atos construtivos.

Diante desse panorama o presente artigo visa refletir sobre os direcionamentos da arte contemporânea, o uso das novas tecnologias e os limites da interação do público com a obra. Ainda, considera a interatividade como continuidade do ato comunicativo do artista. Numa relação de trocas, o fluxo de informação distribui em fases e gera continuidade ao processo.

O processo investigativo foi construído restrito à abordagem da arte digital e das instalações interativas. Autores contemporâneos que argumentam sobre o uso das novas tecnologias, da comunicação e a construção da obra de arte, contribuíram com o aporte teórico para este artigo e para as análises da obra de arte interativa digital “Descendo a Escada” (2002), da artista brasileira Regina Silveira.

Regina Silveira é natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Doutora em artes na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP/BR). Participou de diversas bienais nacionais e internacionais, como a Bienal do Mercosul (2001, 2011) e a 6ª Bienal de Taipei (2006). Foi bolsista da John Simon Guggenheim Foundation, entre outras.

A obra em análise foi desenvolvida em colaboração com o Itaulab, laboratório de mídias interativas do Instituto Itaú Cultural, para a primeira Bienal de Arte e Tecnologia [*emoção art.ficial*] realizada de agosto a setembro de 2002, no Instituto Cultural Itaú em São Paulo, Brasil.

1. Arte Interativa Digital

Diante da pesquisa efetuada, este estudo reconhece que as vertentes da criação digital vão se fundamentar principalmente no movimento de vanguarda da arte conceitual e nas ações artísticas do grupo Fluxus e Arte Postal.

Neste breve estudo, arte digital é considerada limitada aos trabalhos artísticos que empregam tecnologias digitais tanto para sua produção, armazenagem ou apresentação. O que não designa uma forma estética específica, mas uma produção artística com processos de comunicação na criação (Paul, 2002).

Essa rede criativa tecnológica que desponta no século XXI, sugere uma ampliação das capacidades do criador, ao se considerar que a maioria dos processos criativos tende a ser efetivada em equipe e, consequentemente, coletivamente. Profissionais de outras áreas são conectados a uma rede criativa para auxiliar na produção do produto artístico interativo. Como integrante final dessa rede, o público passa da posição de observador para agente interator no espaço da criação. O corpo do interator é o motor que gera o acontecimento da obra. Na trama interativa, o interator pode ser instigado, por meio de uma narrativa fictícia multisensorial que absorve seus sentidos e altera a sua percepção. O desenho dessa narrativa, em um estágio avançado, pode absorver o interator e conduzi-lo para navegar nas diversas portas disponíveis na rede da obra.

Como uma peça de teatro, as ações são imediatas às reações, Manovich (2007) defende essa forma de arte como um evento estético. Que instala o corpo do interator em um tempo sequencial que se desdobra, diante do jogo sensorial provocado por uma interface. Porém, as formas de interação que podem surgir desses produtos artísticos, tendem a se consolidar em um ambiente de



Figura 1. Vista da instalação *Descendo a escada*, de Regina Silveira, 2002. Acervo: Instituto Itaú Cultural. Fonte: Itaú Cultural.

rede com impulsos de comunicação multisensoriais que absorvem o interator. Uma sedução estética proveniente da interface amigável, que solicita os recursos emocionais, perceptuais e cognitivos do interator para resultar num evento estético operacional.

Em reflexão, a essa nova trama artística, observa-se um novo paradigma no sistema de arte. O público transita da posição de observador para agente interator. Um limiar que descortina níveis de comunicação da obra com o público e insere questionamentos ao sistema de arte e a criação.

2. Descendo a escada: outros limites para observadores

Como produção compatível com os objetos deste artigo, optou-se por investigar alguns aspectos técnicos, tecnológicos e criativos da obra “Descendo a escada” (figura 1), da artista brasileira Regina Silveira (2002).

Na busca pela gênese criativa, elemento primordial para a análise, optou-se pelo uso de conceitos baseados nas redes de criação. A partir dos depoimentos de Regina Silveira, pode-se observar uma rede interligada de artistas e criações. Em analogia ao conceito de Salles (2004) sobre criação artística, nota-se que o percurso criativo quando observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações com operações ligadas.

Regina Silveira ao afirmar que sua criação interativa digital parte de uma transposição da obra “Escada Inexplicável II” (figuras 2 e 3), sugere o desencadear do processo tendo como influências obras de Marcel Duchamp e Muybridge. Obras que partiram da busca dos artistas pelos processos investigativos sobre o movimento e o cinema.

Observa-se que esse fator de criação em desdobramento tendo como base obras de outros artistas, surte melhor efeito á obra de arte digital quando ocorre em ambiente interdisciplinar. Há uma ampliação das capacidades cognitivas

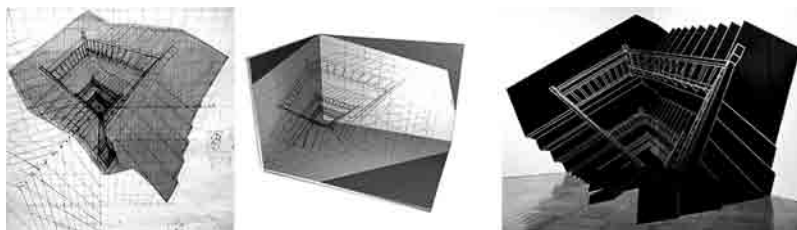


Figura 2. Regina Silveira: esboços para a instalação *Escada Inexplicável II*.

Figura 3. Regina Silveira: *Escada Inexplicável II*, 1997. Pintura sobre recorte de poliestireno. Acervo da artista. Fonte: Itaú Cultural.

do criador, pois o processo criativo passa a impor regras tecnocientíficas favoráveis às relações de comunicação entre as diferentes áreas que permeiam o fluxo do processo.

A obra “Descendo a escada” construída por meio de distorção da perspectiva, busca causar perplexidade ao público e instigá-lo a explorar esse espaço vertiginoso. Uma trilha sonora iniciada juntamente com o movimento de descida dos degraus do interator, no espaço da obra, tende a completar o evento artístico e validar a poética da artista.

Em continuidade, o estudo parte do “*modus operandi*” de Sogabe (2011) para esclarecer as relações dos elementos físicos da obra: espaço, público, interfaces, gerenciador digital e outros dispositivos. Itens que atuam em conjunto para absorver o interator por meio dos impulsos da comunicação multisensorial gerada na estrutura da obra.

Em hipótese, ao reconhecer cada elemento, a obra se torna uma rede. Cada ponto da trama permeia um ambiente plural. Fator que vêm a ampliar os canais de comunicação e de acesso da obra aos vários níveis sociais.

Conclusão

Diante das análises, observou-se que a produção artística com o uso das novas tecnologias apresenta um processo de criação híbrido. A convergência dos conhecimentos dos profissionais enriquece a rede criativa e viabiliza a construção interativa digital. Ainda, reconhece que o compartilhamento do processo criativo, enfatiza uma tendência artística com estrutura de rede.

As abordagens efetuadas no cruzamento de informações entre autores contemporâneos auxiliaram desvelar as vertentes da criação digital, o fluxo de comunicação da obra com o público e os elementos para a conclusão da trama interativa.

Os avanços tecnológicos em parceria com artistas evidência o nascer de

outro sistema de arte. Permeado pela comunicação, por características de multiplicação e com tendência de possibilidades infinitas. Fomentado segundo Cauquelin (2005), por meio de indústrias, empresas de microeletrônica, produtores de filmes ou simplesmente pesquisadores de tecnologia. Setores da sociedade que tem interesse em descobrir novas possibilidades de mercado.

Fator que localiza o desenvolvimento de arte interativa digital em ambientes não formais de arte. Como no caso da obra “Descendo a escada” que foi viabilizada por um instituto fomentador da pesquisa em arte digital.

Ainda, as questões de interação tendem a ser consolidadas mediante a ação provocada pela comunicação multisensorial proveniente de um apelo estético. A obra busca interpelar o interator por meio de sua emoção, percepção e cognição para resultar na conclusão do evento artístico. Dessa maneira os limites do público com a obra de arte avançam juntamente com o uso das novas tecnologias na criação.

Os novos limites da arte no início desse século tornaram-se evidentes: o público, a criação, o artista e a interação humana denotam novos paradigmas e novos ritmos para a arte e a sociedade.

Referências

- Biazus, Maria C. Vilanova (2005) [ART. DIGITAL]. [DVD-ROM] São Paulo: Instituto Arte na Escola
- Cauquelin, Anne (2005) *Arte Contemporânea: uma introdução* [tradutora Rejane Janowitz]. São Paulo: Martins.
- Itaú Cultural (2012) [Emoção Artificial] *bienal internacional de arte e tecnologia* (2012) [Consult. 2012-07-02]. Disponível em < URL: <http://www.emocaoartificial.org.br/pt/artistas-e-obras/emocao-1-0/> >
- Itaú Cultural (s.d) *Descendo a Escada*. [Consult. 2012-07-02]. Disponível em < URL: http://www.itaucultural.org.br/emocaoartificial_expo/index.cfm?&cd_pagina=1415&CFID=12042687&CFTOKEN=23806701&jsessionid=5c30dd5effaf64537a6a >.
- Manovich, Lev (2007) “A interação como evento estético.” *Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação — Universidade Federal de Juiz de Fora*. Vol.1, n.1. Minas Gerais [Consult. 2012-07-07]. Disponível em <URL: <http://www.ppgcomulf.bem-vindo.net/lumina> >.
- Paul, Christiane (2002) *Renderings of Digital Art*. New York: The MIT Press. [Consult. 2011-09-21]. Disponível em < URL: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1577254?Uid=2&uid=4&sid=21101166994741> >
- Regina Silveira (s.d) [Consult. 2012-07-02]. Disponível em URL <<http://reginasilveira.com>>.
- Salles, Cecília (2004) *Gesto inacabado*. São Paulo: Annablume.
- Salles, Cecília (2006) *Redes da Criação: Construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte.
- Sogabe, Milton Terumitsu (2011) “Instalações interativas mediadas pela tecnologia digital: análise e produção.” In *Anais: 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro.

O Expressionismo Animado na Obra de Regina Pessoa

ELIANE MUNIZ GORDEEFF

Brasil, animadora, designer. Bacharel em Desenho Industrial, habilitação Progração Visual — Universidade federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Mestre em Artes Visuais, UFRJ. Professora do curso de graduação tecnológica em Design Gráfico, Animação e Ilustração Digital, Universidade Veiga de Almeida (Rio de Janeiro) entre outras atividades.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo analisa a expressividade de plástica de História Trágica com Final Feliz (2005), obra da animadora portuguesa Regina Pessoa, que conta sobre uma jovem que não se ajusta à comunidade. Num ambiente intimista mas com uma narrativa visual dramática em preto e branco, a representação dessa tensão emocional da personagem, remete às xilogravuras do brasileiro Oswaldo Goeldi e obras do cinema expressionista alemão, em especial o Gabinete do Dr. Caligari (1920), de Robert Weine.

Palavras chave:

animação / expressão / expressionismo / xilogravura / cinema expressionista.

Title: *Animated Expressionism in the work of Regina Pessoa*

Abstract: *This paper examines the plastic expressiveness of Tragic Story with Happy Ending (2005), a work of portuguese animator Regina Pessoa, who tells of a girl who does not fit the community. In an intimate setting but with a dramatic visual narrative in black and white, the representation of that character's emotional tension, refers to the woodcuts of brazilian Oswaldo Goeldi and works of german expressionist cinema, especially the Cabinet of Dr. Caligari (1920), by Robert Weine.*

Keywords: *animation / expression / expressionism / woodcut / expressionist cinema.*

Introdução

Regina Pessoa é uma renomada animadora nascida em Coimbra, em 1969. Na infância, estimulada por um tio, desenhava com madeira queimada nas portas e paredes da casa da avó, na aldeia onde morou até os 17 anos.

Licenciou-se em Pintura pela Escola de Belas Artes do Porto em 1998. Durante o curso iniciou um estágio no estúdio de Abi Feijó, que produzia *Os Salteadores* (1993), o que lhe definiu a profissão. Em 1999, realiza seu primeiro curta, *A Noite*, com a técnica de gravura em placas de gesso, iniciando a sua trilogia sobre a

infância — seguida de *História Trágica com Final Feliz* (2005), objeto deste artigo, e *Kali, o Pequeno Vampiro* (2012).

História Trágica é destaque na cinematografia portuguesa, premiado nos mais importantes festivais como Annecy (França), Hiroshima (Japão) e Cinanima (Portugal). Co-produção Portugal-França-Canadá, realizada no *National Film Board of Canada*, a história apresenta uma jovem que é diferente (Figuras 1 e 2), e não se ajusta à comunidade. Como Pessoa explica, “as diferenças existem, persistem e são irredutíveis. Certas vezes possuem razão de ser e correspondem a estados temporários de trânsito para outros estados de existência, certas vezes são fatais... Seja como for, devem ser assumidas por quem as vive [...]” (Ciclope Filmes, 2012).

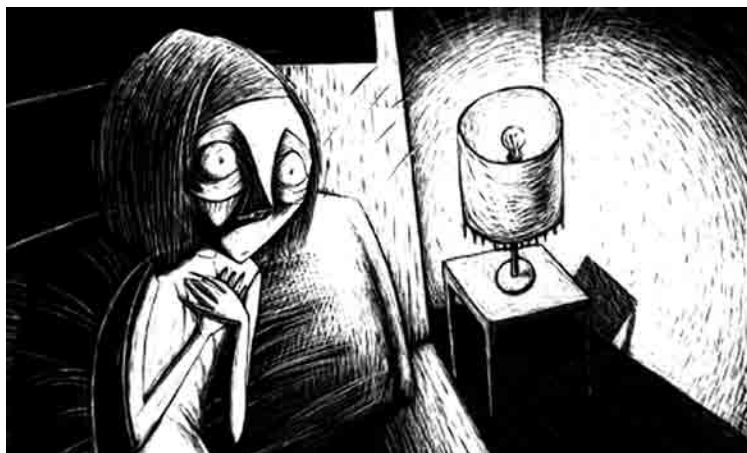
Numa narrativa visual com a dramaticidade do preto e branco, Pessoa apresenta a representação da tensão emocional personagem × comunidade — com semelhanças às gravuras de Oswald Goeldi (1895-1961), artista brasileiro; e ao cinema expressionista alemão, em especial o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (Weine, 1920), com seus contrastes e cenários gráficos.

1. A expressão e o expressionismo

O expressionismo é o objeto da expressão. Arnheim (1986: 438) a define “como maneiras de comportamentos orgânico ou inorgânico revelados na aparência dinâmica de objetos ou acontecimentos perceptivos”. “As qualidades expressivas são meios de comunicação” (Arnheim, 1986: 447). Este também observa que uma obra de arte é criada “por forças externas aplicadas pelos braços e o corpo do artista [...]” (Arnheim, 1986: 410) e que estes “sabem que os traços dinâmicos do ato físico motor deixam reflexos em seu trabalho e aparecem como qualidades dinâmicas de caráter correspondente” (Arnheim, 1986: 411).

O trabalho artístico passou a ter importância na Arte com o novo paradigma da Renascença, de que a obra de arte é produto da criação individual. Mas foi com o Expressionismo que a “expressão” das emoções e intenções do artista, passaram a ser valorizadas. Este movimento do início do século XX, se manifestou nas mais diversas esferas artísticas em vários países. Nas artes plásticas, apresentava cores e formas distorcidas pela emoção, refletindo as experiências internas do autor. Surgiram grupos como *Die Brücke* (A Ponte), fundado na Alemanha em 1905, que influenciado pelo avanço das artes gráficas, criou muitas obras em xilogravura — técnica que fornece o contraste do claro-escuro, resultado da expressão/ação do artista encavadas na madeira.

No Brasil, após Semana de Arte Moderna de 1922 — marco da ruptura da estética acadêmica — e sob influência do expressionismo, vários artistas se dedicaram à xilogravura, como Oswald Goeldi (Figuras 3 a 5). No cinema, o Expressionismo se manifestou nas produções alemãs principalmente no pós-guerra



Figuras 1 e 2 · Stills de *História Trágica com Final Feliz* (Pessoa, 2005). Fonte: www.ciclopefilmes.com

— numa sociedade isolada e que teve suas expectativas frustradas. O destaque é *O Gabinete do Dr. Caligari* (Figuras 6 a 8) com seus cenários distorcidos (com planos e linhas oblíquos e tortuosos), o contraste do claro-escuro, o exagero das expressões e da maquiagem dos atores, o tratamento mágico da luz e a morbidez do tema (Cánepa, 2006) — como observa Lotte Eisner (1985: 19), o “expressionista não vê: tem visões”. No filme, o hipnotizador Dr. Caligari e seu assistente, o sonâmbulo Cesare (que advinha o futuro) chegam à cidade de Holstenwall, onde iniciam-se vários assassinatos. A suspeita recai sobre Cesare, mas o responsável é o próprio Caligari.

2. As imagens de *História Trágica com Final Feliz*

A animação possui um ambiente intimista, sendo conduzida por uma narração em *off*, que, como constata Barthes (2009), ancora as imagens.

Diferente da primeira produção, para *História Trágica* os desenhos foram fotocopiados em papel especial próprio para cartazes, recobertos com naquim e posteriormente raspados, conferindo-lhes o aspecto da xilogravura (Ciclope Filmes, 2012). Mesmo utilizando o padrão gráfico das outras duas produções, *História Trágica* é visualmente mais pregnante pois não trabalha com cores: o contraste do preto e branco não dá margem a outras sensações — é o conflito valorizado. As linhas e áreas negras se destacam do fundo branco, criando árvores, nuvens, casas e personagens que muitas vezes se confundem com os outros elementos — não há cores para individualizá-los. Tal relação não cria conflito no reconhecimento dos mesmos, mas corrobora com a unidade gráfica (contraste), e com a animação (na criação de metamorfoses e movimentos).

A frieza do forte contraste é equilibrada pela presença de movimento (que confere vida à história), pela narração feminina e pela temática emotiva — é a história de uma jovem cujo coração bate alto demais e incomoda a comunidade. Esta se justifica explicando que possui uma ‘alma de pássaro’ (Regina, 2005). Num dado momento lhe crescem asas e ela abandona o local, voando.

O fato de ser o resultado de uma produção manual também agrega força às imagens pois tende

a promover qualidades de movimento que carregam sensações, enquanto uma abordagem mais mecanizada da animação reflete as qualidades da máquina [...]. A familiaridade da expressão cinestésica fornece uma estrutura, ou referência, para as qualidades de movimento que nos comunicam sensações (Bishko apud Graça, 2006: 96).

Não obstante terem sido produzidas em países, culturas e épocas diferentes, as imagens de *História Trágica* (Figuras 9 a 11) encontram semelhança visual com



Figuras 3, 4 e 5 · Oswald Goeldi, Xilogravuras. À esquerda, *Sem título* (1925), 14,8 × 14,8 cm. Hermann Kümmerly, Suíça. Ao centro, *Sem título* (1927), 10,5 × 9,8 cm. Hermann Kümmerly, Suíça. À direita, *Sem título* (1950), 20,8 × 26,9 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Brasil. Fonte: www.centrovirtualgoeldi.com

gravuras brasileiras (Figuras 3 a 5) e algumas cenas de *O Gabinete do Dr. Caligari* (Figuras 1 e 6; 2 e 7; e 10 e 8).

Conclusão

As imagens de *História Trágica* são como xilogravuras animadas abordando situações em que características inerentes ao indivíduo (emoções), são percebidas pela comunidade: é a relação homem-sociedade. Este cenário encontra paralelo na relação artista-sociedade, que culminou no Expressionismo. Como explica Cánepa (2006: 57),

Refletindo de maneira particularmente intensa o ambiente europeu da segunda metade do século XIX, a cultura alemã do Segundo Império (1871-1918) foi dominada por uma pequena e influente classe burguesa intelectual que defendia a emancipação individual contra os cânones clássicos. Era o início do modernismo alemão, representado pela filosofia de Nietzsche, pela “dramaturgia do ego” de August Strindberg, pela música atonal de Arnold Schönberg, [...] e por várias outras novidades, entre elas um movimento radical nas artes plásticas e na poesia, que mais tarde ficaria conhecido como Expressionismo.

A questão primordial da expressividade da animação é que esta representa o conflito da personagem em assumir a sua natureza; como nas produções expressionistas alemãs que, segundo Kracauer (*apud* Cánepa, 2006: 79), há uma “divisão da alma entre submissão e rebelião, em resposta ao medo da tirania e do caos”. Na obra de Pessoa, não há a morbidez explícita — mas um lirismo pela delicadeza que a situação é apresentada — porém, há a estranheza do inusitado, ‘uma alma de pássaro’ no corpo de uma jovem, semelhante ao estado hipnótico que aprisiona o personagem Cesare, no filme alemão.

É como se o Expressionismo, enquanto característica plástica, fosse o meio



Figuras 6, 7 e 8 · Stills de *O Gabinete do Dr. Caligari* (Weiner, 1920). Fonte: www.archive.org/details

Figuras 9, 10 e 11 · Stills da animação: imagens semelhantes às gravuras de Goeldi (Figuras 3 a 5). Fonte: www.ciclopefilmes.com/DasKabinettDesDoktorCaligariTheCabinetOfDrCaligari

ideal de representação do estado emocional intenso. Como justifica Cardinal (*ibid*: 55), o signo expressionista “convida o espectador a experimentar um contato direto com o sentimento gerador da obra”, e essa revelação de impulsos criativos faz com que o Expressionismo possa ser identificado com uma tendência atemporal que pode manifestar-se em qualquer momento, cultura ou lugar (Cánepa, 2006).

História Trágica é uma metáfora da emotividade aprisionada. A utilização da estética de xilogravura em preto e branco, se adequa graficamente ao conflito, servindo de meio para a expressão emocional.

Referências

- Arnheim, Rudolf (1986) *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora. ISBN: 85-221-0148-5.
- Barthes, Roland (2009) *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições70. ISBN: 97-244-1576-7.
- Cánepa, Laura Loguercio (2006) Expressionismo alemão. In: Mascarello, Fernando. *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus Editora. ISBN 85-308-0818-5.
- Ciclope Filmes (2012) *História Trágica com Final Feliz*: uma curta metragem de animação de Regina Pessoa — Site português da produtora de animação. [Consult. 2012-20-11]. Disponível em <URL: <http://www.ciclopefilmes.com>>.
- Eisner, Lotte (1987) *A tela demoníaca*: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo. São Paulo: Paz e Terra. ISBN: 97-885-219-0454-0.
- Goeldi, Oswaldo (1925) *Sem Título*. [Consult. 2012-11-20] Reprodução de xilogravura. Disponível em <URL: http://www.centrovirtualgoeldi.com/img_bd/000590_G.jpg>. e no Projeto Goeldi <URL: <http://www.oswaldogoeldi.org.br/>> detentor do direito de imagem, gentilmente cedido para este artigo.
- Goeldi, Oswaldo (1927) *Sem Título*. [Consult. 2012-11-20] Reprodução de xilogravura. Disponível em <URL: http://www.centrovirtualgoeldi.com/img_bd/000594_G.jpg>. e no Projeto Goeldi <URL: <http://www.oswaldogoeldi.org.br/>> detentor do direito de imagem, gentilmente cedido para este artigo.
- Goeldi, Oswaldo (1950) *Sem Título*. [Consult. 2012-11-20] Reprodução de xilogravura. Disponível em <URL: http://www.centrovirtualgoeldi.com/img_bd/000138_G.jpg>. e no Projeto Goeldi <URL: <http://www.oswaldogoeldi.org.br/>> detentor do direito de imagem, gentilmente cedido para este artigo.
- Graça, Ma. Estela (2006) *Entre o olhar e o gesto*: elementos para uma poética da imagem animada. São Paulo: Editora Senac. ISBN: 85-735-9470-5.
- História Trágica com Final Feliz* (2005) [Registro em vídeo]. Direção: Regina Pessoa. Portugal/França/Canadá: Ciclope/Folimage/ONF/Arte France. 1 Disco (DVD — O melhor do Anima Mundi, vol. 5).
- O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) [Registro em vídeo]. Direção: Robert Weiner. Alemanha: Decla-Film-Ges. Holz & Co. On-line. Disponível em: <URL: <http://www.archive.org/details/>

Contatar a autora:

gordeeff@quadrovermelho.com.br

Ordenar y adenOrr. Métodos para el orden y detalles de autoreferencialidad en Daniel Jacoby

ELOI PUIG MESTRES

Espanha, artista visual. Doctor en Bellas Artes. Profesor titular de la Universidad de Barcelona.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: El trabajo de Jacoby reformula infinitos criterios para clasificar y ordenar [reordenar] los más amplios y diversos ámbitos en los que la realidad puede residir. Jacoby reformula el método científico desde una perspectiva artística poniendo en tela de juicio cada una de sus partes, el orden como elemento adscrito a la ciencia es uno de los conceptos que serán analizados en este artículo. Jacoby se concentra en la construcción casi obsesiva de métodos que ensayan otras posibilidades de clasificación de la realidad y que siempre responderán a una serie de normas arbitrarias pero consensuadas.
Palabras clave: orden / método científico / objetividad / subjetividad / realidad.

Title: *Ordenar y adenOrr. Methods for ordering and details of autoreferenciality in Daniel Jacoby*
Abstract: *Jacoby's work reformulates endless criteria to classify and order the largest and most diverse areas in which reality may lie. Jacoby reformulates the scientific method from an artistic perspective and questions each of its parts, order as an element attached to science is one of the concepts that will be discussed in this paper. Jacoby focuses obsessively on the construction of methods that try other possible ways to classify reality and will always be an answer to a series of arbitrary but agreed rules.*
Keywords: *order / scientific method / objectivity / subjectivity / reality.*

Introducción

Jacoby es un joven artista nacido en Lima (1985), tras licenciarse en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona (UB) y obtener el máster en *Producción Artística e Investigación* de la misma universidad, ha complementado su formación con residencias en Japón (Tokyo Wonder Site), Holanda (ARE) y Luxemburgo (Casino Luxembourg). En este artículo hablaremos de algunos de sus trabajos realizados hasta el año 2009.



Figuras 1 y 2. Daniel Jacoby, imágenes de la pieza *Cartucho de tinta negra para impresora Epson 1520* (2007). Cartucho de tinta Epson S020108 utilizado para la acción y uno de los 13 folios impresos.

Durante su etapa de estudios de licenciatura y máster los planteamientos de sus trabajos ya vislumbran un claro interés conceptual hacia la búsqueda de lógicas paralelas o sumergidas, no evidentes y que responden a un código reformulado por el mismo artista. El trabajo *Cartucho de tinta negra para impresora Epson 1520* realizado en el año 2007 es un ejemplo, ya que bajo este título pretende desvincular su más mínima subjetividad como artista, *para dar paso a una supuesta precisión de carácter tecnológico y carente de voluntad*. Es así como sus trabajos empiezan a tener una lógica cercana al experimento científico (Figuras 1 y 2).

Buscando el orden

El binomio *orden-desorden* siempre ha llevado consigo la connotación *positivo-negativo*. Estamos abordando un concepto fundamental, el orden aparece en todas las etapas de la filosofía, desde los presocráticos hasta los postestructuralistas.

La batalla eterna entre orden y desorden, armonía y caos, debe representar una percepción humana del universo hondamente sentida, pues es común a una gran cantidad de mitos y de culturas (...) El caos es la masa original sin forma a partir de la cual el creador moldeó el universo ordenado. El orden es considerado equivalente al bien y el desorden al mal. El orden y el caos son considerados como dos polos opuestos, sobre los que gira nuestra interpretación de mundo (Stewart, 1991: 20).

Para poder iniciar cualquier reflexión que nos aporte conocimiento ésta deberá contener una estructura inteligible, que la podamos entender, es decir que contenga cierto orden. Podríamos decir que poner en orden se trata de una de las primeras actividades que realizamos en nuestra infancia, a los dos años empezamos a construir todo el infinito tejido de contrarios. Entendemos al orden como el aporte positivo para la construcción del conocimiento y por el contra-

rio nos aparece el desorden. Éste siempre nos aparece relacionado con el caos.

Pero estas verdades supuestas como absolutas se desmoronan, la propia ciencia es quien se ha preocupado de objetivizar los beneficios del caos y, al mismo tiempo relativiza el orden mecánico que formula la naturaleza bajo fórmulas deterministas. En esa línea podemos recordar algunas afirmaciones de Ilyia Prigogine;

la entrada en escena del caos nos obliga a generalizar la noción de ley de la naturaleza y a introducir en ella los conceptos de probabilidad e irreversibilidad. Es un cambio radical, ya que desde esta perspectiva el caos nos obliga a considerar de nuevo nuestra descripción fundamental de la naturaleza (Prigogine, 1990).

Jacoby ya en el ámbito artístico se posiciona como desestabilizador de ese supuesto binomio de contrarios orden y desorden. El concepto de orden que ha adoptado es el mismo que Antonio Escohotado expone:

Hechos a una civilización-fábrica, a su vez dentro de un universo-reloj, el propio tecnológico empuja a un escenario de perfiles todavía borrosos aunque muy distinto, donde las representaciones del orden deben de adaptarse a una situación de pluralidad e inestabilidad, no por ello menos eficaz para inventar pautas organizativas y asociativas (Escohotado, 1999: 13).

Visos de autorreferencialidad

Cabría advertir que a pesar de que en Jacoby aparecen elementos metalingüísticos no estamos tratando de un artista que se caracterice eminentemente por ello, sino más bien podríamos decir que en sus trabajos se desprenden detalles claramente autorreferenciales. Esta característica está relacionada con su interés por los procesos tecnológicos y científicos. Su dominio tecnológico de diferente *software* de programación le posibilita aplicar sus ideas de manera muy clara y sintética.

Su obra es un sistema de métodos — término que él mismo utiliza para definir sus acciones y registros — que aniquilan el sentido predeterminado de las cosas, las desmenuza, las deshumaniza y las reconstruye siguiendo patrones casi matemáticos. Jacoby se concentra en la construcción obsesiva de métodos que ensayan otras posibilidades de clasificación de la realidad. La diferencia crucial que le separa por completo del experimento científico es el hecho de prescindir de la supuesta funcionalidad o rentabilidad de las cosas. Se separa por completo de la subjetividad que depositamos en los objetos (un libro, una película, un periódico, una pieza musical...), para ofrecer una lectura mera-

mente informativa y acumulativa de aquello que nos rodea. Es como si Jacoby creyera que “la mínima adquisición de conocimiento se da cuando cuando no se gana conocimiento comprensible ni en inteligibilidad ni en universalidad.” (Wagensberg, 2009: 36)

Podríamos afirmar que abusa de la posibilidad que le otorga la realidad de reformular infinitos criterios para clasificar, proyecta la realidad cotidiana en planos absurdos, la convierte en una acumulación imposible de información, sin búsqueda estética ni funcional, tal y como se plantearía en una investigación puramente científica.

Detectamos aspectos de autoreferencialidad en Jacoby a partir del momento en que una vez planteado su objetivo éste es llevado a cabo, es decir, el despliegue técnico y procesual que utiliza es de carácter autorreferencial, ya que exprime estrictamente al medio y éste se muestra sin ninguna aportación discursiva más, se ciñe a la propuesta y al proceso para desarrollarla. Por ejemplo, en *Ordenar las notas de Für Elise [Para Elisa] de Beethoven según su tonalidad*, el desmontaje de la pieza original *Para Elisa* desenmascara a un piano dotado de 88 teclas (36 negras y 52 blancas) y que cada tecla se corresponde con un tono o medio tono. Nos muestra una interpretación musical como si de una demostración mecánica se tratara, para poder mostrar toda su capacidad sonora (Figura 3).

Trabajos

(ésta es una selección de tres trabajos del artista relacionados con lo que propone este artículo).

Ordenar las notas de Für Elise de Beethoven según su tonalidad, (2009). Como en la mayoría de sus trabajos, su sentido se concentra en su proceso de desarrollo aunque finalmente su formalización acabe en un formato determinado, en este caso es un video de 6 minutos de duración. En este proyecto Jacoby redistribuye las notas de la popularísima *Para Elisa* de Beethoven según un parámetro tonal que comienza en las notas más bajas y termina en las más altas. Es una representación de la obra completa, escrita sobre el pentagrama, respetando tiempos originales, pero con los tonos ubicados en orden de más grave a más agudo.

Traducción recursiva de titulares (2008). Este proyecto es un verdadero ejercicio de malabarismo de traducción. Tomando los titulares de cuatro de los principales diarios españoles (El Mundo, El País, El Periódico y La Vanguardia) son traducidos con el servicio de traducción *on line* ‘Google Translate’. El proceso denominado recursivo supone la traducción del titular original –en español–

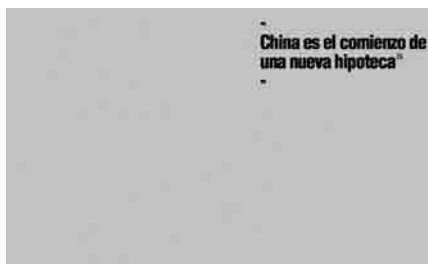


Figura 3. Daniel Jacoby, *Frame* de la obra *Ordenar las notas de Für Elise [Para Elisa] de Beethoven según su tonalidad* (2009).

Figuras 4 y 5. Daniel Jacoby, *Traducción recursiva de titulares*. (2008). Imagen de la portada de la publicación y de una página interior (p. 25).

a un segundo idioma, de este segundo idioma a un tercero diferente, de este tercero a un cuarto y así sucesivamente, pasando por todos los 34 idiomas que admite este traductor, hasta devolver el titular a su idioma original: el español. El resultado es formalizado como una publicación que recoge el resultado de este proceso, aplicado a una selección de titulares aparecidos en prensa del 4 al 17 de noviembre de 2008.

Fragmento del discurso del Presidente Hugo Chávez, el 3 de diciembre de 2007, (2007). También se trata de una pieza de video que muestra ordenadamente un discurso de Hugo Chávez alfabéticamente; utiliza los diez primeros minutos de un discurso del presidente de Venezuela, Hugo Chávez; edita el discurso palabra por palabra y lo ordena alfabéticamente. Antepone la forma sobre el mensaje, segmenta el video y lo reordenar según el orden alfabético (otra construcción) eliminando así su significación. Un método analítico que explora, descontextualizados, los elementos que originan el mensaje.

Conclusión

De manera totalmente intencionada, Jacoby pone en duda la noción de orden preestablecida, evidenciando que otras lógicas son posibles. Se acerca al mundo desde un punto de vista peculiar trastocando valores que en muchos casos se creen indiscutibles, negándose a aceptarlos como absolutos.

Referencias

Escotado, Antonio (1999) *Caos y Orden*.
Madrid, Editorial Espasa Calpe.
Prigogine, Ilya (1999) *Las leyes del caos*.
Crítica, Barcelona.

Stewart, Ian (1991) *¿Juega Dios a los dados?*
La nueva mecánica del caos. Barcelona,
Grijalbo-Mondadori.
Wagensberg, Jorge (2009) *Yo lo superfluo y el error*. Tusquets. Barcelona.

Vari Caramés. Derivas

ENRIQUE JOSÉ LISTA ROMAY

España, artista visual. Licenciado en Bellas Artes y Master Universitario en Arte Contemporáneo. Investigador propio de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo.

Artigo completo recibido a 13 de janeiro e aprobado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: Partiendo de un inicio como fotógrafo amateur en los años 80, la obra de Vari Caramés (Ferrol, 1953) entra de forma progresiva en el campo del arte contemporáneo. Para que esta entrada se produzca, la obra fotográfica debe ajustarse a las condiciones que para ésta se establecen en dicho campo. Vari Caramés no planea esta entrada, por lo que su posición en este campo no ha alcanzado el máximo valor posible, pero esto le ha permitido más libertad en su producción.

Palabras clave: Vari Caramés / fotografía / campo del arte contemporáneo.

Title: *Vari Caramés. Drifts*

Abstract: *Starting as an amateur photographer in the eighties, the work of Vari Caramés (Ferrol, 1953) were progressively introduced in the field of contemporary art. To complete this introduction, it's necessary to adjust the photographic work to the stipulated standards in this field. Vari Caramés didn't planned this introduction, so his position didn't became the best possible in the contemporary art field, but this means more freedom in his production.*

Keywords: *Vari Caramés / photography / contemporary art field.*

Introducción

Vari Caramés nace en Ferrol en 1953, comienza su actividad como fotógrafo *amateur* en los años 80 y desarrolla una trayectoria que se irá introduciendo de forma gradual en el campo del arte contemporáneo. Repasaremos brevemente esta trayectoria, en paralelo a algunas notas contextuales.

Derivas

Vari realiza su primera exposición fotográfica en el pub coruñés O Patacón (1980) donde trabaja hasta su cierre en 1993.

En el Patacón se reúnen personas vinculadas al ambiente cultural coruñés (Seoane, 1994: 89-90), algunas de las cuales estaban comenzando una actividad fotográfica desvinculada de las antiguas agrupaciones. Si en aquellas se entendía la fotografía como una forma de ocio cultivado, fuertemente regulado y con vocación competitiva, los nuevos fotógrafos van a entenderla como una

creación de autor. Este grupo se presentará bajo el título de *Novos Fotógrafos Coruñeses* en dos exposiciones celebradas en A Coruña en los años 1982 (edificio A Terraza) y 1984 (Sala de Exposiciones del Concello), llegando la segunda al Centro Cultural Conde Duque de Madrid. De los numerosos participantes, serán el propio Vari y Manuel Vilariño los que mantengan una presencia más continuada hasta hoy en el contexto del arte contemporáneo. Más vinculados a otros contextos profesionales estarán Xurxo Lobato, Xosé Abad, Xoan Piñón, Xulio Correa o Juan Fernández.

Son características de los fotógrafos de esta generación una formación fotográfica autodidacta y el desempeñar múltiples papeles dentro de las actividades que desarrollan (Fontcuberta, 2004:69). Ejemplos en nuestro caso son Xosé Abad, editor de la revista especializada en fotografía *40x50* (1985-87) y responsable de la fotogalería EAF (A Coruña, c.1988) o Manuel Vilariño, responsable de la galería Cuartoscuro (Ferrol, 1982-84) y presidente de la refundada Sociedade Fotográfica Coruñesa (1984). Vari Caramés participará en estas iniciativas, además de colaborar en la organización de las muestras de los *Novos Fotógrafos* desde su posición estratégica en el Patacón.

Algunos de los *Novos Fotógrafos*, Vari Caramés incluido, participan en actividades fotográficas organizadas por asociaciones culturales de la ciudad como el Ateneo o la Asociación Cultural O Facho y exponen en algunas galerías efímeras como Photocopy o Finis Terreae. En lo que se refiere a las iniciativas municipales, cabe destacar la programación del Kiosco Alfonso. La Universidad Internacional Menéndez Pelayo, con sede en A Coruña desde 1982, tendrá también gran implicación con la actividad fotográfica de la ciudad, coincidiendo con la etapa de José Antonio Alonso como vicerrector. Su papel será clave también en el evento de visibilización de la nueva cultura y arte gallegos que fue la *Semana das forzas atroces do noroeste* (Palacio de la Magdalena, Santander, 1986), en el que también participa Vari.

El ambiente fotográfico gallego de los 80 no se reduce al coruñés y, de hecho, la Fotobienal que comienza en Vigo en 1984 será el evento fotográfico gallego que alcance mayor visibilidad exterior. Vari Caramés no participará en la primera edición (1984) pero sí en la segunda (1986), siendo el único fotógrafo gallego en la sección *Vigovisiões*. Disfrutará también de una de las primeras becas que la Fotobienal convoca a partir de 1992 y el Centro de Estudios Fotográficos, entidad responsable de la organización, le editará un libro monográfico en 1989.

Entre el final de los 80 y principios de los 90, la posición de Vari Caramés en los circuitos de las artes plásticas se irá afianzando y participará en exposiciones de ámbito nacional e internacional como las colectivas *Antropologia e memória. Visão actual da arte galega* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa,



Figura 1 · Retrato de Vari Caramés. Tizón (2012).

Figura 2 · Catálogo de exposición *Novos fotógrafos coruñeses* (1982) A Coruña: Concello da Coruña.

Figura 3 · Manuel Vilariño (1984): Vari Caramés en el montaje de su exposición individual en la galería Cuartoscuro (Ferrol, 1984). Fotografía polaroid, 10,5 x 9 cm. Cortesía de Vari Caramés. Apréciase el entonces habitual formato de marcos de exposición estandarizados.

1987), *Ateliers: Roma — Compostela* (Museo do Pobo galego, Santiago de Compostela, 1989), *Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea española 1970-1990* (MNCARS, Madrid, 1991) o la individual en la *Sala Minerva* (*Círculo de Bellas Artes*, Madrid, 1989). En este afianzamiento de su carrera artística hay que ver un progreso de la misma pero también un síntoma de que se comienzan a estabilizar un sistema del arte en el que ésta puede integrarse.

Caracterizar una cultura española en la que la fotografía estaba empezando a encajar es algo que excede el ámbito de esta conferencia pero puede señalarse que uno de sus rasgos clave es la institucionalidad (Marzo, Jorge Luís y Badía, Tere, 2006; Ramirez, Juan Antonio, 2010; Subirats, Eduardo, 2002 ;VVAA, 2012). Solo apuntaremos que la cultura visible en España desde la transición está directamente vinculada al nuevo entramado institucional democrático que la apoya y promociona pero que, al tiempo, establece los límites de lo posible: será una *cultura del consenso*, de negación del *conflicto pasado* y de todos los conflictos presentes. La fotografía española de los 80 se unirá a esta aparente *placidez* y acogerá aquella versión de la *posmodernidad* que Hal Foster definirá como conservadora o reaccionaria (Foster, 2006: 12). Si en España el posmoderno es un *estilo* (o un individuo vestido *a la moda*), en la fotografía española, Ouka Lele será el paradigma de *posmodernidad*.

A pesar de la supuesta efervescencia cultural, Vari Caramés comienza su actividad en un contexto y momento en que no existía la oportunidad de profesionalizarse artísticamente (mucho menos haciendo fotografía). Las vías posibles eran la fotografía profesional instrumental o la fotografía aficionada. Viviendo de su trabajo en el Patacón, la fotografía de Vari comienza en la fotografía *amateur* pero también con una reivindicación del *amateurismo* que mantendrá hasta hoy (Vari Caramés, entrevista 2011-12-27).

Sus fotografías en blanco y negro de los 80 están muy próximas a lo que entendemos por instantánea: recortan y capturan un momento concreto en un lugar determinado, sin manipulación de la escena. Esto puede acercarle a los planteamientos de su admirado Cartier-Bresson pero, si el *instante decisivo* de Bresson aspira a ser la captura de un fragmento significativo de la realidad en un momento preciso, lo que captura Vari son sensaciones, notas sobre una experiencia apegada a lo cotidiano pero que se mueve entre lo sensorial y lo imaginario.

Con más componente de misterio en su trabajo en blanco y negro y con resultados más plásticos en su fotografía de color, este juego en el que la imagen oscila entre la imaginación y la realidad se mantiene a lo largo de toda a su trayectoria, que se define por una continuidad casi orgánica. Hablamos de un trabajo que no evoluciona en un sentido lineal o histórico, sino en un sentido acumulativo: los nuevos temas y recursos se van sumando sin que esto suponga un



Figura 4 · Portada del *Cuaderno de Cultura* del diario La Voz de Galicia (1986-08-18). En la imagen (no firmada), Vari Caramés muestra una de las fotografías con las que participa en la *Semana das forzas atroces do noroeste* (Palacio de la Magdalena, Santander, 1986).

Figura 5 · *Vari Caramés: Album* (1989) Primer libro monográfico dedicado al trabajo de Vari Caramés.



abandono de los antiguos. Vari no dejará de revisar imágenes o series antiguas, siguiendo conexiones intuitivas, avanzando y retrocediendo en un espacio *imágenes* en el que todos los elementos están conectados entre sí e con la realidad cotidiana pero filtrada con cierta calidez.

El cierre del Patacón en 1993 supone el paso a la dedicación plena de Vari Caramés a la fotografía. Esta dedicación, su progresivo afianzamiento dentro de los circuitos artísticos y el paso a la fotografía de color pueden entenderse como aspectos de un mismo proceso.

Con el paso al color Vari deja de hacer sus propias copias y el trabajo con un laboratorio industrial permitirá también un progresivo aumento de tamaños. Estos cambios no modifican su poética pero contribuirán a dar a su trabajo las condiciones necesarias para ser totalmente admitido en un campo del arte contemporáneo que, a nivel gallego, tiene su punto álgido de creación de infraestructuras en la década de los 90 y principios de la siguiente: El CGAI (creado en 1989) abre las puertas de su sede coruñesa en 1991, el CGAC (Santiago de Compostela) lo hará en 1993, el MARCO (Vigo) en 2002 y la fundación Luís Seoane (A Coruña), creada en 1996, abre su sede actual en 2003.



Figura 6 · Yolanda Alonso (s.d.), *Posmodernos*. Dibujo reproducido en Alonso, Emilio (2011) *Vigo a 80 revolucions por minuto. Unha crónica da movida*. Vigo: Xerais. p. 346.



Figura 7 · Vari Caramés (1982), *Equilibrio*. Gelatino bromuro al selenio, 50 x 60 cm.

La confirmación y afianzamiento definitivo de Vari Caramés dentro del campo del arte contemporáneo vendrá con su exposición individual en el CGAC (Caramés, Vari, 2001). ¿Cuáles son las características que hacen que un trabajo que había surgido como fotografía *amateur*, sea aceptado dentro del campo del arte y sus sistemas de valor?. Anotamos de modo esquemático alguna de las posibles:

Voluntad de autoría: Aunque reivindique el *amateurismo*, Vari se mueve dentro del paradigma de la fotografía como *creación subjetiva*.

Vari Caramés no llegará a profesionalizar su actividad fotográfica, si bien algunos trabajos fuera del campo del arte (valorados negativamente dentro del mismo) han podido suponer un lastre en el avance de su carrera artística.

Vari tendrá exposiciones individuales en el Centro Cultural Torrente Ballester, Ferrol (2003), Pazo da Cultura de Pontevedra, Centro Portugués da Fotografía (Porto) y Sala La Llotgeta (Valencia) (las tres en 2004), en la Fundación Caixanova de Vigo y Pontevedra (2007) y una gran retrospectiva en la Sala Rekalde (Bilbao, 2012) pero, a nuestro juicio, ninguna de ellas superará el hito de la citada exposición individual en el CGAC (2001).

Al alejarse de la fotografía documental *clásica*: realizar imágenes *atemporales* y no descriptivas pero, sobre todo, de grandes formatos en color, Vari se distancia de la pequeña fotografía documental en blanco y negro, aún bastante denostada en el campo del arte contemporáneo.



Figura 8, y 9 · Izquierda: Vari Caramés (1986), *Sen título* (serie *A movida viguesa*). Gelatino bromuro al selenio, 50 x 60 cm. Derecha: Vari Caramés (1996) *Sen título* (serie *Visión animal*). Gelatino bromuro al selenio, 50 x 60 cm.

Figura 10, 11 y 12 · Vari Caramés (1986-1990), imágenes de la serie *Nadar*, constituida por fotografías tomadas entre 1986 y 1990 con una edición en 2010 en la que se recuperan negativos utilizados en los 80 y algunos inéditos. En la serie se combinan blanco y negro y color, así como diversos acabados gráficos (bromuro, duraflex, inyección de tinta...). De izquierda a derecha: Vari Caramés (1986), *Sen título*. Gelatino bromuro al selenio, 40 x 30 cm. Vari Caramés (2000), *Natación*. Color kodak duraflex, 60 x 60 cm.; Vari Caramés (1994), *Salto de trampolín*. Gelatino bromuro al selenio, 60 x 50 cm.

Los referentes de Vari pertenecen al campo artístico. Podemos situarlos en el citado Cartier-Bresson, el tono lúdico de Jacques Heri Lartigue o la capacidad de sugerencia de Robert Frank; pero el espectador puede ver referentes más pictóricos (cercanos al impresionismo). Esta identificación con referentes cercanos a la *historia del arte* beneficia el posicionamiento del trabajo de Vari en este campo.

La forma intuitiva de trabajar de Vari implica otra elección no estratégica: renunciar a un discurso paralelo a su obra. El discurso intelectualizado por parte del autor u otros agentes legitimados incrementa la valoración de un trabajo dentro del campo del arte contemporáneo y su ausencia puede rebajar esa valoración.

Conclusión

Las reglas no escritas del campo del arte afectan a la posición que en él pueden alcanzar los artistas. Aún en el caso de que el artista diseñe una estrategia dentro



Figura 13 · Vari Caramés (1995), *A ponte*. Color kodak duraflex, 50 x 80 cm. La primera fotografía en color que Vari Caramés muestra en exposición (*Urbe-Natura-Cosmos*, Casa da Parra, Santiago de Compostela, 1995).

Figura 14 · Vari Caramés (1997), *Autorretrato*. Gelatino bromuro al selenio, 60 x 50 cm.

Figura 15 · Caramés, Vari (2012), *Ritmo Mareiro*. [catálogo de exposición, Bilbao: Sala Rekalde, A Coruña: Kiosco Alfonso]. Madrid: Ediciones del Limón.



Figura 16 · A. Iglesias (c.2006), Vari Caramés en el montaje de la exposición *Escenearios* (Casa de la Imagen de Logroño, c.2006). Nótese el aumento de tamaños respecto de la imagen del montaje en la sala *Cuartoscuro* que se ha mostrado más arriba.

Figura 17 y 18 · Derecha: Vari Caramés (1986), *Un cortao*. Gelatino bromuro al selenio, 50 x 60 cm.; Derecha: Robert Frank (c.1958), *Restaurant*.

Figura 19 · Vari Caramés (1995), *Nadador*. Color kodak duraflex, 78 x 20 cm.

de ese juego, su margen de movimiento es limitado. En el caso de Vari Caramés ni siquiera existe tal estrategia, como tampoco ha planificado en el desarrollo estético de su trabajo. Este *optar por la deriva* (estética y profesional) ha podido suponer tanto un valor como un *handicap* para su posicionamiento en el campo del arte contemporáneo y/o en una cultura española aún más condicionadora.

Valga decir: las *derivas* de Vari Caramés han podido suponerle menos reconocimiento pero más libertad.

Referencias

- Caramés, Vari (1982), *Equilibrio*. Gelatino bromuro al selenio, 50 x 60 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.131.
- Caramés, Vari (1986), *Sen título* (serie A *movida viguesa*). Gelatino bromuro al selenio, 50 x 60 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.126.
- Caramés, Vari (1986), *Sen título*. Gelatino bromuro al selenio, 40 x 30 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.52.
- Caramés, Vari (1986), *Un cortao*. Gelatino bromuro al selenio, 50 x 60 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.144-45.
- Caramés, Vari (1994), *Salto de trampolín*. Gelatino bromuro al selenio, 60 x 50 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.48.
- Caramés, Vari (1995), *A ponte*. Color kodak duraflex, 50 x 80 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.158.
- Caramés, Vari (1995), *Nadador*. Color kodak duraflex, 78 x 20 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.46-47.
- Caramés, Vari (1996) *Sen título* (serie *Visión animal*). Gelatino bromuro al selenio, 50 x 60 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.72.
- Caramés, Vari (1997), *Autorretrato*. Gelatino bromuro al selenio, 60 x 50 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.115.
- Caramés, Vari (2000), *Natación*. Color kodak duraflex, 60 x 60 cm. Imagen reproducida en Caramés, Vari (2001) *Vari Caramés* [Catálogo de exposición] Santiago de Compostela: CGAC. ISBN: 84-453-3003-9. p.55.

Nombrar la memoria. Los fragmentos enumerables de Elena Asins

EUGÈNIA AGUSTÍ CAMÍ

Espanya, artista visual. Doctora en Belles Arts, Departament de Pintura, Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: La memoria plástica de Elena Asins se instituye en el transcurso del tiempo, la lectura del espacio y el mundo de las relaciones concatenadas. Precursora entre los artistas que trabajan con el cálculo, la semiótica y los sistemas basados en el ordenador, este artículo recorre diferentes estadios de sus reflexiones teóricas confluyendo en la memoria visual, interacción entre procesamiento de datos y procesamiento conceptual.

Palabras clave: Elena Asins / arte computacional / geometría / percepción visual / memoria visual.

Title: *Naming the memory: the countable fragments of Elena Asins*

Abstract: *The expressive artistic memory of Elena Asins is consolidating throughout the times: Asins is a pioneer of the artists that work with algebra, semiotics and computer based systems. This paper analyses her different stages and theoretical approaches, encompassing visual memory and the interaction between data processing and conceptual thinking.*

Keywords: *Elena Asins / computer art / geometry / visual perception / visual memory.*

Nombrar la memoria

Nombrar y numerar para recordar. Es posible que sean necesarias estas tres acciones para establecer el contexto de la extensa obra de Elena Asins (Madrid, 1940). Galardonada con el Premio nacional de artes plásticas en 2011, sigue siendo dentro del panorama español una artista al margen que prosigue su propio cauce. Entre los precursores que trabajaron con la teoría del cálculo, la semiótica y los sistemas basados en el ordenador su obra fluye continua y tenaz, paralela a la sensibilidad específica de la geometría, sostenida por la hipótesis

que la creación, sea cuál fuere su época, no se crea para los sentidos, sino para la conciencia.

La atracción por una obra de apariencia críptica, durante el recorrido de las salas del Centro de Arte Reina Sofía a raíz de la retrospectiva titulada *Fragmentos de la memoria*, induce este artículo que a través de las complicidades compartidas, intentará acercar el sentido experimental, radical y en continua innovación de esta artista, dilucidando, las probabilidades de su imaginario sobre la memoria como sistema cognitivo.

Imbuida por las reglas de funcionamiento equiparables a los sistemas operativos computerizados alterna desde las experimentaciones lingüísticas, la poesía concreta, a los dibujos generados año tras año serialmente, a lápiz o bajo el control de programas; a la dinámica de la edición de vídeo o la escultura, siempre singulares por su depuración formal y rigor compositivo.

La persuasión por lo hermético, por lo insondable, se trasluce durante la línea que traza su carácter silencioso: “los ritmos, las líneas, los espacios o los encuentros requieren tiempo”. Asins nos deja porciones de ilusión proyectada en el tiempo, que nos devuelve en forma de eco ordenado fracciones de lo arcano, lo secreto, lo innombrable. Nominar esos estadios silentes y visualizarlos delineados perfectamente en episodios manuales o en ciclos de apariencia computerizada, es tarea emprendida por Elena Asins y a su vez, la voz que declama su memoria, nombrando las diferentes etapas reflexivas que la van configurando. Como sucede en la linealidad discursiva del lenguaje, los fragmentos de este singular camino son modelados en base a las nociones de espacio y tiempo, patrones constantes de su preocupación creativa, compleja y fractal.

Numerar la memoria

Deambulando por la exposición, interrumpiendo el recorrido convenido, los pasos vuelven sobre sí mismos, conducidos por la trascendencia de las reglas generativas que transmite esta cosmogonía. Esta visión, dispuesta a mi parecer, como una línea quebrada, la que se dice compuesta de varias rectas, muestra las inquietudes de la artista pendiente de su obra mientras se muestra a los visitantes como un objeto sereno.

Inmersa en esta geometría propia que crea un espacio no euclidiano, acotado y abierto a la vez, un espacio como Asins confiesa: “creado acorde a la necesidad” que se convierte en estructura, voy memorizando títulos: *Strukturen*, *Preludio*, *Paradigm*, *Metanoia*...

En 1975 la artista ya escribía “una estructura es una evolución”. “No guarda ningún sentido universal humano, como sostén, no es despliegue dialéctico, es una evolución real, ocurrida. Es una evolución que desvela ascensos y descen-

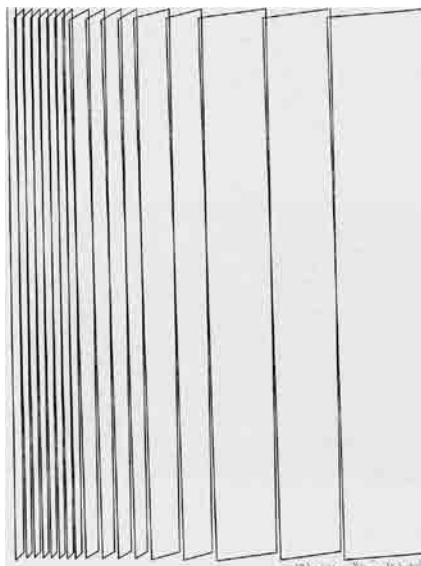


Figura 1 · Elena Asins (1978) *Estudio nº14 para Cuartetos prusianos*. Tinta sobre cartulina. 70 x 54,5 cm. Imág. cat. *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. MNCARS, 2011.

sos, desviaciones, ramificaciones, arranques, recaídas, etc” (Asins, 1975). Esta afirmación revela un patrón fractal: de la estructura a la evolución, de ésta a la memoria, de los estratos memorísticos al fragmento, del fragmento a la memoria visual. Así, nombrando y enumerando, se disponen las diversas figuras compuestas de infinitos elementos siempre evolucionando, sin alterar ni perder sus propiedades, sea cuál sea la escala en que son observados. Para Asins el tiempo es el espacio de la evolución humana.

Bien sea desde la bidimensionalidad del papel, o desde el relieve de las construcciones escultóricas, no es posible la lectura a primera vista, sus trabajos necesitan tiempo para ser contemplados y retenidos, y como apunta Made-ruelo (1979), leídos como la música. Indispensable acercarse y pasar los ojos por el cuadro, por el dibujo, como si nos dispusiéramos ante una partitura para interpretar, convirtiendo el espacio en tiempo. También es necesario el tiempo para aprehenderlos.

El compromiso de Elena Asins hasta conseguir formalizar sus estructuras conlleva más de veinte años de desterrar lo nimio. Destilar y sedimentar. Destilar y sedimentar sugieren fases asociadas también a los procesos de cálculo electrónico. La mano alzada y la mente que dirige. La mente que dirige la mano alzada y ordena procesos dibujísticos a la par en medios computerizados. También son maneras alternadas de numerar la memoria. Crear arte desde las coordenadas del cálculo matemático se percibe bajo un halo de complejidad añadido. Nuestra memoria analógica nos recuerda que la memoria digital está

dotada de una gran capacidad y metodología para el tratamiento de la información, capacitada para resolver problemas matemáticos y lógicos sirviéndose del automatismo de la informática. Los destinatarios parecen ser mentes aptas para la síntesis.

Dibujar es una forma de indagar, y el primer impulso genérico a dibujar se deriva de la necesidad humana de búsqueda, de marcar ciertos puntos, de situar las cosas y situarse uno mismo. Uniendo los nodos primordiales, enlazando fragmentos y estratos, así aborda la artista su búsqueda de largo recorrido en pos de la estructura, alcanzando con el dibujo la evidencia en complejas secuencias analíticas, diáfanas, desmaterializadas, a pesar el bagaje de su corporeidad. La memoria plástica de Elena Asins se instituye en el trancurso del tiempo, la lectura del espacio y el mundo de las relaciones concatenadas.

Siguiendo este itinerario reflexivo la artista manifiesta que “cualquier análisis riguroso sobre arte debe hacerse desde dentro del arte y no desde un punto de vista psicológico, ni histórico, ni tampoco bajo un juicio valorativo de lo bello” (Asins, 1996: 31).

Recordar: diagnóstico y pronóstico

De manera no exenta de cierto humor Gómez de Liaño apunta que “desde el primer poeta concreto quedó roto el tinglado simbolista, vivencial, subjetivo de la poesía, el poema pasó a ser un objeto, un acontecimiento lingüístico, un modelo reducido de lenguaje” (Gómez de Liaño, 1968).

Asins refiere lo que nos rodea, bien sea cotidiano, frecuente o extraordinario, como percepción, sentimiento y pensamiento, fenómenos que conciernen a un procesamiento de información concreto. Con anterioridad al significado, la creación se hace evidente como signifiante, como realidad autónoma: “La obra de arte sólo se representa a sí misma, es por completo autónoma, y no tiene nada que ver con el mundo y la clase de sentimientos que habitualmente sentimos” (Asins, comun. personal). La sentencia citada se ajustaría a la tesis kantiana de belleza como *finalidad sin fin*, una *forma final subjetiva* sin ningún propósito especial, una pura *forma* que tiene su fin en la misma representación (Kant, 1991: 173).

En esta tendencia, Hegel sostiene que “sólo es posible fundar la estética y el juicio estético cuando se discute la obra de arte fuera de la esfera de los sentimientos que ella es capaz de suscitar; más exactamente, que el problema del arte es distinto e independiente del problema moral y del problema del bien” (Hegel, 1989: 28 e ss.).

Las imágenes nos descubren lo presente en el mundo, también su emplazamiento. Al almacenarlas constituimos un registro del que hacemos uso

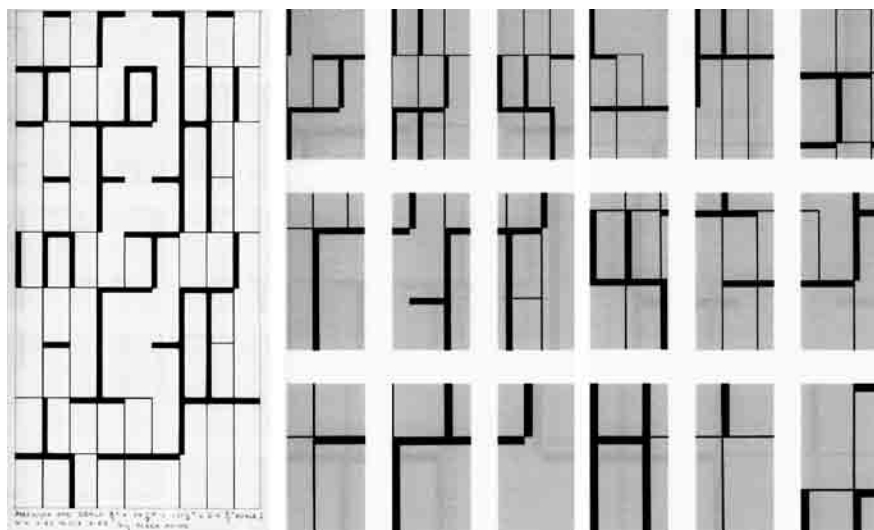
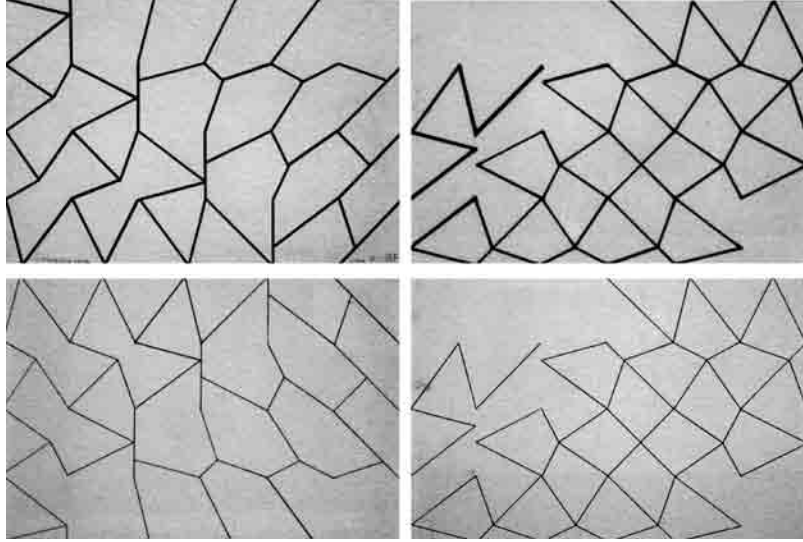


Figura 2 · Elena Asins (1982-83) *Paradigma [Paradigm] for Scale*. Lápiz, tinta y esmalte sobre papel vegetal. 272 dibujos de 42 x 29,5 cm c/u. Imág. cat. *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. MNCARS, 2011.

Figura 3 · Elena Asins (1975) *Strukturen KV 48*, Rotulador sobre papel 12,6 x 19 cm / *Strukturen KV 46*, Rotulador sobre papel 12,6 x 19 cm / *Sin título*, Tinta sobre papel. 12,5 x 19 cm / *Strukturen KV 49*, Tinta sobre papel 12,6 x 19 cm / Imágenes cat. *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. MNCARS, 2011.



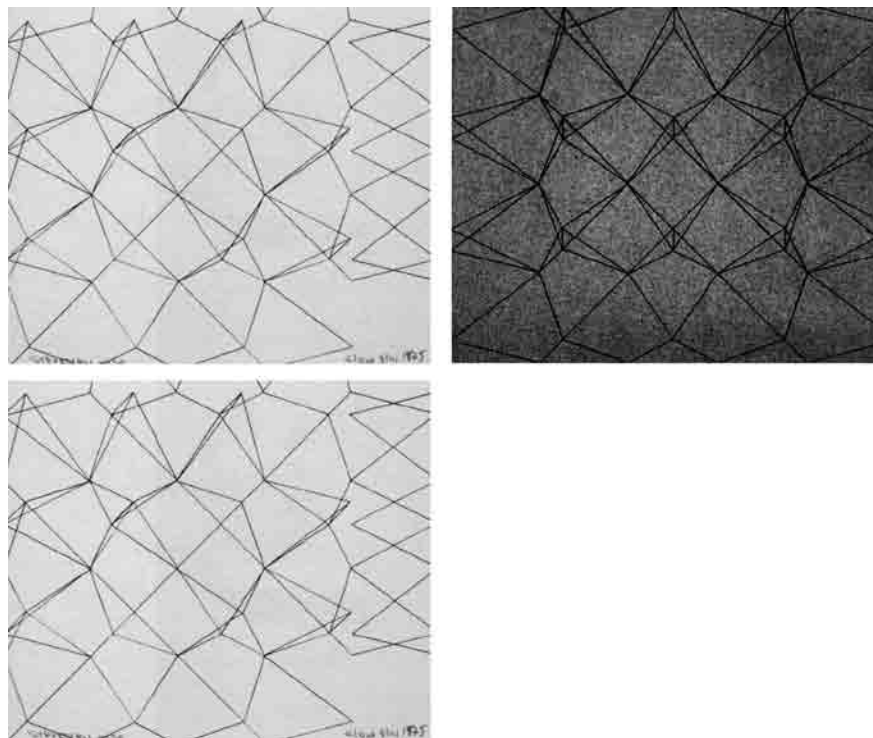


Figura 4 · Elena Asins (1975) *Strukturen KV 52*. Tinta sobre papel 13,1 × 15,7 cm / *Sin Título*, copia heliográfica sobre papel / *Strukturen KV 51* Tinta sobre papel 12,7 × 19,1 cm Imágenes cat. Elena Asins. Fragmentos de la memoria. MNCARS, 2011.

en el momento oportuno y es por excelencia, memoria visual. Estructurar la memoria visual deviene el cometido de Asins, al definir que “los valores de la estructura son: número, magnitud, forma y disposición. El número y la magnitud pertenecen al campo cuantitativo. Forma y disposición al campo cuantitativo analógico y compositivo. Forma y disposición articulan asimismo la figura que puede ser dada de manera sucesiva o simultánea. El número y la magnitud cualifica las variables de proporción, situación, extensión, lugar, momento, intensidad, repetición, etc. Y la extensión, a su vez, por una dialéctica de cambio implica forma, cantidad, distribución-relación, magnitud.” (AAVV, 2011). “Todo aquello referente a la visión como memoria almacenada, idea *versus* imagen, es una conceptualización del cerebro, como exploración de la naturaleza, de las representaciones internas mediante las que captamos toda información” (*Memoria Visual*, s.d).

Elena Asins define la memoria visual como una interacción entre el procesamiento de datos y el procesamiento conceptual, que conlleva inevitablemente planteamientos constructivistas o analíticos de la percepción.

Conclusión

Siguiendo los apuntes que hacía Ignacio Gómez de Liaño en 1968: “todo hubo de ser replanteado, para crear los nuevos signos había que destruir los viejos, y Elena Asins recomienza esta aventura, procede de la pintura, por la concreción de unas formas, por sus posibilidades de juego, de composición, de aleatoriedad, de desglose dimensional, pero sus trabajos cuentan siempre con el espectador, no se los impone, se limita a ofrecer unas indicaciones” (Gómez de Liaño, 1968). Asins declaraba en 1996: “El objeto artístico es tan sólo el envoltorio que encierra la verdadera imagen, la idea básica sustancial, que no puede ser fabricada, ni ser vista, ni ser dicha, sino tan sólo *ser pensada*” (Asins, 1996: 31).

Referencias

- AAVV (2011). *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Catálogo exposición.
- Asins, E. *Historia y reflexión*, conferencia citada.
- Asins, Elena (1975). *Sin Título*. Cat. exposición Galería Sen, Madrid
- Asins, Elena (1996). “Una arqueología del pensamiento”, *Revista Navarra de Arte*, nº 11, nov 1996, pág. 31.
- Asins, Elena (1996). «Una arqueología del pensamiento», *Revista Navarra de Arte*, nº 11, nov 1996, pág. 31
- Gómez de Liaño, Ignacio (1968). *Elena Asins: De la pintura a la poesía concreta*. Catálogo de la exposición del Cercle Artístic de Sant Lluç, Barcelona.
- Gómez de Liaño, Ignacio (1968). Elena Asins: *De la pintura a la poesía concreta*. Catálogo exposición. Cercle Artístic de Sant Lluç, Barcelona.
- Hegel, G.W.F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Akal. pág. 28 y ss.
- Kant, I (1991). *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa Calpe. pág. 173.
- Maderuelo, Javier (1979). *La rigurosa pintura de Elena Asins*. Profesión médica, Madrid.
- Memoria visual* [Consult. 20131113] Dispon. en <http://www.elenaasins.es/memoria.html>

Um Novo Olhar sobre as Alegorias Carnavalescas: Os Carros de Mutação de Acary Margarida

FABIANA MACHADO DIDONE

Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina — UDESC, Brasil. Aluna de Mestrado na linha de Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC.

Artigo completo recebido a 11 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: As alegorias carnavalescas estão incluídas no contexto dos objetos que foram categorizados como populares, decorativos, artesanais, exagerados e fantasiosos pela escrita da história da arte. Neste artigo, será abordada uma parcela da produção artística de Acary Margarida voltada para o carnaval, com a criação e execução de carros de alegoria e mutação, permitindo, assim, lançar um novo olhar sobre o lugar ocupados por esses objetos.

Palavras chave: alegorias carnavalescas / carros de mutação / Acary Margarida.

Title: *A New Look Over Carnival Allegories: the Changing Floats of Acary Margarida*

Abstract: *Carnival floats are included in the context of objects that have been categorized as popular, decorative, handmade, exaggerated and fantasy-related in the writing of history of art history. In this article we will look at part of the artistic production of Acary Margarida aimed at carnival, with the creation and execution of allegory and changing floats, thus allowing the launch of a new look at the place occupied by these objects.*

Keywords: *carnival allegories / changing floats / Acary Margarida.*

Introdução

Este artigo irá apresentar um fragmento da produção do artista brasileiro Acary Margarida voltado para o carnaval, com a criação e execução de carros de alegoria e mutação para diversas sociedades carnavalescas da cidade de Florianópolis, durante as décadas de 1950 e 1960. Essas alegorias carnavalescas podem ser estudadas dentro do contexto dos objetos categorizados como artesanais, decorativos, populares, fantasiosos e exagerados pela escrita da história da

arte. Refletindo sobre esses objetos, lança-se o olhar sobre a rigidez das fronteiras da arte e sobre o lugar ocupado pelos mesmos, definidos conforme sua qualidade artística.

Quando um objeto subverte um padrão estético predominante, seja por sua dimensão, sua conformação ou seu material fora do comum, ele enfrenta dificuldades de se contextualizar e de se fixar em determinados territórios. Só certos tipos de objetos tem a permissão para adentrar pelas portas das instituições de memória e de arte: os museus (Malta, 2010: 650).

O artista plástico Acary Margarida (1907-1981) era um grande admirador da cidade em que nasceu e viveu, Florianópolis, localizada no sul do Brasil. Vindo de uma família de artistas, recebeu noções de desenho e pintura de seu pai, Joaquim Margarida e continuou sua trajetória como autodidata, sendo que sua vasta produção plástica aconteceu, principalmente, no campo pictórico. Pintou cenas bíblicas e históricas, porém especializou-se em retratos e paisagens. Manteve-se fiel ao estilo pictórico tradicional e acadêmico, mesmo com a chegada do modernismo, o que contribuiu para que fosse, pouco a pouco, afastado do circuito de arte da cidade. Em paralelo à produção pictórica, desenvolveu durante vários anos seguidos, um trabalho artístico voltado para o carnaval de Florianópolis. Foi responsável pela criação, elaboração e montagem de carros alegóricos e de mutação para diversas sociedades carnavalescas da época.

O carnaval da Ilha sempre teve como apoio algum artista plástico que soube emprestar sua arte aos festejos do Momo. A família Margarida, por exemplo, já no século XIX, dava o toque de arte na província através do fotógrafo e artista plástico Joaquim Margarida [pai de Acary], mais tarde através do Acary [Margarida] (Ramos, 1997: 111).

1. Os carros de mutação de Acary Margarida

Na metade do século XX, o carnaval de Florianópolis era animado pelo desfile de carros de alegoria e mutação das sociedades carnavalescas. Estas diferiam das escolas de samba, pois desfilavam apenas com carros alegóricos, sendo que alguns eram construídos com mecanismos móveis que proporcionavam mutações durante a apresentação. Os carros eram elaborados, durante meses, de acordo com o enredo e o tema escolhido por cada sociedade. Os desfiles eram divididos em dois concursos oficiais, mutação e alegoria. O regulamento previa a apresentação de no mínimo quatro e no máximo seis carros por sociedades, com destaque para o abre-alas e o carro da rainha.



Figuras 1 e 2. Em ambas as figuras, carros de mutação criados por Acary Margarida. Carnaval de Florianópolis, década de 1950. Fonte: coleção de fotos da família do artista.

As principais sociedades carnavalescas que existiram em Florianópolis no século XX foram: *Granadeiros da Ilha*, *Tenentes do Diabo*, *Trevo de Ouro* e *Limoieiro*. A Sociedade Carnavalesca *Trevo de Ouro*, antiga *Vai ou Racha*, foi fundada em fevereiro de 1969, sendo Acary Margarida um de seus fundadores, e mais tarde, seu filho Lauro Margarida passa a presidir a Sociedade.

Resultado do trabalho criativo e minuciosamente artesanal de um grupo de pessoas abnegadas, cuja única gratificação é ver a multicoloridade feérica dos carros encantar o povo nas noites de carnaval, as Grandes Sociedades, nestes 30 anos, transformaram-se num espetáculo sem paralelo no carnaval brasileiro. Isso porque suas mutações são as únicas no país (Ramos, 1997: 44).

Os carros de mutação foram um grande diferencial no carnaval de Florianópolis, um marco que ficou na memória de muitos habitantes. Acary Margarida atuou na produção de carros alegóricos e de mutação para sociedades carnavalescas de Florianópolis, mostrados nas figuras 1 e 2. E também, de outras cidades do Estado de Santa Catarina, como Blumenau, Itajaí e Videira, levando mão-de-obra e tecnologia dos carros de mutação que eram exclusivos do carnaval ilhéu.



Figuras 3 e 4. À esquerda: carro de mutação “Melão” de 1953.

À direita: carro de mutação “Quatro Estações” de 1954.

Ambos da Sociedade Carnavalesca Granadeiros da Ilha. Carnaval de Florianópolis. Imagens disponíveis em www.clicrbs.com.br/tamborim/2011/04/06

A montagem dos carros exigia muita habilidade técnica, segundo Acary Francisco Margarida (apud Rosa, 2003: 2), neto de Acary Margarida, “uma combinação de mãos leves de artista com braços fortes de operários.” Um tablado era montado sobre um chassi de caminhão, formando uma espécie de carretão decorado sobre o qual eram colocadas as alegorias e mutações. A engrenagem que proporcionava as mutações era instalada embaixo do carretão. Na parte da frente, era instalado um cambão engatado para ser puxado por tratores, jipes ou caminhonetes. O sistema era formado por catracas manuais com roldanas e acionado por manivelas, proporcionando o movimento das figuras decoradas. A criatividade dos artistas responsáveis pela criação das peças passeava entre castelos, dragões, aviões, navios, bruxas e animais lendários pertencentes ao folclore local, conforme aparece nos carros de mutação das figuras 3 e 4.

Os barracões das Grandes Sociedades funcionavam praticamente todo o ano e eram grandes oficinas profissionalizantes. Faziam uso de material reciclado como sucatas, tampas de garrafa, maços de cigarro e plástico como matéria prima para o trabalho artístico. Para Cavalcanti (1999), a produção das alegorias carnavalescas faz parte de uma arte coletiva, pois, concebidas pelo carnavalesco, o processo de criação possui um objetivo comum e reúne, em torno deste, uma equipe de especialistas com seus ajudantes. A relevância das alegorias carnavalescas deve ser atribuída a sua força artística e significativa, correspondendo a uma forma de expressão carnavalesca para mostrar ao público, através da alegria e também da crítica, as transformações do seu tempo.

As alegorias carnavalescas trazem consigo esse sentimento do mundo. Para além do tópico do enredo que ilustram, lançam mão de uma infinidade de elementos que re-têm simultaneamente a muitos e imprevistos significados. As alegorias carnavalescas dizem uma coisa, significam muitas, num jogo livre de alusões. Exaltam ironicamente

objetos banais e corriqueiros, que ganham dimensões monumentais. Misturam elementos aparentemente desconexos. Brincam com a ambiguidade, intrigam, surpreendem. Uma vez prontas para serem apreciadas, parecem inesgotáveis, e, no entanto logo acabam (Cavalcanti, 1999: 50).

2. Um novo olhar sobre as alegorias carnavalescas

A noção de obra de arte vem sofrendo diversas alterações durante toda história da arte, sendo o objeto artístico alvo de julgamentos que o definem como adequado ou não para ser considerado arte. Em vista disso, Luciano Vinhosa (2011) traz à tona a inquietante questão sobre o que é uma obra de arte hoje e reflete acerca da noção de obra de arte, caracterizada como mutante e obediente à dinâmica interna de uma prática. Segundo o autor, se a obra de arte for definida pela prática artística e a arte considerada um fazer e não uma teoria, nesse caso “podemos reunir campos profissionais muitos distintos e autônomos entre si como o carnaval, a arte contemporânea, a moda, a arte popular, entre outros” (Vinhosa, 2011: 2). Porém, essas práticas, distintas entre si, são identificadas com a arte em geral e se aproximam pela intenção estética. “Cada uma dessas artes, inscreve-se, no entanto, em campos profissionais específicos em atenção às suas regras, seus valores, seus circuitos, aos lugares de visibilidade e formas de produzir muito distintas” (2011: 2). Uma definição de obra de arte, para o autor, deve ser considerada então, a partir do ponto de vista de um campo específico, ou seja, a partir do campo em que o objeto artístico em questão está situado.

O campo de produção artística voltada para o carnaval, com suas regras e valores específicos, é caracterizado pela subjetividade, pessoalidade e pelo forte apelo popular e sentimental. Os objetos artísticos produzidos para o carnaval primam pela manufatura cuidadosa, pela exuberância das formas, pela combinação do uso de materiais nobres e ordinários e pela coerência com a temática estabelecida.

Com o alargamento das fronteiras na contemporaneidade, a partir dos campos híbridos de atuação do artista, do cruzamento e diluição de conceitos e da constante interação entre vários campos de conhecimento, é possível lançar um novo olhar sobre o lugar ocupado pelos objetos que sofreram preconceitos na história da arte, resultando assim, em novas perspectivas para o estudo dos objetos artísticos.

Conclusão

Quando se propõe rever o espaço ocupado por certos tipos de objetos que foram encobertos por preconceitos e rejeitados, pretende-se pensar a contribuição que os mesmos podem trazer para a renovação da escrita da história da

arte. A pesquisa e o estudo da produção artística voltada para o carnaval revelam uma importante contribuição para essa nova maneira de pensar e escrever a história da arte, rompendo antigos padrões e revendo conceitos. Voltar à atenção para os objetos alegóricos pertencentes ao carnaval permite acessar novos territórios, além de “repensar certos estatutos de verdade sobre as obras de arte, sobre o valor das instituições no balizamento dos discursos de competência e a importância dos lugares ocupados pelos objetos no julgamento de qualidade de uma obra” (Malta, 2009: 2375). Os objetos alegóricos, mais especificamente, os carros de mutação, com sua manufatura específica e exclusiva, fornecem subsídios suficientes para ocupar um lugar de destaque nesse novo olhar sobre a história da arte.

Referências

- Bastos, Angela (2011) “Como nos velhos tempos.” *Jornal Hora de Santa Catarina, Coluna Tamborim, de 06/04/2011* Reportagem. [Acedido 2012-03]. Disponível em <<http://www.clicrbs.com.br/tamborim/2011/04/06>>
- Cavalcanti, Maria Laura V. (1999) *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- Malta, Marize (2010) *Casa Assombrada ou Circo dos Horrores? Discussão sobre territórios para objetos do mal*. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” — Anais 2010 — Cachoeira, Bahia.
- Malta, Marize (2009) *O caso de uma obra sem lugar e a discussão sobre o lugar da obra de arte decorativa*. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — “Transversalidades” — Anais 2009 — Salvador, Bahia.
- Ramos, Atila Alcides (1997) *Carnaval da Ilha*. Florianópolis: Papa Livros.
- Rosa, Edson (2003) “Alegorias e Mutações.” *Reportagem, Jornal ANCapital, Coluna Última Página*, de 02/05/2003. [Acedido 2012-03] Disponível em <<http://www1.an.com.br/2003/mar/02/1ult.htm>>
- Vinhosa, Luciano (2011) *Práticas artísticas de fronteira: alguns tópicos para reflexão*. Publicação digital. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. [Acedido 2012-03] Disponível em <<http://seminario.mamrio.org.br>>

As Figuras Híbridas nas Caricaturas de Joaquim Margarida

FABIANA MACHADO DIDONE

Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina — UDESC, Brasil. Aluna de Mestrado na linha de Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O presente artigo tem como tema abordar as figuras híbridas compostas de homem-animal presentes nas caricaturas do artista brasileiro Joaquim Margarida, publicadas no periódico crítico *Matraca*, na cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis), na década de 1880.

Palavras chave: figuras híbridas / caricatura / Joaquim Margarida.

Title: *The hybrid figures in the caricatures of Joaquim Margarida*

Abstract: *This article focuses on the hybrid figures composed by men-animal present in the caricatures of the Brazilian artist Joaquim Margarida published in the critical journal *Matraca* in Nossa Senhora do Desterro (current Florianópolis), in the 1880s.*

Keywords: *hybrid figures / caricature / Joaquim Margarida.*

Introdução

Joaquim Antonio das Oliveiras Margarida (1865-1955) nasceu e viveu na cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis), ao sul do Brasil, onde seguiu carreira como professor de desenho, caligrafia e geometria no Liceu de Artes e Ofícios, além de reconhecido retratista a óleo de pessoas influentes da cidade. Foi o ilustrador e caricaturista do periódico crítico *Matraca*, editado pela Officina de Lithographia e Typographia de Alexandre Margarida, seu pai, que circulou semanalmente na cidade durante os anos de 1881 a 1888.

As caricaturas de Joaquim Margarida publicadas no periódico crítico *Matraca* registravam, com humor e crítica, acontecimentos políticos, sociais e culturais como também as peculiaridades da vida da cidade. Neste artigo, são

destacadas e apresentadas aquelas caricaturas nas quais aparecem as figuras híbridas compostas de homem-animal, expondo suas particularidades, composição e recorrência, já que esses híbridos vêm de uma longa tradição nos desenhos de humor.

1. As caricaturas de Joaquim Margarida

A caricatura é uma representação gráfica ou plástica de uma pessoa, idéia ou acontecimento interpretada propositalmente de forma distorcida e exagerada, acentuando ou revelando aspectos específicos. O aparecimento da caricatura no Brasil está vinculado ao surgimento e desenvolvimento da imprensa, na primeira metade do século XIX. A vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808 e a abertura dos portos propiciou o estabelecimento das primeiras oficinas gráficas no país, gerando a impressão de livros e periódicos ainda sem material ilustrativo. Com as inovações técnicas no campo da gravura, em meados do século XIX, a imprensa teve um impulso e, conseqüentemente, houve a proliferação de publicações de jornais e periódicos ilustrados, dentre eles, folhas satíricas e críticas.

Na cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis), a partir da década de 1850, multiplicou a edição e circulação de jornais e periódicos. Esses jornais estavam ligados aos partidos políticos da época, vivendo à sombra deles e dos embates e polêmicas gerados pela política local. Os artigos e crônicas jornalísticas focavam a sociabilidade e a vida familiar e funcionavam como forma de propagar princípios racionais e normas de comportamento, que, aos poucos, eram interiorizados pela sociedade local.

Eminentemente políticos, eram também noticiosos, comerciais e literários: propagavam o ideal iluminista de liberdade de expressão e de amor ao progresso. Viam-se como um dos principais instrumentos de ligação entre o mundo ilustrado da civilização e o mundo rude da fronteira, da qual eram a mais viva voz (Siebert, 2001: 235).

O periódico crítico Matraca circulou na cidade de Nossa Senhora do Desterro entre os anos de 1881 a 1888 trazendo, sempre num tom crítico e irônico, notícias sobre a cidade, além de poesias, trechos de contos, piadas e anúncios. A partir do ano de 1884, com periodicidade semanal, ampliou seu formato e passou a incluir ilustrações executadas por Joaquim Margarida. O Periódico Crítico Matraca era editado pela *Officina de Lithographia e Typhographia* de Alexandre Francisco das Oliveiras Margarida, pai de Joaquim Margarida, estabelecida em Desterro no ano de 1870. Alexandre Margarida (1838-1916) editava também em sua tipografia jornais, periódicos, semanários, partituras musicais dentre outros documentos.

Os irmãos Margarida [Manoel e Alexandre], que faziam desenho de humor e tinham uma escola de desenho, juntamente com o pintor Sebastião Vieira Fernandes movimentaram a pacata Desterro, criando um pequeno núcleo de artistas plásticos (Pisani apud Correa, 2005: 97).

As caricaturas e ilustrações de Joaquim Margarida ocupavam sempre a primeira e última página do Periódico Crítico Matraca, sendo as páginas centrais compostas por textos. Os temas das ilustrações eram sempre uma crítica bem humorada sobre um acontecimento político (na maioria das vezes), social ou cultural do momento. Os elementos de composição dessas caricaturas geralmente variavam entre a distorção ou desproporção no desenho da figura humana, bem como a representação de figuras híbridas compostas de homem-animal.

As figuras híbridas nas caricaturas de Joaquim Margarida, na grande maioria das vezes, são elementos que compõem uma sátira política, que tem por finalidade atingir personalidades e eventos públicos. Os assuntos mais comentados eram as disputas entre os partidos, as autoridades políticas, as eleições, o descaso, a corrupção, as brigas e as polêmicas, temas ainda pertinentes nos dias de hoje. Nas sátiras, tanto social como política, encontram-se elementos textuais compostos com as ilustrações. Citações e trocadilhos são colocados como títulos e versos são comumente usados para fortalecer e evidenciar a imagem. Algumas ilustrações são acompanhadas de textos explicativos que reforçam sua interpretação e entendimento. Como podemos observar nas figuras 1 e 2, elementos textuais evidenciando as caricaturas. Na figura 1, capa da edição de número 50, ano V, do periódico Matraca, duas personalidades políticas de partidos diferentes são representadas em corpos de aves, compondo figuras híbridas de homem-animal. O título da sátira é “Os dois chefes políticos” e nos cartazes pendurados na parede, o da esquerda diz “Atenção: amanhã às 10 horas grande briga no rinheideiro municipal” e no da direita “Só terão ingresso os que apresentarem o devido cartão”. Na figura 2, ilustração de última página do periódico Matraca de número 8, ano VIII, figuras publicas são representadas em corpos humanos e cabeças de animal. No texto que acompanha a ilustração diz que muitos cidadãos não gostaram do quadro alegórico publicado na edição anterior do periódico e foram até o escritório da litografia para reclamar.

Nas figuras 3 e 4 aparecem mais figuras híbridas desenhadas por Joaquim Margarida e publicadas no periódico crítico Matraca, em ambas são representações de pessoas ilustres da sociedade com corpo humano e cabeça de animal. Na figura 3, as autoridades da época festejam a política, sendo que a figura central está representada com a cabeça de um felino. Já na figura 4, na câmara dos



Figura 1. Joaquim Margarida, 1885. Ilustração de capa do *Periódico Crítico Matraca*, ano V, nº 50. Acervo da Biblioteca Publica do Estado de Santa Catarina.



Figura 2. Joaquim Margarida, 1888. Caricatura extraída do *Periódico Crítico Matraca*, ano VII, nº 08. Acervo da Biblioteca Publica do Estado de Santa Catarina.

deputados, um deles, com cabeça de pássaro, defende os interesses da província, como a construção de uma estrada de ferro e de um farol.

2. Figuras híbridas: uma linguagem universal

A partir do século XIX, os esforços com a caricatura se tornaram mais constantes, era prática comum entre artistas do Brasil e do exterior se valer da caricatura e da sátira como instrumentos para representar, com ironia, humor e crítica pessoas e acontecimentos da sua época. Para McPhee (2011), independente do contexto histórico ou da intenção, artistas tem tradicionalmente voltado a repertórios de composição padrão e fórmulas visuais para ajudá-los a compor os elementos caricaturais nas ilustrações de humor. Dentre esses repertórios, vale destacar o exagero e distorção de rostos e corpos e a representação de pessoas como animais e objetos.

A presença de figuras híbridas em caricaturas vem de uma longa tradição nos desenhos de humor, tornando-se uma linguagem universal que tem sido utilizada por muito tempo. O artista francês François Desprez, no século XVI criou um pequeno livro com 120 ilustrações de estranhas figuras híbridas compostas de pessoas-animais com o título *Les songes drolatiques de Pantagruel*, conforme aparece na figura 5, antecipando o que os caricaturistas fariam nos séculos seguintes. Esse livro inspirou numerosos artistas no século XIX, principalmente caricaturistas franceses ativos durante a Revolução, os quais frequentemente retratavam figuras políticas como corpo de animal e cabeça de homem.

O artista americano Henry Louis Stephens executou, na década de 1850, um conjunto de 40 litografias coloridas com o título *The Comic Natural History of the Humam Race*. Nessa série, o artista criou figuras híbridas acrescentando



Figuras 3 e 4. Joaquim Margarida, caricatura extraída do *Periódico Crítico Matraca*, nº. 28 e nº. 36, 1885. Acervo da Biblioteca Publica do Estado de Santa Catarina.

Figura 5. François Desprez, *Les Songes Drolatiques de Pantagruel*, 1565. Xilogravuras (livro) — 15 x 19 cm. *The Metropolitan Museum of Art*, NY.

Figura 6. Henry Louis Stephens, *The Comic Natural History of the Human Race* (serie), 1851. Litografia colorida — 28 x 18 cm. *The Metropolitan Museum of Art*, NY.

cabeças de pessoas conhecidas em corpos de pássaros, insetos, peixes e outros animais. Dentre as pessoas escolhidas pelo artista para serem retratadas como híbridos, estavam incluídos políticos, autoridades e celebridades. Na figura 6, o artista caricaturou ele mesmo em corpo de galinha e usou a ilustração como capa da sua série de litografias.

Conclusão

Ao abordar as caricaturas de Joaquim Margarida compostas de figuras híbridas de homem-animal é possível verificar suas particularidades e compreender o humor e a caricatura como uma poderosa arma de protesto, contestação e subversão. E isso ocorre não só no Brasil como também em outros países e em outras épocas, sendo verificável devido à linguagem universal dos elementos caricaturais. A caricatura e a sátira não só exprimem o ponto de vista de seu autor, mas também refletem a opinião pública, tornando-se uma importante e temida forma de expressão. Para Fonseca (1999), as caricaturas e as sátiras ocupam espaço privilegiado em jornais e revistas de todo mundo por serem comentários sociais velados pela ironia e pelo sarcasmo, mostrando com simples figuras o que não poderia ser dito com mil palavras.

Não se pode negar a importância do desenho humorístico na imprensa, seja como documento histórico, como fonte de informação social e política, como termômetro de opinião, como fenômeno estético, como expressão artística literária ou como simples forma de diversão e passatempo (Fonseca, 1999: 13).

A pesquisa sobre caricatura e seus elementos, uma combinação de arte, crítica e humor, fornecem um rico e pouco explorado material que possibilita conhecer e compreender as relações sociais, culturais e políticas de uma sociedade.

Referências

- Correa, Carlos Humberto P. (2005) *História de Florianópolis — Ilustrada*. Florianópolis: Insular
- Fonseca, Joaquim da (1999) *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- McPhee, Constance & Orenstein, Nadine (org.) (2011) *Infinite Jest: caricature and satire from Leonardo to Levine*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Siebert, Itamar (2001) "Crítica jornalística, sociabilidade e vida familiar na Desterro de meados do século XIX." In: Brancher, Ana e Arend, Silvia Mara Favero (org.). *História de Santa Catarina no século XIX*. Florianópolis: UFSC.

Cláudio Assis e a produção do trágico: pensando a causalidade no cinema

FÁBIO DE GODOY DEL PICCHIA ZANONI

Brasil, dramaturgo e encenador. Mestre em Filosofia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa. Estudante de doutoramento na Universidade de Lisboa.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo tem por objetivo investigar o modo pelo qual o diretor de cinema brasileiro Cláudio Assis, especialmente no filmes *Baixio de Bestas*, propõe-nos, por intermédio da construção de conexões insuspeitas entre os acontecimentos ali dramatizados, uma nova maneira de pensar o problema da relação entre causalidade e tragicidade na escrita cinematográfica.

Palavras chave: causalidade / tragicidade / cinema / ética.

Title: *Cláudio Assis and the production of tragic: considering causality in cinema*

Abstract: *This paper aims to investigate the way in which the Brazilian film director Claudio Assis, especially in *Bog of Beasts* film, offers us, through the construction of unsuspected connections between the events dramatized there, a new way of thinking about the problem of the relationship between causality and tragedy in the film writing.*

Keywords: *causality / tragedy / cinema / ethics.*

Introdução

Dado o título, esclareço que não se tratará de falar, aqui, da noção de causalidade, tal como formulada pela história da filosofia. Não se tratará, por exemplo, de tomar a noção de causalidade em Kant e aplicá-la ao domínio do cinema, a fim de definir quais os cineastas que, mesmo de maneira inconsciente, estariam de acordo, ou não, com o gabarito filosófico. Meu propósito é outro. Antes, pergunto-me quais as noções de causalidade de fato empregadas pelos cineastas, especialmente por aqueles dedicados a temas claramente políticos, à moda de Cláudio Assis, e como tal emprego não é secundário em relação à mensagem veiculada, mas sua condição de possibilidade.

Não é preciso consultar os filósofos para descobrir que não é o mesmo dizer

que uma coisa acontece por causa de outra ou depois de outra. É uma simplificação da noção de causalidade supor que a causa seja simplesmente o que emerge imediatamente antes desta ou daquela cena em questão. Chaplin sabia-o muito bem. No filme *O Garoto* (Chaplin, 1921), após recuperar seu filho adotado das mãos da carrocinha do orfanato, Chaplin refugia-se numa pensão. Na entrada, acompanhamos Chaplin a vasculhar seus bolsos, sem encontrar nenhum vintém. Quase nenhum. De costas para o dono da pensão, à beira da saída, o vagabundo apanha uma moeda, salvando o descanso noturno. Preparando-se para deitar-se ao lado do garoto, o vagabundo é surpreendido por uma mão a tatear sua calça. Ele apenas sorri, pois, há pouco, havia verificado o nada a povoa o próprio bolso. Para seu espanto, entretanto, o dedo do ladrão pesca uma pequenina moeda. Num primeiro momento, o vagabundo apenas recupera-a. É quando advém o cômico: o vagabundo decide reintroduzir a mão intrusa no próprio bolso da calça, como se aquela tivesse sido a produtora do dinheiro.

Tudo se passa como se Chaplin encenasse uma forma de simplificação da noção de causalidade, ensinando-nos, mesmo que às avessas, acerca da complexidade dessa noção. O objetivo do presente artigo consiste precisamente em verificar, por meio da análise do filme *Baixio das Bestas* (Assis, 2006) uma hipótese pouco habitual sobre a noção de causalidade: sucessivas encenações de causas e efeitos não conduzem, necessariamente, a um novo estado de coisas, podendo desembocar na situação desenhada no início da trama.

1. *Baixio das Bestas*

O filme *Baixio das Bestas* começa com uma menina a ser despida por um velho. Em pouco tempo, descobrimos que Heitor, o tal velho, um sujeito moralista, que está sempre a denunciar as mazelas do mundo, é seu pai e também seu avô. A exploração não se limitará ao campo sexual: à menina Auxiliadora não será facultada nem mesmo os lares mais vulgares, como ver televisão ou flertar com Maninho, o jovem dedicado a cavar o poço de água à frente de sua casa, visto que ela é obrigada a cumprir as tarefas domésticas ditadas pelo seu pai/avô.

É noite. Bêbados, o grupo de meninos ricos diverte-se no prostíbulo. Everaldo, interpretado por Matheus Nachtergaele, capitaneia a farra. Entre todas as prostitutas, o líder do grupo elege, justamente, a mulher que havia declarado seu desgosto em relação à vida de prostituta, desgosto que, segunda ela, é tanto mais insuportável quanto mais se vê forçada a lidar com criaturas como Everaldo. Apesar das investidas deste, a prostituta recusa-se a participar da festa. Por isso, é brutalmente espancada e estuprada. Do mesmo modo, mais a frente, Dora, a prostituta que se alegrara com o espancamento da colega, é, por sua vez, violentada no velho cinema abandonado, após ser expulsa do bordel no qual trabalhava.

Não queremos, aqui, levar a cabo uma descrição exaustiva do filme em questão, queremos apenas destacar como a reposição final do mesmo, a despeito dos diferentes vetores causais, é obra a partir do espelhamento entre as quatro personagens acima nomeadas, Heitor e Maninho, Dora e Auxiliadora.

2. O jogo de espelho

O espelhamento nem sempre albergou o trágico. Considere-se o exemplo do filme *Um Amor de Verão* (Bergman, 1951). Ali, o cineasta sueco já se valia desse dispositivo para dar espessura dramática à trajetória amorosa precocemente interrompida, entre um jovem estudante, Henrik, e uma jovem bailarina, Marie. Tal como ela, também seu tio sofreu, e ainda sofre, em decorrência da morte prematura de seu grande amor de juventude. Assim, na cena em que Marie fita o tio, sentado ao piano, bêbado, palestrando sobre a morte de seu antigo amor, é como se a jovem bailarina, bem como nós, espectadores, antevíssemos o destino sofrido que lhe aguarda. Projeção que é frustrada, entretanto. Por meio da visão de seu futuro pouco promissor, materializado na figura do tio, Marie muda radicalmente de atitude, reconcilia-se com seu passado, podendo, dessa feita, entregar-se, com entusiasmo, ao amor presente.

Ao deparar-se com o espelho, a personagem mais nova muda a própria conduta, em relação a si e em relação aos outros, em nome de outro provir: a astúcia do espelho, nesse caso, consiste em fazer com que o fato consumado passado da personagem mais velha seja revivido na contingência do presente da mais nova, a quem ainda os caminhos da vida estão em aberto. Portanto, nesse filme de Bergman, a fórmula trágica por excelência — *já é tarde demais* — restringe-se ao polo mais velho do espelho. Pensemos, por exemplo, na cena em que o tio de Marie, novamente bêbado, força a entrada do quarto da sobrinha e veremos como as personagens velhas, por mais que insistam, encontrarão a porta do passado fechada.

Na melhor das hipóteses, à personagem velha é dada a possibilidade de imputar outro sentido à vida pregressa. É o que faz o protagonista de *Morango Silvestre* (Bergman, 1957). No confronto com outras personagens mais jovens, nomeadamente o filho e a cunhada, diferentemente do tio de Marie, o velho médico não tenta reviver no presente as experiências passadas, pergunta-se apenas o que elas foram, esforçando-se por ajuizar e avaliar, de modo favorável ou não, sobre a própria trajetória de vida.

Se é verdade que o espelhamento pode dar lugar ao famigerado *happy end*, não é menos verdade que tal recurso pode servir para introduzir certa dimensão trágica. Isso porque, nas mãos do diretor brasileiro, a fórmula *já é tarde demais* é igualmente aplicada ao universo da juventude. Isto é, o caráter antecipatório e

preventivo inscrito na figura da personagem mais velha é esvaziado de sua potência performativa: para os que vivem na miséria e da miséria, não há previsão forte o suficiente capaz de alterar os rumos da vida. Com exceção dos meninos ricos, o sertão definiu, previamente, as veredas da vida dessas personagens.

Por isso, não obstante a enorme repulsa que Auxiliadora manifesta nas exposições de nudez pública à qual é submetida, ela acaba tomando o lugar de Dora, entrando para o mundo da prostituição, ao passo que, mesmo sem encenar diretamente o futuro de Maninho, o espectador é levado a concluir que este é um proto-Heitor, terminando como o pai/avô de Auxiliadora havia iniciado o filme, sentado num banco, denunciando as mazelas da sociedade.

Quando trasladado para o sertão brasileiro, o jogo de espelho converte-se em arma trágica, ainda mais impiedosa. Pouco a pouco, é-nos dito que, sob o comando da miséria, o itinerário final das personagens será, inapelavelmente, o mesmo, a despeito das variações causais: pouco importa o nome próprio das personagens femininas, é insignificante que uma delas tenha um pai-avô agressivo e explorador, e a outra não, que Dora se diga afeita à vida de prostituta e que Auxiliadora mostre uma enorme repulsa ao sexo, ao fim e ao cabo, sob o sol do sertão, todas essas determinações divergentes que compunham o perfil das respectivas personagens conduzem, rigorosamente, ao mesmo destino.

Conclusão

Quando se trata de pensar as relações entre política e arte, costuma-se atribuir à arte finalidades sociais supostamente superiores às especificidades da montagem estética. Por isso, a quem defenda que todo o fazer estético deva ser submetido ao crivo dos temas considerados politicamente relevantes, como se o fundamental da arte estivesse tão somente ao lado do conteúdo da mensagem veiculada, sendo a superfície do tecido narrativo tão-somente uma espécie de luxo que ainda vigoraria nas dramaturgias ditas burguesas: o tema da arte pela arte é, aqui, combatido com um remédio ainda mais maléfico do que a doença. E se o remédio não faz mais do que agravar o estado do moribundo, isso se dá porque o resultado desse tipo de perspectivação é menos o desabrochar de uma consciência política emancipada e mais o empobrecimento dos nossos instrumentos políticos de análise dos fenômenos estéticos e sociais: a arte não é apenas política quando engajada, militante ou filiada a causas sociais; ela é, indelevelmente, política na medida em que, como outras atividades, ela pensa e faz pensar.

A título de conclusão podemos asseverar que o estudo do aspecto formal, por assim dizer, das narrativas cinematográficas, nomeadamente das relações entre causalidade e tragicidade, está longe de ser uma questão de menor

importância política, já que, como tentamos argumentar acima, por intermédio da apresentação de narrativas desencontradas no tempo e no espaço, o filme de Assis, a fim de guerrear a contento contra os modos de socialização vigentes, dialoga com filmes que não ambicionavam o epíteto de políticos, mas que figuram como pasto no qual o diretor brasileiro, entre outros, busca parte substancial de suas ferramentas discursivas.

Referências

Assis, Cláudio (2006) *Baixio das bestas*.
Bergman, Ingmar (1951) *Um amor de verão*.

Bergman, Ingmar (1957) *Morangos silvestres*.
Chaplin, Charles (1921) *O garoto*.

Marilá Dardot: pintura e fotografia na construção da paisagem digital

FÁTIMA NADER SIMÕES CERQUEIRA

Brasil, artista visual. Graduação em Artes Plásticas e Educação Artística, Mestre em Arte. Frequentou o doutorado em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: A obra “Tratado de pintura e paisagem” (2009), de Marilá Dardot (Belo Horizonte, 1973) é constituída enquanto acervo de citações filosóficas, literárias e artísticas em um jardim cromático que atualiza a paisagem (gênero da pintura) pela fotografia digital.

Palavras chave: pintura / paisagem / fotografia digital / Marilá Dardot.

Title: *Marilá Dardot: painting and photography in the digital landscape construction*

Abstract: *This work “Treatise on Painting and Landscape” (2009), of Marilá Dardot (Belo Horizonte, 1973) is consisted in philosophical, literary and artistic collections of quotations in a chromatic garden which refreshes the landscape (painting gender) by the digital photography.*

Keywords: *painting / landscape / digital photography / Marilá Dardot.*

O fazer paisagem

Marilá Dardot (nascida em Belo Horizonte, 1973, vive e trabalha em São Paulo) cria obras que se assemelham a arquivos poéticos e plásticos, elaborados ao modo de uma coleção que referencia um repertório iconográfico formado em grande parte, por livros, textos, bibliotecas e plantas.

Em “*Tratado de Pintura e Paisagem*” (2009) (Figura 1), jardins de livros, flores e folhagens são apresentados ao modo de um catálogo de cores, por fotografias reunidas sob a edição de um arquivo digital.

A obra dispõe, topologicamente, da organização de vinte e cinco fotografias editadas em cinco colunas verticais e cinco linhas horizontais, diagramadas e emolduradas como quadros dentro do quadro. Ritmos regulares são demarcados, verticalmente, por colunas e intervalos estreitos e, horizontalmente, pelos

parágrafos de espaçamentos alinhados à direita. O título da obra repete-se inserido em cada nicho superior das cinco colunas, com letras serifadas em caixa alta, enquanto abaixo das unidades fotográficas, índices das obras literárias compõem as legendas dos jardins tonais por ordem expositiva, dentre as quais foram utilizadas fontes sem serifa e em caixa alta (Figura 2).

A aparência visual do “jardim” é fornecida por tons de amarelos, laranjas, vermelhos, carmins, azuis, verdes, violetas, lilases e brancos, separadamente. O tratado figurativizado pela escala de valores, sombreamentos, luminosidades e qualidades cromáticas estabelecem a discussão da pintura sem pincéis, mas pensada hoje, em meios tecnológicos, ao utilizar a impressão em jato de tinta sobre papel, valorizando a captura da imagem pela tecnologia digital computadorizada.

Na intitulação da obra, percebe-se que pela pintura pode-se chegar à paisagem, por meio de um tratado. Do latim *tractatus*, o tratado designa um acordo, convenção ou discussão de forma didática (Houaiss, 2009).

No século XV, Alberti (1989) escreveu um tratado sobre a representação pictórica. O quadro como encenação tinha uma figura de ligação que, ao voltar-se em pose ao público estaria convidando, de certo modo, o espectador a observar a cena pictórica.

A intermediação com o espectador é, na obra da artista, fornecida pelas legendas dos livros que cada fotografia apresenta, isoladamente: as mesmas são elos que aproximam, fisicamente, o espectador da obra pela experiência da leitura, experiência estética de ver e ler a paisagem descrita pela coletânea de autores que, juntos, compartilham dessa construção poética de um mundo de pensamentos figurados em um jardim.

Todavia, foi Leonardo da Vinci (2000) quem observou, em “Tratado da Pintura e da Paisagem: Sombra e Luz,” que o branco é somatória e potência receptiva de todas as cores e as regiões de sombra são proporcionais às somas das regiões iluminadas, equiparando a obscuridade ao esplendor luminoso. Para Leonardo, a arte é uma atividade mental, evidenciada pela experimentação e pela observação científica da natureza, sendo esse um processo de conhecimento que sustenta a pintura. A pintura, considerada imitadora da natureza, pois nela, tudo o que for sombra e luz, é passível de ser tingido: segundo o artista, “a pintura é poesia que se vê e não se ouve, e a poesia é pintura que se ouve e não se vê.” (2000:63-64). Ou seja, sendo “poesia muda,” a pintura parece ter seu complemento na poesia cega.

“Tratado de pintura e paisagem,” de Dardot, aparenta desejar unir poesia, literatura, filosofia e arte, criando uma paisagem — o jardim, tão próximo à dimensão e ao esquema corporal do homem, diferenciada dos sistemas perspécticos e das vistas distantes (Cauquelin, 2007). Trata-se então, de evocar uma noção ocidental e cultural, referenciando uma proposta estética surgida no século XV.



Figura 1. Marilá Dardot (2009), *Tratado de pintura e paisagem*. Impressão jato de tinta sobre papel Hahnemühle, madeira e acrílico. 157 x 156 cm.

Figura 2. Marilá Dardot (2009), *Tratado de pintura e paisagem* (detalhe). Impressão jato de tinta sobre papel Hahnemühle, madeira e acrílico. 157 x 156 cm.

O espaço restrito dos livros junto aos elementos naturais reflete a constituição alegórica dos jardins, símbolos de lugares idealizados, plenos de significados simbólicos relacionados às ideias de paraíso, fertilidade e bem-estar. Ao modo de um *hortus deliciarum* (Ronchetti, 2009) descrito pela literatura cortesã como espaço fechado e, permanentemente, cheio de flores e frutos enquanto metáfora de percurso para se chegar à felicidade, a obra da artista encerra o espaço poético, estético, ético e artístico formado por referências a escritores, poetas, críticos de arte, filósofos e artistas.

As legendas dos livros, dos catálogos de arte, do caderno de anotação da artista e até da Bíblia Sagrada exercem o papel de circundar os limites dos jardins pictóricos e digitais, separando o que está dentro do que está fora. Os limites dos jardins não se apresentam como muros ou cercas vivas, mas por coleção de citações dos títulos das obras e dos nomes dos autores.

Benjamin (2000), em “Desempacotando Minha Biblioteca: um discurso sobre o colecionador,” discorre sobre o colecionismo que não destaca o valor utilitário e funcional, mas exalta o fascínio do colecionador diante de sua própria coleção de livros, por renovar e refazer, continuamente, o mundo velho.

O espaço do jardim de livros é, dessa forma, alegoria de um lugar que se faz novo e permeado pela primavera congelada pela fotografia. Essa estratégia nos permite visualizar o acordo entre pintura e paisagem: esse é o lugar ideal de diálogo da história da pintura que permanece, mas é revista pela fotografia.

Ao modo de um pequeno paraíso ao alcance das mãos e do olhar do espectador, a artista não configura o jardim do Éden, mas cria o espaço metafórico onde florescem cores, obras e autores na construção de um *locus amoenus*, lugar das delícias propício aos encontros entre os diversos pensamentos e obras dos autores e artistas apresentados.

Entre os autores legendados, alguns aparecem mais reiteradamente (Deleuze, Guattari, Ítalo Calvino, Julio Cortázar, Fernando Pessoa, Sophie Calle) do que outros (Benjamin, Eco, Foucault, Derrida, Barthes, Rousseau, Sartre, Octavio Paz, Bataille, James Joyce, Flaubert, Nietzsche, Borges, Drummond, Guimarães Rosa, Flaubert, Monteiro Lobato, Cyro dos Anjos, Manoel de Barros, Gabriela Albergaria, Waltércio Caldas, Tunga, Yoko Ono, Lygia Clarke e Hélio Oiticica, entre muitos).

Os efeitos de repetitividade também configuram o alinhamento geométrico dos espaços regulares e as cores mescladas por tonalidades.

Calabrese (1987: 41) cita a “estética da repetição,” próxima às noções de serialidade, acumulação e fragmentação que, em pequenas porções, integram uma rede articulada de modelos, sem hierarquia.

Na obra da artista, a recorrência a ideias, pensamentos e conceitos. Nessa produção de citações autorais, a leitura silenciosa do espectador é comprometida enquanto “tempo gasto” (Certeau, 1998), tornando a paisagem um texto,

topos estético no qual a cartografia do espaço oscila na relação entre o “ver” (da ordem da pintura) e o “viver” (da ordem da paisagem).

Conclusão

A construção das vistas distantes, dos horizontes longínquos ou do jardim de limite próximo ao corpo do espectador, demanda um acordo entre o olhar e o nomear o espaço de experiência enquanto paisagem, sempre constituída culturalmente e revista diante do legado histórico e artístico.

Entre as cores, luzes e sombras, é preciso lembrar que em meio a materialidade do meio fotográfico, entre o material e o imaterial, há uma fina película em cor fixada sobre o papel branco (Mèredieu, 2008).

Ver a pintura pelo conhecimento digital significa saber a construção de espaços enquanto artifício, cultura e tecnologia. No tratado de Dardot, os pequenos jardins pictóricos compõem a cartografia digital e ordenada no território da arte, perpassando a contemplação das coleções na escrita dos autores e fazendo surgir o resíduo de um tempo vivido na experiência de leitura pelos espectadores, entre a pintura cega e a poesia muda.

Referências

- Alberti, Leon Battista (1989) *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp. ISBN 9788526808621.
- Benjamin, Walter (2000) *Rua de mão única*. Obras Escolhidas. Vol. II. São Paulo: Editora Brasiliense, pp. 227-235. ISBN 8511120440.
- Calabrese, Omar (1987) *A Idade Neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 9789724403724.
- Carreira, Eduardo (org.) (2000) *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. ISBN 85-230-0572-2.
- Cauquelin, Anne (1990) *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 9789724414041.
- Certeau, Michel de (1998). *A Invenção do Cotidiano - Artes de Fazer*. Vol. 1. Vozes: Rio de Janeiro. ISBN: 9788532611482.
- Dardot, Marilá (2009) *Tratado de pintura e paisagem* [Consult. 2012-05-26] Fotografia e Impressão jato de tinta sobre papel Hahnemühle, madeira e acrílico. 157 x 156 cm. Disponível em <URL: www.mariladardot.com>.
- Houaiss, Antonio (2009) *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. CD-Rom. Rio de Janeiro: Editora Objetiva. ISBN 9788573029703
- Mèredieu, Florence de (2008) *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'Art Moderne*. Paris: Larousse. ISBN/ISSN: 9782035843210.
- Ronchetti, Costanza (2009) *Do jardim místico ao jardim profano: para uma leitura dos jardins medievais portugueses*. [Consult. 2013-01-09] Revista de História da Arte. Disponível em <URL: http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_7_VA4.pdf> .

Contactar a autora:

nader.fatimanader@gmail.com

La recol·lecció del pas del temps en Ignasi Aballí

FINA PADRÓS VIVET

Espanha, artista y profesora universitaria no departamento de pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resum: Ignasi Aballí (Barcelona, 1958) treballa amb els conceptes del rastre del temps i el seu fluir. El deixar fer-se de l'obra. L'esperar una acumulació pacient de temps. Conceptes de visibilitat i invisibilitat, d'absència i presència, d'estabilitat i mobilitat. Les seves premisses són: «fer més amb menys» o «com pintar sense pintar».

Palaures clau: Ignasi Aballí / temps / acumulació / pols / conceptualisme / rutina.

Title: *The time flux recollection at Ignasi Aballí*

Abstract: *Ignasi Aballí (Barcelona, 1958) works with the concept of trace of time and its flow. Work is done by itself. The wait for the patient accumulation of time. The concepts like visibility and invisibility, absence and presence, stability and mobility. His aims are: «doing more with less» or «how painting without painting».*

Keywords: *Ignasi Aballí / time / accumulation / dust / conceptualism / routine.*

Introducció

Ignasi Aballí pertany a una generació d'artistes catalans (juntament amb Pep Agut o Mabel Palacín) que als anys noranta recuperaren les estètiques conceptuals, les reflexions sobre el procés creador i la condició política de l'art. Aquest artista bàsicament té dues línies de treball: per una banda, una de més propera al minimalisme, on l'activitat mínima, el gest minúscul i la modificació d'allò quasi imperceptible l'acosten al corrent antiformalista i conceptual. Per altra banda, la utilització de la ficció com a material, que l'emparenta amb els artistes que a finals dels vuitanta van treballar amb el cinema i el vídeo (Marí, 2005). En aquest article em centraré en les obres més minimalistes, que són aquelles que considero que recol·lecten el temps, les que són lentes de fer i lentes de percebre — perquè Aballí, amb la seva investigació, proposa a l'espectador un repte: percebre una obra en la qual ell dóna les mínimes pistes possibles i no fa cap concessió.

1. La recol·lecció del pas del temps

Tot i que en els seus inicis Aballí practicava una pintura en el format més tradicional, ben aviat s'adonà que no necessitava el paisatge ni la figura. Alhora també es va voler desprendre de la imatge, i ben aviat va acabar fent monocroms on la pintura i el tema de la naturalesa eren substituïts per matèries primeres com el sofre, el ferro, el carbó o la cendra, entre altres, per construir superfícies homogènies. Cada cop va anar reduint i eliminant els elements referencials. Així podia parlar de la problemàtica de la pintura sense pintar, perquè Aballí sempre parla de pintura. Seguint un procés lògic va començar a fixar-se en les possibilitats dels aspectes quotidians propers a ell i que observava en el seu propi estudi, com per exemple la llum, la pols, retalls de diari i tot de materials sovint invisibles, que faria servir com si fossin pintura per tal de buscar els límits de la pintura mateix. Així, per una banda trobem l'artista que desapareix com a subjecte, prenent distància de l'obra i deixant que l'acumulació de la pols o l'acció corrosiva del sol sobre els materials constitueixin cada treball, on ell sols disposa les condicions perquè l'acció succeeixi i espera pacientment. I per una altra banda trobem el creador que col·lecciona, inventaria i disposa meticulosament les informacions dels diaris, ja que, com la pols, els diaris són la constatació de la fugacitat del temps: una lectura superficial del que ha passat en un dia i es passa a la següent edició de l'endemà.

Aballí segueix una rutina que li serveix per estar en contacte continu amb els projectes que té en curs. Cada dia retalla el que li interessa del diari abans de llençar-lo. És un acte mecànic, ja que les rutines li permeten estructurar i mantenir el sentit de la seva feina. Dia rere dia recull informació, o guarda les restes de roba acumulades a l'assecadora per construir al cap de dos anys una obra amb tots els teixits dins una vitrina, o fins i tot recull diàriament la pols acumulada al seu estudi i la guarda en pots de vidre ordenats en una prestatgeria. Els seus projectes es defineixen a partir d'una idea molt precisa que es pot desenvolupar durant un període molt llarg de temps — a vegades anys — durant el qual aquesta idea inicial no es transforma gens, sinó que és materialitzada igual com la va concebre.

El temps, per a l'artista, és un element fonamental que vehicula les implicacions subjectives d'un treball neutre i analític: esdevé un agent constructor, com ens demostra en les obres fetes a partir de la llum, per exemple *Sis finestres* (1993) (figura 1). Aquestes peces són un conjunt de grans plafons de cartó en format pictòric on la representació — les siluetes de finestres — ha estat construïda per l'impacte de la llum solar mitjançant una exposició deliberada i controlada a l'estudi de casa seva. Paradoxalment, la llum que en algunes situacions esdevé un element destructor, aquí construeix el contingut dels quadres

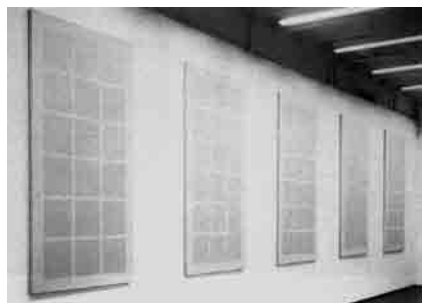


Figura 1 · Ignasi Aballí (1993).
Sis Finestres. Llum solar sobre cartró.
210 × 115 cm cada un

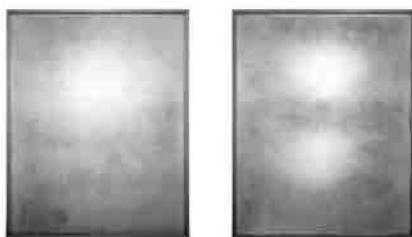


Figura 2 · Ignasi Aballí (1998).
Bufades (desaparició). Paper i pols.
130 × 105 cm cada un



Figura 3 · Ignasi Aballí (1995).
Pols. Pols sobre vidre i làtex, dimensions
variables cada un

i els estructura. És el material pictòric que obra noves vies d'investigació per a la pròpia pintura. És aquí on el pas del temps es fa més visible. Moltes de les seves obres, com *Bufades (desaparició)* (1998) o *Pols* (1994 i 1996), ens remeten a una espera, a una acumulació pacient, a una recol·lecció constant d'elements efímers i sovint imperceptibles, de caràcter brut, on la formalització deriva cap a peces molt complexes i difícils de manipular i conservar. Algunes de les produccions s'han de refer de nou cada cop que es volen mostrar al públic.

Tornant a l'obra anomenada *Bufades (desaparició)* (1998), aparentment se'ns mostren uns dibuixos fets amb pols i en posició vertical. Es tracta d'uns papers plens de polsim i amb algunes zones netes. Suposem que l'artista els ha posat damunt una taula o a terra en posició horitzontal a la manera de contenidors i ha deixat que s'acumulés aquest element a sobre seu. Després sembla que Aballí ha bufat per netejar parts del paper i posteriorment n'ha fixat les partícules que hi restaven. Es tracta de cinc quadres de 130 × 105 cm (figura 2) que són mostrats a l'espectador penjats en una paret com si es tractés d'un quadre o d'una pintura (Miró, 1999). I és aquí on hi ha la màgia d'aquest artista que

transforma un material que podríem qualificar de brut i poc atractiu en unes peces sublimes i extremadament pulcres, per fer-nos visibles les coses de què sempre ens anem desfent, que ens fan nosa i respecte a les quals mai no ens hauríem pensat que ens aturàriem a fixar-nos-hi des d'un punt de vista estètic. La pols com a element generador ens parla de la vida i el seu transcurs. En altres ocasions trobem que aquest material que utilitza ha abandonat el suport pictòric per esdevenir una altra cosa. Per exemple quan l'aplica directament sobre les finestres del museu de Granollers l'any 1996, qüestionant així la deixadesa que no es pot permetre un espai públic, però que en canvi sí que pot ser tolerada en un àmbit privat (figura 3).

En les obres titulades *Calendaris 2003, 2004, 2005 i 2006* Aballí fa una mena de calendari distribuït per mesos. Es tracta d'una obra on es recullen tres-cents seixanta-cinc imatges significatives de tot un any ordenades cronològicament i disposades al lloc de la data. Curiosament, si es comparen les imatges dels *Calendaris* dels anys 2004, 2005 i 2006 resulta que són molt similars i que constitueixen una mena de bucle en el qual es van repetint els temes, tot i ser aparentment diferents. Això demostra que estem immersos en un continuïum (Torres, 2007). En aquestes obres es pot valorar si realment es produeix una evolució. Són obres en les quals advertim l'acumulació, la descontextualització i la reiteració dels elements. Una altra obra on també es percep aquesta voluntat de quantificar la realitat és la sèrie *Llistats (1997-2012)*, que va iniciar el 1997. És una sèrie en la qual ha treballat durant mes d'una dècada (Espejo, 2012) i on presenta unes llistes de paraules amb noms de persones, objectes i xifres extreïdes dels rotatius. Es tracta d'unes peces fetes a partir de paraules retallades de diverses notícies, que tant poden ser països o xifres de morts i desapareguts, que després ell ordena sense fer referència a la procedència. Aquest retalls els enganxa damunt un paper que després fotografia. La imatge resultant és una acumulació de dades que no representen res però que ho representen tot: ens evidencien el bombardeig que rebem diàriament dels mitjans de comunicació i que tenim tant assimilat que gairebé no ens afecta. L'artista, amb aquestes llistes, ens dóna una bufetada de claredat, ens fa adonar de tot i d'un sol cop (figura 5).

A la sèrie d' *Els Inventaris* utilitza la mateixa estratègia, *Classificats (rosa)* (2007) en aquest cas són llargues llistes exhaustives on es reflecteixen diferents aspectes de la realitat, com són les llengües, les monedes, els moviments filosòfics, les professions, les religions, els medicaments, la loteria, etc. (figura 4).

El seu interès pel cinema es veu reflectit en l'obra *Coming Soon (Pròxima-ment)* (2005), la qual suposem que fa referència a una projecció de l'anunci d'una pel·lícula que no acaba mai de projectar-se. És la promesa de quelcom que ha de venir. De fet, el vídeo només és la projecció de les paraules *Coming*

CLASIFICADOS (ROSA) 2007. PAINTING | DIGITAL PRINT on CANVAS | 200x190 cm

8 minutos	tres horas	12 meses	tres horas y media
10 días	44 días	100 días	cuatro meses
40 horas	12 meses	72 horas	40 días
cinco semanas	7 meses	50 días	26 días
tres meses	95 días	ocho meses	54 minutos
11 días	un minuto	13 minutos	17 horas
10 horas	53 horas	dos semanas	32 horas
47 días	ocho horas	dos semanas	11 meses
10 minutos	tres días	21 días	90 días
130 horas	26 horas	nueve días	un segundo
23 horas	15 días	media hora	20 minutos
72 días	Siete segundos	22 horas	16 días
11 meses	27 horas	45 días	24 horas
48 horas	ocho días	59 segundos	seis horas
5 meses	31 días	377 horas	14 días
15 minutos	Una hora	cuatro meses	13 segundos
141 días	Siete días	Ocho minutos	29 días
44 horas	seis meses	45 minutos	seis
seis días	tres semanas y media	10 meses	16 horas
10 segundos	10 horas	cinco minutos	Dos meses
13 días	19 días	70 días	276 semanas
101 horas	cinco horas	un minuto	100 minutos
4.900 segundos	tres minutos	tres días	
52 minutos	diez horas		

Figura 5 · Ignasi Aballí (2004) *Llistats (Temps Un any)*, impressió digital sobre paper fotogràfic, 150 x 105 cm

Soon, on les lletres blanques brillen sobre el fons negre. L'espectador és castigat a l'espera del que ha de seguir.

Conclusió

L'obra d'Ignasi Aballí explora els límits de la pintura, i per fer-ho utilitza elements quotidians com a base del seu procés artístic, utilitzant moltes vegades recursos tradicionals. Dins aquest context, el temps és un objecte de treball més que li permet donar noves possibilitats de lectura. En els seus treballs no hi ha res gratuït, utilitza els mínims recursos possibles, els suficients perquè continguin el significat i el procés. Perquè per a ell no és possible una aprehensió de les obres per part de l'espectador d'una manera ràpida i superficial, sinó que requereixen un temps lent d'observació i reflexió. Ens convida a aturar-nos i a mirar.

Referències

Espejo, Bea (2012) *Ignasi Aballí, Les rutines són una manera conscient del pas del temps, d'intentar entendre'l... el cultural*. El Mundo.es. <http://www.elcultural.es/secciones/Entrevistas/0/0/3>. Publicat el 05/05/2012

Marí, Bartomeu (2005) *Retrat del real per l'absència*. Diversos autors, 0-24 h, Ed.

MACBA, Serralves, Ikon,.

Miró, Neus (1999) *Dors/Profús*. Catàleg.

Matèries innòcues: sense additiu ni conservants. Mataró. ISBN: 84-95127-42-3

Torres G., David (2007). Ignasi Aballí. Hacia una relectura de la pulsión negativa en arte. Biennial de Venècia, 2007. <http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article1>

‘Grafotologias:’ a arte de misturar escritas de Joan Fontcuberta

FLAVYA MUTRAN PEREIRA

Brasil, artista visual. Mestre em Artes Visuais pelo Instituto das Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul (IA, UFRGS). Especialista em Semiótica e Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação do ICA — Instituto de Ciência e Arte da Universidade Federal do Pará, Belém/PA. Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém/PA. Frequenta o doutoramento, IA, UFRGS (bolsista CAPES).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo aborda as relações entre a fotografia e os sistemas de comunicação a partir das obras do fotógrafo espanhol Joan Fontcuberta, que explora de maneira singular desde as contradições que cercam os avanços tecnológicos da era digital até os seculares processos de censura e negação da palavra associada à imagem.

Palavras chave: Fotografia / Internet / Joan Fontcuberta / Linguagem.

Title: ‘Graphotology’: the art of mixing written by Joan Fontcuberta

Abstract: This article discusses about the relationship between photography and communication systems based on the works of Spanish photographer Joan Fontcuberta, which operates in a unique way with the contradictions surrounding the technological advances of the digital age and the secular processes of censorship in the word associated with the image.

Keywords: Internet / Joan Fontcuberta / Language / Photography.

Introdução

Desde a década de 1980, o fotógrafo, curador e escritor espanhol Joan Fontcuberta tem semeado a dúvida e a desconfiança sobre a veracidade da fotografia como documento, levando um pensamento crítico sobre o quanto os meios de comunicação dependem da imagem para estabelecer seus campos de dominação. Nascido em Barcelona em 1955, atua com igual vigor em várias frentes — seja como professor da Faculdade de Estudos de Comunicação na Universidade Pompeu Fabra (Barcelona, Espanha) e na Universidade de Harvard em

Cambridge (Massachusetts, USA), seja organizando eventos como o Festival Internacional de Fotografia de Arles (França), como cofundador e editor-chefe da revista *Photovision* ou na Presidência da Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. Sua vasta obra inspira a proposição de um conceito que tratarei aqui como Grafotologia — neologismo para o estudo de escritas fotográficas —, a fim de investigar a interdependência e interrelação da palavra com a fotografia.

1. *Semiópolis e Dactilografies*: territórios sensoriais

Ao se referir à maneira pela qual um artista relaciona-se com o universo da criação, Joan Fontcuberta afirma que “Nós, os criadores, costumamos ser monotemáticos.” (Fontcuberta, 2010: 9). Mesmo que os envoltórios e abordagens variem, no fundo não fazemos mais que “voltar obsessivamente à mesma questão,” e no caso, seu tema gira em torno da verdade. Longe de discursos demagógicos ou obras panfletárias, suas investigações se dão através da dualidade ‘*vrai-faux*’ e dos conflitos entre os regimes visuais instituídos desde o aparecimento da fotografia como instrumento operador não de uma única realidade, mas de inúmeras.

Para Fontcuberta, a imagem fotográfica é o principal ente ativador da ficção, que por sua vez atua como mediadora entre o mundo interior e nossas ações cotidianas. As séries em que analisa tipos de linguagens permitem reflexões sobre os processos que permeiam nossas dificuldades com a comunicação, seja oral, gestual ou escrita. Em *Semiópolis* (Figura 1), por exemplo, Fontcuberta apresenta fotos de textos em Braille de obras-primas da literatura, da ciência e do pensamento, como se fossem paisagens a serem exploradas de maneira diferente da forma tátil, como é feita pelos cegos.

A penumbra e o ângulo deslocado da leitura frontal de textos cria uma estranha topografia que aparece cercada pelo abismo negro do extraquadro. E não seria justamente fora das bordas de um texto ou para além dos limites da paisagem que a linha do horizonte incita-nos buscar novos desafios e conquistas? Para quem não conhece o Braille e sequer desconfia do que tratam os pontos sobre a superfície texturada do papel, não encontra as passagens para clássicos como *Aleph* de Jorge Luis Borges ou *Odisséia* de Homero, perdendo-se num deserto onde pouco podemos nos guiar pela visão. As macro-paisagens de Fontcuberta ao contrário de representarem somente o caminho da superação e do conhecimento, também não evidenciariam o problema da inclusão social de deficientes visuais nos regimes de verdade baseados no totalitarismo da imagem? Contraditoriamente, essas paisagens também não podem ser exploradas por cegos, já que os sinais em Braille que aparecem nas imagens são traídos pela superfície lisa do papel fotográfico. No fim, é como se as *Semiópolis*

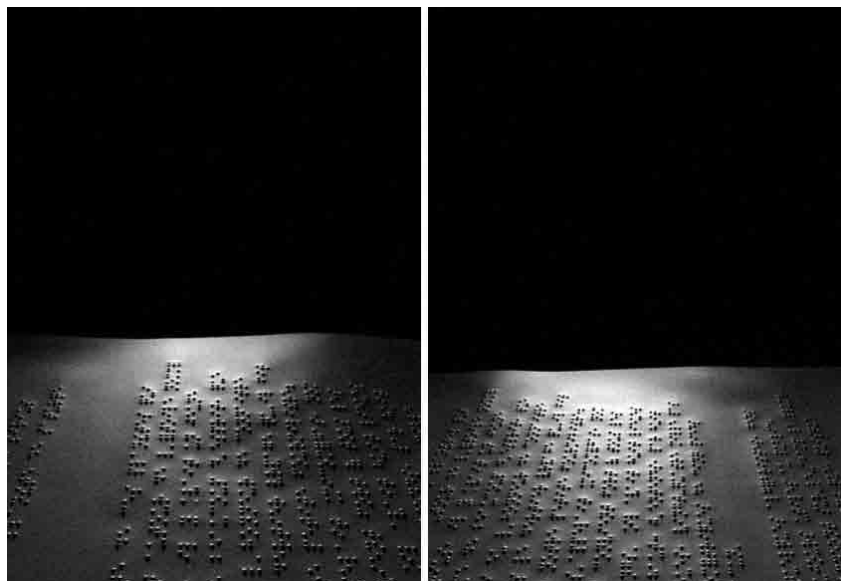


Figura 1. À esquerda, '*Libro delle città invisibile*' (Calvino) e à direita, '*Libro do desassossego*' (Pessoa), ambas Fotografias em P&B de Joan Fontcuberta da série *Semiópolis*, Barcelona/ESP (Fontcuberta, 1999).

fossem territórios cercados de mistérios que nem mesmo os títulos que affiançam as aventuras do artista por esses mundos-livros nos sirvam como alento. Talvez somente na invisibilidade que cerca a construção dessas imagens seja possível perceber que mesmo produzida a partir de mil palavras uma fotografia não fala por si só.

Se as *Semiópolis* mais parecem campos de silêncio, no outro extremo, as *Dactilografies* (Figura 2) deveriam ser ruidosas. Fontcuberta cria fotogramas a partir da impressão direta de silhuetas de mãos e braços sobre o papel fotográfico, representando em escala natural os gestos do alfabeto fonético (Libras) usado para a comunicação sem a voz. Assim o artista evoca o poder de índice da fotografia frente as sutilezas e efemeridades da experiência com o outro.

As imagens de Fontcuberta são metáforas para a complexidade sógnica que envolve toda a cadeia funcional de vários sistemas de linguagens, não só entre deficientes visuais ou auditivos, mas também de quem ignora algum tipo de código linguístico. Como em qualquer sistema baseado na somatória de unidades sequenciais que funcionam progressivamente — letras, palavras, frases, sinais, parágrafos ou combinações alfanuméricas —, as *Dactilografies* e *Semiópolis* atuam como forças geradoras de trocas, informações, sensações, pensamentos.

Mais do que metalinguagens, esses trabalhos inauguram outro protocolo de pensamento e experiências sensoriais, que ganham força na medida em que são explorados coletivamente.

2. *Deletrix* e *Googlegrams*: censura e poder em torno da palavra-imagem

Na série *Deletrix* (Figura 3), as camadas de tinta quase abstratas que recobrem textos censurados de Erasmo de Rotterdam durante a Inquisição levaram Fontcuberta a questionar a materialidade gestual da violência. Em fotos quase facsímiles, o artista traz a público o que historicamente foi condenado ao desaparecimento, chegando a comparar as manchas escuras que recobrem as páginas de Rotterdam com a plasticidade pictórica de Pollock ou Mathieu. Por trás dessa afirmação cínica ele aponta que mesmo os atos contra os direitos civis e artísticos deixam evidências documentais.

A qualidade documental de *Deletrix* não está propriamente na fotografia, mas no rastro de tinta que tentou, em outra época, apagar a memória cultural que hoje tratamos como monumento. Nesse sentido, Michel Foucault afirma que a História, na forma tradicional, se dispunha a memorizar os monumentos e “[...] transformá-los em documentos e fazer falarem estes rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio coisa diversa do que dizem” (Foucault, 1987: 8). Entre o documento-monumento fica a certeza que a censura existe, e sempre existiu, para alterar nossa leitura dos fatos, manipular memórias.

Há quase um consenso que a internet ampliou a noção geral de uma memória universal e democrática, inclusiva e acessível a todos, mas Fontcuberta afirma que essa utopia ainda está longe de se tornar realidade. Em *Googlegrams* (Figura 4), ele sugere que a natureza caleidoscópica com que a ferramenta de busca do *Google* funciona é hoje o eixo principal em que diferentes setores da sociedade se apóiam, ainda que sua lógica de funcionamento se revele como uma das mais poderosas formas de controle e padronização de informações já praticadas em larga escala. A série é feita de fotos-mosaicos em que uma única imagem é formada por inúmeras outras a partir de um *software* que age em conjunto com o *site google.com* para buscar arquivos disponíveis na Internet. O sistema permite que diferentes tipos de relações — causais, poéticas, políticas, aleatórias e etc. — atuem na operação de combinar palavras-chaves e fotografias de forma polissêmica, algumas vezes contraditórias.

Os *Googlegrams* são importantes para pensarmos sobre o valor de crença antes atribuída à fotografia e hoje transferido às informações da mídia. É justamente em torno da fé cega ou da incrédula desconfiança que ronda a Fotografia como fiadora da realidade que Fontcuberta trabalha. Suas obras alertam para o fato de que se os dispositivos computacionais não são ferramentas imparciais,

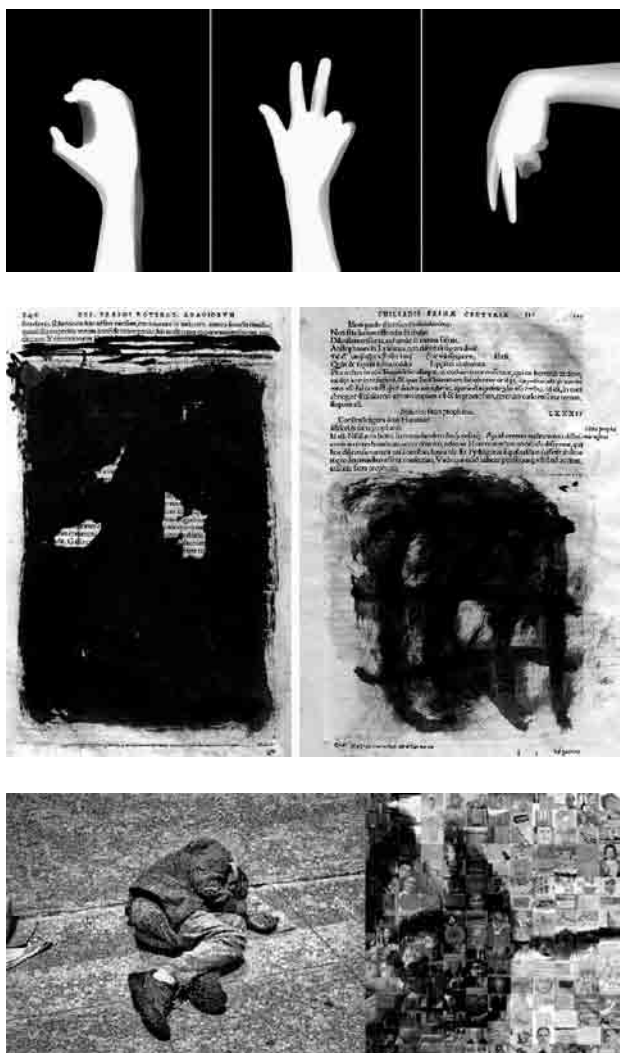


Figura 2. A partir da esquerda, fotogramas de Joan Fontcuberta de sinais em Libras para as letras 'C', 'CH' e 'AE'. Todas da série *Dactilografies*, Barcelona/ESP (Fontcuberta, 2009).

Figura 3. À esquerda, 'Erasmus # 1' e à direita, 'Erasmus # 3' ambas da série *Deletrix*, de Joan Fontcuberta Barcelona/ESP (Fontcuberta, 2005).

Figura 4. À esquerda, *GoogleGram 09: Homeless*, foto-mosaico de Joan Fontcuberta feito a partir de pesquisa de keywords com os nomes das 25 pessoas mais ricas do mundo pela revista Forbes (2004). Detalhe da imagem à direita, Barcelona/ESP. (Fontcuberta, 2006).

tão pouco a fotografia o é. Seus usos e funções são manipuláveis e construídos conforme os interesses de seus operadores.

Conclusão

Ao abordar a relação emissor-receptor em *Semiópolis*, *Dactilografies*, *Deletrix* e *Googlegrams*, Joan Fontcuberta transita entre a reflexão e a experimentação artística conceitual. Suas séries compõem uma trajetória que explora os acertos e enganos praticados pela associação entre a palavra e imagem, nos incentivando ao saudável caminho da dúvida como posicionamento crítico sobre as relações de poder que passam despercebidas ou indiferentes ao olhar cotidiano.

Referências

- Fontcuberta, Joan (2010) *O beijo do Judas, Fotografia e Verdade*. Barcelona: Editora Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-2369-3
- Fontcuberta, Joan (1999) *Libro delle città invisibile* e *'Libro do desassossego.'* Barcelona, Espanha [Consulta 2012-10-12] Fotografias. Disponível em <URL: <http://www.fontcuberta.com/>
- Fontcuberta, Joan (2009) *Dactilografies*, Barcelona, Espanha [Consulta 2012-10-12] Fotografias. Disponível em <URL: [http://www.sies.tv/exposicio/el-fotograf-joan-fontcuberta-presenta-](http://www.sies.tv/exposicio/el-fotograf-joan-fontcuberta-presenta-dactilografies-a-la-fundacio-espais.html)
- dactilografies-a-la-fundacio-espais.html*
- Fontcuberta, Joan (2005) 'Erasmus #1' e 'Erasmus #3', *Deletrix*. Barcelona, Espanha [Consulta 2012-10-12] Fotografias. Disponível em <URL: <http://www.fontcuberta.com/>
- Fontcuberta, Joan (2006) *Googlegrams*. Barcelona, Espanha [Consulta 2012-10-12] Fotografias. Disponível em <URL: <http://www.fontcuberta.com/>
- Foucault, Michel. (1987) *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária. ISBN: 978-85-218-0344-7

A artista Simone Grande e suas contribuições para a experiência narrativa: trabalho solidário entre oralidade e performance cênica

GIULIANO TIERNO DE SIQUEIRA

Brasil, curador, ator, escritor e contador de histórias. Mestre em Arte e Educação pelo Instituto de Artes da UNESP, onde cursa o programa de doutorado. Licenciatura plena em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este trabalho ambiciona pensar o processo de criação da performance narrativa, no encontro de linguagens: oralidade e performance cênica, a partir da experiência artística da atriz e contadora de histórias brasileira Simone Grande, fundadora do grupo de teatro As Meninas do Conto (grupo de teatro sediado na cidade de São Paulo).

Palavras chave:

oralidade / performance / teatro.

Title: *The artist Simone Grande and his contributions to the narrative experience: the encounter between orality, writing and scene performance*

Abstract: *This work aims to consider the process of creating the narrative performance in the meeting of languages: speech, writing and scene performance, departing from the artistic experience of the actress and storyteller Brazilian Simone Grande, founder of theater group As Meninas do Conto (group theater headquartered in São Paulo).*

Keywords: *orality / performance / theater.*

Introdução

O público quer a percepção de seu estar-ali coletivamente. Ele quer se sentir, se ouvir, experimentar seu pertencimento, sua reunião. Os espectadores querem se ver uns aos outros (Guénoun, 2003: 22).

A partir da experiência artística da atriz e contadora de histórias brasileira Simone Grande, fundadora do grupo de teatro *As Meninas do Conto* (grupo de teatro sediado na cidade de São Paulo), este trabalho ambiciona pensar o processo de criação da performance narrativa, no encontro de linguagens: oralidade e teatro.

Simone Grande nasceu e formou-se na cidade de São Paulo. Concluiu o curso técnico como atriz na *Escola de Teatro Célia Helena*. Graduiu-se no curso de *Rádio e TV* na *Universidade Anhembi-Morumbi* e pós-graduou-se no curso de especialização lato sensu *A Arte de Contar Histórias — Abordagens poética, literária e performática* pelo ISEPE — Instituto de Ensino Superior do Paraná.

Em 1996 foi uma das fundadoras do grupo *As Meninas do Conto*, também na cidade de São Paulo, e desde então tem desenvolvido pesquisa e criação acerca da relação solidária entre a narração oral e o teatro. No que concerne às contações de histórias e espetáculos narrativos — linhas de atuação do coletivo — a base textual das criações têm sido as histórias de tradição oral — brasileiras e universais — compiladas por diversos pesquisadores, dentre eles destacam-se os brasileiros Luís da Câmara Cascudo, Silvio Romero, Ricardo Azevedo, entre outros.

Três perguntas levantadas a partir da experiência da artista: *Como a oralidade, auxilia a performance cênica? Como a performance cênica contribui para a tessitura do fluxo narrativo do contador de histórias? Como este encontro de linguagens na performance artística pode encorajar o público a emancipar-se da passividade fruidora de bens simbólicos?*

O objetivo central deste trabalho é pensar estas perguntas, nascidas da observação deste pesquisador e analisar o encontro das linguagens — oral e cênica — com vistas a potencializar o ato de contar histórias, a performance cênica e a participação do espectador neste processo.

A forma de composição deste artigo dar-se-á por meio de análises dos registros das conversas realizadas entre mim e Simone e de minha observação, como espectador ativo, de seu fazer artístico como atriz e contadora de histórias. Tais análises serão realizadas em diálogo com alguns referenciais teóricos: *A emancipação do espectador*, do filósofo Jacques Rancière (2012); *Performance, recepção, leitura*, de Paul Zumthor (2008); e *a Exibição das Palavras. Uma ideia (política) do teatro*, de Denis Guénoun (2003).

1. Fundo de cena

No início do ano de 2012 fui convidado pela atriz e contadora de histórias paulistana Simone Grande para orientá-la num processo de escrita de uma monografia, subsidiada pelo Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, acerca de seu trabalho de teatro e narração de histórias junto ao grupo *As Meninas do Conto*. Esta monografia será concluída em 2013,

mas durante todo o ano de 2012 tive a oportunidade de travar profícuas conversas — que procurarei transliterar em alguns momentos deste texto — com a artista acerca de seu trabalho como atriz e contadora de histórias.

Há 17 anos Simone Grande desenvolve um trabalho em contato com os contos populares ou de tradição oral. A partir da formação do grupo de teatro *As Meninas do Conto*, Simone passou a realizar adaptações destes mesmos textos para o teatro, e criar uma relação com o público totalmente diferente do que havia experimentado no teatro, mais próxima e direta, desta forma, a criação teatral passou a ser contaminada pela palavra dos contadores e as palavras de um conto passaram a ser influenciadas pela potência da cena.

2. A oralidade e a performance cênica: uma relação solidária

Ao longo de nossas conversas ficou nítida a solidariedade, no trabalho da artista, entre a narração de histórias e a performance cênica. Para a artista é claro o princípio de que na narração de histórias, tudo depende do contador, de como ele se posiciona diante da história, a partir do que ele “viu” naquele conto, este “ver” é a marca na forma de narrar de cada contador. Este “ver” do artista é o seu posicionamento no mundo e talvez seja esta a mais importante contribuição da oralidade ao ator-performer de teatro.

Muitas vezes os atores no teatro trabalham a partir da relação corpo-espaço mediado por um texto, uma dramaturgia. Este texto pode colocar o ator na condição de exercer a sua teatralidade, contudo alijando-o de seu posicionamento no mundo, de dar a marca testemunhal do que viu naquele texto. Talvez aí esteja a contribuição mais radical do narrador oral: o relato de sua experiência trazido do interior do conto, o que podemos caracterizar como uma marca de narrar que todo o contador de histórias carrega.

Durante algumas experiências que tive como espectador-ouvinte do trabalho de Simone Grande pude perceber como esta “marca na forma de narrar”, paradoxalmente, está intrinsecamente ligada à experiência que a artista traz do teatro, pois é nítida a sua intimidade com a teatralidade, com uma palavra que está no corpo:

O ator é a fonte da teatralidade. Ele é o ponto de passagem da palavra para o corpo, o lugar de irrupção, de origem da palavra no espaço visível da cena. É nisto que a atividade do ator participa muito essencialmente do pôr/em/cena como coração da produção do teatro. (Guénoun, 2003: 57).

Ao mesmo tempo em que esta “teatralidade” está presente, há um profundo contato com a alteridade daquele que a ouve e a vê, pela relação direta que

mantém com o público em sua performatividade com a palavra-relato. Este movimento retroalimentativo entre a oralidade e a experiência cênica compõe no trabalho da artista uma formalidade estética em que o público passa a ser ativo na construção do espaço ficcional, naquilo que está por ser imaginado.

‘*O teatro é sempre a passagem do texto ao teatro. A passagem do texto ao visível — ela própria tornada objeto do olhar*’ (Guénoun, 2003: 58). Como atriz é nítido o movimento de Simone Grande na passagem do texto ao visível, trazendo diante do público os vários personagens de um conto, homens, mulheres, príncipes, velhos, seres mágicos, animais e emprestando seu corpo, sua voz, para materializá-lo, e depois voltando ao relato como contadora. A força destas composições está na maneira como a artista os visualiza e como traz suas imagens internas para dar-lhes vida. Nas palavras de Simone *este é um dos pontos em comum entre o contador e o ator, dar vida aos personagens de um conto ou de um texto teatral*. Encontro uma consonância deste pensamento nas palavras de Paul Zumthor ‘*Todo objeto adquire uma dimensão simbólica quando é vocalizado*’ (Zumthor, 2007: 83) e talvez seja possível continuar assim: e, quando esta vocalidade tem corporeidade, a dimensão simbólica é ainda mais expandida.

É nesta hospitalidade da narratividade na cena e da cena na oralidade que o trabalho performático da artista propõe ao espectador-ouvinte um papel mais ativo e pertencente ao ato de criação, portanto abrindo uma clareira para a horizontalidade da relação artista-público, à medida que aquele que participa de seu ato de criação é convidado a emprestar sua potência criadora, a questionar a oposição entre o olhar e o agir:

A emancipação (...) começa quando se questiona a oposição entre o olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (Rancière, 2012: 17)

Conclusão

A codificação do trabalho da artista partiu da prática com a narração de histórias e se adentrou nas criações teatrais, e o processo também nitidamente vem

apontando as diferenças e semelhanças entre estas duas linguagens: a narração de histórias e o teatro. O que se percebe desta relação solidária é: o artista tornando-se responsável pelo processo de criação e organização da produção cênica; a relação com o público que se abre com a narrativa produzindo um jogo efetivo entre ator-narrador e espectador; e a transição entre narrador para personagem realizada em cena diante do público, com seu consentimento e recusa.

É importante salientar que o encontro de linguagens se dá assim, quando se está aberto para trocar, experimentar, errar, recomeçar, reconstruir, destruir, descartar, sentir, se emocionar, e querer compartilhar ao máximo a potência comunicacional de cada linguagem com o intuito de alargar a experiência humana e a sua elaboração.

A conclusão deste movimento de pensar é a de que o ponto em comum entre o ator e contador de histórias é o desafio em manter viva a palavra diante de olhos e ouvidos criadores do público. Este “manter viva a palavra”, nasce do pendular e solidário movimento entre narração e cena, contribuindo para o gesto emancipatório daquele que frui, ouve, vê, imagina: o público.

Referências

Guénoun, Denis (2003) *A exibição das palavras. Uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto. ISBN: 85-98055-01-8

Rancière, Jacques (2012) *O espectador*

emancipado. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-559-4

Zumthor, Paul (2007) *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: CosacNaify. ISBN: 978-85-7503-591-7

Contatar o autor:

giulianotierno@yahoo.com.br

Desenho como inscrição do gesto nos trabalhos de Yara Pina

GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO

Brasil, artista visual. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais — UFMG e graduado em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia — UFU. Professor, Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás — UFG.

Artigo completo recebido a 12 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo discorre sobre o processo de criação da artista brasileira Yara Pina, a partir das anotações, fotografias e conversas realizadas durante residência artística no atelier Labirintimos. Busca-se evidenciar em sua produção visual a gestualidade pela dimensão performativa, o uso do carvão como matéria da obra, o desenho como marca de uma inscrição e por fim, a violência empregada pela artista na construção da obra.

Palavras chave: arte contemporânea / desenho / performatividade / gesto / processo de criação.

Title: *Drawing as inscription of gesture in Yara Pina's art Work*

Abstract: *This paper discusses the process of creation of brazilian artist Yara Pina starting from the annotations, photographs and conversations during the artist residency in Labirintimos. I propose to evidence in her visual production the gestures of performative dimension, through the use of charcoal as matter, the drawing as inscription and finally the violence in process of work.*

Keywords: *contemporary art / drawing / performativity / gesture / process of creation.*

Introdução

Em agosto de 2012, a artista brasileira Yara Pina realizou uma residência artística em um pequeno apartamento-ateliê no térreo de um prédio residencial localizado na área central da cidade de Goiânia, estado de Goiás, Brasil. O ateliê, chamado Espaço Labirintimos, é gerenciado por cinco artistas locais que desenvolvem ali suas próprias produções, convidam outros artistas para residências artísticas, organizam eventos de performances, exposições de vídeos e outras manifestações no campo das artes. Em uma dessas residências que ocorreu no período de 20 a 30 de agosto de 2012, pude acompanhar Pina em ação, observar seu pensamento criativo, suas estratégias para a produção

da obra, tomar conhecimento das anotações feitas em seus cadernos e gravar algumas conversas com ela, em formato de vídeo.

Por meio da observação e análise destas fontes de pesquisa, dos documentos e do acompanhamento das ações de Pina, busco evidenciar as escolhas e pensamentos que orientam sua produção visual, tais como a gestualidade em sua dimensão performativa, o uso do carvão como matéria da obra, o desenho como marca de uma inscrição e por fim, a violência empregada pela artista em seu fazer.

1. O desenho e a dimensão performativa

Um dos primeiros conflitos que se apresentam no processo de Yara Pina, deve-se a sua vontade de pensar o desenho pelo viés de uma *Inscrição do gesto*, e não como uma questão *Linear*. A artista se apropria de peculiaridades e materiais tradicionais da arte para efetuar incisões com objetos sobre determinadas superfícies, priorizando o ritmo e a repetição de gestos como cavar, arranhar, penetrar, sulcar, bater, furar, rabiscar, etc. Em um trecho de seus escritos descreve os gestos e a realização dos atos performativos:

Quando realizo atos performativos de naturezas diferentes apenas com materiais tradicionais do desenho consigo provocar deslocamentos de contexto e ou de função tanto dos materiais da arte como das ações. Ao provocar esses deslocamentos, mergulho dentro do campo difuso do performativo, buscando discriminar as ações físicas que fazem parte do processo, suas implicações com o corpo e, também, com questões que envolvem aspectos do universo da arte e da natureza do desenho (Mendonça, 2008: 21).

A fim de ressaltar a importância da gestualidade e do gesto destaco ainda um trecho de texto de Roland Barthes sobre Cy Twombly onde diz:

O que vem a ser um gesto? Algo como o complemento de um ato. O ato é transitivo, objetiva apenas suscitar um objeto, um resultado; já o gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que envolvem o ato em uma atmosfera (no sentido astronômico do termo) (Barthes, 1990: p.145-46).

Percebo que o gesto de Pina é inseparável das pulsões de seu próprio corpo e do contato deste com os outros corpos e materiais. Por correio eletrônico ela descreveu as duas ações pretendidas durante a residência artística. “Ação 1: arremessar cadeira carbonizada contra a parede e desenhar. Ação 2: destruir molduras carbonizadas e criar artefatos lixando os fragmentos da moldura contra a parede” (Mendonça, 2012: s/p).

O desenho em sua dimensão performativa e afastado de sua tradição linear



Figura 1. Yara Pina. Ações de arremessar e lixar objetos, realizada no ateliê Labiríntimos. Fotos: arquivo Yara Pina.

parece se dar em uma região limiar entre o gesto de arremessar; que é o da decisão inicial, e o que dele sobra quando os arremessos terminam (Figura 1). Os gestos que acontecem nesse período, acumulam tanto uma *decisão inicial* quanto inúmeras tomadas de decisões necessárias à continuidade da ação. Se a decisão de iniciar um arremesso não é da ordem do acaso, já que “ao jogar, sei o que faço, mas não sei o que produzo” (Barthes, 1990: 165), também não permite prever com exata precisão seu próprio fim.

O ato de *arremessar* a cadeira ou *lixar* as molduras na parede, deixarão inscrições nesta superfície. Dessa forma, constato que a estes dois corpos (o corpo-artista e o corpo-objeto) soma-se mais um, que é a parede inscrita, entendida aqui como um terceiro corpo. O corpo-parede é usado como superfície acolhedora dos gestos da artista, e é por receber o impacto das ações que a parede torna-se superfície de resistência para que ocorra a modificação física e estrutural da cadeira e da moldura, agora transformadas em inúmeros pedaços.

Mas este processo de modificação dos elementos, só é visto por uma ou duas pessoas, as quais realizam o registro fotográfico ou em vídeo das ações. Tal dado permite trazer à discussão uma outra peculiaridade; um outro conflito necessário, que é a constatação de um corpo ausente da cena construída e exibida ao se finalizar a ação. Ao se ausentar da cena para recusar a idéia de espetáculo, impossibilita o acesso do público às etapas de produção da obra. Ao espectador caberá posteriormente identificar, verificar e tentar refazer os gestos dos corpos que estiveram ali; corpos de passagem, que deixaram vestígios e rastros presentes no local.

Afastando-se do espetáculo, Yara Pina se afasta também da teatralização do gesto, pois seu trabalho, mesmo fazendo uso intensivo do corpo não é a encenação de um corpo. Para reforçar esta questão tomo de empréstimo um depoimento da artista portuguesa Helena Almeida ao dizer que “a imagem de meu



Figura 2. Yara Pina. Processo de queima da cadeira da moldura. Fotos: arquivo pessoal Yara Pina.

corpo não é a minha imagem. Não estou a fazer um espetáculo, estou a fazer um quadro” (Carlos, 2005: 18). Pina não representa um gesto, ela faz uso de seu corpo e de outros corpos para instituir o desenho.

2. Objetos Carbonizados

Já expusemos a potência e a violência dos atos de arremessar, desenhar e destruir uma cadeira e uma moldura, ressaltando o aspecto da modificação dos objetos pela ação do gesto. Trataremos agora de apontar para uma diferença da modificação dos objetos por uma outra ação a saber: a queima de objetos de madeira para se obter carvão.

O carvão é um material recorrente nos trabalhos de Yara Pina. Geralmente o carvão vegetal é comprado pela artista em seu estado bruto, em pequenos bastões ou em pó, obtidos depois da queima da madeira, sendo que este último é um resíduo desprezado comercialmente por não ter valor de revenda. Ao identificar o carvão como matéria essencial, noto um deslocamento do processo realizado na residência artística em agosto de 2012 e que não é encontrado em outros trabalhos realizados anteriormente, pois Yara altera previamente as qualidades físicas do objeto ao carbonizá-los.

De posse de um maçarico, ela dispõe as cadeiras e as molduras em um local aberto e lança a chama do fogo diretamente na cadeira e na moldura (Figura 2). O fogo não é um elemento destruidor da matéria, e sim modificador, já que é

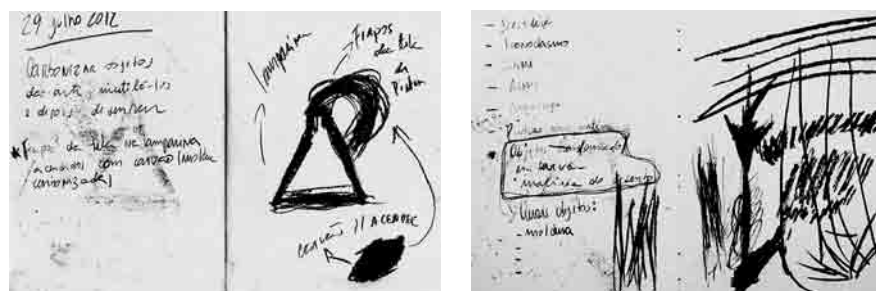


Figura 3. Páginas do caderno da artista Yara Pina.

por essa via, a da queima, a única maneira de esculpir a madeira e transformá-la em carvão sem perder a forma do objeto.

Em um de seus cadernos é possível observar desenhos e textos identificando o ato de carbonizar como importante na preparação da obra (Figura 3). Revela-se com a queima, uma estratégia anterior e necessária que modificará consideravelmente o modo de utilização da matéria, pois o menor ou maior grau de queima da cadeira ou da moldura influenciará diretamente no resultado de suas ações. Quanto mais queimados os objetos e mais próximos da estrutura do carvão vegetal, menor é a resistência aos gestos contra a parede e quanto maior é a solidez do objeto carbonizado, maior será o esforço da artista para destruí-lo.

3. O objeto como arma

Na proposta enviada ao Espaço Labiríntimos a artista aponta o desejo de construir três objetos, a saber: “Objeto 1: armas feitas com instrumentos pontiagudos e cortantes, tela de pintura e moldura; Objeto 2: feito com molduras carbonizadas e tela de pintura; Objeto 3: corda realizada com tela de pintura” (Mendonça, 2012: s/p).

Desta sequência destacarei os primeiros objetos: “armas feitas com instrumentos pontiagudos e cortantes e tela de pintura”, pois interessa-nos investigar a violência presente no fazer artístico de Pina. Os objetos fabricados com pedaços e restos de espelhos, facas, garafas e enrolados em tiras retiradas de telas de molduras, possuem a aparência formal e estrutural de armas, mesmo não estando em uso pela artista (Figura 4). Por outro lado, os objetos anteriormente mencionados; a cadeira e a moldura, mesmo não se assemelhando formalmente e não possuindo pontas perfurantes, tornam-se armas quando são acionados pela artista nas ações de arremessá-las ou quebrá-las violentamente nas paredes do *atelier*.

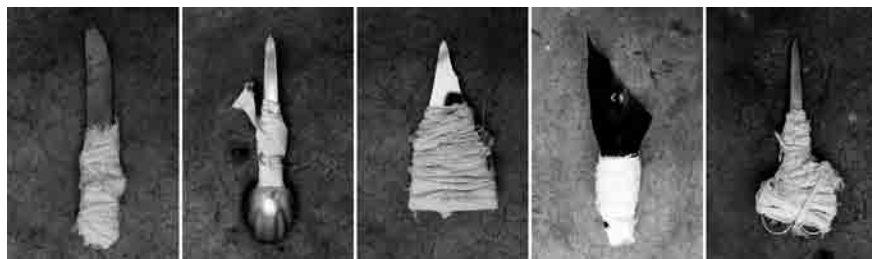


Figura 4. Yara Pina. Objetos construídos.
Fotos: arquivo pessoal Yara Pina.

Conclusão

Observando o processo de criação de Yara Pina, é possível constatar que no uso de alguns elementos tradicionais da arte, a artista extrapola os limites destes. Dessa forma, ela modifica a estrutura física dos objetos, pela ação do gesto ou pela queima ao carbonizá-los e produz os desenhos inscrevendo-os diretamente nas superfícies da parede. Além disso, é possível reconhecer a violência presente nos atos de arremessar, lixar e destruir, que são explorados por ela na obra em questão.

Referências

- Barthes, Roland (1990) *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 978-852-090-243-1
- Carlos, Isabel (2005) *Helena Almeida*, Lisboa: Editorial Caminho. 972-21-1698-3-989-612-117-6
- Mendonça, Yara de Pina (2008) *Desenho em ação: a poética gestual de inscrever performativos*. Monografia. Goiania: UFG.
- Mendonça, Yara de Pina (2012). *Atividades desenvolvidas no Labiríntimus*. Correio eletrônico recebido em 16 ago.

Contatar o autor:

glaysonarcanjo@hotmail.com

La plasticidad del metal forjado: una mirada introspectiva en la obra del escultor Balbino Montiano

GUILLERMO MARTÍNEZ SALAZAR
& ALBERTO GERMÁN FRANCO ROMERO

*Espanha, escultor. Doctor en Bellas Artes pela Universidad de Sevilla (US). Professor de Escultura na Faculdade de Bellas Artes da US.

**Espanha, escultor. Profesor de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

Artigo completo recebido a 11 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: La relación entre creador y obra configura el propósito de ésta aportación a la comunidad artística. La riqueza de formas, la gama cromática del material, todo ello unido al significado implícito de la obra, proporcionan como resultado un ejemplo de identidad en la escultura contemporánea de Montiano.

Palabras clave: Escultura forjada / hierro / arte-idea.

Title: *The plasticity of iron: an introspective look in the work of the sculptor Balbino Montiano*

Abstract: *The aim of the artistic community is to give an insight into the relationship of the creator and his work. The richness of the forms, the colour range of the material, are all linked to the implicit meaning of the work, such as the work of Montiano seen in his contemporary sculptures.*

Keywords: *Metalwork / iron / art concept.*

1. El escultor y su obra

La obra escultórica de Balbino Montiano, supone a través del conocimiento y evolución del oficio en la forja y la fundición, una plena vinculación entre artista y producción.

Nacido en Cádiz (1974) ciudad donde comienza su andadura artística y que posteriormente culminará con su Doctorado en la Universidad de Sevilla. Su carrera formativa propiciara finalmente su ingreso como de Profesor de Escultura en la Universidad de Granada.

La obra de Montiano se presta a múltiples lecturas, su interpretación se



Figura 1. Balbino Montiano entre sus obras de los peces de hierro, Granada (2012).



Figura 2. Balbino Montiano, *Danzarina gaditana* (2009).

establece dentro de la problemática que supone el estudio del arte en el horizonte contemporáneo. Sus obras están planteadas principalmente por su poética, el espacio estético y los condicionantes propios del material. En este punto, aparece un hecho significativo que paralelamente observamos en maestros de la talla de Alonso Coomonte, claro ejemplo de escultores que forjan el metal y que componen un referente en la vanguardia artística española de mediados del siglo XX como atestigua en su análisis Manuel Padorno en el texto sobre el oficio de la forja (Padorno, 2007). Del mismo modo, aparecen influjos de la obra animalista de João José Brito natural de Coimbra, como señalan Manuela Synek y Brás Queiroz en *Escultores Contemporâneos em Portugal* (1999). Por todo ello, entendemos que la naturaleza de su escultura parte de un concepto general que va evolucionando progresivamente en su propia naturaleza y personal modo de interpretar el volumen.

La dureza se transforma en delicadeza como podemos observar en la imagen (Figura 2) *Danzarina Gaditana* (2009) en la que los delicados dedos han sido trabajados mediante precisos cortes. Del mismo modo, toda la definición de ropajes y elementos anatómicos, son el vehículo que da paso a la interpretación traducida por el material en el sentido de transmitir el movimiento ondulante de la danzarina.

2. Particularidades del entorno como influencia de su obra

Como gaditano de nacimiento, Balbino Montiano está estrechamente ligado a su ciudad natal, a sus peculiaridades y característica personalidad de sus habitantes. Ciudad costera cargada de encantos, encantos que llegan hasta el último golpe de martillo para imprimir las vivencias que han marcado su vida y en las que se forjan sus esculturas.

La temática vitalista nos brinda una visión general de su obra, su producción ofrece múltiple lecturas por parte del espectador, al que consigue transmitir



Figuras 3 y 4. Balbino Montiano:
proceso de trabajo con plantillas y corte
para los Peces de Hierro (2011).

nuevas sensaciones con su lenguaje plástico. Escultor de oficio que dota de concepto una obra meditada y rotunda a través de un lenguaje universal que se transmite con facilidad y llega al gran público ahondando en sus sentimientos.

La forja es el medio para conseguir que la forma escultórica transmita sus anhelos. Dicho procedimiento aplicado al arte de la escultura consigue mediante la expansión del material, la transformación de éste en una obra consolidada. A diferencia de técnicas tradicionales, no supone un proceso de sustracción o adición como ocurre con el modelado de la arcilla. El calor permite que el metal se transforme para que los incesantes y precisos golpes de martillo modelen desde su interior la idea.

El metal, es sin duda el material que mejor identifica la producción escultórica de Balbino Montiano, sin olvidar la estrecha ligazón que hace también de la madera. Ésta última la entiende como el soporte natural de su obra. Desde el origen, se ha establecido una compenetración natural entre estos materiales, ofreciéndonos una lectura perfecta en la comunión establecida entre obra y sustentáculo. Montiano utiliza multitud de fragmentos de madera para anclar sus esculturas, muchos de ellos procedentes del reciclaje o mecanizados para un fin concreto especialmente con el objetivo de elevar la escultura permitiendo realizar una lectura correcta de su contenido.

3. Materialización actual de su obra

Es por ello, que la última colección de esculturas compuesta de sesenta piezas realizadas en hierro y madera, que atiende al título de *Peces de Hierro* tiene como objetivo reproducir la fauna marítima de su entorno, y ha supuesto una

importante exposición itinerante a todos los niveles. Describiendo con el metal forjado las formas de los peces más significativos para este artista gaditano.

Él mismo, plantea en el cartel de la exposición una frase que recoge el sentir y la importancia que le imprime al proceso creativo de su obra, de igual modo, espera que el espectador recoja esa experiencia en su visita a la exposición. Balbino dice: “me encanaría que disfrutaran junto a mis esculturas, de igual forma que lo he podido hacer yo en el proceso de trabajo” así queda expresado en el cartel anunciador de la exposición itinerante *Peces de Hierro* (2012).

El proceso de estudio basado en el dibujo sigue el mismo patrón constructivo fundamentado en la observación y posterior ejercicio de transformación plástica en el material definitivo. Para ello, ha sido necesario realizar previamente plantillas en las que transportar el formato final de las múltiplex piezas que componen muchas de estas obras.

Entre todo el recorrido procesual también se han tenido en cuenta la naturaleza del metal como elemento final, sus particularidades y comportamientos observados tras años de trabajo y oficio, dotan al escultor de un conocimiento tal que consigue adelantarse a los posibles problemas ocasionados en su manipulación, problemas tales como las mermas producidas por el enfriamiento o la torsión de las planchas de metal a la hora de manipularlas.

El quehacer diario y el conocimiento de las técnicas son los avales que permiten que sus dibujos espaciales se materialicen en el hierro forjado.

Montiano, a diferencia de otros escultores especializados en la forja del hierro como medio de expresión artística, no mantiene un patrón o esquema que identifique su producción. No obstante, encontramos en su obra una búsqueda decidida que atiende a multitud de ideas, ideas, que el proceso de la foja irá aportando un lenguaje que nos evocará al origen de la vida.

La sólida formación artística de Montiano ha propiciado que su obra de gran personalidad plástica, haya sido elegida por el Ministerio de Educación Ciencia y Deporte para formar a través del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz como artista representante para participar en una exposición itinerante en países Latinoamericanos, como el Museo Rafael Ángel Calderón en San José de Costa Rica. El Centro Cultural La Inquisición de Cartagena de Indias en Colombia, la Casa de la Cultura de Altragaracia en Córdoba, Argentina.

Conclusiones

La investigación como parte de su labor con la Universidad de Granada ha propiciado que los resultados sean fruto del trabajo constante y una intensa labor investigadora. Del mismo modo, su pertenencia al Grupo de Investigación HUM 184 centrado en las técnicas escultóricas permite establecer líneas de



Figura 5. Balbino Montiano: *danzarina gaditana* (2009).

Figura 6. Balbino Montiano: *Panorámica de la Exposición Peces de Hierro celebrada en la Casa de la Sirena en Sevilla* (2011).

investigación que fomentan el desarrollo plástico de este joven escultor gaditano.

No obstante, su desarrollo profesional como director de investigación en la Fundación MS de Granada, le permite estar en pleno contacto con obras de artistas contemporáneos que militan en las primeras filas del arte nacional e internacional. Desempeño que le nutre de forma directa de procesos y técnicas empleadas por éstos para configurar sus obras.

Destaca según el propio artista la figura de Miguel Moreno (Marín, 1977), especialmente en la manera de tratar la chapa. Igualmente, su cercanía con el escultor Miguel Barranco ha supuesto una vía de experimentación con técnicas especializadas en el tratamiento del metal.

Naturalmente sus planteamientos siguen siendo sólidos al tomar como pilares las directrices trazadas por los clásicos como Pablo Gargallo o la interpretación de atrapar el espacio de Julio González (Jiménez, 2012).

En definitiva la honestidad es el baluarte en la que se afianza su escultura, su modo de expresión adoptando un concepto universal, donde el gran público puede acceder al contenido de sus ideas sin la necesidad de justificar una obra por no ser comprensible debido a una interpretación alejada de la realidad.

Referencias

Jiménez, María Dolores (2012) *Pablo Gargallo*. United States. Tf. Editores. ISBN: 9788415253310
Marín, José (1977) *Miguel Moreno: Informe*

sobre su escultura. Granada: Edarcon. ISBN: 978-84-4003-501-1
Synek, Manuela; Queiroz, Brás (1999) *Escultores contemporáneos en Portugal*. Lisboa: Estar. ISBN: 972-8095-48-1

Luciana Camuzzo: tecer a teia ou a cidade subjetiva

GUSTAVO TORREZAN

Brasil, artista visual. Bacharel em artes Plásticas, Licenciado em Educação Artística e Mestre pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) São Paulo, Brasil.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo pretende abordar o processo de criação de Luciana Camuzzo dando ênfase à série intitulada Teia-jazz. A série, composta por desenhos, produz um campo, enquanto tecido esgarçado e movente. Nos trabalhos fica evidente o enfoque de sua pesquisa: a cidade. Tal ênfase, imprime uma abertura para refletir sobre um modo de vida singular a partir da restauração da ideia de cidade subjetiva.

Palavras chave: Luciana Camuzzo / Processo de Criação / Cidade / Diagrama / Subjetividade.

Title: *Luciana Camuzzo: weaving the web*

Abstract: *This article aims to address the process of creation at Luciana Camuzzo, emphasizing the series entitled Teia-jazz. The series, consisting of drawings, produces a field, a fabric. In the works it is evident the focus of her research: the city. That emphasis prints an opening that reflects on a unique way of life, till the restoration of the subjective idea of the city.*

Keywords: *Luciana Camuzzo / Creative process / town / diagram / subjectivity.*

Introdução: “Do you know?”

Toda noite, em diversos bares ou pontos de encontros afora, grupos de pessoas se encontram para fazer ou ouvir música. Podem, muitas vezes, serem feitores que não se conhecem e mesmo assim produzir composições profundamente harmonizadas durante sessões de improvisação. Nessas *Jams Sessions* para além de um “olá”, “boa noite”, “como está” ou “muito prazer” os músicos colocam entre si a pergunta retórica: *Do you know?* Dela algumas referências e pontos em comum são apresentados de maneira a contribuir para que a improvisação aconteça dentro de parâmetros acessíveis a todos os participantes.

A pergunta chave para todo início de uma *Jam Session* de Jazz pode também servir como início para se pensar o processo de criação de Luciana Camuzzo (n. 1970, Piracicaba, SP), a começar pela referência direta à música que a artista indica no título de seu trabalho: *Teia-jazz*. Com ele, Camuzzo parece interpelar

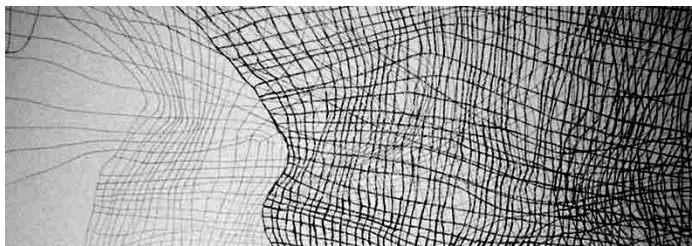


Figura 1. Fragmento de parte de um trabalho de Luciana Camuzzo da série “Teia” (2010) de dimensões variáveis. Fonte: própria.

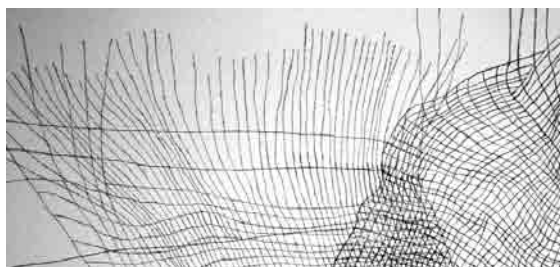
a si mesma com a pergunta *Do you know?* no momento que precede seu início de ação diante do suporte onde se propõe a desenhar. Da pergunta, ela parte para um enfrentamento do suporte afim de traçar linhas e abrir caminhos que desbravam um espaço.

A artista produz a ação de criar um território a partir de uma vontade sensível de construir um campo através do desenho, ou seja, com a instalação de um emaranhado de linhas produz uma “partitura de improviso” com a qual faz seu *jazz*. No desenho uma linha não só produz o espaço, mas contribui para o todo que ganha força em favor da grande teia que se propõe a tecer. Como uma construtora, a artista busca traçar um campo como local de trabalho e experimento sensível de uma subjetividade latente. Esgarça as possibilidades de representação dentro do campo da arte e também expande as referências teóricas e formativas que recebeu durante seu período de formação universitária (cursou um ano da graduação em Artes Plásticas, ECA-USP) ou nas típicas e rigorosas aulas de desenho e pintura à óleo cursadas na sua cidade natal (com o artista Alberto Thomazzi).

1. A tessitura

Luciana Camuzzo durante seu processo criativo coloca-se diante do suporte com o lápis ou bastão de cera seco e começa a marcar algumas linhas, prolongamentos, junções que aos poucos vão criando um emaranhado, uma espécie de tecido tal qual faz uma laboriosa aranha com sua teia. Em suas palavras:

Com mãos delicadas, desembaraço lentamente o fio que nasce no meio das minhas costelas, virtual e escarlate. Predestinado aos nós tecidos da mortalha do discurso que agora confecciono para cobrir a pele sensível do meu corpo doloroso nesta passagem. Fio escarlate, cordão de prata quando meus olhos o acompanham ao infinito. Flutuo no ar sem luz. [...] Flutuo sentada na cadeira, na sala iluminada, exercendo este ofício que tanto me seduz. (Aragem contemporânea, 2010)



Figuras 2 e 3. Fragmento de parte de um trabalho de Luciana Camuzzo da série “Teia” (2010) de dimensões variáveis. Fonte: própria.

Com essa ação a artista segue tecendo sua teia, criando linhas que valorizam a fluidez em detrimento da retícula ortogonal, cartesiana, produzindo um campo enquanto tecido esgarçado, movente. Esse modo de fazer da artista confere aquilo que produz a característica de um grande sistema que indica a formulação de conexões que, através da sensação, favorecem a vontade de gerar atravessamentos nos campos criados.

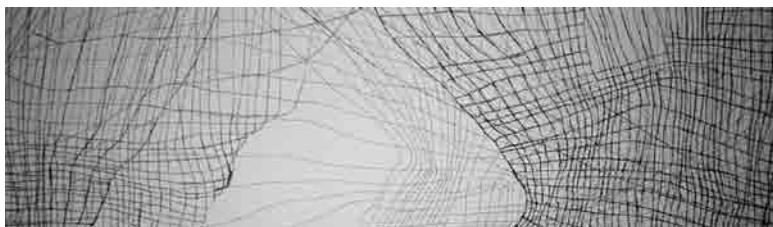
Assim, para Camuzzo, tecer é o mesmo que motivar a prática do desenho em favor do procedimento que se objetiva enquanto estratégia expansiva.

2. O procedimento cartográfico

Ao pensarmos o processo de criação, nota-se que a criação do trabalho de arte é a fabricação de uma trama, rede tecida em favor da produção. Um trabalho de arte é então um tecido de conexões que constrói o possível do impossível, que traz a potência da sensação, que dá invenção enquanto movimento da vida em nós, esta que coincide com a mobilidade da própria vida nas coisas (NB: Segundo Deleuze em *Lógica do sentido*, a arte faz do acontecimento uma sensação, isto é, um universo que não é atual nem virtual, mas é possível estético, que nada mais é que a incorporação do acontecimento numa obra de arte..

Retomando o pensamento a respeito do trabalho de Luciana Camuzzo, o procedimento adotado pela artista coloca-se como a feitura de uma estrutura cartográfica movente. Essa tessitura que gera o trabalho pode ser abordada a partir dos escritos de Deleuze em *Lógica da Sensação* (2007) como a realização de um processo que sobrepõem planos e não limita o espaço, mas o expande como força e assim cria um campo do experimento sensível. Trata-se então de “um plano de composição, cuja guia não é a ordenação, mas a composição de um bloco de sensações: uma encruzilhada” (Ferraz, 2005: 11), ou melhor, uma plataforma de articulação de forças que introduz o conceito de diagrama como indicado na obra referenciada de Deleuze.

Deleuze, em seu livro intitulado *Focault*, faz uso do conceito de diagrama para pensar as proposituras do outro filósofo que dá nome ao livro. Escreve que, para Foucault, a construção da formulação abstrata do Panóptico indica a imposição de uma conduta a uma multiplicidade humana que deve ser tomada como restrita e que se faz através da repartição no espaço-tempo (Deleuze, 1995: 43) de duas variáveis indissolivelmente ligadas, estando este — o diagrama — em um funcionamento que se dá abstraindo qualquer obstáculo ou atrito. “O Diagrama não é mais o arquivo, auditivo ou visual, é o mapa, a cartografia, co-extensiva a todo o campo social. É uma máquina abstrata. Definindo-se por meio de funções e matérias informes, ele ignora toda distinção de forma entre um conteúdo e uma expressão, entre uma formação discursiva e uma formação



Figuras 4 e 5. Fragmento de parte de um trabalho de Luciana Camuzzo da série “Teia” (2010) de dimensões variáveis. Fonte: própria.

não-discursiva” (Deleuze, 1995: 44). Assim Deleuze atribui a ele a característica de uma máquina que apesar de ser muda e cega produz conhecimentos (ou sensações) e indica adiante que todo diagrama não para de misturar matérias e funções de maneira a construir mutações. O Diagrama age para produzir “um novo tipo de realidade, um novo modelo de verdade” (Deleuze, 1995: 45) que desfaz a realidade e as significações dadas, diferencia-se da estrutura, já que suas alianças tecem uma rede flexível e transversal, horizontal, “definem uma prática, um procedimento ou uma estratégia, distintos de toda combinatória, e formam um sistema físico instável, em perpétuo desequilíbrio, em vez de um círculo fechado de troca” (Deleuze, 1995: 45).

Assim, o que o procedimento cartográfico que Luciana Camuzzo realiza e estimula, são formas de exterioridade onde se atualizam em relações de força que aparecem em toda conexão de um ponto ao outro. Desta maneira, pode conectar-se ao exterior, ou melhor, à “pontos relativamente livres ou desligados, pontos de criatividade, de mutação, de resistência” (Deleuze, 1995: 53).

“Cartografar é acompanhar processos” (Kastrup, 2009) de modo que o procedimento cartográfico de Luciana Camuzzo gera um diagrama que pode ser entendido como uma prática artística onde é produzido um plano de composição aberto, movente, que apresenta e gera a possibilidade de indicar forças que o compõe e que, a partir dele, podem ser atravessadas.

3. A cidade singular

Os “fios soltos do experimental são energias abertas que brotam para um número aberto de possibilidades” diz Helio Oiticica (1972, p.4), indicando a possibilidade de pensarmos aquilo que propõe Gilles Deleuze (1992), que sempre há linhas de fuga que abrem possibilidades. Esse viés apresentado pelo artista serve também para pensar a série *Teia-jazz* de Camuzzo com a qual a artista constrói linhas de fuga e lança-se ao pensar. Entende-se a partir da filosofia de Deleuze (1992) que modo de pensar é o mesmo que modo de subjetivar.

Camuzzo com essa série citada foca naquilo que pode caracterizar como epicentro de sua poética artística: a cidade. Para tanto, busca “recompor” sua singularidade, sua vida como única, o seu eu-emergente (Stern, apud Guattari, 1992) para que possa gerar a “restauração da ‘cidade subjetiva’ que engaja tanto os níveis mais singulares da pessoa quanto os níveis mais coletivos. [...] Re-singularizar as finalidades da atividade humana” (Guattari, 1992: 170) e assim de seus espaços construídos.

Com aquilo que até aqui foi indicado, fica evidente que o modo de pensar é semelhante ao modo de subjetivar e, cada pensamento é único, singular. Ideia que cruzada com a busca artística de Camuzzo conclui-se que o foco do seu

trabalho é a construção de procedimentos cartográficos para a restauração da cidade subjetiva.

Conclusão: para habitar a cidade

Naquilo que Luciana Camuzzo realiza como prática de desenho, ao instaurar o procedimento de tecer essa espécie de teia que funciona como uma cartografia sensível, traz a tona as questões da cidade. Enfoque claro em muitos dos trabalhos produzidos pela artista que associado com o que foi aqui apontado libera uma abertura pela qual é possível refletir sobre como se coloca a busca por uma vida singular a partir da restauração da idéia de cidade subjetiva, onde existe produção de si enquanto modo de habitar a cidade.

Referências

- Aragem contemporânea (2010) Blog. [Consult. 2013-01-10]. Disponível em <<http://www.aragemcontemporanea.blogspot.com.br/2010/07/cabeleira.html>>
- Camuzzo, Luciana. Cabeleira (s.d) [Consult. 2013-01-10]. Disponível em <<http://www.aragemcontemporanea.blogspot.com.br/2010/07/cabeleira.html>> Acesso em 10.01.2013.
- Deleuze, Gilles (1995) *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- Deleuze, Gilles (2007) *Lógica da Sensação*. São Paulo: Zouk., 2007.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1992) *O que é a filosofia?* Trad. De Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- Ferraz, Silvio (1998) *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ / FAPESP, 1998. [Consult. 2012-05-20]. Disponível em: <<http://silvioferraz.mus.br/wip.htm>>
- Guattari, Felix (1992) *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- Kastrup, Virginia; Passos, Eduardo; Escossia, Liliana da (orgs.) (2009) *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- Oiticica, Hélio (s.d) *Experimentar o experimental*. [Consult. 2012-06-09]. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tipo=2>>

Interatividades tecno- -estéticas. Repetidas incompletudes no corpo passagem, corpo paisagem

HELENA KANAAN

Brasil, artista visual (arte impressa). Bacharel em Gravura Universidade Federal de Pelotas, Mestre em Poéticas Visuais PPGAV / UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Doutora em Poéticas Visuais PPGAV / UFRGS com sanduiche pleno na Facultat de Artes, Universidad Politecnica de Valencia, Espanha. Professora Adjunta no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Artigo completo recebido a 8 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: A partir da pesquisa-criação da artista multimídia Andréia Oliveira, apresenta-se a proposta de constituição da obra de arte feita por misturas, incorporações e associações, levando em conta técnica e tecnologia, criador, obra e espectador. Centraliza-se sobre as interatividades que se estabelecem entre procedimentos e processos que produzem a experiência entre os corpos relacionais em seus meios associados.
Palavras chave: interatividades / técnica / tecnologia / corpos relacionais.

Title: *Techno-aesthetic interactivity. Repeated incompleteness in the body, as passage, as landscape*

Abstract: *From the research-creation of multimedia artist Andreia Oliveira I propose art making by mixtures, mixes and associations, encompassing technics and technology, creator, artwork and viewer. The work is centered on the interactivity established between procedures and processes that produce relational experience between the bodies in their associated means.*

Keywords: *interactivity / technical / technology / relational bodies.*

Corpo — (in)formação

Corpos redobram variantes sinuosas nas linguagens. Imagens espelhadas derivam sentidos. Fragmentos vagueiam em paisagens. Uma luz os empurra para o encontro com as paredes fronteiriças das dúvidas, numa experiência entre corpos, com a obra, na obra.

Foca-se no trabalho da artista multimídia, docente e pesquisadora Andreia

Oliveira, que centra investigações cruzando arte, tecnologia e filosofia, salientando estudos a cerca da subjetivação, instigada pelas incorporações que se fazem no processamento para uma obra de arte. Efetuado como final de seu doutoramento realizado entre Brasil (PPGIE-UFRGS) e Canadá (Université de Montreal), Andréia dá andamento as obras, como os passos da história. Inicia sua produções com um fazer artesanal, e para as xilogravuras utiliza mãos, goivas e os olhos. Na segunda fase produz com máquinas, e aos sensores naturais são acrescentados sensores mecânicos, até atingir o uso dos digitais, oferecendo e experienciando diferentes meios para compreender espaço, tempo, identidade e subjetividade, manipulando técnica e tecnologia, indicando enfrentamentos e negociações entre os dois componentes do sujeito, Eu e Nós, que se deslocam e trocam de figura, se afectam e resistem redefinindo incessantemente identidades (Couchot, 2003). Comenta-se aqui, as três fases que compõem a mostra 'Corpos Associados' apresentada na Galeria La Photo em Porto Alegre: 'Avessos' (2001), uma série de xilogravuras em papel japonês, fixados apenas por alfinetes nas paredes, com formas espelhadas em preto e branco, 'Incorporações' (2010), fotografias de nus femininos em sanduíches de vidro sem moldura, e 'Corpos Associados' (2010), uma videoinstalação que invade o espaço e pede participação ativa do público. Tais séries se estruturam com um pensar que não dissocia obra-humano-meio. A partir de operações tecno-estéticas, a artista propõe realidades informes problematizando o próprio processo, onde o dispositivo é tanto conceito quanto instrumento para realizar a obra.

Desvios, modos, conexões

Espécies em transmutação. Múltiplos encadeiam ritmos na delicadeza do corpo que acelera a velocidade do desejo. Contiguidade de engrenagens em atmosfera de intimidade. Mão, goivas, obturadores, softwares misturam profundidades no silêncio ruidoso de uma criação. Processos de diferenciação ampliam-se em conexões, evocações e influências recíprocas.

Ao entrar na mostra, o visitante coloca-se em reação às forças e fluxos gerados pelos corpos paisagens produzidos por altos e baixos relevos, capturados em sinuosidades reveladas no vazio do papel, promovidos por movimentos virtuais que transformam a concepção de espaço num corpo múltiplo em processualidade constante. As imagens instigam para reflexões sobre incompletudes, anseios, passagens. Acúmulos e fugacidades de espécies em transmutação sugerem modos de individuação na apreensão da experiência na obra. Não mais o corpo, mas um corpo, uma paisagem, um movimento. Técnica e tecnologia tramam relações, provocando variações de energia construídas e vividas



Figura 1. Andreia Oliveira, *Avesso II*. Xilogravura, 1,50 x 1,50m, 2001. *Incorporações II*. Foto Montagem, 44 x 57 cm, 2010. *Corpos Associados*. Videoinstalação Interativa, 2010 (montagem da autora, fotos cedidas pela artista).

experimentalmente com o público que as visita em aglomerações sensoriais. Um corpo só existe na presença do outro.

Andreia abre sulcos no tempo espaço, e com ela, visitamos a arte oriental das gravuras e a tecnicidade global de nossos dias. Retirando matéria, dá relevo e revela um corpo em devir. Num passo tecnológico, transita miscigenando fragmentos que se transfiguram em corpo paisagem, buscando o ser nômade, fotografando nu(o) deserto em potencia. Sem interrupções, recaptura a ação impressa na matéria convocando à evolução, indo até o lugar incerto do agora, vídeografado, iluminado e fugidio. Corpos vagueiam entre um episódio e outro, ressignificando sobrevivências. Os primeiros gestos das xilogravuras, mudam de intensidade, desviam tempos, desconfiguram início e fim, tudo é urgente e persiste ressonando corpos associados.

No processo de passagem, a artista resgata o ser natural que nunca a abandonou, e o desloca a fluir no espaço, alterando composições, produzindo suavidades tornadas possíveis pelo caráter finito-ilimitado do desejo. Não hierarquiza linguagens, e o corte, o cheiro, o numérico, a luz, se misturam em percepções, memórias e imaginários que reverberam no ambiente da montagem. Elementos, instrumentos e equipamentos instigam a *poiética* que parte da indagação espinoziana (2007) “o que pode um corpo? Nunca se sabe o que pode um corpo” antes do encontro, e tudo vai depender do que visitamos e do que nos visita.

Tal pesquisa-criação considera o fazer, a experiência estética percebida pelos diferentes graus de intensidade, instaurada a partir do campo da arte, da tecnicidade e da filosofia, com referenciais teóricos em Gilbert Simondon, Benedictus Spinoza, e Gilles Deleuze, entre outros. Como ocorre a experiência?

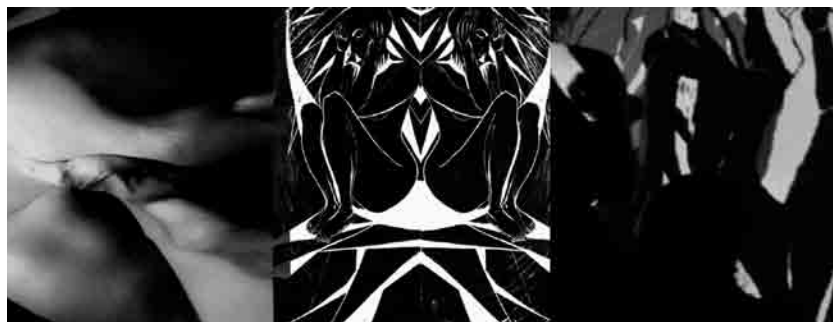


Figura 2. Andreia Oliveira. *Incorporações III*. Foto Montagem, 44 x 57 cm, 2010. *Aveso V*. Xilogravura, 1,50 x 1,50 m, 2001. *Corpos Associados*. Videoinstalação Interativa, 2010 (montagem da autora, fotos cedidas pela artista).

Quais são os modos de produção? Como os corpos se afetam? Andreia investiga os processos de criação no que concerne a interatividade entre os corpos, que abrem-se à potência de agir, levando a experiência estética com e na obra. Sem abandonar a cultura da matriz de madeira, fala da imagem sobrevivente, do que sobrevive da imagem em nós, e inclui na experiência, outros modos de aparição, descobrindo espaços, reunindo temporalidades. “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (Deleuze, Guattari, 1992: 213). Matriz de madeira, matriz analógica e matriz virtual oferecem igualmente experiências diversas e potentes.

Para o filósofo Gilberto Simondon (1989), a experiência se dá quando corpos e meios se constroem em uma interatividade. Vê-se no processo de Andreia associação entre corpos e meios, os quais interagem entre si buscando leveza à deriva da vida. Seus corpos necessitam meios associados que clamam por outros corpos num espelhamento já feito, desfeito e refeito a golpes e cortes. Modelos femininos emprestando formas para que um obturador os capture e, aglomerados em tons de pele, se ofereçam como o vazio do deserto, indo ao encontro de linhas de fuga que associe e liberte, constitua, sustente, movimente e invente mundos outros. Ali Andreia se sente coesa, ali ela se aglutina, desperta para seus devires. O meio se lhe atravessa proporcionando viver em territórios da subjetividade, num processo de produção que exprime o caráter coextensivo do dentro e o fora. As matrizes nos falam desse dentro e fora como corpo que gera e espalha, que produz a multiplicidade propiciando conexões, associações e variações construindo pontes entre o eu e o mundo.

A interatividade se dá como concepção sistêmica ligada a um fazer processual, apontando diretamente para o envolvimento que vivencia no preparo que

envolve matrizes, produzindo imagens que estendem para o conceito de meio associado aportando um pensamento processual da obra em constante fazer-se.

Considerações finais

Em sua prática a artista debruça-se a refletir sobre algumas inquietações formadoras da obra de arte, com referências simondonianas como: “a obra pertence a um meio associado, a obra é um objeto tecno-estético produzido por certa tecnologia e aporta técnicas, e, a obra somente pode ser entendida a partir do sistema obra-humano-meio” (Oliveira, 2010).

Experenciando na obra, percebe constitutividade relacional intensiva entre corpos e meios. Misturas, atrações, incorporações e percepções, compõem os corpos e seus meios associados promovidos por movimentos voluntários e involuntários, fazendo reverberar a questão, ‘o quanto pode um corpo’, levando em conta a dinâmica da criação dos diferentes graus de interatividade na obra de arte.

Produz variações de si em torno de modos de construção, não por camadas que se sobrepõem, mas por fragmentos que se ajustam e compõem o todo, se encaixam, mudam de lugar, se procuram e se indeterminam, em um contínuo processo relacional, congregando aspectos que inter-relacionam sensível e precisão numérica, intuição e razão, estética e lógica. Na passagem, constrói um futuro com rastros e vestígios, propõe experimentações do corpo como potência que se amplia além de um conjunto de funções, e do pensamento como potência que extrapola à consciência. Seus corpos derivam em paisagens, iludindo, reconhecendo e inventando a passagem dos dias.

Referências

- Couchot, Edmond (2003) *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: EDUFRGS,
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1992) *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34.
- Didi-Huberman, Georges (2008) *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Éditions de Minuit.
- Oliveira, Andreia (2010) *Corpos Associados: Interatividade e Técnica nas Paisagens da Arte*. Tese doutorado PPGIE/UFRGS, 2010.
- Simondon, Gilbert (1989) *Du mode d’existence des objets techniques*. Paris: Aubier, Editions Mouton [1958].
- Spinoza, Benedictus (2007) *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica.

Luis Badosa e a Emanência Paisagística

HUGO FERRÃO

Portugal, pintor. Doutoramento em Belas-Artes especialidade de Pintura pela Universidade de Lisboa (2007). Mestre em Comunicação Educacional Multimédia pela Universidade Aberta (1995). Pós-Graduação em Sociologia do Sagrado e do Pensamento Religioso pela Universidade Nova de Lisboa (1992). Licenciado em Artes Plásticas-Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL) (1985). Professor de Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Propomos realizar aproximações à problemática da emanência paisagística na obra plástica do pintor catalão Luis Badosa (1944) entendidas como revisitações da experiência estética resultante da emoção contemplativa da natureza cada vez mais intervencionada e encenada por vestígios industriais fundadores de uma “visão em comum”, que projecta a impermanência que caracteriza a condição temporal e espacial humana e as idealizações paisagísticas que nos projectam num campo de transcendência.

Palavras chave: paisagem / emanência / pintura / luz / cor.

Title: *Luis Badosa and the landscape realm*

Abstract: *The aim of this paper is to encompass the landscape subject on the work of catalan painter Luís Badosa (1944): the aesthetic experience out of the contemplation from nature, each time more and more changed by industrial remains.*

Keywords:
landscape / realm / painting / light / colour.

A ideia de emanção, remete para uma unidade primordial, um ser uno que transcende as palavras, anuncia um fluir permanente que adquire a forma de todos os seres, de tudo aquilo que somos capazes de nomear; o que existe e existirá. Julgamos que esta forma de concepção do mundo, está instalada nas paisagens de Luís Badosa e torna-se visível nas superfícies das suas telas através da luz e da cor abstractizantes, evocando gestualidades do sentir, em que o pintor realiza “reflexos”, capazes de religar e construir narrativas pictóricas de uma “paisagem primordial” espécie de representações do mapa da alma e



Figura 1. Luís Badosa, “Sue eta Elurra” Fogo e Neve (tríptico), 2004. Técnica mista s/tela 120 × 280 cm. (Imagem fotográfica cedida por Luís Badosa).

da própria existência do ser pintor. A temática pictórica mais constante neste pintor são as “paisagens industriais” que evocam grandes construções fabris, pontes, chaminés, complexos industriais, transformadores de matérias primas, que descarnam a natureza e a reduzem a stock para usura de alguns homens, como nos chama a atenção Martin Heidegger (1995). Esta celebração da máquina, ou o triunfalismo tecnológico como programa libertador de todas os condicionamentos impostos pela natureza manifestam simultaneamente uma tensão carregada de religiosidade, no sentido de religar, que se tornam visíveis nas superfícies das telas.

As pinturas permitirão aproximações à tensão pictórica gerada entre a criação destas “paisagens primordiais”, em confronto com as “paisagens-espacos industriais”, núcleos marcantes na obra do pintor, onde se assumem percursos visuais, que fazem emergir imagens enigmáticas, densamente estruturadas, referentes às “indústrias do fogo”, transformadoras da materialidade do mundo, plenas de simbolismo.

A “paisagem natural” que habita as pinturas de Luis Badosa remete para um espaço e tempo míticos, securizantes, ancorados em San Joan les Fonts, onde nasce. É uma pequena vila na província de Gerona, perto de Olot, na Catalunha, Foi neste lugar, *topos* imaginário, que o pintor começou ser o guardião dessa dimensão pictórica construída através da natureza, em que a luz e as cores vibráteis, adquirem uma expressão que emociona, provocando experiências estéticas capazes de nos fazer sentir por dentro; as chaminés, as pontes os campanários passam a ser uma espécie de alimento do espírito.

Foi determinante a sua passagem pela Escola Superior de Belas-Artes de

S. Jorge, em Barcelona, que obrigava a provas, tendo sido o pintor Julio Batalé (1926-) que o ajudou a preparar-se. Este período de 1965 a 1969, é provavelmente um dos momentos mais significativos na sua vida, pois passa a contactar directamente com um conjunto de pintores e professores que mantinham uma forte ligação à tradição paisagista catalã.

Esta escola paisagística tem fortes contaminações da Escola de Barbizon, na senda Romântica do contacto directo e íntimo com a natureza que virá a ser também importante para os Impressionistas. O mito do eterno retorno (Eliade, 1984) encarna uma natureza idealizada, adquire ressonâncias encantatórias na concepção paisagística e no simbolismo transmitido pelos Mestres Pintores de Luis Badosa em especial os professores das unidades curriculares de Paisagem como é o caso de Josep Amat (1901-1991) e Josep Puigdemongolas (1906-1987), onde se notabilizará.

Nos efervescentes anos 60 em Barcelona os alunos de Belas-Artes estão atentos à tradição pictórica da Escola Catalã que têm na luz uma das condições chave da pintura, assim como, as atmosferas lacustres visíveis nas transparências das velaturas que diluem as formas, empregues por Ramon Martí y Alsina (1826-1894), Mariano Fortuny (1838-1874), Joaquín Vayreda (1843-1894), Eliseo Meifrén (1859-1940), Santiago Rosiñol (1861-1931), Joaquín Sorolla (1863-1923), Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959) e Joaquín Mir (1973-1940). Este património pictórico é na realidade um pano de fundo porque a Modernidade transborda das galerias e dos Museus, como é o caso do Museu de Arte Moderna com programação onde se podem ver pintores como Umberto Boccioni (1882-1916), Karl David Friedrich (1774-1840), Paul Cézanne (1839-1906), Fernand Léger (1881-1955), Paul Klee (1879-1940), Wassily Kandinsky (1866-1944) entre outros, mas também existem os pintores espanhóis com dimensão internacional como Picasso (1881-1973), Salvador Dalí (1904-1989), com que contacta várias vezes, Joan Miró (1893-1983) e Antoni Tàpies (1923-2012) que são grandes estímulos para os jovens pintores. Badosa está totalmente envolvido e virá a ganhar vários prémios de pintura, dos quais apenas destaco o prémio de Pintura Eugenio D'Ors da prestigiada Galeria Parés (1969).

A sua matriz artística, construída na segunda metade do século XX, anuncia um novo paradigma em que se articula *praxis* artística, actividade académica e investigação artística. D. José Milicua (1921-), um dos intelectuais mais destacados no âmbito da História da Arte, é convidado pelo governo do País Basco para instalar a Escola de Superior de Belas-Artes de Bilbao (1970), Milicua conhecia bem Luís Badosa, tinha estado atento ao seu crescimento intelectual e artístico, pelo que o contacta no sentido de este vir a integrar a nova instituição, tendo sido bem sucedido. Luis Basosa radica-se em Bilbao a partir desse ano, tendo sido um dos membros fundadores das Belas-Artes (NB: As instalações da antiga



Figura 2. Pintura de Luis Badosa, intitulada: “Espaço Lumínico — Industrial I” 1979, óleo s/tela, 84 x 121 cm (Imagem fotográfica cedida por Luís Badosa).

Figura 3. Luís Badosa, “Cosmologia matérica com reflexos de ponte sobre a ria” 2004 óleo s/tela 100 x 81 cm (Imagem fotográfica cedida por Luís Badosa).

Escola de Belas-Artes de Bilbao ficavam no Casco Viejo no edifício do Museu Histórico (2º andar). Luis Badosa foi director da instituição de 1972-76, guarda deste período a nostalgia dos “trabalhos heróicos” e gratidão para com as pessoas maravilhosas que o acompanharam).

O olhar do pintor passou a conviver diariamente com a paisagem bilbaina a qual provocou uma verdadeira imersão na iconografia industrial. Bilbao representará um reservatório imagético inesgotável que ao longo dos anos se vai depositando nas telas, reconhecível na espessura das tintas, no contorno das formas de se esbatem e na materialidade coisificante da pintura, como última fronteira para contar o ser do pintor, como testemunha a pintura apresentada na figura 1.

Estas “paisagens industriais” são séries de pinturas realizadas a partir da década de 70 e que exploram a temática da iconografia industrial que se torna incomoda nos meios artísticos de então. Luis Badosa coloca no centro das suas pinturas a ideia da experiência da Modernidade, dos espaços esventrados por fábricas, onde o fogo é o coração que bombeia as energias libertadoras. O seu pensamento plástico testemunha a constante emanção da paisagem através da criação duma espécie de máquina de olhar, capaz de fazer lugar da pintura nos sítios onde ela não deveria existir. Estas paisagens não nos mostram aquilo que vemos. Os altos fornos, as gruas, as pontes, as arquitecturas, os ferros retorcidos, deixam de ser narrativas, ou simples ambientes simbólicos, passam a ser paisagens que remetem para a interioridade, para arquétipos que se visualizam fractalmente. O olhar ao percorrer estas paisagens depara-se com a densidade das emoções provocadas pela luz e cromatismo que tomam as formas, iniciando um processo alquímico que transmuta os vis metais dos complexos industriais bilbainos na matéria-prima da pintura.

Mais recentemente as pinturas assumiram nova deriva, articulando a paisagem industrial com o tecno-imaginário, questionando o próprio lugar do homem em termos imagéticos. Esta submersão tecnológica é contradita por estas obras que na realidade são *frames*, janelas que se abrem à humanização do olhar do observador, despertam emoções esquecidas, são antevisões de um tempo uno, situam-nos culturalmente, em movimentos artísticos como os Impressionistas, revelam a teimosia dos seres que queriam ser pintores. Na pintura que se apresenta (figura 3) as formas da ponte de Calatrava sobre a ria de Bilbao são totalmente pulverizadas pela luz que as banha e os reflexos anteriormente bem demarcados deixam de ser reconhecíveis, fazem parte de um todo unitário manifestado pela luz. Esta atmosfera quase que mística, evoca o simbolismo da ponte que permite passar de uma margem para a outra, e do papel de mediador do pintor, capaz de laboriosamente colocar os dois mundos em contacto, criador de arco-íris que liga a terra ao céu mas obriga a escolhas, só feitas pelos

homens. Em termos compositivos surge uma forma ovalada, uterina, que em potência contém todo o manifesto e todas as formas, colocadas na parte central. Somos capazes de pressentir a ponte e o seu reflexo, dividindo a pintura em dois planos, o inferior-terreno e superior-celeste, esta equivalência gera uma totalidade confirmada e reforçada pelo título desta obra: “Cosmologia matérica com reflexos de ponte sobre a ria” que nos dá pistas, indicações que manifestam as intencionalidades do artista que julgamos ter interpretado.

Como conclusão julgamos ter sido possível reconhecer continuidade da presença das premissas paisagísticas da escola catalã, (luz, cor e natureza) nas obras de Luis Badosa, bem como a transversalidade da emanência paisagística em todas as séries de pinturas realizadas ao longo dos anos. Acentuando o seu estatuto plástico, estas narrativas pictóricas fundem-se numa “paisagem primordial”, espécie de paredes pintadas por dentro do corpo. Poderemos afirmar que Luis Badosa é um dos mais significativos representantes da “paisagem industrial” no contexto europeu.

Referências

- Badosa, Luis (2010) *Arte e industria: influencia de las formas industriales en el Arte des siglo XX: 1900 -1945. Bilbao: Universidade del País Vasco. Serie Tesis Doctorales*. ISBN: 978-84-9860-413-9
- Badosa, Luis (2001) *Pintura Do Amanhecer Mediterrânico ao Entardecer Atlântico* Catálogo da Exposição. Galeria Municipal Artur Bual, Amadora. Catálogo da Exposição Luz e Cor, Luís Badosa.
- Badosa, Luis (2001) *Pinturas 1995-2000*. Catálogo da Exposição Luz e Cor. Câmara Municipal de Lisboa, Padrão dos Descobrimentos, Lisboa.
- Badosa, Luis (2010) *El Paisaje como Reflexion, Del paisaje industrial al techno-imaginario*, Sala Municipal de Exposiciones del Conservatório, Gernika-Lomo.Cauquelin, Anne (2008) *A Invenção da Paisagem*, Lisboa: Edições 70.
- Eliade, Mircea (1984) *O Mito do Eterno Retorno: Arquétipos e Repetição*, Lisboa: Edições 70.
- Heidegger, Martin (1995) *Língua de Tradição e Língua Técnica*, Lisboa: Editorial Vega.
- Sobrino Sanchez, Carmen Gloria (2009) *Luis Badosa: vida y obra: aproximación a la obra pictórica através de su vivência*. Bilbao: Universidad del País Vasco. Série Tesis doctorales. ISBN 978-84-9860-225-8
- Stiles, Kristine and Selz, Peter (1996) *Theories and Documents of Contemporary Art, Berkely/London: University of California Press*.

Jordi Bernadó: històries imaginades en llocs reals

ISABEL CODINA DE PEDRO

Espanha, fotógrafa. Licenciada em Belas Artes. Professora de fotografia na Escola d'Art i Superior de Disseny Serra i Abella (Catalunha).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resum: Aquest article és un comentari sobre el llibre 'True Loving' de Jordi Bernadó, fotògraf nascut a Lleida l'any 1966. Les seves imatges de ciutats s'emmarquen dins l'estil documental en la tradició de Walker Evans i Gabriele Basilico mostrant sempre la cara més amarga i surrealista d'un territori habitat per personatges excèntrics.

Paraules clau: fotografia / paisatge / ciutat / històries humanes.

Title: Jordi Bernadó: imagined tales in real places

Abstract: The article is about Jordi Bernadó's work, a photographer born in Lleida in 1966. His images about cities show a documentary style, in Walker Evans and Gabriele Basilico tradition, displaying the most bitter and eccentric side of inhabited places.

Keywords: photography / landscape / city / human stories.

Introducció

Les fotografies de Jordi Bernadó forcen el dubte de l'espectador sobre la veracitat d'allò que mostren. Tot i tenir un referent real i ser documents sobre l'entorn habitat, semblen tant inversemblants que es pot pensar que estem davant imatges construïdes o han estat el producte d'un muntatge.

El seu estil fotogràfic es caracteritza per una qualitat tècnica pròpia dels fotògrafs del segle XIX, treballant amb càmera panoràmica de format 6x9. Utilitza un enquadrament frontal que afegeix objectivitat a les imatges amb correcció de perspectives i una ordenació metòdica dels elements. D'aquesta manera ordena el caos i el despropòsit de la realitat que mostra. En paraules de Joan Fontcuberta:

Bernadó logra que la realidad se parezca a un decorado. Los amantes de las etiquetas podrían llamar "realismo escenográfico" a su modo de hacer, y los estudiosos de los signos se deleitarán mostrando la fragilidad manifiesta de la relación entre el objeto y la imagen que lo representa (Bernadó, 1998:17).

Podem trobar en el seu treball influències dels fotògrafs americans com Stephen Shore o William Eggleston que han treballat sempre en color, tot i que Bernadó va més enllà de la ironia que caracteritza la visió del paisatge a partir dels New Topographics, afegint un punt sarcàstic, potser més àcid al comentari sobre l'activitat humana en un territori donat. Destaca allò més absurd i surrealista dels llocs mostrant *petits contes divertits* com els anomena Christian Caujolle i posant en evidència que sovint la pretesa innocència dels habitants pot tenir conseqüències perilloses i derivar en la mort.

El títol de l'article fa referència a l'exposició *Storie immaginate in luoghi reali* celebrada al Museu de la Fotografia Contemporània de Mil a l'any 2008.

1. True Loving

True Loving consta d'un petit llibre incrustat en la portada on hi ha escrit el títol. El subtítol: *y otros cuentos*, ens anuncia la seva intenció d'explicar-nos contes. Els textos d'Adela García-Herrera, Christian Caujolle i Vicente Verdú serveixen de comentari a les fotografies que podem observar en el llibre gran sense cap text. Uneix així literatura i imatge.

El tema principal tracta sobre la idea d'Amèrica com a terra d'oportunitats, cosa que va fer que molts europeus i gent d'arreu del món emigrés cap allà cercant la "terra promesa" o el paradís, convertint-se en un mite.

En el seu llibre Bernadó ens recorda que la mitologia encara persisteix. Jugant amb l'absurd, la ironia i les contradiccions, les seves imatges representen petites històries quotidianes de la gent que viu dels record d'altres èpoques glòries, que conserva insígnies, objectes, cartes, fotografies, records d'algun petit esdeveniment que va succeir fa molt temps i que va marcar les seves vides. És un llibre que parla, en definitiva de la mort i del seu record.

Bernadó reforça la ironia sobre la idea de mite escollint aquells llocs més decadents i amagats del desert. La seva elecció no és fruit de l'atzar. Observant el mapa dels Estats Units es va interessar per aquells noms que coincidien amb ciutats a Europa i a Àsia: Tòquio, Bagdad, Roma, Barcelona, París, Atenes, Palestina. També va trobar noms curiosos com Paradise, Eden, Utopia, Loving, True o Happy. De seguida va sentir-se arrossegat per la idea de visitar aquests llocs, sense pensar massa en el què es trobaria. Un encàrrec li va permetre realitzar el seu projecte *Welcome utopia* que va acabar convertint-se en una exposició a la Sala Montcada de "La Caixa" l'any 2002 i en part del llibre *True Loving* l'any 2007.

True Loving correspon al nom de dues poblacions situades al comtat de Texas que mai han sobrepassat la xifra de 400 habitants. True situada al comtat de Young va ser fundada pel ramader George Terrell l'any 1877, que la va



Figuras 1, 2 i 3. Jordi Bernadó. *True Loving*, 2007 / *True / Loving*. Font: pròpia.

comprar i va oferir a tothom qui volgués assentament gratuït. Ara només queda l'edifici de l'escola i el seu cementiri.

A un kilòmetre es troba Loving que rep el nom del seu fundador Oliver Loving. Ell i el seu company Charles Goodnight van inspirar la novel·la *Lonesome Dove* de Larry McMurtry. Els seus habitants van establir una tradició romàntica: quan s'acosta el dia de San Valentí es reben milers de cartes i postals de tot el món perquè se'ls hi posi el mata-segells de Loving.

Curiosament el febrer del 2006, Loving County es va convertir en el focus d'un article al New York Times perquè un grup de 'llibertaris' volien 'fer-se càrrec' del seu govern. Van idear el *Free Town Project* que planejava comprar parcel·les de terra al comtat i conquerir el seu govern. L'objectiu era "eliminar regulacions opressives... i aturar l'aplicació de les lleis que prohibeixen actes sense víctimes entre adults, com el duel, els jocs d'atzar, l'incest, l'especulació, el canibalisme, i el tràfic de drogues". Sostenien que l'agutzil i els vigilants oprimien els residents castigant l'absentisme escolar, el tràfic de drogues, la prostitució i altres crims sense víctimes. Aquesta notícia apareguda al diari sobre la llibertat mal entesa pot semblar anacrònica però va succeir fa només 6 anys.

El desert americà és un lloc ple de paradoxes. Aparentment és un espai il·limitat i silenciós però en realitat està ocupat per comunitats molt diverses que realitzen activitats de tota mena. És un territori ideal per experiments militars per els quals es construeixen veritables escenaris de simulació de conflictes. Realitat i ficció es barregen en un mateix espai quan certes instal·lacions s'utilitzen per rodar pel·lícules o per documentar vídeo jocs. Per altra banda, acull comunitats utòpiques on només hi viuen persones de més de 60 anys o d'altres que es dediquen a les proves d'armes de foc. És també el lloc on es construirà el primer aeroport espacial turístic.

Les històries que planteja Bernadó en un primer cop d'ull fan somriure, però després d'haver vist el conjunt del seu treball, podem tenir un sentiment d'aflicció i neguit. Tenen la capacitat de destacar allò absurd i inclús surrealista, dels espais i les organitzacions espacials que existeixen en la realitat i mostren que la separació entre el paradís i l'infern està formada per una línia molt fina.

El seu treball té una clara tendència narrativa en empènyer l'espectador a imaginar el tipus d'esdeveniment que ha fet que en un lloc determinat es doni una barreja d'elements dispersos. És el cas de la fotografia Paris, Texas (Figura 4) on veiem una imitació de la torre Eiffel de Paris en mig d'un camp verd i davant d'un aparcament. Al peu de la torre apareix la silueta del mapa de Texas amb la inscripció *Paris* a l'interior. Aquest elements junt amb el barret texà a la part superior de la torre són elements força representatius de la manera de pensar dels residents locals.



Paris, Texas



Happy, Texas

La narrativa implícita en les seves imatges es confirma quan l'autor relata les experiències viscudes al llarg del viatge. Cada imatge condensa la memòria d'una anècdota, amaga una història que l'autor explica en les seves conferències i que dóna un sentit diferent al treball. La història que l'espectador es pot imaginar és superada per la història real.

Amb la seva pràctica fotogràfica i amb el seu viatge cercant històries, ell en crea de noves on és el propi protagonista. En alguns casos, ell mateix s'ha trobat de vegades sent un mite, un visitant a recordar. Una de les anècdotes més sorprenents és la que explica del petit poble de Texas anomenat Happy. Els seus habitants estaven tant contents de rebre la visita d'un fotògraf català (el primer en anar a aquest lloc tant remot) que va sortir la notícia de la seva arribada publicada en el diari local. La imatge *Happy, Texas* (Figura 5) mostra a tot el poble reunit en una sala amb llums fluorescents, celebrant la seva Festa Major. Jordi Bernadó és convidat a la celebració i fa una fotografia com a testimoni de l'esdeveniment. Al cap d'un temps, quan ja ha tornat a Barcelona rep una carta amb remitent de Happy on se li demana que esculli entre la col·locació d'un monument en honor seu en una plaça de Happy o bé una placa amb el seu nom en un carrer de Happy. Bernadó contesta que prefereix una placa amb el seu nom en un carrer de Happy.

Conclusions

El treball realitzat per Jordi Bernadó a *True Loving* mostra el paisatge americà amb totes les seves contradiccions i fa d'aquest territori un lloc imaginari, retornant-lo al seu estat de terra mítica. Però els mites no sempre són alguna cosa en la qual emmirallar-se. Les històries són reals, els llocs també, però la seva combinació crea nous espais tan obscurs i tragicòmics que conviden a la reflexió.

Referències

- Bernadó, Jordi (1998). *Good News*.
Barcelona: Actar
- Bernadó, Jordi (2007). *True Loving*.
Barcelona: Actar.

- Coolidge, M., Marí, B. (2002) *Conversa entre Matthew Coolidge i Bartomeu Marí*. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme. nº 233. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes. 64-95

Do objectual ao conceptual na obra de Cristina Filipe

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE

Portugal, artista visual, joalheira. Licenciatura em Artes/Plásticas/Pintura (FBA-UL); Mestrado em Teorias de Arte (FBA-UL). Professora na Escola Secundária Fernando Namora.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Partindo da obra de Cristina Filipe pretende-se dar a conhecer o seu *modus operandi*, o qual reflete o seu questionamento e reflexão acerca da jóia. A artista vai questionando a joalheria em si mesma, a escala, o suporte, o lugar e o material. A jóia vai-se desmaterializando progressivamente tornando-se uma não-jóia ou uma jóia-conceito, mantendo contudo presente o seu carácter sentimental, simbólico e espiritual.

Palavras chave: objecto / questionamento / conceptual / não-jóia / jóia-conceito.

Title: *From the objectual to the conceptual in Cristina Filipe's work*

Abstract: *Based on the work of Cristina Filipe we intend to make known her modus operandi, which questions the jewellery itself, scale, support, place and material. The jewelry desmaterializes gradually becoming a non-jewel or a jewel-concept, while retains its sentimental, symbolic and spiritual character.*

Keywords: *object / questioning / conceptual / non-jewel / jewel-concept.*

Introdução: O questionamento sobre o objecto

A par das outras disciplinas artísticas a joalheria tem vindo a afirmar-se através da produção de arte e, muito fortemente, através de uma reflexão teórica e questionamento da sua matéria/objecto, a jóia.

Cristina Filipe, na sua prática como aluna, como professora e, sobretudo, como joalheira tem refletido sobre essa questão. Essa reflexão tem passado também pelo *modus operandi*, que se vai traduzindo em peças como *Coisa, para se usar presa à roupa* (Figura 1), ainda próxima do adorno pessoal.

1. O *ready-made* e o objecto

Em 2001 inicia uma série de objetos que partem da recolha e do ato de colecionar objetos de uso quotidiano que tinham sido usados, com os quais se tem

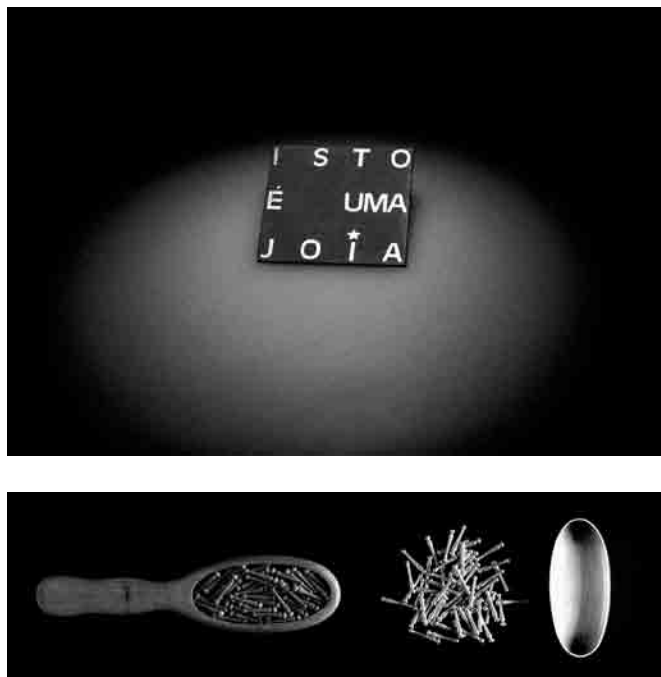


Figura 1. Cristina Filipe, *Coisa*, para se usar presa à roupa, Ed. 1000 assinada e numerada *In process* desde 1991. Fonte: Cristina Filipe.

Figura 2. Cristina Filipe, *Mistério I — Rosário I*, escova de madeira (*ready made*), 53 pinos e recetáculo em prata, 35 x 15 x 10 como, 2001. Coleção do MUDE — Museu da Moda e do Design. Fonte: Cristina Filipe.

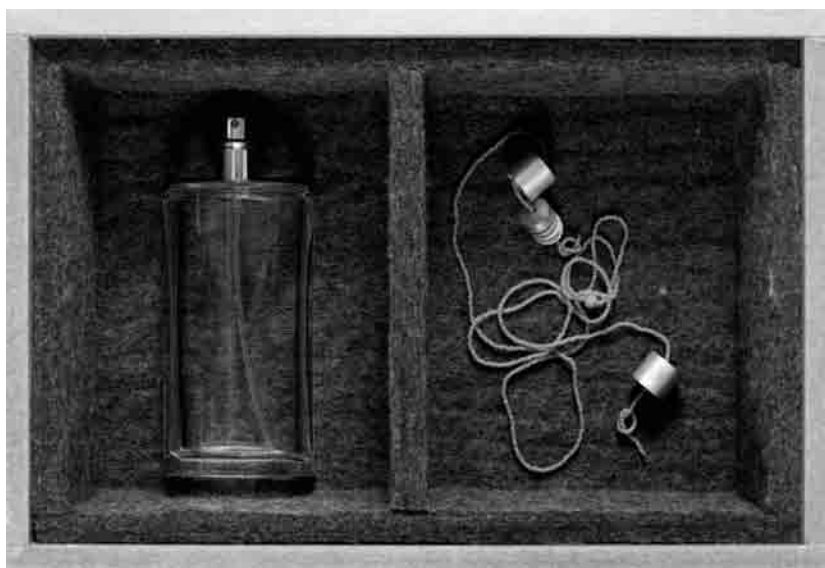
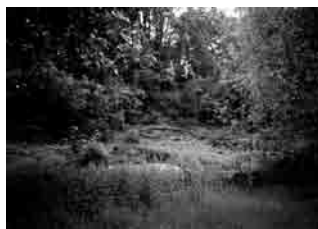


Figura 3. Cristina Filipe, “Mistério II, Rosário II”,
Objecto e Rosário, 2001 — Frasco de Perfume Eternity,
ouro, coral, feltro e madeira. Fonte: Cristina Filipe.



Figura 4. Cristina Filipe, *Il est tout plat, et il a une émeraude la plus belle que j'ai jamais vu... site specific*, 1994. Fonte: C.B. Aragao e Cristina Filipe.

Figuras 5 e 6. Cristina Filipe, *Dream and belief / Rings*, ouro e fotografia de anel feito na paisagem, 1997-2003. Fonte: C.B. Aragão e Cristina Filipe.



alguma afinidade e que, de algum modo, representam um ritual diário, ou um gesto repetitivo, como a oração. O objecto — *ready-made* funcionava como um veículo místico e tinha a designação de *Mistério*, o objeto de joalheria que ela fazia era o *Rosário*.

Mistério I — Rosário I (Figura 2), é um objeto composto de três elementos, que não é portátil no corpo, mas que não deixa de fazer alusão a ele através do gesto repetitivo de pentear — é um ato de meditação associado a um movimento contínuo que envolve uma interação entre o corpo e um objeto físico — que Cristina Filipe associa ao ato de desfilar um rosário, o qual é o veículo de transmissão dum diálogo interno.

Ou ainda “*Mistério II, Rosário II*”, cujo objecto-*ready-made* é um frasco de perfume. Do perfume emana uma aura que envolve o corpo e alude ao ritual diário de o pôr no corpo. Ao lado descansa o Rosário, feito de pequenas contas de coral e ouro. Nas extremidades tem dois objectos exatamente do mesmo tamanho que o aspersor do frasco. Numa das extremidades existem dez discos de ouro que correspondem à dezena de rezar, os quais entram dentro do pequeno objecto de ouro e o preenchem na totalidade.

2. O questionamento sobre o lugar

Em 94, em Janzenueil, no sul de França, Cristina Filipe participou num *workshop* durante uma semana, onde lhe foi dado um metro quadrado de terra como ponto de partida. A artista desenvolveu um *Work in Progress* tendo a paisagem como suporte.

Nestas jóias *site specific* a artista trabalhou a joalheria como lugar, numa dimensão cósmica que é inerente ao homem desde o primitivismo, que se articula



Figura 7. Frederic Leighton, *The last Watch of Hero and the Death of Leander*, pintura com predela a óleo sobre tela, cerca de 1887, Manchester Art Gallery.

Figura 8. Cristina Filipe, "The last watch I", 2009. Fonte: Eduardo Sousa Ribeiro.

Figura 9. Cristina Filipe, "The last watch II", 2009. Objetos de metal dourados. Fonte: Eduardo Sousa Ribeiro.



Figura 10. Cristina Filipe,
"Reconciliação" / Fotografia, 2008.
Fonte: C.B. Aragão.

na fronteira da não-joalheria, mas conservando ainda como referente uma peça de adorno — o anel. A esta desterritorialização da jóia, parafraseando Rosalind Kraus, poderemos chamar de joalheria no campo expandido (Figura 4), ou defini-la pela dupla de não-paisagem e não-jóia. Da intervenção física na paisagem, passa à fotografia em oposição a duas alianças com a frase gravada *Dream and Belief*— Sonho e Crença — que nos remete para o imaterial e, subtilmente, para a nossa passagem pela vida (Figura 5 e 6).

3. Do objetual ao conceptual

Ao longo do século XX, as vanguardas foram alterando, radicalmente, toda a ordem hierárquica dos géneros artísticos. Na Europa e na América iam-se dando grandes transformações que se traduziam no alargamento do campo da arte através das técnicas e dos materiais.

A partir da segunda metade dos anos 60 as poéticas conceptuais começaram a emergir imbuídas duma vontade de desmaterializar a obra em proveito dum estado zero das linguagens plásticas.

A joalheria pode exprimir-se sem objeto, apenas com um desenho. Neste caso o desenho é feito de materiais efémeros, o que faz desaparecer a ideia de perenidade, assim como também se opõe à ideia de entesouramento, inerente à joalheria tradicional.

Uma das características principais dos anos 70 foi a definição dada às categorias, contendo, cada uma, uma estética própria, sem que nenhuma delas tenha ganho uma posição dominante. Delas resultou um esbater de fronteiras, através do encurtamento do campo da não-arte, permitindo aos artistas fazer incursões noutras actividades. Esta atitude aliada à reproblemática da forma, à ideia de objecto e à noção de obra aberta onde o espectador era convidado



Figura 11. Cristina Filipe e C.B. Aragão, *Relicarium I*, fotografia impressa em papel de algodão com moldura de madeira e vidro, 50 x 50 x 4 cm, 2011 (Escultura de Rui Chafes: “Your body is asleep, don’t you wake it up too soon”. Ferro, 2008. Fonte: C.B. Aragão.

Figura 12. Cristina Filipe e C.B. Aragão, *Relicarium II*, fotografia impressa em papel de algodão com moldura de madeira e vidro, 50 x 50 x 4 cm, 2011 (Escultura de Rui Chafes: “Du bist mir immer noch so frisch im Blut”. Ferro, 2009). Fonte: C.B. Aragão.

a entrar no espaço definido pela sua interacção com a obra, constituem as outras características da arte desta época.

Os anos 80 confirmaram a fotografia como meio de expressão e de experimentação, que até aqui era usada como um meio de informação ou narração e como documento.

Das não-jóias na paisagem ficou a fotografia como documento da obra, mas é através do uso da fotografia que, aparentemente, Cristina Filipe se vai afastando da joalharia como referente, mantendo contudo presente o seu carácter sentimental, simbólico e espiritual.

Ainda num compromisso entre o objeto e a fotografia, desenvolve a obra *Hero*, como resposta à coleção de Pintura Pré-Rafaelita da Manchester Art Gallery, para a exposição de joalharia *Sting of Passion*. A pintura *The last Watch of Hero*, prende-se com a história da Mitologia grega, da trágica morte dos amantes Hero e Leandro. Apesar de viverem em cidades rivais separadas pela corrente do mar, eles combinaram encontrar-se todas as noites. Leandro vencia as ondas guiado por uma lanterna que Hero acendia na sua torre. A tragédia aconteceu quando no inverno o vento apagou a luz. Sem a luz Leandro perdeu-se e afogou-se. Hero, inconsolável, atira-se contra as rochas e junta-se a ele na morte (Figura 7).

Cristina Filipe pega na ideia de luz como símbolo da paixão que os une, essa mesma luz que ao apagar-se causa a tragédia, irá servir de metáfora para construir a jóia. Pega em quatro objetos, uma palmatória, uma vela, um apagador de velas e uma tesoura de cortar pavios de vela. Trabalha-os de modo a terem um acabamento perfeito e banha-os a ouro. Foram expostos numa caixa de acrílico transparente em frente à pintura de Leandro, na predela. Estes objetos domésticos, por excelência, associados ao ritual de acender a vela, são apresentados como ícones de ouro, símbolos daquela história de amor. Ao lado da pintura de *Hero* foi colocada uma fotografia de Cristina (com as medidas exatas da própria pintura), numa atitude de interiorização da tragédia, com uma vela apagada (Figura 8).

A luz é a jóia. A imagem e os objetos relembram-nos a importância da sua presença e da sua ausência nesta história de amor (Figura 9).

Mas o seu trabalho pode ser puramente conceptual como a obra que faz para responder a um desafio vindo da Estónia — *Just Must* — que propunha a materialização da cor preta. O preto gera-se pela presença de corpo da artista que está vestida de preto e tem cabelo da mesma cor e ainda pela forma espiralada do papel, proveniente dos rasgos. Cristina Filipe ao pôr-se por trás do papel, deixou à vista os dois dedos da mão onde mais frequentemente se usam os anéis e parte da cara de onde poderia vislumbrar-se um brinco pendendo da orelha.

Este trabalho remete para a ideia de jóia pela presença do corpo e pelos rasgos acentuarem a mão e a cara, locais onde habitualmente se usam jóias (Figura 10).

Respondendo a outro desafio vindo da Estónia — *Cidade Fronteira: Tallinn — Lisboa* — Cristina Filipe parte do poema de Celan, *Ouvi dizer*. Celan é um poeta de fronteira, de limiar e de limite. O poema é um pretexto para criar poeticamente um espaço de diálogo, de partida e de chegada, um espaço de encontro que ela e C. B. Aragão concretizam vestindo as esculturas de Rui Chafes no corpo da artista (Figuras 11 e 12), transformando-as assim em peças de joalharia.

Pelo investimento de sentimento que Cristina Filipe põe nos objectos, pode-se fazer uma aproximação à arte social, de Joseph Beuys.

O que unifica todo o seu trabalho é a linguagem simbólica, que funciona como fio condutor que vai dando forma ao nosso inconsciente e abrindo caminhos ao pensamento.

Conclusão

A obra de Cristina Filipe é um questionamento constante sobre o seu eu, o lado místico da vida e a própria joalharia. As suas peças remetem-nos sempre para o objeto-jóia ou para o corpo, sem o qual a joalharia não vive. A jóia vai-se desmaterializando progressivamente tornando-se uma não-jóia ou uma jóia-conceito, mantendo contudo presente o seu carácter sentimental, simbólico e espiritual.

Quer seja pela presença formal do objeto, ou pela sua representação na natureza, quer seja através da fotografia do corpo ou vestindo esculturas, Cristina Filipe está sempre a falar-nos duma forma poética e mística de joalharia.

Referências

Krauss, Rosalind (1996) *La originalidade de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, versión española de Adolfo Gómez Cedillo de *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985.

Krauss, Rosalind (1998) *Caminhos da Escultura Moderna*, Martis Fontes, Brasil.

Krauss, Rosalind (1997) *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, traducción de J. Miguel Esteban Cloquell de *The optical unconscious*, Massachusetts Institute of Technology, 1993.

Contactar a autora:

isadribeiro@yahoo.com.br

Reconcreto: percepções inumeráveis para a paisagem de Brasília

JACQUELINE MARIA CARVALHO BELOTTI

Brasil, artista visual. Doutora em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Artes Visuais (UFRJ). Licenciada em Educação Artística, Universidade de Brasília (UnB). Professora, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O texto investiga a obra ‘Reconcreto’ do artista Rodrigo Rosa, realizada em 2006, no Complexo Cultural da Funarte em Brasília, — um espaço projetado pelo funcionalismo e provida de edificações de Oscar Niemeyer. Problematisa a significação da obra para revelar sua polissemia, cooptando códigos modernos e contemporâneos. Inverte sua propensão para mera contemplação por uma outra noção que agencia novas formas de sociabilidade.

Palavras chave:

escultura contemporânea / experimentação estética / sociabilidade / polissemia.

Title: *Reconcreto: innumerable insights into the landscape of Brasilia*

Abstract: *The written work investigates the work ‘Reconcreto’ by Rodrigo Rosa, held in 2006, in Cultural Complex Funarte, in Brasilia — a space designed by functionalism built by Oscar Niemeyer. The paper discusses the significance of the work to reveal its polysemy, choosing modern and contemporary codes. The paper reverses a certain propensity to mere contemplation promoting another notion that allow new forms of sociability.*

Keywords: *contemporary sculpture / aesthetic experimentation / sociability / polysemy.*

Introdução

Rodrigo Rosa residiu em Brasília e concluiu o Mestrado em Artes com a dissertação Espaço, Silêncio e Construção, na Universidade de Brasília, onde figura a maior parte da sua atuação artística. Desde 2007 é professor de Artes Visuais na Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória.

Suas intervenções espaciais exploram o entrelaçamento da pintura e escultura com a arquitetura, implicando o espectador como o elemento potencializador da própria arte de redefinir espaço e lugar. Emprega a cor, textura, matéria ou volume para alterar o espaço, a tinta acrílica e a grafite em modulações até a

total opacidade do preto, construindo relações de reversibilidade entre planos: forma e fundo, luz e sombra, que trocam de lugar, desafiando a percepção.

1. Um espaço modelado por dados culturais nos desdobramentos da escultura contemporânea

A cidade de Brasília, criada do sonho, da utopia modernista, do desejo de construir no meio do nada uma cidade “ideal”, ostenta o triunfo de um sonho concretizado. Incrustada numa gigantesca paisagem dominada e artificial, planejada a partir da prancheta do arquiteto, se converte numa versão simbólica de um modelo urbano funcionalista. Enquanto para uns ela representa uma urbe parada no tempo, voltada para um futuro que teria sido imaginado no passado, um lugar de ruínas de futuros abandonados, para outros é um legado da arquitetura modernista brasileira que hoje começa a ser rediscutida e revalorizada em todo o mundo, uma cidade projetada e fisicamente apropriada para se habitar. A essas, agregam-se múltiplas outras percepções dos que vivem na cidade e no seu entorno. A obra *Reconcreto* (Figura 1 e 2), realizada em 2006, nos pilotis do Complexo Cultural da Funarte em Brasília se insere neste sítio problematizando estas visões.

Na concepção de Rodrigo Rosa a cidade é ainda uma escultura urbana viva, e neste *situ* propõe modos alternativos de conhecimento e experiência. O artista compreende o lugar não só em termos físicos e espaciais, mas como uma estrutura cultural mediada pelas instituições de arte, cujo entrelaçamento abrange discussões em contextos locais e globais. Nesta paisagem o artista infiltra o dispositivo *Reconcreto* para explorar e dinamizar um lugar cultural definido.

A obra é inserida neste campo como um artifício que contamina a paisagem estática ao contrapor um elemento dissonante para desarranjar essa configuração, produzindo um acontecimento, — não apenas como um efeito na percepção de tempo, espaço e objeto, mas como resposta a esses dados. Reestrutura o espaço como um campo em potencial endereçado ao encontro, engendrando a ‘relação com o outro’ — um legado do original movimento neoconcreto brasileiro, que teve como fundamento a estética fenomenológica de Merleau-Ponty, a qual entendia o corpo como o alicerce de toda arte (Rosa, 2005: 85).

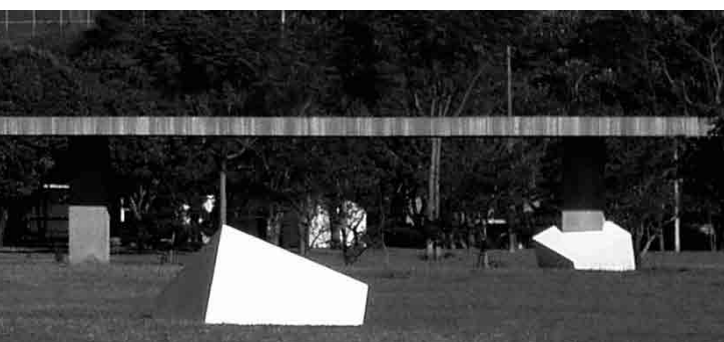
O artista age deslocando, para tornar a introduzir na arquitetura da cidade o cubo — uma forma pré-existente e sem referência ao mundo natural, na escala humana, articulando a espacialidade da obra nessa estrutura urbana peculiar. A cidade não possui largos ou praças que promovam o encontro casual, mas viadutos para a circulação de veículos e pedestres. É nas lacunas ao entorno desse trajeto, nas fundações dos pilares que sustentam as estruturas, nos vãos desocupados, nas esplanadas vazias que circundam equipamentos culturais



Figuras 1 e 2. Obra *Reconcreto* do artista Rodrigo Rosa (2006), Brasília. MDF na cor branca. Foto de Rodrigo Rosa, 2006.

Figura 3. Niemeyer, Relêvo de Athos Bulcão (1966), Teatro Nacional, Brasília. Foto do autor, 2006.

Figura 4. Vista panorâmica da obra *Reconcreto*, Rodrigo Rosa (2006), Brasília. MDF na cor branca. Foto do autor, 2006.



subutilizados ou cujo projeto incompleto permanece no campo das ideias, o local eleito (Figura 4). *Reconcreto* é endereçado ao público constituído pelo transeunte, o passante, aquele que em princípio está desatento.

No encontro da arquitetura com a arte, a cidade e a obra não contrastam, mas se mesclam de uma maneira ativa e perturbadora, resgatando os vínculos entre arte e vida. Na prática, o cubo branco implantado na cidade se transmuta em objeto polissêmico, areando significados que oscilam entre a integração com o entorno para promover jogos visuais perturbadores, e a antiutopia desse discurso por ensejar novas formas de sociabilidade, e ao mesmo tempo articular natureza e cultura no espaço da cidade como um lugar de recreação. Marc Augé entende o lugar como um espaço relacional, no qual a ação humana de organização e modificação cria novas referências, desenvolve marcas materiais e simbólicas, registros de permanência, da fixação dos grupos sociais em um determinado ponto do espaço. Segundo o autor, com o lugar, o espaço adquire uma memória, uma história e uma identidade (Augé, 1994).

A gênese do trabalho deriva da obra de Athos Bulcão (Figura 3), executada nas fachadas inclinadas da pirâmide que Oscar Niemeyer projetou para o Teatro Nacional em Brasília (1966). No relevo de Athos, elementos escultóricos que são cubos brancos se repetem num todo aleatório sobre a superfície da edificação exposta à luminosidade implacável da cidade. A ação da luz incidindo sobre os volumes brancos, em variações ao longo do dia, ritmam sombra e luz numa coreografia abstrata. Agnaldo Farias identifica no procedimento de Athos o célebre “Primeiro lembrete aos senhores arquitetos”, de Le Corbusier, segundo o qual “a arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz” (Farias, 2001: 35). Ao deslocar os cubos seccionados dessa estrutura modular e os ancorar nos interstícios da cidade, intervindo nos espaços vazios de sentido, o artista gera um processo metonímico capaz de engendrar uma tensão em que todo o campo da visão é ativado, desafiando os pressupostos que os observadores transportam na memória, para questionarem suas percepções desse espaço alterado. O cubo branco é construído ao redor das colunas, agregando uma volumetria opaca e luminosa à estrutura; a forma geométrica funciona como um apêndice, uma prótese arquitetônica. É de supor o estranhamento da situação: uma forma sólida, deslocada, estranha àquele espaço, aderida incondicionalmente a sua materialidade, desestabilizando as relações anteriores. A obra incorpora a dimensão de uma experiência temporalizada no espaço e traz à tona a memória do lugar especificado, ativando o potencial de uma experiência vivida e vivenciável que repercute na percepção do receptor. A obra *Reconcreto* age como fonte de significado para recepção e como local de interpretação, enquanto deslocamento e encontro com o outro, no tempo e no espaço.

Por sua vez, o ‘cubo branco’ é a galeria modernista, representa a figura emblemática que dissocia o campo da arte do mundo externo (O’Doherty, 1976). Vista desse modo, a estratégia de se deslocar o *Reconcreto* para o espaço físico da cidade encontra paralelos na definição de Miwon Kwon, para quem o *site* da arte vai longe de sua coincidência com o espaço literal da arte, e a condição física de sua localização específica deixa de ser o elemento principal na sua concepção. Kwon infere que a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu *site* não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia Serra), mas antes no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente (Kwon, 1997).

Conclusão

A produção da obra ocorreu no âmbito de um projeto de instituição cultural pública da cidade, no qual se previa uma intervenção temporária. A abordagem do artista para o desígnio problematiza os códigos ou convenções da linguagem das artes visuais, uma vez que o cubo que se refere a outra realidade concreta, a um fragmento da arquitetura moderna, a obra que prima por sua condição abstrata. Cria um problema, uma situação paradoxal, na qual este módulo é eivado por referências externas ao âmbito da obra, a despeito dos preceitos minimalistas terem exercido influência no pensamento plástico do artista. Rodrigo Rosa opera nas margens desse sistema, cooptando códigos da lógica do moderno para o contemporâneo.

Referências

- Augé, Marc (1994) *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus. ISBN: 9788530802912
- Farias, Agnaldo (2009) *Athos Bulcão*. Fundação Athos Bulcão. Disponível em <<http://www.fundathos.org.br/pdf/Athos%20Bulcao%20-20Agnaldo%20Farias%20port.pdf>>
- Kwon, Miwon (1997) *Um lugar após o outro:*

anotações sobre site-specificity. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais — EBA, UFRJ. Ano XV, número 17, 2008. ISBN: 1570271518.293

- O’Doherty, Brian (2002) *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*. São Paulo, Martins Fontes, ISBN 978-8533616868
- Rosa, Rodrigo (2005) *Espaço, Silêncio e Construção*. Dissertação. Instituto de Artes, Universidade de Brasília.

Contatar a autora:

jacquelinenelotti@gmail.com

El Nanoarte. La estética y técnica de una obra visual en lo invisible

JAVIER DOMÍNGUEZ MUÑO

España, artista visual. Licenciado y diploma de estudios avanzados en Bellas Artes. Profesor de la Universidad de Sevilla.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: El Nanoarte es una interesante forma de ejecución y estética cuya obra nos ilustra un nuevo enfoque de la materia, empleada como signo o código que se debe a la metáfora. En un nuevo catálogo de formas, el artista contribuye a reflexionar acerca de la falsa frontera entre Arte y Ciencia, así como del potencial imaginativo y narrativo de los objetos microscópicos.
Palabras clave: Nanoarte / Microfotografía / Escalas / Cosmovisión.

Title: *Nanoart. Aesthetics and technology of a visual work in the invisible thing*

Abstract: *The Nanoart is an interesting form of execution and aesthetics which work us illustrates a new approach of the matter, used as sign or code that owes to the metaphor. In a new catalogue of forms, the artist helps to think brings over of the false border between Art and Science, as well as of the imaginative and narrative potential of the microscopic objects.*

Keywords: *Nanoart / Microphotography / Scales / Cosmvision.*

1. Introducción

El Nanoarte es una disciplina que reúne espíritus y rasgos poéticos y científicos, porque versa acerca de una actitud de visión epistémica, y de abarcamiento de la physis o materia a la que el artista se enfrenta, fundamentada en la sensibilidad y el acto de creación. No existe una sola visión retiniana de las escalas y magnitudes físicas situadas por debajo del umbral ocular. Por lo que, de este ajeno mundo microscópico, el hombre (inmerso en un rol híbrido de científico y artista) sólo puede dar cuenta e informar a través de sus construcciones visuales. Construcciones o imágenes donde le embargan, ineludiblemente, el sentido creativo (involucradas la creación de una tecnología viable, y la creación de un lenguaje que haga visualizable un hecho — atribuyendo cualidades visuales

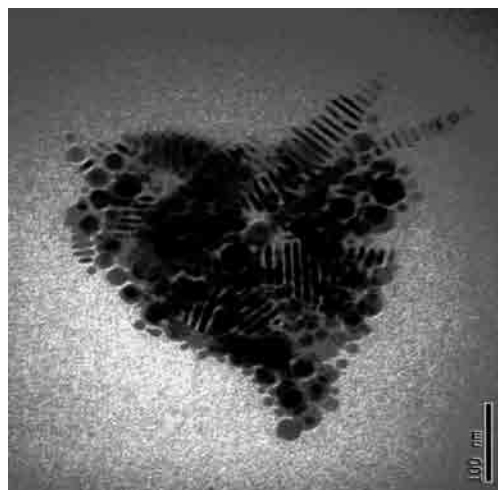


Figura 1. Fotografia nanoartística de Víctor Puentes (detalle de su obra *Los Nanonautas*, 2008).

Figura 2. Forma que ejemplifica la estética del escubrimiento azaroso de Víctor Puentes (detalle de su obra *Los Nanonautas*, 2008).

a las propiedades físicas ocultas para el ojo) y el sentido estético (involucrados la noción compositiva, el ímpetu del gusto, y sus criterios que priorizan y discriminan aquellos valores visuales implicados — forma, color, brillo o contraste).

Es, el joven nanoartista y científico barcelonés Víctor Puntos, un ejemplo influyente y paradigmático de este tipo de enfoque, sensibilidad y actitud; plasmados en su incipiente y fresca obra nanográfica que viene desde hace unos años consolidando a través de sus imágenes microscópicas. Imágenes intencional y delicadamente elaboradas, filtradas, y escogidas, para construir con ellas una reminiscencia poética que se inspira y basa en la mirada que el hombre ejerce, modela y construye sobre la materia insólita.

Víctor Puntos crea así una obra, de reciente producción pero muy novedosa y fuerte personalidad, que no sólo deja definida en el formato de la Fotografía, sino que prolonga y desarrolla hacia el formato del Videoarte — donde la visión microscópica se reaviva utilizando el montaje y la música. Desde las narraciones más estáticas de sus composiciones fotográficas y nano-collages, hasta la narrativa más dinámica y fluida de su montaje audiovisual, lo poético se impone junto con la idea de cosmovisión: idea que nos recuerda que, el retrato del cosmos, no llega al espectador con providencia remota, sino a través del canal creativo, del estímulo sensible de un autor que *decide* el imaginario que de la materia vamos a poseer en nuestra conciencia individual, y en nuestra episteme colectiva.

2. Proceso técnico involucrado

El género nanoartístico, dentro de todas las modalidades — clasificadas en virtud de la tecnología implicada y de su escala de alcance —, se establece (aunque sin un canon convenido o definido hoy día) dentro de los márgenes de cientos de nanómetros. Por lo que se puede decir que una obra es nanoartística, o nanotecnológica, cuando retrata una imagen que comprende — en su escala — entre el nanómetro y los varios centenares de nanómetros (aproximadamente hasta los 500 nanómetros — en que nos instalamos en la media micra). Especificamos que la unidad del nanómetro corresponde con la millonésima parte de un milímetro.

Con respecto a la tecnología que más se adecua a estos márgenes escalares, al margen de la microscopía electrónica — tanto de barrido como de transmisión —, cabe destacar con primorosa y casi exclusiva relevancia la Microscopía de Fuerzas Atómicas, o Microscopio AFM. Esta modalidad técnica de la microscopía se sostiene en un mecanismo fácilmente comparable con la creación de un mapa topográfico dibujado mediante el sistema acotado de representación espacial. En general, toda imagen microscópica obtenida por la técnica del

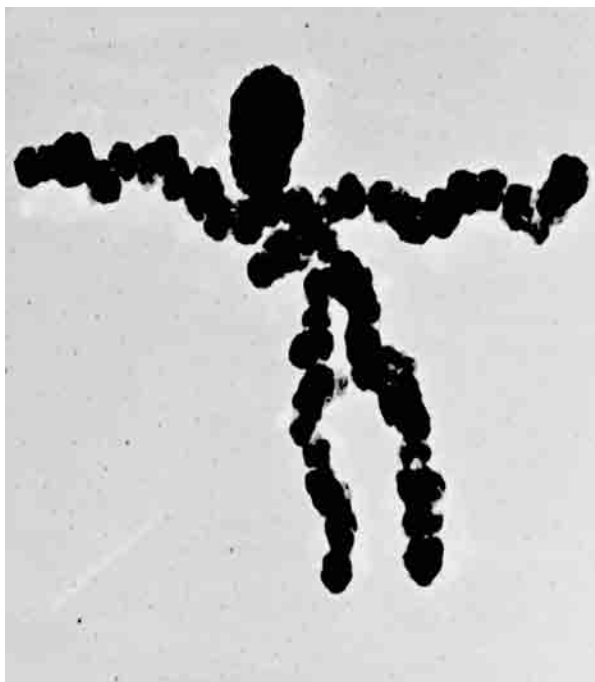


Figura 3. Outro exemplo de forma hallada azarosamente y empleada como metáfora por Víctor Puentes (detalle de su obra *Los Nanonautas*, 2008).

AFM se resume, describe y explica como una topografía en que se representan, visualizan o modelizan las distintas alturas que comprenden el relieve tridimensional de una muestra; objeto del proceso de mapeado para configurar una imagen de la misma.

De modo más concreto, el mecanismo comprende un articulado *hardware* que procesa digitalmente los datos llegados desde el terminal del microscopio: éste posee una extremidad unida al resto del aparato, llamada *cantilever*, que porta una punta o sonda — también nanométrica — la cual debe quedar protegida de cualquier vibración que afecte o altere el mapeado de la muestra.

La sonda ejerce una fuerza eléctrica — cuyo voltaje es controlado por quien maneja el AFM —, y esta fuerza presiona sobre la película superficial de la materia de la muestra, generando una especie de barrido en que la sonda detecta, progresivamente, y moviéndose en líneas rectas que consecutivamente cambian de registro o renglón, el relieve o la topografía de la materia a mapear y visualizar.

En un primer término, los datos detectados por la punta o sonda son referidos y lanzados al *hardware* en forma numérica. Cada punto nanométrico

detectado es discretamente diseccionado y expresado en una cifra numérica que corresponde con una altura.

Y en un segundo término, el *software* acoplado e integrado en el propio microscopio, transvalora las cifras numéricas en valores cromáticos. En el instante en que cada número es convertido en un valor o tono de color, dicha transvaloración inaugura el potencial visualizador del mapeado. Así, nace la posibilidad de la imagen a partir de un código fuente en que los datos numéricos o matemáticos sólo ofrecían un mapa más conceptual que gráfico. En este sentido, se trata de atribuir cualidades visuales a partir de las cualidades físicas detectadas y medidas metódicamente.

Una vez se ha obtenido la transfiguración numérico-cromática, el autor se enfrenta a la fase en que lo creativo comienza a involucrarse en el proceso de obtención, filtraje y tratamiento de la imagen resultante final. El autor puede elegir, a partir de las posibilidades que alcanza el *software* del AFM, distintas paletas de colores que vendrán a significar las gamas cromáticas dentro de las cuales se construirá un gradiente que correspondiere al relieve topográfico de la materia. Estas paletas pueden, distintamente, ser confeccionadas y personalizadas por el autor, o escogidas de entre un catálogo de paletas predefinidas que se hallan programadas en el propio *software*.

Cuando un autor de esta índole de imágenes afronta el proceso cromático de la Nanografía, es muy relevante — y resulta crucial — que en su elección se dispute con el balance considerado entre los factores estéticos (relativos al sentido del gusto y de su percepción armónica de la composición) y los factores científicos (relativos al ajustado cumplimiento de un fin u objetivo marcado en la consecución de la lectura de la imagen y de la comprensión de un material determinado).

En ese lance del proceso, se vuelve protagonista dirimir los aportes y desventajas que pueden implicar las decisiones que se tomen con respecto a la paleta o gama cromática en que decidiremos visualizar la modelización de una muestra. En palabras que algunos de los científicos y artistas sondeados han venido declarando en sus entrevistas, la decisión del color repercute, de facto, en las características “del terreno” que se vislumbren y en las que se soslayan. Por lo que este debate decisorio no sólo afecta a una concepción estética puramente formal u ornamental — en los términos más fatuos —, sino a la propia raíz de la morfología que se construya.

Finalmente, y tratándose de una imagen digital que se debe al lienzo de píxeles o unidades discretas en que contener los valores visuales que proceden — como, no sólo el color, sino también el brillo y el contraste que el sistema RGB nos procura —, los distintos parámetros citados terminan valiendo al autor de rasgos visuales a computar.

3. Poética de una cosmovisión

La obra nanoartística de Víctor Puentes, cimentada en base a una técnica ya comentada, se eleva a la categoría de una cosmovisión en que fundar un imaginario acerca de la realidad, con la presencia e ilustración de escalas dimensionales ajenas a la episteme que colectivamente habituamos a poder poseer. Porque más allá de nuestras capacidades cognitivas, se encuentra el desafío de ahondar en el simulacro de una realidad insólita — en este caso, microscópica.

En palabras del autor, V. Puentes, lo que realmente conecta y unifica a un artista y a un científico es la invocación de una actitud ante el conocimiento de las cosas que se nos disponen en nuestro mundo. De un talante, de una sensibilidad, que igual e indistintamente canalizada a través de una disciplina artística o de una disciplina científica, habrá de desprender siempre — en todas las disciplinas de todas índoles — partiendo de dos máximas imprescindibles para este abordaje al que el autor se refiere: la creatividad, y la globalidad de visión sobre los distintos aspectos — a veces superficiales — de las cosas.

En primer término, es muy importante hablar del tronco creativo con que tanto un artista como un científico resuelven problemas específicos a los que se enfrentan con la materia de su obra misma. Y en segundo lugar, resaltar una concepción global que, no sólo generaliza con la frivolidad de quien somero abarca ámbitos o cuestiones baladíes, sino que su particular visión se enfrenta al dominio más amplio de las cosas materiales, comprendiéndoles una reflexión que ya no puede instalarse en un compartimento estanco del intelecto, sino que requiere de una obligada transversalidad en que todas las clases de saberes se hermanan en torno a una misma sensibilidad por objetivo.

Concretamente, su obra persigue — a través de la poética de un discurso visual metafórico y codificante — exhibir un repertorio de formas a las que el autor, en su tratamiento y diseño, les extrae su intrincado potencial codificador para que esos nano — objetos nos sirvan de reminiscencias o “recuerdos” identificables con otros hechos y objetos que nos resultan cotidianos y familiares a nuestra percepción de la vida ordinaria. De este modo, el objeto — en Nanoarte — funciona como un signo en cuya composición semiótica encuentra la nueva significación.

Se trata de subvertir las significaciones asépticas y lejanas que estos objetos y formas tienen, en principio, para el hombre y su vida escalar, y atribuirles unas nuevas significaciones en que la realidad ya queda invertida, transfigurada, como sucede en un espacio de representación surrealista. De ahí su sentido de la poética; su lirismo metafórico capaz de hallar en lo minúsculo, en lo ignoto al ojo humano, la reminiscencia a algo que se antojaba imposible de equivaler. Es un juego identitario, o identificativo, en el que las cosas inertes se refundan

para ahora — e n la obra de Puntos — desempeñar un nuevo concepto, y también proveerse por parte del espectador de una nueva mirada que ya ha sido inaugurada por el artista.

Llevado a un término casi narrativo, su obra llega a constituirse como una composición que relata una historia. Así crea una especie de “nanocómic” donde las ilustraciones se suceden para hilvanar una narración o historia que cohesionen conceptos tras los signos morfológicos que han sido descubiertos en la materia a través del microscopio (no sólo del AFM, sino de aquellos electrónicos a los que también nos referimos — de barrido y de transmisión).

Lo más importante de la naturaleza de este imaginario, es sorprender al público con una nueva estética donde ya no se asienta un solo nivel de iconicidad, sino que lo icónico también se subvierte adquiriendo dimensiones múltiples y confusas que obligan a indagar en su aspecto gráfico — al igual que sucedía, y reitero el símil, en el Surrealismo con la fractura de los espacios estéticos de culto o tradicionales que a lo largo de la Historia le precedieron a dicha vanguardia.

Aún queda por escribirse retrospectivamente una reflexión más consolidada acerca de esta particular “vanguardia” o género interdisciplinar. Pero hasta el momento es ineludible que Víctor Puntos se preconiza como uno de los grandes autores de la historia más incipiente de la Nanoestética en España.

A presença autobiográfica como índice

JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE

Brasil, artista visual e professora de encadernação. Graduação em Licenciatura em Educação Artística: habilitação Artes Plásticas, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Frequenta o Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais — PPGAV/UDESC.

Artigo completo recebido a 31 de dezembro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Cristian Segura é o que poderíamos classificar como artista inquieto, transitando por vários meios, sem se acomodar em nenhum. Seus trabalhos “Valise de ex-diretor de museu” e “Mesa de trabalho e Reflexão” soam como autorretratos ou como índices da presença de sua antiga função: diretor de museu. Podemos estabelecer uma relação entre seus trabalhos e sua biografia, assemelhando-se a autorretratos, tanto do artista quanto da instituição museológica.

Palavras chave:

Cristian Segura / índice / autorretrato.

Title: *Autobiographic presence as index*

Abstract: *Cristian Segura is one we may classify as a restless artist, moving through various environments, without settling on any. His works “Valise de ex-diretor de museu” and “Mesa de trabalho e Reflexão” sound like self-portraits or as indexes of the presence of its former function: museum director. We can establish a relationship between his work and his biography, resembling self-portraits, both from the artist and the museum institution.*

Keywords:

Cristian Segura / index / self-portrait.

Introdução

Cristian Segura (n. 1976), artista argentino, desenvolve uma pesquisa artística que guarda proximidade com os artistas inquietos. O constante questionamento no que se refere à relação entre o fazer artístico, o público e os lugares expositivos, remonta a sua longa experiência com instituições de arte. Aos 14 anos, o artista começou a trabalhar como voluntário no Museu Municipal de Belas Artes de Tandil, cidade próxima a Buenos Aires, já aos 19 anos tornou-se coordenador das exposições dessa instituição, e com apenas 23 anos chegou ao cargo de diretor. Em 2004, o artista deixou os bastidores do Museu de Tandil, as

salas administrativas, para ingressar ao “palco,” ou seja, às salas de exposições.

Sua produção artística tanto inquirirá o lugar do museu, olhando-o criticamente, como procurará, em alguns trabalhos, refletir e propor maneiras alternativas do público se relacionar com as obras e com o espaço urbano. Muitos de seus trabalhos soam como autorretratos ou como índices da presença do ex-diretor de uma instituição de arte, aqui elenco duas obras onde podemos reconhecer indícios do artista: *Valise de ex-diretor de museu* (2006) e *Mesa de trabalho e Reflexão* (2010).

A teórica Rosalind Krauss (1996) utilizou o conceito índice para trabalhar com as obras do artista Marcel Duchamp, mas poderíamos utiliza-lo, também, para estabelecer uma relação com as de Cristian Segura. Ela explica que os índices seriam os rastros dos objetos, como uma sombra, uma pegada, um sintoma de alguma doença, a impressão digital, ou seja, elementos que nos indicariam a presença e permitiriam, assim, o reconhecimento de um objeto ausente ou do próprio artista.

1. A Mesa como Autorretrato

Cristian Segura, no interior de sua casa ou no interior da sala administrativa do Museu de Tandil, realiza a obra *Mesa de trabalho e Reflexão* (Figura 1), na qual nos mostra a fotografia de uma mesa de madeira, onde, olhando com mais acuidade, percebemos o recorte de seu perfil direito envolto por uma moldura rebuscada.

O artista argentino fabrica a mesa em todos os seus pormenores, desde a montagem até os recortes na borda com o desenho de seu perfil. Posteriormente, fotografa e expõe somente a imagem fotográfica dessa mesa. Seu trabalho *Mesa* refere-se tanto ao gênero artístico de *retrato* quanto ao de *natureza-morta*, expressão que nasceu para denominar um tipo muito específico de pintura com pouco valor comercial e colocada em último patamar de importância nos gêneros, pois se tratavam de representações de objetos que sugeriam um abandono (Schneider, 2009).

O título da obra também sugere um caráter ambíguo de ao mesmo tempo em que reflete o perfil do artista, ela refere-se ao pensamento, ao lugar de conhecimento ou construção de ideias. Antes de todo e qualquer processo, Cristian Segura desenha, escreve, projeta em cima desse objeto para então partir para a obra final, sendo, portanto, a mesa seu primeiro lugar de criação.

Observamos o caráter indiciário do artista argentino e do lugar onde trabalhou na obra, assim como era a função de um retrato ao longo da história da arte: identificar a pessoa através de seus atributos pessoais e/ou profissionais, onde poderíamos distinguir seus gostos, preferências, lazer e atividades. O artista realiza um jogo duplo no qual nos apresenta a mesa em que realiza suas



Figura 1. Cristian Segura, *Mesa de trabalho e Reflexão*, fotografia, 2010. Museu de Arte das Américas, Washington DC.

tarefas e, ao mesmo tempo, reflete seu rosto como uma fusão dos corpos durante esse período, assim a obra de Cristian Segura torna-se, também, o seu reflexo, seu retrato.

No texto *Notas sobre el Índice: Parte I*, que pode ser lido no livro *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (1996), a teórica Rosalind Krauss trabalha com o conceito de índice, explicando que esses elementos seriam como as marcas deixadas por um objeto, a partir das quais poderíamos reconhecê-lo ainda que ausente. Segundo a teórica:

A diferencia de los símbolos, los índices basan su significado en una relación física con sus referentes. Son señales o huellas de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan. Dentro de la categoría de índice entrarían las huellas físicas (como las huellas dactilares), los síntomas médicos, o los propios referentes de los modificadores. Las sombras proyectadas también podrían servir como signos indicadores de objetos [...] (Krauss, 1996: 212).

Giorgio Agamben, no texto *O autor como gesto*, do livro *Profanações* (2007), parte de um postulado de Michel Foucault, que fala que “a marca do autor está unicamente na singularidade de sua ausência” (Foucault apud Agamben, 2007: 55). É nessa singularidade de sua ausência que percebemos a presença do artista argentino, não de outro, mas dele somente, onde percebemos sua biografia tanto como artista quanto como ex-diretor de museu.

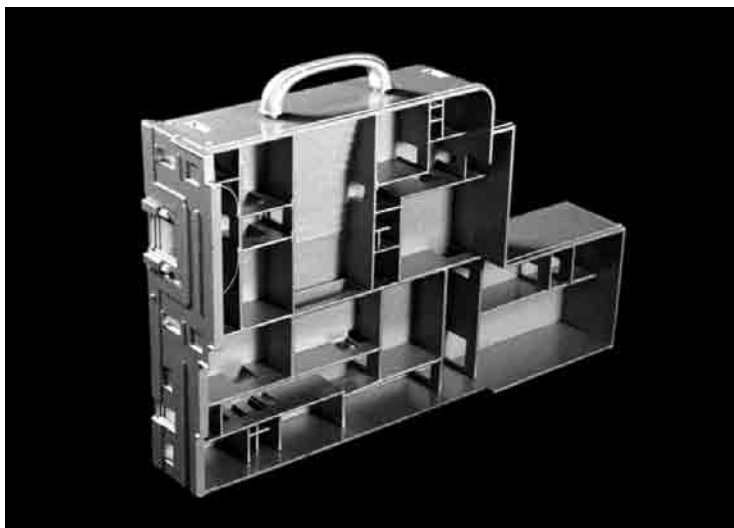


Figura 2. Cristian Segura, *Maleta de ex-diretor de museu*, objeto, 2006. Fundação Centro de Estudos Brasileiros, Buenos Aires.

Figura 3. Marcel Duchamp, *Boite en Valise*, 1941-42, caixa contendo as réplicas em miniatura de diversas obras do artista.

2. A Maleta como Índice do Museu e do Artista

Em 2004, Cristian Segura deixou de ocupar o cargo administrativo de diretor do Museu Municipal de Belas Artes de Tandil, para se dedicar a carreira de curador, gestor cultural, teórico e artista. Com referência a esse fato, um de seus projetos é uma maleta que continha uma réplica exata da planta do Museu em que trabalhou durante anos em sua cidade natal. Esta obra marca o início de sua carreira artística, sua saída das salas de administração para as salas expositivas das instituições museológicas.

A obra *Maleta de ex diretor de museu* (Figura 2) é confeccionada em papelão e recebeu a pintura, tanto por fora quanto por dentro, da cor cinza metálico, podendo ser confundida, facilmente, por uma maleta de negócios. Em seu interior está montada, como uma maquete, a planta baixa do Museu de Tandil, que para o artista seria uma forma de ironizar acerca da falta de continuidade com as políticas culturais que acontecem com as mudanças de governo ou com a renovação de funcionários.

Observamos também uma preocupação quanto à cultura portátil e o seu interesse em levar trabalhos artísticos para outras localidades distantes dos centros culturais ou para outros espaços de trânsito (ônibus, avião) que se desdobrarão em outros projetos e proposições. O artista argentino acaba criando um museu imaginário, conceito proposto pelo teórico André Malraux que fala:

Hoje, um estudante dispõe da reprodução a cores da maior parte das obras magistrais, descobre muitas pinturas secundárias, as artes arcaicas, a escultura indiana, chinesa, japonesa e pré-colombiana das épocas mais antigas, uma parte da arte bizantina, os frescos românticos, as artes selvagens e populares. Em 1850, quantas estátuas estavam reproduzidas? Os nossos álbuns encontraram na escultura — que a monocromia reproduz mais fielmente do que reproduz um quadro — o seu domínio privilegiado. Conhecia-se o Louvre (e algumas das suas dependências), que cada um recordava como podia; hoje, dispomos de mais obras significativas, capazes de colmatar as falhas da memória, do que as que um grande museu é capaz de conter (Malraux, 2011: 13).

A *Maleta* de Cristian Segura, porém, encontra-se vazia, o que ele leva consigo é somente o espaço museológico e não as diversas exposições que aconteceram naquele espaço ou suas obras em miniaturas — pois até então não possuía alguma — diferentemente das valises do artista Marcel Duchamp, que industrializou e serializou, como uma máquina, as obras artísticas através do uso dos *ready-mades*, dos múltiplos e de materiais não convencionais.

Giorgio Agamben (2007), no texto *Elogio da profanação*, faz uma alusão ao que seria o sagrado e o profano no campo religioso, onde as coisas que pertenciam aos deuses “eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não

podiam ser vendidas nem dadas como fiança” (Agamben, 2007: 65). Profanar, então, seria a restituição dessas oferendas, dessas coisas/objetos, ao mundo terreno. Para o teórico,

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu ou perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros (Agamben, 2007: 75).

A partir disso, podemos estabelecer uma relação com as obras de Cristian Segura, pois ao mesmo tempo em que temos um artista que projeta, e muitas faz manualmente suas obras, ele exclui qualquer traço seu, torna-os elementos industrializados, assim como retira muitos objetos do uso comum e atribui outras funções, ou seja, dá-lhes novos significados. Semelhante são as malas/valises (Figura 3) que Marcel Duchamp começou a produzir e que funcionam como um museu pessoal portátil ou, melhor seria dizer, como um museu imaginário.

Marcel Duchamp cria seu próprio museu portátil e possibilita que outras pessoas tenham acesso e possam adquiri-lo, pois o reproduz e vende a quem queira. Suas malas eram produzidas manualmente e continham reproduções em miniatura de suas pinturas que eram coloridas pelo próprio artista, os *ready-mades* e as notas originais sobre a obra *Grande Vidro*. Em contraposição, o artista argentino Cristian Segura não nos apresenta nenhuma exposição ou coleção portátil em sua *Maleta de ex-diretor de museu*, mas sim, um museu dentro de uma mala. Ele procura questionar esses espaços onde trabalhou e conviveu por muito tempo, tornando-se íntimo e confundindo-se com eles. A mala que carrega não é a miniatura de seus trabalhos, mas é o próprio museu, é seu próprio autorretrato, é um índice.

Referências

Agamben, Giorgio (2007) <i>Profanações</i>. São Paulo: Boitempo. Cristian Segura (s.d) [Consult. 2011-02-20] Disponível em <URL: http://www.seguracristian.blogspot.com.br/. Krauss, Rosalind E. (1996) <i>La originalidad</i>	<i>de la Vanguardia y otros mitos modernos</i>. Madrid: Alianza Editorial. Malraux, André (2011) <i>O museu imaginário</i>. Lisboa: Arte & Comunicação: Edições 70. Schneider, Norbert (2009) <i>Naturezas Mortas</i>. Taschen.

Contactar a autora:

joanaamarante@yahoo.com.br

Bartolomeu Cid dos Santos

— o acendedor lírico

JOANNA LATKA

Polónia, Portugal, artista plástica. Mestrado em Educação das Artes Plásticas no Instituto das Artes, na Universidade de Pedagogia em Cracóvia, Polónia, (2003), atualmente Doutoranda em História de Arte no IHA da FLUL acerca da “Gravura contemporânea Portuguesa c. 1940-2000”, Bolseira de FCT.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo, tem como objetivo apresentar a produção artística do gravador Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008), especialmente centrada em alguns trabalhos, bem como análise destes obras produzidas em mais clássicas técnicas de gravura em metal, sobretudo nas técnicas de águas-tintas.

Palavras chave: gravura / Bartolomeu Cid dos Santos / Arte Contemporânea Portuguesa / água-forte / água-tinta.

Title: *On Bartolomeu Cid dos Santos*

Abstract: *This article aims to present the artistic printmaking production of portuguese artist Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008), especially focused on some works, as well as to present an analysis of the works produced by more conventional techniques on etching, especially on aquatint.*

Keywords: *printmaking / Bartolomeu Cid dos Santos / Portuguese Contemporary / Art / engraving / etching / aquatint.*

1. Vida silenciosa

Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008) foi um dos mais importantes artistas da Gravura Contemporânea Portuguesa — que “elabora o universo plástico das suas criações, um universo cujo carácter poético e fantástico lhe confere uma originalidade única” (Canelas, 2005), um artista que dedicou praticamente toda a sua produção em técnicas de gravura em metal.

O gravador, depois do seu percurso na Escola Superior de Belas Artes em Lisboa, continuou a sua formação na Slade School of Fine Arts, em Londres, de 1956 a 1958, com mestre Anthony Gross, onde depois viria a ser professor e dirigir, durante mais de 30 anos, o departamento de gravura desta instituição universitária, dividindo a sua vida profissional entre Portugal e Inglaterra.

A sua paixão pedagógica pela gravura artística, levou-o a ensinar essa técnica

em vários cursos em distintos lugares do mundo, sendo Professor Convidado nomeadamente em: Canadá, Estados Unidos de América, China, Paquistão, Iraque, Suécia, Macau, entre outros. O artista foi nomeado com o título Emeritus Professor pela Fine Arts da London University e pela Fellow da University College London. É também de realçar a sua nomeação como membro da The Royal Society of Painter Printmakers (Londres).

Desde a sua primeira exposição individual, em 1959 na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, Bartolomeu Cid dos Santos participou em centenas de exposições individuais e coletivas no território nacional como no estrangeiro. O artista foi repetidamente premiado dentro e fora de Portugal e a sua obra encontra-se nos melhores museus e coleções nacionais e internacionais, tais como British Museum, Londres, Bibliothèque Nationale, Paris, Museum of Modern Art, Nova Iorque, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Fundação Clauste Gulbenkian, entre outros.

Bartolomeu Cid dos Santos (com o Arq. José Santa-Bárbara), foi responsável, em 1993, pela remodelação da estação Entre-Campos do Metro de Lisboa, onde o artista, recorrendo a materiais e ferramentas típicas para a técnica de gravura em metal (ácido nítrico, vernizes, buris, pontas secas, entre outros), construiu enorme painel, gravando em pedra uma biblioteca com títulos representativos da literatura portuguesa.

Expressionista por gesto e sensibilidade, a Bartolomeu há-de convir o clima da pintura inglesa, e ao dramatismo romântico-expressionista sempre conveio a gravura. Numa arte declaradamente emotiva, o efeito espectacular do claro-escuro, a incisão do traço, a mordedura do ácido foram, revelam-se de sugestiva eficiência (Pernes, 1964: 20).

2. O barco dos Doidos

Na grande produção de Bartolomeu encontram-se diversas influências temáticas, onde, além de representações musicais e visuais dos seus compositores e cineastas favoritos, encontramos obras com uma forte “crítica social e reflexão histórica sobre os destinos do seu país” e da política mundial, assim como “uma representação simbólica do cosmos com referências pitagóricas e platónicas,” ou temáticas líricas onde o artista representa visualmente estrofes da “poesia de Cesário Verde, Luís de Camões ou de Fernando Pessoa, recriadas em figuras expressivas de palimpsestos vindos da aurora dos tempos e dotados com pregnante carga mítica” (Silva, 2010: 8).

Das numerosas obras do artista que se referem à sua produção gráfica, destaco algumas que captaram particularmente o meu interesse, não só do ponto da vista de apreciadora, mas, sobretudo, do interesse como gravadora. Nesse



Figura 1. *Luar de Darlington*, água-forte, 1958.
Fonte: Cortesia da Coleção da Caxias Geral de Depósitos. Foto: Bruno Cardoso.

sentido, apresento estas belas gravuras da sua autoria, mostrando o máximo do seu talento, e, sobretudo, essa famosa “[...] ilusão de volume, ou uma gama tonal que permite as cambiantes duma realidade percebida naturalisticamente — e, porventura, influído na articulação de uma temática própria a desenvolver” (Bronze, 1968: 28). Assim gostaria de mencionar a obra gravada de um dos “mais importante(s) gravador(es) português(es) contemporâneo(s) que possui considerável reconhecimento internacional” (Silva, 2010: 8) e que também foi um dos primeiros artistas que despertou o meu interesse pela Gravura Contemporânea Portuguesa (segunda metade do século XX).

A produção de 1957 *Vida silenciosa*, (Figura 1) e de 1968 *Sereia*, (Figura 3), ou outra intitulada *O Barco dos Doidos* de 1961 (Figura 2), premiada na 2ª Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian (1961), ou extraordinária gravura intitulada *Portuguese men of war* de 1961 (Figura 5), nas quais o mestre construiu, através de camadas de várias aplicações de água-tinta, “um ambiente intimista e silencioso” (Gonçalves, 1963: 66). Recorrendo principalmente à aplicação manual de resinas da técnica de água-tinta, estas gravuras surgem quase como “pinturas”, numa imensa exploração de variantes de tons de cinza, colocando, assim, Bartolomeu no patamar dos mais importantes mestres de gravura internacional, tais como Goya ou seu mestre Anthony Gross, entre outros.

[o artista] *aparecer com uma espécie de grotesco visando em claro-escuro, de imagindria onírica, que se ressent de uma frieza lunar. É de pedir-se-lhe aquilo que nos pode dar: maior inventiva, a maior emoção* (Maciel, 1962: 43).

A obra do Bartolomeu é, sobretudo, monocromática, tendo, por vezes, um pouco de cor, que existe na sua gravura de maneira muito delicada e sem muito protagonismo, num “acentuado lirismo que as distingue envereda para um domínio quase fantasmagórico, inacessível, por vezes marcado por uma certa agressividade, mas nunca violenta, antes parte integrante de um mundo imaginário que aborda timidamente” (Canelas, 2005).

Conclusão

A obra de arte não é apenas reflexo. Deverá ser essencialmente proposta. Bartolomeu constata a desagregação dum momento histórico. Importa-nos que não se fique nessa situação, ultrapassando-a permitir-lhe olhar-nos com distância e lucidez a que não base a circunstancialidade do grotesco (Pernes, 1964: 20).



Figura 2. *Vida Silenciosa*, água-tinta, 1957.
Fonte: Cortesia da Coleção da Caxias Geral de Depósitos. Foto: Bruno Cardoso.



Figura 3. *O Barco dos Doidos*, água-tinta, 1961.

Fonte: Cortesia da Coleção da Caxias Geral de Depósitos.

Foto: Bruno Cardoso.

Figura 4. *Sereia*, água-tinta, 1968. Fonte: Cortesia da Coleção

da Caxias Geral de Depósitos. Foto: Bruno Cardoso.



Figura 5. *Portuguese men of war*, água-tinta, 1961.

Fonte: Cortesia da Colecção do Centro de Arte Moderna
– Fundação Calouste Gulbenkian.

Esta comunicação pretende apresentar, ainda que de forma breve, a produção deste “expressionista por gesto e sensibilidade a quem sempre interessou o clima da pintura inglesa, e o dramatismo romântico-expressionista sempre conveio à gravura” (Pernes, 1964: 20). Desta forma, espero também contribuir para chamar à atenção para a gravura artística portuguesa, que ainda é um ramo pouco (re)conhecido no panorama da arte contemporânea nacional.

Referências

- Bronze, Francisco (1968) “Bartolomeu Cid visita Lisboa” *Colóquio — Revista de Artes e Letras*, n° 47, Fevereiro, FCG, Lisboa.
- Canelas, Alexandra (2005) *Um tempo e um lugar*. Catálogo, Museu Neo-Realismo, Via Franca de Xira.
- Gonçalves, Rui Mario (1963) “Gravura Portuguesa Contemporânea”, *Colóquio — Revista de Artes e Letras*, n°24, Julho, FCG, Lisboa.
- Maciel, Artur (1962) “II Exposição de Artes Plásticas: organizada pela F.C.G.,” *Colóquio — Revista de Artes e Letras*, n°17, Fevereiro, FCG, Lisboa.
- Pernes, Fernando (1964) *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, n° 27, Fevereiro, FCG, Lisboa.
- Silva, Raquel, Henriques de (2010) “Bartolomeu Cid dos Santos: Going South” *Newsletter, Associação Portuguesa de Historiadores da Arte*, Março, n°2.

Sobre narrativas, criando irrealidades — A narrativa no trabalho de João Maria Gusmão e Pedro Paiva

JOÃO PEDRO FERREIRA DIAS LEAL

Portugal, artista visual. Licenciado em Tecnologia da Comunicação Audiovisual. Doutorando no European Center for Photographic Research da University of Wales, Newport (practice led PhD). Professor do Departamento de Artes da Imagem da Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto (ESMAE, IPP).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: No trabalho de João Maria Gusmão e Pedro Paiva é notória a despreocupação pela construção de narrativas inteligíveis. Mas isso não querará dizer que a narrativa não está presente, ou não estivesse ela “sempre presente”.
Palavras chave: Gusmão e Paiva / Narrativa / Abissologia / Estrutura.

Title: *About Narratives, creating unrealities: the narrative in João Maria Gusmão's and Pedro Paiva's work*

Abstract: *In João Maria Gusmão's and Pedro Paiva's work, the unconcern for the construction of intelligible narratives is notorious. But that doesn't mean that the narrative isn't there, as "it is present at all times".*

Keywords: *Gusmão & Paiva / Narrative / Abyssology / Structure.*

Introdução

Este artigo pretende analisar de que forma a “narrativa” está presente no trabalho de dois autores cujo obra aparenta não a incluir. Como escreve Jorge Barreto Xavier no texto de contextualização de “Experiments and Observations on Different Kinds of Air,” a exposição que representou Portugal na Bienal de Veneza em 2009 e que suscitou a escrita deste artigo: “... o trabalho deles não tem um começo; não terá obrigatoriamente um fim” (Xavier, 2009: vi-vii).

João Maria Gusmão e Pedro Paiva (JMG+PP) nasceram em Lisboa (1979 e



Figura 1. Fotograma de 3 Sóis
(Gusmão & Paiva, 2009).

1977, respetivamente), formaram-se na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e começaram a apresentar trabalho em conjunto na Galeria Zé dos Bois, em Lisboa, na exposição “*InMemory*”, em 2001. Desde esse ano e depois de um criterioso conjunto de exposições nacionais e internacionais e de vencerem a 5ª edição do prémio EDP Novos Artistas em 2004, representaram Portugal na Bienal de Veneza em 2009. No mesmo ano fundaram a Sociedade Internacional de *Abissologia* e continuam a expor regularmente. Os seus trabalhos são normalmente apresentados na forma de fotografias, filmes (16 mm ou 35 mm), esculturas e instalações. Estão representados em importantes coleções, tais como a da *Tate Modern* em Londres / Inglaterra, da *Frac Île-de-France* em Paris / França, do *Musée d’Art Moderne Gran-Duc Jean* (MUDAM) no Luxemburgo, do *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla Y León* (MUSAC) em León / Espanha e a da *Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea* (GaMeC) em Bergamo / Itália (Graça Brandão, 2012) e (Jürgens, 2009).

Este artigo tomará como objeto de análise obras que foram apresentadas em duas exposições dos autores supramencionados: “*Experiments and Observations on Different Kinds of Air*” (representação portuguesa na Bienal de Veneza, entre 7 de Junho e 22 de Novembro de 2009) e “*Breve história da lentidão e da vertigem*” (na Galeria Graça Brandão, em Lisboa, entre 22 de Janeiro e 12 de Março de 2011).



Figuras 6, 7 e 8. Fotogramas de *About the density of water* (Gusmão & Paiva, 2009).

Gerald Prince considera as imagens (estáticas e em movimento) como fazendo parte da ‘linguagem de signos’, um dos ‘meios de representação das narrativas’, a par das linguagens escrita e falada (Prince, 1987). No seu “*A Dictionary of Narratology*”, a definição de “narrativa” ocupa três páginas e espalham-se por dez as diferentes entradas que provêm morfologicamente da palavra ou que a usam para compor conceitos derivativos. De uma forma resumida, Prince define a narrativa como sendo

The recounting [...] of one or more real or fictitious EVENTS communicated by one, two, or several (more or less overt) NARRATORS to one, two, or several (more or less overt) NARRATEES. | In order to distinguish narrative from mere event description, some narratologists (Labov, Prince, Rimmon-Kenan) have defined it as the recounting of at least two real or fictive events (or one situation and one event) [...] In order to distinguish it from the recounting of a random series of situations and events, narratologists (Danto, Greimas, Todorov) have also argued that narrative must have a continuant subject and constitute a whole (Prince, 1987: 58-61).

Há elementos comuns nas definições de narrativa destes três autores. Tais como os “eventos” e os “atores” como elementos base e condições *sine qua non*, a importância da sequenciação desses eventos (reais e/ou ficcionados) que remete para algo que se desenrola ao longo de um período de tempo, a intervenção de elementos (humanos ou não) que provocam, relacionam ou desenvolvem as “ações” e, por fim, os “veículos” para a proliferação da mesma que, tal como descrevem Barthes e Duisit, são de diversos tipos: “linguagem articulada, oral ou escrita, imagens (estáticas ou em movimento), gestos e uma mistura ordenada de todas estas substâncias” (Barthes & Duisit, 1975: 237).

Incorporando estas análises, é importante acrescentar que, no desenvolvimento deste estudo, a narrativa foi considerada como um elemento de inteligibilidade das obras. Considera-se que quanto mais clara for a compreensão dos seus elementos e a percepção da sua existência (no sentido clássico aristotélico), mais imediata será a relação de quem vê, com a obra que está a ver.



Figura 9. *A tábua humana* Gusmão & Paiva, 2009).

2. JMG + PP = Narração

A whole is that which has a beginning, a middle, and an end. A beginning is that which does not itself follow anything by causal necessity, but after which something naturally is or comes to be. An end, on the contrary, is that which itself naturally follows some other thing, either by necessity, or as a rule, but has nothing following it. A middle is that which follows something as some other thing follows it. A well constructed plot, therefore, must neither begin nor end at haphazard, but conform to these principles (Aristóteles, 2000: 12).

Se se fizesse uma leitura puramente aristotélica e sem grande profundidade do que escreveu Jorge Barreto Xavier no catálogo da representação portuguesa na Bienal de Veneza de 2009 (citação transcrita no início da introdução), poderia deduzir-se que as exposições de JMG+PP não têm uma narrativa.

De facto, quando se entra numa exposição de JMG+PP tem-se a ideia de se estar a ver um “conjunto aleatório” de peças sem associação aparente. Os visitantes não são induzidos a fazer um percurso pré-determinado, os textos apresentados não são necessariamente esclarecedores, não se percebe a existência de uma estrutura que permita a quem vê compreender a narrativa subjacente. Pode com segurança inferir-se que o imediatismo é um termo que está nos antípodas das potenciais caracterizações da obra de JMG+PP.

Em discordância com Barreto Xavier, considera-se que o trabalho de JMG+PP tem um começo. No entanto, é complicado afirmar-se se existe um fim, vários ou mesmo nenhum. Todas as peças surgem do interesse dos autores por diversos aspetos de temáticas similares:



Figura 10. Fotograma de *Casuar* (Gusmão & Paiva, 2010).

Figura 11. Vista da instalação *Acerca do Movimento Astronómico* (Gusmão & Paiva, 2010).

Figura 12. Vista da instalação *Câmara dentro de Câmara* (Gusmão & Paiva, 2010).



- a fenomenologia e a atração pelo inexplicável, expressa em vídeos como ‘3 Sóis’ (fig. 1) ou o ‘Tapete Persa’ (fig. 2);
- os filósofos e poetas “não alinhados” (à falta de melhor caracterização), como Heráclito um interessado pela metafísica (fig. 3), Alfred Jarry o criador da Patafísica, “*la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité*” (Jarry, 1911: 16), René Daumal que escreveu ‘*La Grande Beuverie*’ de onde JMG+PP se foram apropriar do termo Abissologia (que levou à criação da Sociedade Internacional de Abissologia) que se refere à “ciência ficcional que estuda o abismo” (Daumal, 1938), facto que diz muito sobre uma paixão pelo desconhecido que se torna tanto mais clara quanto melhor se conhece a obra destes autores;
- e, por fim, sociedades ou meios que, à luz do pensamento ocidental, poderão ser considerados exóticos. Interesse visível numa alusão a uma clepsidra, um relógio egípcio que calculava o tempo pelo escoamento de água a partir de um recipiente graduado (fig. 4 e 5).

Para além dos interesses, quando se olha para os trabalhos, pode verificar-se que os elementos base para a existência de narrativas estão lá. Temos por lado os eventos que mostram fenómenos improváveis (figuras 6, 7 e 8).

Por outro lado temos os atores, humanos (Figura 9) ou não (Figura 10, onde podemos ver um casuar, um animal que alia à beleza o facto de não conseguir voar e de ser um dos mais perigosos pássaros à face da terra), que se assumem como figuras centrais nas peças apresentadas.

Conclusão

Como forma de fechar importa referir que a narrativa no trabalho de JMG+PP está centrada nos próprios autores e nos seus interesses. Está presente nas obras em si, nas relações que elas estabelecem entre si e no poder de sugestão de novas narrativas a partir dos *inputs* que poderão ser trazidos pelos visitantes.

Os elementos unificadores que permitem que se olhe para a obra de JMG+PP como “um todo” (Aristóteles, 2000) acabam por ser a coerência conceptual e estética na forma como criam as suas irrealidades que, tal como os abismos, se “evaporam” quando escalpelizadas (Figuras 11 e 12), o sentido de humor (transversal a toda a obra) e a honestidade para com quem visita. A complexidade das temáticas e das relações entre as peças nunca é *eufemizada* — perdoem o neologismo — e os elementos necessários para que se possa entrar no universo dos autores são dados ou pelo menos sugeridos. A ubiquidade de JMG+PP é incontornável sempre que as suas peças estão presentes.

Referências

- Aristóteles (2000) *Poetics. The Poetics of Aristotle, a translation by S. H. Butcher*(N.A.). (S. Butcher, Trad.) Pennsylvania: Pennsylvania State University.
- Bal, M. (1985). *Narratology — Introduction to the theory of narrative* (2nd Edition ed.). (C. van Boheemen, Trad.) Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, R., & Duisit, L. (1975) "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative." In T. J. Press (Ed.), *New Literary History, On Narrative and Narratives* (Vol. 6, pp. 237-272). The John Hopkins University Press.
- Daumal, R. (1938) *La Grande beuverie*. (Gallimard, Ed.) Paris: Gallimard.
- Graça Brandão, G. (2011) Breve História da Lentidão e da Vertigem. Lisboa.
- Graça Brandão, G. (2012) *Galeria Graça Brandão*. Obtido em 4 de January de 2013, de <http://www.galeriagracabrandao.com>
- Gusmão, J. M., & Paiva, P. (2010) *Câmara dentro de Câmara*.
- Gusmão, J., & Paiva, P. (2007) *Máscara de Heraclitus*. Lisboa.
- Gusmão, J., & Paiva, P. (Realizadores) (2009) *3 Sóis* [Filme].
- Gusmão, J., & Paiva, P. (2009) *A tábua humana*. Minas Gerais.
- Gusmão, J., & Paiva, P. (Realizadores) (2009) *About the Density of Water* [Filme].
- Gusmão, J., & Paiva, P. (2009) *Experiments and Observations on Different Kinds of Air* (1ª Edição ed.). (M. Denisse, Ed.) Lisboa: Direcção Geral das Artes — Ministério da Cultura.
- Gusmão, J., & Paiva, P. (2010) *Acerca do movimento astronómico*.
- Gusmão, J., & Paiva, P. (Realizadores) (2010). *Casuar* [Filme].
- Gusmão, J., & Paiva, P. (2010) *Clepsidra*.

La originalidad y su olvido. Metáforas rhopográficas de la pintura

JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS

España, artista. Doctor en Bellas Artes. Profesor universitario, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: El presente artículo analiza las aportaciones metafóricas de la obra de Rasmus Nilausen, vehiculadas mediante el género del bodegón y el concepto de representación rhopográfica. También trata de determinar la función de los motivos apropiados de Internet y del espacio público, y cómo lo “camp” se torna en un valor de resistencia.

Palabras clave: Nilausen / pintura / rhopografía / originalidad / camp.

Title: *Painting and rhopografic metaphors: between originality and oblivion*

Abstract: *This article analyses the metaphorical contributions in the work of Rasmus Nilausen, expressed in the genre of still life and the concept of rhopography. It also seeks to define the function of motifs appropriated from Internet and the public arena, and how camp emerges a value of resistance.*

Keywords: *Nilausen / painting / rhopography / originality / camp.*

Introducción

La última producción de Rasmus Nilausen (Copenhague, 1980) se focaliza en objetos y bodegones, haciendo claras alusiones al género y a la tradición pictórica. Sus intenciones son más metafóricas que revisionistas, en tanto que no pretende restaurar dinámicas ni fundamentos antiguos. Para ello emplea el concepto de rhopografía —“la representación de las cosas que carecen de importancia” (Bryson, 1990: 64) — y fija la mirada en los objetos triviales que invaden la vida cotidiana. Algunos son más ostentosos que otros, pero todos comparten una única procedencia: el archivo público. Las imágenes están apropiadas, por lo tanto renuncia a la originalidad de los motivos para acercarse a una lógica próxima al *ready-made* y al arte *pop*. Es un ejercicio de exhibición donde las

bromas internas y lo *camp* encuentran un emplazamiento privilegiado, puesto que hay una voluntad democrática que otorga a toda clase de objetos, de alta o baja procedencia, las mismas oportunidades de visualidad.

1. Pinturas de diamantes

Comúnmente lo *camp* se utiliza como un adjetivo peyorativo, pero cabe advertir que también “es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad” (Sontag, 1984: 303). En él se esconden valores subversivos, clandestinos, promotores de posiciones de resistencia que, bien empleadas, se enfrentan a las dinámicas dominantes y a los esencialismos culturales heredados de la distinción y del “buen gusto”. Algunas de estas cualidades se encuentran en las pinturas de diamantes sobredimensionados de Nilausen (figura 1). Es posible establecer un paralelismo con las pinturas de bodegones de los Países Bajos del s. XVII, que exhibían la opulencia de las clases sociales más adineradas. En ambos casos, los indicadores de riqueza ocupan toda la composición, imposibilitando aquello que las rhotografías tienen de equitativo e igualitario, ya que el peso simbólico que adquieren estos objetos en una sociedad dominada por el capital es demasiado difícil de ignorar. Las imágenes están sacadas de catálogos de gemología y joyería que circulan por Internet. Todas ellas son ajenas al artista, quien tan sólo se limita a manipularlas, pintarlas y exhibirlas fuera de su contexto para construir metáforas visuales que otorgan un valor ficticio a sus obras. Las representaciones también permiten rememorar la posición privilegiada que antaño tuvo la pintura, y es con este giro nostálgico que se sitúa en el lugar de lo *camp*, pues su valor parece mantenerse a costa de una representación literal que no es más que un simulacro o, si se quiere, una falsificación. La condición de la pintura es reducida a un chiste que alude al precio y a la especulación. Los diamantes pintados son presencias irónicas en tanto que, en términos económicos, un lienzo no puede rivalizar con una gema a menos que el artista haya conseguido alcanzar buenas cotizaciones. Nilausen plantea la incógnita de si sus piezas igualarán el precio de lo representado y serán capaces de desafiar los comportamientos del mercado. Además, lanza una apuesta sobre la rentabilidad de las plusvalías en las inversiones en arte. Este planteamiento esconde unas risas, aquellas que se burlan de la miopía de la especulación. Sin embargo, es también una risa algo desesperada y cruel, pues delata un materialismo latente incapaz de percibir el potencial de la carga semántica y poética que es, en última instancia, lo que fundamenta las obras. Por este motivo y para entender el juego conceptual propuesto, por momentos es necesario obviar los significantes de la representación, para así fijar la mirada en la pintura misma y restablecer el contacto físico y la relación de proximidad con los



Figura 1 · Rasmus Nilausen (2011). *The Florentine*.
Óleo sobre lino, 64 x 54 cm. Colección particular. (Imagen
cedida por el artista).



Figura 2 · Taller de Rasmus Nilausen.
(Imagen cedida por el artista).



Figura 3 · Rasmus Nilausen (2012).
The mind Map. Óleo sobre lino, 100 x 81 cm.
(Imagen cedida por el artista).

cuadros. El encuentro resultante entre el contenido y la forma es el artífice del sentido, un sentido que se construye mediante el movimiento de la mirada y de la comprensión, en una oscilación intermitente que se desplaza entre distintas posibilidades interpretativas: por un lado, las metáforas que se extraen de las representaciones de objetos de lujo y su falsedad implícita; por el otro, el nudo visual que provocan unas imágenes robadas, algo anodinas, de elaboración exuberante y cierta raíz expresionista.

2. El castigo de Sísifo

El taller es el lugar donde el artista desarrolla su tarea, encerrado durante largas horas diarias en un espacio de concentración con cierto halo romántico, capaz de evocar el lejano recogimiento del eremita (figura 2). Nilausen participa de esta actitud; por eso, ironizando, se compara con Sísifo, quien recordemos fue condenado durante toda la eternidad a empujar una piedra cuesta arriba por una montaña. Entiende su labor artística como una tarea constante que en algunos momentos parece no tener objetivo:

En cierta manera, el artista comparte destino con Sísifo, pues realiza un trabajo constante y, a menudo, absurdo, pero necesario. “¡Hay que hacerlo!”, por obligación o por placer, eso no importa realmente. La continuidad es lo que se valora, dado que la mejor obra es y será siempre la próxima, la que aún está por hacer (Nilausen, 2011).

Este razonamiento algo drástico parte de un hacer continuado y quizá absurdo, capaz de producir objetos que podrían llegar a ser aún más absurdos, pues se refuerzan con el carácter rhopográfico de sus motivos que, excepto en la serie de diamantes, suelen ser fruslerías y objetos de poca importancia. Sin embargo, pese a llevar a un extremo irracional el significado de la constancia en la labor del artista, lo importante no es la sinrazón que lo guía, sino la rigurosidad que surge de la continuidad del trabajo. Guiado por la convicción de que en el hacer se desarrolla una acción recíproca, que favorece la peculiar combinación de “hacer algo a la cosa y después ella nos hace algo a su vez” (Dewey, 2002: 124), recupera el significado de una pretendida arbitrariedad de la práctica artística y pone el acento en todo aquello que, mediante el trabajo, permite adentrarse en las resistencias del momento creativo. Una vez superadas, éstas revertirán en la consumación de la obra y se convertirán en el *leitmotiv* de la investigación artística.

Los temas sin importancia redundan en las limitaciones de la narrativa y en las posibilidades de la pintura. En las obras de Nilausen se suceden imágenes como la piel de un limón, unas tiras trenzadas de panceta o pollos sin cabeza, que se convertirán en sujetos inconexos que no son más que signos. Por su carácter rhopográfico y por las alusiones históricas al género de la naturaleza muerta, dichos signos renuncian a su capacidad narrativa, presente en las megalografías (la representación de los grandes temas). La supresión de la figura humana cumple con el objetivo de situar las escenas en un plano “material en el que no sucede nada excepcional” (Bryson, 1990: 64). Los motivos no se disponen para ofrecer una lectura lineal, ni siquiera fragmentada, sino que se configuran como bromas conceptuales que entretejen su significado mediante sus relaciones e interacciones. Juntos conforman complejos diagramas — algunos más evidentes que otros (figuras 3 y 4) —, que aluden tanto a aspectos autorreferenciales del arte como a historias personales del artista. En este punto, cabe insistir que prácticamente todas las imágenes proceden del archivo público virtual, lo que parece contradecir el aspecto íntimo de la propuesta. En la postura de Nilausen se observa, en este sentido, cierto escapismo: aquél que rehúye de la implicación emocional con los objetos expuestos, amparado por una estructura conceptual que utiliza la tradición de la pintura, sus géneros y sus experimentos vanguardistas. La pintura se puede entender como un registro pormenorizado de la acción del artista, razón por la que es fácil que ésta actúe como fiel reflejo de sus anhelos e intenciones; sin embargo, es justamente aquí donde puede emerger un *kitsch* pernicioso, aunque involuntario: aquél que surge de la ingenuidad. Nilausen es perfectamente consciente de ello, así como de los estragos emocionales que supone llevar la subjetividad a un primer plano de

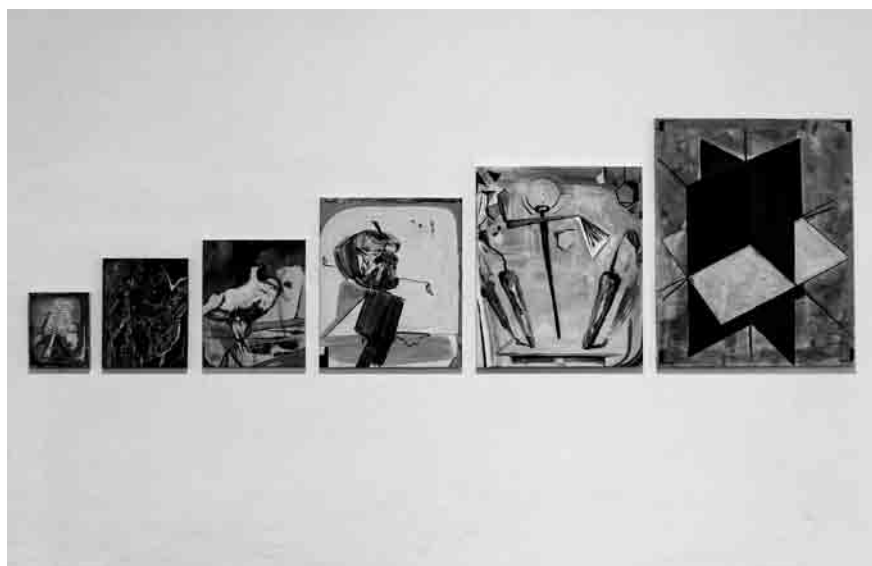


Figura 4 · Rasmus Nilausen (2011-12). *Six Paintings (The Brush, The Skin, The Cock, The Apple, Domestic and The Fourth Dimension)*. Óleo sobre lino, medidas variables. (Imagen cedida por el artista).

visibilidad para convertirlo en argumento. Por este motivo, no insiste entorno a lo que ya le es intrínseco, sino que fija la atención en las posibilidades semánticas de la imagen y su relación con el objeto cuadro.

Conclusión

El discurso crítico de Nilausen gira entorno al poder de la imagen, la retórica y la narración. El juego que propone no distingue los originales de las reproducciones, porque el proceso de yuxtaposición entre imagen de archivo e imagen pintada produce nuevos significados en ambas categorías visuales. La manipulación lleva implícita una construcción que a su vez confunde y enturbia las fuentes. Todo ello acaba por convertirse en su mayor virtud, puesto que la pintura da visibilidad a las distintas capas que la constituyen: sedimentadas unas encima de otras, contenedoras de significados, se acumulan, retroalimentan y condensan en una interacción que se capta en una sola mirada, en un solo espacio.

Referencias

- Bryson, Norman (2005) *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza. ISBN: 84-206-7964-X
- Dewey, John (2002) *Democracia y educación*. Madrid: Morata. ISBN: 84-7112-391-6
- Nilausen, Rasmus (2011) *Sísifo, Rhopografía*

- y un pollo sin cabeza*. [Consult. 2012-27-12]. Disponible en <URL: <http://rasmusnilausen.dk/projects/sisyphus-rhopography-and-a-headless-chicken/>>
- Sontag, Susan (1964) "Notas sobre lo «camp»" en Sontag, Susan (1984) *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral. ISBN: 84-322-0489-7

Desde el umbral de la mirada. La no-imagen en la pintura de Jordi Teixidor

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE

Espanha, artista visual e professor universitário, Doctor en Bellas Artes Universidad de Zaragoza.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: El tema de la pintura del artista español Jordi Teixidor es el propio espacio cromático que tiene la entidad real en el cuadro mismo, “pintura-sin-imagen” que constituye una “zona reservada”, un espacio de pensamiento desde la pintura misma. En este artículo se muestran los medios que el artista utiliza para configurar ese espacio, ámbito poético autorreferencial, que invita a la posibilidad de reflexionar mediante la contemplación. **Palabras clave:** abstracción / mirada-contemplación / espacio-límite / pintura / poética.

Title: *From the threshold of the gaze. The no-image in the painting of Jordi Teixidor*

Abstract: *The theme of the painting by Spanish artist Jordi Teixidor own chromatic space is having the real entity in the same picture, “paint-without-image” which is a “reserved zone”, a space of thought from the painting itself. In this paper we show means that the artist used to configure the space, self-referential poetic field, inviting the possibility of thinking through contemplation.*

Keywords: *abstraction / gaze-contemplation / limit-space / painting / poetic.*

El marco referencial. La pintura reflexiva

Este estudio trata de reconsiderar la obra del pintor español Jordi Teixidor (Valencia 1941) artista que mantiene una trayectoria constante y coherente dentro del panorama artístico de las últimas décadas. Tras su formación académica en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, se adhirió a las propuestas estéticas con el llamado *grupo de Cuenca* — Gustavo Torner, Fernando Zóbel y Gerardo Rueda, por citar algunos — lo que le hizo adoptar una abstracción geométrica de clara influencia constructivista y conceptualmente próxima al minimalismo. Posteriormente los viajes han sido hitos importantes en la actividad profesional de este artista, en 1972 viaja a París donde recibe la influencia de Matisse y de la pintura abstracta norteamericana de Motherwell,

Rothko, Newman y Reinhardt simultaneando con el grupo *Supports / surfaces* por pintores y teóricos franceses. Al año siguiente hace su primer viaje a Nueva York, donde analiza la pintura norteamericana de los años cincuenta, abriéndose para él las posibilidades trascendentales inherentes a la pintura, asimilando sus elementos formales. De 1977 a 1982 realiza una estancia en Nueva York donde se hace más libre la gestualidad de su pincelada *dripping*, y aparecen algunas referencias al paisaje.

Ya en la década de los noventa se asientan y definen las características de su trabajo. Sin embargo su obra siempre se ha caracterizado por una mirada desde la cultura europea, pudiéndose rastrear evidencias de una pintura enraizada en una tradición cromática peninsular, al tiempo donde prima la contemplación de la pintura pura, desnuda, símbolo de una concepción profunda de la vida.

Obra introspectiva y austera, centrando su temática en el color, en un proceso de depuración permanente, actitud que podemos encontrar en pintores como Joan Hernández Pijuan y Joaquim Chancho entre otros, a los que a todos ellos une un hilo común en una particular manera de hablar “desde la pintura”, y que merecen una reconsideración en estos tiempos de una saturación de imágenes, donde el despojamiento de lo accesorio puede interpretarse como terapéutico.

En este orden de cosas, el sentido de la obra de Jordi Teixidor viene a ser otro ejemplo de la validez de su propuesta desde la pintura y la abstracción esencial en contrapeso al ruido exterior. En las próximas líneas analizamos su pintura: la organización del espacio pictórico donde lo materializa sus planteamientos, y su protagonista principal: el color; y cómo su pintura ejemplifica un espacio de silencio, metonímicamente “zona reservada”, que constituye la reflexión de la pintura “sin imagen”, es decir en la determinación “pintar el no-cuadro” frente a la saturación en la cultura visual contemporánea y al mero sistema de información (Figura 1).

1. La pintura no es (solo) imagen. El espacio pre-sentido

“Cuando hablamos de una cosa que no existe comienza a existir,” dice el escritor y pintor chino Gao Xingjian en sus *Reflexiones sobre la pintura* (Xingjian, 2004: 41). La pintura de Jordi Teixidor podría ser el resultado de esa negación que resulta de abandonar la imagen narrativa. Si relegamos la “imagen” en tanto que figura prescindimos del anclaje que nos proporciona la representación, por lo que entramos en los dominios de lo intemporal y duradero. No podía ser menos para este artista, al aludir en los títulos de sus obras referencias religiosas y humanistas, y que muestra la conciencia del lugar en la realidad, atemporal, fuera de la historia del arte y estética dominantes.

En realidad sus obras son cuadro-espejo, porque el reflejo es el mismo autor,



Figura 1. Vista de la exposición *Pinturas 2003-2005*, de Jordi Teixidor en la Galería La Nave (Valencia, 2005). Fuente: sitio web del artista.



Figura 2. Vista de la exposición *Geometría musical*, de Jordi Teixidor en la Academia de España en Roma (Roma, 2004). Fuente: sitio web del artista.

que al mismo tiempo está dentro de la pintura. Esto es, actitud autorreferencial en diálogo con una pintura no de imágenes, sino estados interiores, lo que le lleva a trabajar en series más que en motivos individuales. Recorriendo en la mirada y el gesto espacios vividos, no intelectualizados. Se trata de un proyecto pictórico (y de vida) el de ser practicante de un arte ajeno a las modas, que habla en voz baja, grave. Se trata de un trabajo reservado pero no hermético. Habla de las cosas sentimiento de las cosas desde la pintura pura, con ausencia de elementos de la naturaleza y narrativos, lejos de la retórica de los juegos de lenguaje. Habla menos de conceptos y más de experiencias, un clima de poética más intimista, de invitación a la reflexión, a la posibilidad de reflexionar (Figura 2).

2. Desde el umbral. La lección de Matisse

Todo cuadro constituye un universo dentro del marco, éste no es más que una ventana, incluso si el pintor ve la imagen de un mundo exterior por esa ventana, es siempre a partir de una proyección interior. A la inversa, por esa ventana puede ver también un mundo enteramente interior. Hay una constan- te en la pintura de Jordi Teixidor de todas sus épocas que le confiere una gran unidad, el uso de espacios tan “matissonianos” como la *ventana* o la *puerta* (Matisse, 2010: 111-2 y 137). A la vez espacios límite de la *mirada* o de *tránsito*, objetos de contemplación, límites de la pintura, y también la representación imagen-objeto del marco “real” del cuadro. Como venimos diciendo Jordi Teixidor trabaja en términos de “no-imagen” aunque su obra sean pinturas evidentemente “imágenes”, iconos, pero no hay imagen, la imagen es el propio espacio pictórico, protagonista del cuadro, el tema el color, eje fundamental de su investigación. Espacio y color en uno, encuadrados en el parámetro de la geometría y el gesto, la transparencia, la solidez y el equilibrio; elementos que utiliza el

artista para articular su discurso estético, más cercano a la poesía y a la música.

Si bien el empleo del color en el espacio recibe la influencia del *color-field*, nunca lleva sus cuadros a un *all-over* radical que defendía Clement Greenberg (2002: 235-56), su sentido de inmensidad es más contenido, más europeo, siempre hay una división por mínima que sea que impide que resulte un monocromo. Por ello aunque carezcan de formas ilusionistas, sus obras mantienen la tensión en los formatos (verticales u horizontales, dípticos o trípticos) y en los elementos compositivos que fraccionan el espacio pictórico sin permitir esa dualidad “fondo-figura”; geometría básica en: tiras, bandas, cuadrados, rectángulos, formas en “L”, que trasmutan en ese espacio en puertas y ventanas, en jambas y alféizares, sin llegar a perder la fuerza presencial del rectángulo pictórico. En pocas palabras, la aportación fundamental de Jordi Teixidor es la configuración de un campo expresivo rico con elementos de austeridad, sirviéndose de una geometría mínima sin quebrar la frontalidad del cuadro y a la vez no resultar reduccionista (Figura 3).

3. La superficie, el color y la materia

Además del color no hay que soslayar en estas líneas la importancia de la materia pictórica en la obra de Jordi Teixidor, su técnica y procedimiento aportan vida a la superficie de sus obras, llegando a constituir un elemento muy característico de su pintura. Su paleta cromática semeja la de los antiguos maestros, y su pintura a un fragmento ampliado de un ropaje de Zurbarán, por lo que resulta necesaria su contemplación directa para una verdadera percepción. Sus cuadros son “personajes” austeros, rigurosos, pero no distantes, invitan a su aproximación, a una contemplación detenida, cercana. Sus pinceladas, en la dicción propia del gesto reiterado, semejan una escritura, gesto que a menudo comparte la inclinación en el trazo propio de la caligrafía, caligrafía que aquí se disuelve en la superficie de la tela absorbida por el color.

Pasan muchas cosas en los leves accidentes pictóricos ante una observación detenida, acentuados por la textura propia del óleo que extiende una epidermis en el cuadro, la reflexión lumínica en sus elaboradas superficies. Otra vez, lejos del rigor de los postulados minimalistas, el pintor adopta un discurso pleno de calidez, que añadido al formato de sus obras y a la manera de depositar el color se evidencia la escala humana. Como si “tejiera” la superficie se vislumbran, en las pinceladas matizadas, fluctuaciones atmosféricas que dan vida a una superficie palpitante ampliando la sensación de inmensidad (figura 4).

Conclusão

En definitiva, estamos ante el trabajo de un artista en el que se valoran las

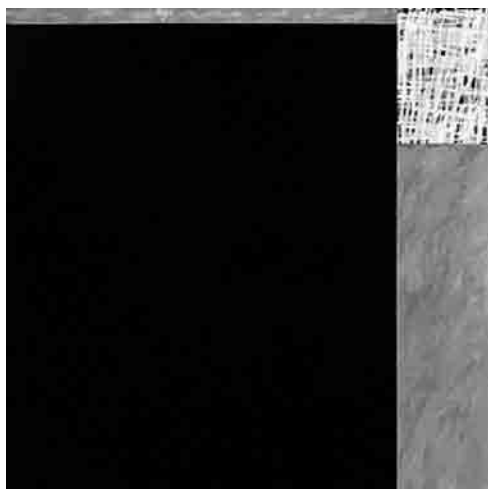


Figura 3. Obras en el taller, del catálogo de la exposición *Obra reciente* de Jordi Teixidor en la Galería Nieves Fernández (Madrid, 2010). Fuente: sitio web del artista.

Figura 4. Jordi Teixidor (2006), *S/T*, Óleo sobre lienzo, 190 x 190 cm. Fuente: sitio web del artista.

posibilidades de la pintura, lejos de agotarse, con sus implicaciones estéticas y éticas. Y ante una obra que mediante los parámetros mínimos de la pintura crea un ámbito de una fuerte carga poética, al tiempo que configura un clima que propicia al espectador a que piense de determinada forma. Un ejemplo de cómo se pueden transmitir sensaciones y sentimientos por medio del color, y la materia del color, sobre una tela sin necesidad de recurrir a unas imágenes, a la ficción. La no-imagen, el vacío, no quiere decir la nada, es la presencia de algo.

Referencias

- AA VV (1997) *Jordi Teixidor*. Valencia: IVAM [Catálogo de la exposición de Jordi Teixidor en el Instituto Valenciano de Arte Moderno]. ISBN: 84-482-1465-X
- AA VV (2002) *Reconsidering Barnett Newman*. Philadelphia: Ho, Melissa/Philadelphia Museum of Art [Publicación del Simposio: "Reconsidering Barnett Newman"]. ISBN: 0-300-10933-4
- Derrida, Jacques (2001) *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós. ISBN: 950-12-6513-7
- Golding, John (2003) *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid/México: Turner/Fondo de Cultura Económica. ISBN (Turner): 84-7506-633-X, ISBN (FCE): 968-16-7114-7
- Greenberg, Clement (2002) *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós Ibérica. ISBN: 84-493-1260-4
- Shiff, Richard (2002) *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. Madrid: Antonio Machado Libros. ISBN: 84-7774-625-7
- Matisse, Henri (2010) *Escritos y consideraciones sobre el arte*. Barcelona: Paidós Ibérica. ISBN: 978-84-493-2368-3
- Riout, Denys (2003) *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon. ISBN: 2-87711-265-9
- Rosenblum, Robert (1993) *La Pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 978-84-20671-208
- Teixidor, Jordi (s.d) *Sitio web*. [Cons. 2013-01-10] Disponible en <URL: <http://www.jorditeixidor.com>>
- Xingjian, Gao (2004) *Por otra estética seguido de reflexiones sobre la pintura*. Barcelona: El Cobre. ISBN: 84-960-9570-3

Pedres rares: *Pedra-volàtil* de Jordi Mitjà & *pedra-cova* d'Esteve Subirah

JORDI MORELL I ROVIRA

Espanha, artista visual. Licenciado em Bellas Artes. Afiliação actual: Departamento de Pintura Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona.

Artigo completo recebido a 12 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resum: L'article contextualitza l'interès per les pedres en l'art i ens presenta dos treballs d'artistes catalans. La pedra-volàtil de Jordi Mitjà (Figueres, 1970) és una rèplica d'una pedra 'qualsevol' convertida en un inflable. La pedra-cova d'Esteve Subirah (Ullà, 1975) és part del resultat del treball d'exploració d'una cova. Es destaca el procés artístic, tant de Mitjà com de Subirah, on la selecció d'apropiacions i elaboracions personals conformen l'obra amb fortes càrregues conceptuals.

Paraules clau: Processos artístics / pedres / rumors / Jordi Mitjà / Esteve Subirah.

Title: *Rare Stones: "Volatile-Stone" of Jordi Mitjà & "Cave-Stone" of Esteve Subirah*

Abstract: *The article contextualizes the interest in stones in art and presents two works by two Catalan artists. The volatile-stone, by Jordi Mitjà (Figueres, 1970) is a replica of "any" stone, turned into an inflatable. The cave-stone, by Esteve Subirah (Ullà, 1975) is part of the work resulting from the exploration of a cave. The artistic process is highlighted, both in the work of Mitjà and Subirah, in which the appropriation and the personal creation define the work with a heavy conceptual load.*

Keywords: *Artistic process / stones / rumours / Jordi Mitjà / Esteve Subirah.*

Introducció

Qui no ha recollit mai cap pedra? No cal ser geòleg, ni tampoc col·leccionista de minerals o pedres rares per a recollir-ne alguna. Segurament, tothom ha tingut moments de fascinació davant d'elles. Probablement no caldria remetre'ns fins la nostra infantesa on les pedres eren objectes de joc, malgrat que de vegades adquirien la categoria de projectil amb conseqüències més o menys dramàtiques.

Després d'una estada a la costa de Gaspésie (Quebec), André Breton va publicar 'Langue des Pierres' a la revista *Surréalisme, même* (1957). Breton comenta

que és més excitant la recerca de pedres a la natura que la troballa d'objectes als encants. En un del tractats de Chen Jiru (1558-1639), aquest destacat pintor de paisatges de la dinastia Ming ens suggereix que 'estar envoltat de pedres rares' és una de les condicions favorables per a l'apreciació de la pintura (Caillois, 2011: 76). Aquests objectes naturals trobats eren considerats pels surrealistes com poemes.

Veiem com les pedres transiten del joc a la política, passant per la poètica. Són motiu d'indagacions filosòfiques sobre la idea d'immortalitat i de l'absurditat de la condició humana. Cèlebres amants de pedres de l'extrem orient, en reunien d'estranyes, insòlites i, millor encara, fantàstiques per a les seves col·leccions per donar l'aparença d'un estatge d'immortalitat. Recordem també el cas de Molloy de Samuel Becket (1951), qui recollia còdols a la platja i furgava les seves butxaques amb una seqüència ordenada en constant revisió per triar-ne un que xuclaria, cercant una satisfacció inabarcable.

També mítiques són les obres de Robert Smithson (1938-1973) on recollia pedres, en les seves condicions naturals, per acabar formalitzant els *Non-Sites*. En obres, qualificades d'"arqueologia metafísica", proposava reintegrar els conceptes de 'temps' i 'espai' en el discurs de l'obra d'art. I és que quan observem pedres: contemplem temps i ens parlen, alhora, de temps. Segons Roger Caillois (2011: 35), les pedres són anteriors a la història, a través d'aquesta senyoria immemorial han captivat a artistes.

De fet, Jimmie Durham (Washington, EUA, 1943) proposa l'alliberament de les pedres en part del seu treball artístic. L'artista americà ens recorda que aquestes pateixen el pes de l'arquitectura, el pes de la metàfora i el pes de la història (Durham, 2010: 60). Durham va participar a la DOCUMENTA(13) de Kassel amb la instal·lació *The History of Europe* (2011). A l'obra, hi feia dialogar una bala malmesa de la Segona Guerra Mundial que mai havia estat disparada i una petita eina de pedra prehistòrica. A la 9a edició de la Documenta (1992) l'artista ja feia ús de pedres en una peça. En aquell cas eren de to rogenc, una provenia d'un palau i l'altra d'un espai natural. Amb elles, es qüestionava sobre la paradoxa de la separació de natura i cultura.

Per la seva banda, Michael Rakowitz (Nova York, EUA, 1973) presenta la instal·lació amb pedres *What dust will rise?* (2012), també produïda per a la DOCUMENTA(13). Són les restes dels Budes de Bamiyan (destruïts sota el règim talibà, 2001), així com un tros de meteorit i restes de la *Zona Zero* de Nova York, exposades en vitrines. Rakowitz ens parla de conceptes com la història, la destrucció i el poder simbòlic de l'obra d'art. A través d'objectes que es destrueixen i neixen amb una nova forma després d'un acte traumàtic.

Tenint en compte aquest context, l'article es centrarà en dos artistes catalans

que han produït obres on la pedra es l'objecte assenyalat: Jordi Mitjà i Esteve Subirah. Els dos són fills de la transició espanyola (nascuts als anys 70), són propers geogràficament (l'Empordà), i la recol·lecció i la reinvençió d'allò que els envolta forma part del seu procés artístic. Seleccionen i organitzen, amb estratègies properes a l'arxiu, a partir d'apropriacions i elaboracions personals, el material que conforma la seva obra artística.

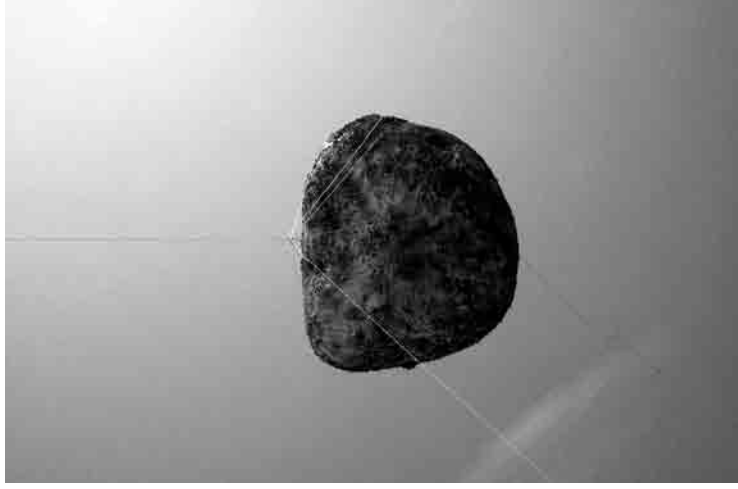
En primer lloc analitzaré l'obra de Jordi Mitjà (Figueres, 1970) *Dispersió de la primera pedra. Per una inauguració permanent del Canòdrom* (2010) (figures 1 i 2). Per altra banda, presentaré la darrera exposició de l'artista Esteve Subirah (Ullà, 1975) *'Perdre les formes. Segon exercici'* (figures 3 i 4) que va tenir lloc aquest estiu (2012) a la Capella de Sant Antoni de Torroella de Montgrí.

1. Pedra-volàtil

Jordi Mitjà reivindica preservar la fascinació davant la realitat. Per fer-ho, transgradeix els límits dels llenguatges artístics que s'acosten a la imatge documental o a la recreació d'arxius imaginaris. D'aquesta forma es reconeix el seu impuls recol·lector.

La *pedra-volàtil* és feta d'escuma de poliuretà pintada sobre teixit de poliamida i d'una estructura inflable amb heli. Res més allunyat a una pedra per la seva fisicitat. Mitjà va produir aquesta peça, *Dispersió de la primera pedra. Per una inauguració permanent del Canòdrom* (2010), per a l'exposició 00:00:00 en el Canòdrom de Barcelona. Aquesta exposició, embolcallada de polèmica per raons de procediments i bones pràctiques, havia de preinaugurar el nou Centre d'Art Contemporani de Barcelona. El projecte es va aturar per motius econòmics i ha estat replantejat com a espai 'connector entre empreses creatives i creadors' de la ciutat, previst pel 2014.

Mitjà proposa fer una rèplica d'una pedra 'qualsevol', trobada a la primera visita al Canòdrom. Aquesta primera pedra s'enlairaria, evocant per un costat l'acte inaugural d'una nova institució, i per l'altre la tradició festiva de fer volar inflables (Mitjà, 2010: 30). Els vigilants de la institució van ser els encarregats d'enlairar i endreçar la pedra dia rere dia fins finalitzar l'exposició, com si es tractés d'una mena de performance. A més de la peça física, Mitjà, edità una publicació al voltant de la proposta on revisava treballs anteriors relacionats amb pedres i amb inflables. Per exemple, la sèrie fotogràfica *Empedrat revolucionari* (2002) que documenta l'acció d'uns treballadors que enterren en el paviment nou de la Rambla de Figueres l'eloqüent frase 'Ne travaillez jamais', inscrita en tres llambordes. O l'obra *El camell de Tudela pels aires* (2010), obra gràfica on l'artista va apropiat i manipular una postal, dels inicis del segle passat, sobre una pedra emblemàtica del Cap de Creus.





Figuras 1 i 2. Jordi Mitjà: Vista detall i general de la *pedra-volàtil* al Canòdrom (Barcelona, 2010). Font: J. Mitjà.
Figura 3. Imatge digital del Cau del Duc (2012).
 Font: E. Subirah.



Figura 4. Esteve Subirah, *Forma núm. 10* (2012). Font: E. Subirah.

2. Pedra-cova

La *pedra-cova* és feta de ferro fos. La característica principal d'aquesta peça és la seva ambigüïtat, no és ni pedra ni cova. La forma amorfa sí que és la representació a escala de l'espai buit d'una cova.

Esteve Subirah explora el territori, i estudia les situacions per comprendre-les. Per fer-ho, s'hi atança des de diversos angles i punts de vista. A la darrera exposició de l'artista, *'Perdre les formes. Segon exercici'* (2012), s'hi presentava un grup de peces que, entre altres coses, propiciaven relacions mentals o emocionals amb el paisatge i amb el territori més proper. La *Forma núm. 10* (2012) és el resultat d'un *'exercici'* — com defineix el mateix artista — al voltant del Cau del Duc. Aquest indret assenyalat és una cova, un forat fet a partir de l'erosió de la roca calcària en el massís del Montgrí. A part del seu valor històric i de troballes arqueològiques, és un lloc emblemàtic pels habitants dels pobles del voltant amb múltiples històries i llegendes. El passat juny, l'artista es va traslladar, amb tècnics especialistes i 'aparells d'última generació' per obtenir una digitalització de l'interior del Cau del Duc. A continuació mitjançant un motlle construeix una peça compacta de ferro de tot l'interior de la cova. A l'exposició acompanyava l'escultura — que ens recorda pel seu emplaçament a les pedres rares exhibides en qualsevol museu de ciències naturals — una graella d'imatges del procés de digitalització de l'espai en negatiu, i un parell de postals de principis del segle passat sobre el lloc en qüestió.

Conclusions

Ni la *pedra-volàtil* ni la *pedra-cova* no són producte de troballes fortuïtes. Com tampoc ho són les pedres de Robert Smithson, les restes de Michael Rakowitz, o els objectes de Jimmie Durham. Sinó que són fruit d'uns processos i línies de treball marcats pels propis artistes i del diàleg específic amb el lloc.

Aquestes obres podrien evocar i representar altres situacions o llocs geogràfics, però no podem obviar la forta dependència emocional amb el seu lloc d'origen.

Jordi Mitjà, amb la pedra 'qualsevol' i el valor simbòlic que li atorga — presentant-lo en forma de monument, lúdic i irònic suspès en l'aire — cerca incidir en els canvis d'usos de l'espai urbà i la quotidianitat d'un entorn que de forma absurda veu repetit diàriament l'acte inaugural.

L'experiència in situ en el Cau del Duc de l'Esteve Subirah, amb la producció d'imatges i volums del procés presentat a l'exposició, té la voluntat d'entendre l'espai i els seus límits, a més d'inserir-se a base de rumors a la memòria personal. La seva forma amorfa solidifica, encara que sigui a escala, l'espai buit de la cova.

Les pedres condensen temps, història, però també proposen rumors en llocs on conviuen múltiples vivències, individuals i col·lectives.

Referències

- Bekett, Samuel (1990) *Molloy*. Barcelona: Edicions 62. ISBN: 84-297-3080-X
- Breton, André (1957) 'La Langue des pierres', a revista *Le Surréalisme, même*, n° 3. [Consultat 2012-12-30] Notes manuscrites del text. Disponible a <URL: <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100814330#>>
- Caillois, Roger (2011) *Pedres*. Barcelona: Días Contados. ISBN: 978-84-939638-1-1
- Christov-Bakargiev, Carolyn (Com.) (2012) *DOCUMENTA(13). Das Begleitbuch/The Guidebook*. Catàleg exposició (3/3). Ostfildern: Hatje Cantz. ISBN: 978-3-7757-2954-3
- Durham, Jimmie (2010) *Entre el mueble y el inmueble* (*Entre una roca y un lugar sólido*). Mèxic: Alias.
- Smithson, Robert (2011) *Selección de escritos*. Mèxic: Alias. ISBN: 978-607-7985-05-1
- Subirah, Esteve (2012) *Perdre les formes. Segon exercici*. Torroella de Montgrí: Capella de Sant Antoni. [Consultat 2012-12-13] Catàleg d'exposició. Disponible a <URL: <http://www.estevesubirah.com>>
- Mitjà, Jordi (2010) *Dispersió de la primera pedra. Des d'una pedra sòlida a una roca volàtil*. Lladó: Crani. ISBN: 978-84-614-1272-3 [Consultat 2012-12-13] Publicació en motiu d'exposició. Disponible a <URL: <http://www.jordimitja.com>> i <URL: <http://jordimitja.blogspot.com.es/>>

Lençóis esquecidos no Rio Vermelho

JOSÉ CÉSAR TEATINI DE SOUZA CLÍMACO

Brasil, artista visual. Doctor en Bellas Artes pela Universidad Complutense de Madrid. Graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Brasil. Graduação em Ciências Sociais pela UFG. Professor na Universidade Federal de Goiás.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Selma Parreira é pintora e gravadora de formação, hoje transita também por outras áreas das artes visuais, tais como instalações, vídeo, fotografia e intervenções urbanas. É nessa última categoria que desenvolveu o trabalho que dá título a essa apresentação. Foi buscar na cidade histórica de Goiás, uma atividade desenvolvida por antigas lavadeiras, que lavavam roupas no leito do Rio Vermelho.

Palavras chave: intervenção urbana / fotografia / memória.

Title: *Forgotten linen at Rio Vermelho*

Abstract: *Selma Parreira is a painter and engraver, but today she works in others areas like installation, videoart, photography and urban interventions. She researched, in the historical city of Goiás, a activity performed by the eldest washer ladies in the Rio Vermelho.*

Keywords: *urban interventions / photography / memory.*

Selma Parreira — Pintora e gravadora

Selma Rodrigues Parreira cresceu na cidade Anápolis, onde se iniciou na pintura com um professor particular, até mudar-se para Goiânia, para inscrever-se no ensino superior na Universidade Federal de Goiás, no curso de Licenciatura em Artes Plásticas. Na Universidade, que cursou entre 1975 e 1978, dedicou-se prioritariamente à gravura, tendo participado de alguns salões e exposições coletivas. No ano de 1979, passou um período no México, no Instituto Allende, Guanajuato, onde realizou um estágio em gravura.

Selma e eu fomos colegas de Universidade e posteriormente chegamos a dividir um ateliê de gravura, juntamente com o artista Leonan Fleury, em Goiânia, onde pudemos conviver e trocar opiniões sobre nossos trabalhos. Foi por um curto, mas proveitoso, período, até cada um tomar um rumo próprio.

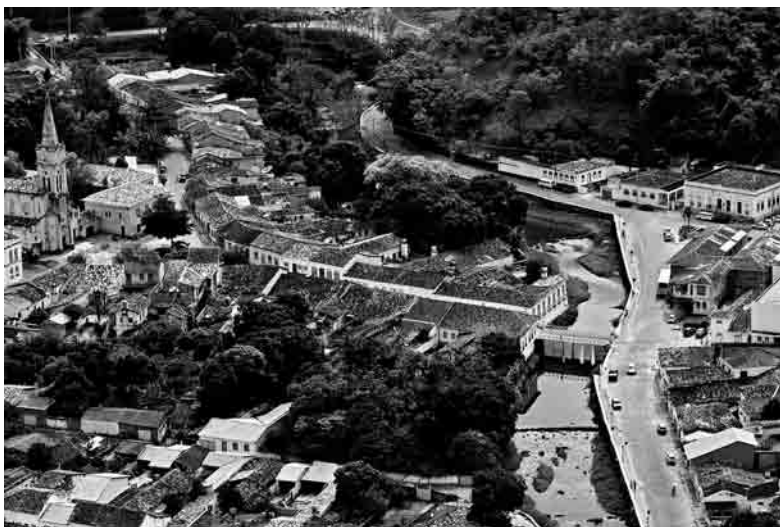


Figura 1. Fotografia de Paulo Rezende, *Vista aérea de Goiás com o Rio Vermelho e lençóis pendurados na Ponte da Casa de Cora* (2010).
Figuras 2 e 3. Selma Parreira, instalação fotográfica *Uma pedra quadrada azul, uma lembrança anil*: (2009).

A partir de 80, Selma dedica-se à pintura, segundo suas palavras, “por cerca de três décadas, experimentando técnicas e também linguagens. Sigo buscando, por meio de recursos pictóricos, registrar, refletir, questionar. Também, com liberdade, vejo-me transitando por diversos assuntos, temas e interesses” (Selma, 2010: 13).

São presenças constantes em suas pinturas os objetos, os lugares, as regiões do interior, as paisagens. Sente-se em seu trabalho a presença do humano na relação com seu tempo e suas ‘coisas’ e, na maioria das vezes, o universo feminino. Esse universo, como ressalta o crítico Marcus de Lontra Costa (Costa: 2004), se apresenta como “elemento motriz da ação” — “tanto a ação que suscita o trabalho como a ação que me move, como mulher, para produzir”, completa Selma (Selma, 2010:13).

Uma característica fundamental, que se destaca na obra pictórica de Selma Parreira, é o domínio do uso da cor. Eu que acompanhei de perto seu trabalho sempre a admirei pela facilidade de trabalhar as cores. Particularmente me chamavam a atenção os vermelhos e os azuis.

1. Memórias azuis — antecedentes dos Lençóis esquecidos...

No início de 2002, Selma recebeu uma herança inusitada: no espólio da família, ‘mercadorias’ oriundas de um armazém de secos e molhados (*Armazém Feliz*, cidade de Anápolis, GO) que pertenceu a seu avô paterno e que ficaram guardadas em um porão por aproximadamente quinze anos. Objetos ultrapassados, como antigas máquinas domésticas para processamento de alimentos, pacotes, produtos de limpeza, entre outros, “coisas impregnadas de memórias que com elas eu poderia contar, me referindo aos costumes, aos fazeres que hoje também estão quase esquecidos” (Selma, 2010:18).

Entre esses materiais encontrou pacotes de um produto usado pelas lavadeiras anos atrás, em formato de pequenas pedras retangulares, conhecido como anil, com o rótulo ‘IDEAL, anil para lavadeiras’. Tinham cor azul, que dissolvidos em água, davam-lhe uma cor azulada, que remetiam ao mar — muito distante do centro-oeste do Brasil. O mesmo azul ultramar, utilizada pelo renomado artista francês Yves Klein (1928-1962), que o levou a intensas pesquisas sobre as propriedades desse pigmento. Com esse material Selma Parreira realizou diversas propostas, que remetiam a questões de memória — lembranças de infância, os lençóis brancos pendurados para secar nos quintais —, as lavadeiras, senhoras trabalhadoras que percorriam as casas de família para recolherem roupas para lavar em tanques domésticos ou às margens de rios e córregos.

Em 2003, realizou uma instalação intitulada *Luzalina*. Nesse trabalho as pedras de anil foram esculpidas, imitando pedras preciosas de intenso azul e



Figura 4. Selma Parreira, *Lençóis na Ponte da Casa de Cora* (2010). Fonte: própria.

Figura 5. Selma Parreira, *Bacias ao longo do Rio Vermelho* (2010). Fonte: própria.



Figura 6. Selma Parreira, *Lençóis quarando nas pedras à margem do Rio Vermelho* (2010).
Fonte: própria.



Figura 7. Poema de Cora Coralina pendurado na Ponte de Cora (2010). Fonte: própria.

montadas em uma coleção de quatorze anéis de prata, expostas em pequenas caixas de acrílico.

Além disso, constava da exposição, uma fotografia em preto e branco com a imagem das mãos de uma mulher usando um dos anéis. À primeira vista parecem as mãos de uma modelo exibindo uma joia, mas, mas visto mais de perto, percebem-se as mãos calosas de uma mulher trabalhadora.

Esse trabalho discute o objeto anil, seu uso, lembranças e desuso, corpo e trabalho, tempo e gênero. Um texto poético descreve a personagem e seu cotidiano; ela habita a ficção e a realidade, seus hábitos e transmutações (Selma, 2010: 22/23).

Realizou também uma instalação fotográfica *Uma pedra quadrada azul, uma lembrança anil*: uma sequência de fotos das mãos da artista usando um anel esculpido em pedra de anil imersa em uma bacia com água, performance também gravada em vídeo (Figuras 2 e 3). À medida que o anil se desmancha a água vai-se tornando azul. Faz referência ao fazer e refazer das ações das lavadeiras de roupas, o sempre recomeçar, uma repetição do trabalho, da rotina de sempre transformar o sujo em limpo novamente. Também compõe essa série o trabalho *Armazém Feliz*, de 2004. São duas reproduções em serigrafia do rótulo ampliado (80 × 100 cm) da pequena embalagem das pedras de anil, onde se podem ver as inscrições “Ideal — anil para lavadeiras,” como no original e, na outra, adulterada, “Ideal — anel para lavadeiras.” Um texto que remete à memória do armazém, com seus produtos e clientela, faz parte da obra.

2. Lençóis esquecidos no Rio Vermelho

A intervenção urbana *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* atua em um sítio

específico da Cidade de Goiás e se relaciona com a história e a memória do lugar, em especial com um grupo, o das mulheres lavadeiras de roupas no percurso urbano do rio, atividade desenvolvida até a primeira metade do século XX. A Cidade de Goiás é reconhecida pela Unesco, desde 2001, por sua arquitetura barroca peculiar, suas tradições culturais e pela natureza do cerrado exuberante que a circunda, como Patrimônio Histórico e Cultural Mundial.

Esse trabalho se realizou em duas vezes, na primeira, como um ensaio, experimental, e, na segunda, mais elaborado e aprofundado. Na primeira a artista instalou um varal de lençóis pendurados nos pilares da ponte de madeira que passa por cima do Rio Vermelho, que corta o centro da cidade, conhecida como a Ponte da Casa de Cora (em referência à reconhecida poetisa Cora Coralina que viveu na casa da esquina) (Figura 4).

Os lençóis causaram um estranhamento, tanto nos turistas, que perguntavam ‘o que fazem aí esses lençóis, por que estão aí?’, quanto nos moradores da cidade que se perguntaram surpresos: ‘as lavadeiras voltaram a lavar roupas no rio?’

E Selma Parreira propôs uma série de perguntas: porque as lavadeiras não lavam mais roupas no rio, quem são elas, ainda vivem, quem se lembra delas? Entre outras. A partir daí, realizou um amplo trabalho que pode ser abrigado sob o título *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho* que se constituiu de várias etapas que aconteceram mais ou menos simultaneamente. Inicialmente foi um trabalho quase antropológico. Buscou, junto aos museus da cidade e antigos moradores, fotografias antigas (entre as décadas de 1930 e 1950) que mostravam lavadeiras lavando roupas no rio. Encontrou algumas antigas lavadeiras que, por sua vez, identificaram outras colegas nas fotos, assim como os locais do rio que utilizavam.

Realizou, com as lavadeiras que pôde encontrar, entrevistas das quais resultou um documentário de dez minutos — *Azul Anil, memórias do Rio Vermelho* — com relatos saudosos e dramáticos de três mulheres que por muitos anos lavaram roupa no rio.

Realizou uma nova intervenção no Rio Vermelho, num percurso urbano de aproximadamente 500 metros de extensão, espalhando bacias de alumínio com pedras de anil e lençóis brancos pelas margens do rio, estendeu lençóis para quilar nas pedras que se estendem ao longo do rio, pendurou lençóis para secar na Ponte de Cora (Figura 5).

Os lugares escolhidos, seguindo a fluxo do rio, foram muito usados pelas lavadeiras. Os objetos usados (bacias, lençóis, varal e anil) são metafóricos e estabelecem conexão com a memória das antigas lavadeiras, transportando o observador aos tempos vividos no passado daquele lugar.

A intervenção foi realizada em um dia de semana, 28 de setembro de 2009, uma segunda-feira, das 6 às 18 horas, e quando foi retirada não deixou nenhum

resíduo no lugar. “O rio ficava limpo e vazio, sem vestígios de um dia de trabalho. Parecia que a noite apagava a história das lavadeiras. No dia seguinte, assim que nascia o sol, elas reapareciam. Muitas lavadeiras repetiram por décadas essa rotina” (Selma, 2010: 76).

Realizou um ensaio fotográfico de todo o evento, contando, para tanto, com um fotógrafo profissional sob sua orientação. Incluindo o uso de um ultra-leve tomando imagens aéreas da cidade e da intervenção.

Lençóis esquecidos no Rio Vermelho já foi apresentada sob a forma de uma instalação fotográfica em distintos lugares: na Cidade de Goiás, no Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza, Ceará, na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, e no Museu da Imagem e do Som de Goiânia. Foi montada de diferentes maneiras, segundo o espaço expositivo, com fotografias realizadas durante o evento lado a lado com reproduções das antigas fotografias encontradas e o vídeo, projetado em lençóis pintados de anil.

Conclusão

Selma Parreira, com *Lençóis esquecidos no Rio Vermelho*, faz reviver a história. Traz à memória dos mais antigos moradores, e desperta os jovens que não conheceram essas atividades, e aos turistas que visitam a cidade, as antigas lavadeiras, de idade avançada, pobres, muitas negras, descendentes de escravos, que trabalhavam para as famílias mais abastadas da histórica cidade. Faz reavivar memórias. De suas memórias de infância à memória coletiva. Levanta, com imagens de extrema sensibilidade, questões de classe social, de raça, de gênero. Com poesia. E abre portas para novas investigações.

Esse seu trabalho artístico faz parte de uma dissertação de mestrado na Linha de Poéticas Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

Referências

Costa, Marcus de Lontra (2004) *Sobre as paisagens imensas*. Goiânia: Fundação Jaime Câmara. Catálogo de exposição.

Parreira, Selma Rodrigues (2010) *Lembranças azuis e um Rio Vermelho*. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Dissertação de Mestrado.

Contatar o autor:

zecesargravura@gmail.com

La huella humana en el vertedero. La búsqueda de Manolo Millares

JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA

Espanha, pintor. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Profesor ayudante en la Universidad de Sevilla.

Artigo completo recebido a 11 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: Esta ponencia se acerca a la obra del pintor español Manolo Millares a través del estudio del papel que el objeto encontrado desempeña en su pintura. El objeto, elemento humano, pasa a formar parte de su mundo desgarrado haciéndolo más hiriente y eficaz. Es en parte gracias a esta incorporación que las figuras de Millares se nos presentan como espejos de aquello que somos en la sociedad que hemos creado.

Palabras clave: Millares / pintura / objeto / ser humano.

Title: *The human trail on the landfill. Manolo Millares's quest*

Abstract: *This paper approaches the work of Spanish artist Manolo Millares through the study of the role played by the found object in his painting. The object, human element, becomes part of his torn world making it more hurtful and effective. It is partly thanks to this addition that the figures of Millares are presented as mirrors of what we are in the society that we have created.*

Keywords: *Millares / painting / object / human being.*

Introducción

La unión entre pintura y objeto gozaba ya de varios años de historia cuando a mediados del siglo XX alcanza uno de sus picos de máxima expresividad: tras la II Guerra Mundial la pintura europea se llena de fragmentos y materia desbordante. En España, finalizada la guerra civil y en plena dictadura franquista, una serie de creadores encuentra en la materia pictórica y en el objeto incorporado importantes aliados para sus creaciones. Esta ponencia se centra en la obra del pintor canario Manolo Millares (1926-1972), integrante del grupo *El Paso*, y figura fundamental para entender el crecimiento de la vanguardia española durante tan difíciles años. Con trapos rotos y manchados Millares nos habla del hombre de su tiempo, perdido entre matanzas, guerras y dictaduras, imposibilitado

para alcanzar su plenitud vital. Este ser degradado es en la obra de Millares el *homúnculo*, icono del sufrimiento humano que se debate eternamente entre la vida y la muerte. Sobre esta criatura hiende el pintor sus objetos encontrados en expediciones hacia vertederos y descampados, objetos viejos e inútiles por los que siente la misma fascinación que por un tesoro.

Resaltar esta idea de búsqueda en la obra de Millares y separarlo de la habitual interpretación historicista es hacer su figura más accesible a una nueva generación con escaso conocimiento de un artista clave en la historia de España. Este acercamiento pretende también demostrar que existe otra posible mirada sobre ciertas realidades marginales que solemos considerar indignas de cualquier hecho artístico, cuando en realidad pueden resultar enormemente evocadoras.

El simple análisis visual de las obras del artista, así como el estudio de los textos críticos que a él se dedican o los propios que Millares escribió nos revelan la importancia que esta faceta tiene en su proceso creativo. El homúnculo es ya un ser hecho de materia encontrada, la arpillera, pero dado que este material es la base de su obra y no puede ser concebida como objeto, buscamos aquí algo diferente, un añadido, un intruso, y la pregunta fundamental será de qué modo interviene este para que el homúnculo desempeñe la función que Millares le ha encomendado.

1. La arqueología de lo cotidiano

La situación en la que se encuentra el hombre a mediados del siglo XX, sumido en un entorno artificial de imperios y guerras, suscita en el pintor del momento la necesidad de una reinterpretación más sencilla y humana de su mundo, de una vuelta a cierto estado original, ese que nos acerque de nuevo al contacto con las cosas simples y vulgares. Como consecuencia de este impulso, una serie de rasgos comunes puede hallarse en la obra de parte importante de los artistas españoles que desarrollaron su trabajo durante la posguerra, a saber: un concepto de belleza totalmente contrario al de los cánones clásicos establecidos; un profundo desprecio por lo industrial y lo tecnificado; y una tajante renuncia al control absoluto sobre sus creaciones para dar protagonismo a la materia pictórica libre y a ciertos objetos encontrados que hasta hacía pocos años nadie hubiera pensado en incluir en una obra de arte.

Esta nueva mirada permite romper la cáscara superficial del objeto para ver mucho más allá, porque todos los objetos, ejemplos puntuales de una historia infinita, guardan más de lo que parece a primera vista: pueden ser viejos, viejísimos, y su aspecto manifiesta, como ocurre al ser humano, la huella dejada por experiencias vividas. Por eso son frecuentes las declaraciones de pintores expresando su predilección por las cosas viejas y usadas o las

encontradas: las primeras tienen más que contar que las relucientes y recién salidas de fábrica, han vivido más años y el prolongado contacto humano las carga de una significación especial; las segundas poseen el misterio de lo que un día se cruza en el camino sin que se pueda saber qué edad tiene esa cosa, qué le ha ocurrido para acabar en ese lugar, qué manos la han manipulado. El arte selecciona la realidad y la toma tal cual es, y se guarda para sí todo lo que lo real tiene de vivido.

Es bien conocida la pasión que sentía el pintor Manolo Millares por los restos arqueológicos. De una estrecha relación pintura-arqueología nacen sus homúnculos, que tanto deben a las momias de sus antepasados los guanches. Millares es un pintor arqueólogo, un buscador de reliquias de culturas antiguas, pero es también un individuo obsesionado con la huella del ser humano, lejano o cercano, por lo que igualmente ejerce de rastreador de tesoros modernos sin ningún valor para los museos, pero tanto o más útiles para hablar del hombre de su tiempo, que es, al fin y al cabo, su verdadera preocupación. El vertedero, el descampado o la casa ruinosas son escenarios propicios para una excavación que nos comunica con un pasado reciente, y que convierte a todos aquellos que, como Millares, hemos deambulado por estos lugares, en arqueólogos de lo cotidiano.

El tiempo revaloriza los objetos: el desecho inútil del descampado, aquel al que nadie presta atención, se vuelve fascinante cuando se desentierra siglos más tarde en una excavación. ¿Qué hace la arqueología sino recrear la historia a través de un objeto tan vulgar como una simple punta de lanza? Manolo Millares no necesita el transcurso del tiempo. Quienes compartieron su vida con él fueron testigos de sus expediciones en busca de tesoros modernos. Eva Millares (2007: 43), la hija del artista, fue una de esas personas:

Del objeto, de la pieza arqueológica susceptible de ser expuesta en la vitrina de un museo, pasamos al despojo. Millares se pasea por los yacimientos y sigue recogiendo testimonios materiales de culturas desaparecidas, pero también deambula y busca, con la misma intensidad obsesiva, por los vertederos actuales de cualquier ciudad moderna. Su pregunta ya no va dirigida tanto a un tiempo pasado o a un mundo de libro o de museo, como a un aquí-ahora de la historia reciente donde el hombre sigue dejando su enigmática huella.

Lo importante es el vestigio del hombre, la huella de su existencia, no importa si esta es reciente y todavía fresca o si el tiempo ya la ha fosilizado. El crítico José María Moreno Galván (citado en Bonet, Fernández-Braso, França y Millares, 1975: 60) es quien más a menudo se refiere a las expediciones y hallazgos del artista en busca de esta huella humana:



Figura 1. Manolo Millares (1963). Detalle de *Sarcófago para Felipe II*. Museo de arte abstracto español de Cuenca. Fuente: propia.

[...] he visto a Millares descubrir, como un tesoro, un zapato viejo, moldeado y gastado por el uso..., un cierto zapato viejo, con cierta forma... ¡La huella de un semejante! No pudimos evitar que Manolo lo hiciese suyo y que casi pretendiese reelaborar toda la vida del pie y de la persona que lo seguía...

A través de una simple alpargata vieja Millares elabora una vida, y de esta vida, que es calor humano, suciedad humana, se impregna su pintura cuando incorpora su hallazgo. Así se comunica con un hombre, con el hombre en general, del pasado y del presente.

2. El homúnculo soy yo

Los objetos que Millares recoge del suelo son, por tanto, los mediadores de una comunicación, los contenedores de una huella presente cuando la realidad que la produjo hace tiempo desapareció. Millares se pregunta en cada cuadro por el hombre, lo busca, pero a veces -en tal mal estado se encuentra-, no es reconocible, y entonces la prenda del vertedero nos revela su identidad. El zapato viejo pasa a formar parte de su pintura, y el sujetador, y el tubo de cartón y la lata de conservas, pero ninguno de ellos adquiere protagonismo: son sólo componentes de la figura descompuesta en la que se hunden (Figura 1).

Millares integra estos objetos en sus rebujos de arpillera sin que el discurso cambie, como el que da el toque final a una obra ya concebida. Los objetos participan con sus vivencias en la creación, aportan vida y son restituidos a la vida

cuando a ellos se recurre (Moreno, 1966: 42), pero sirven por entero al homúnculo, dependen de él y a él deben su presencia en el cuadro. La prenda raída acrecienta la humanidad de estas criaturas millarescas, nos las acerca y las hace más impactantes, más hirientes, más reales, las hace, en definitiva, armas más eficaces, porque nos reconocemos en ellas (ahí están nuestras vestimentas por si tuviéramos alguna duda) y anhelamos entonces el mismo cambio que anhelaba Millares, aquel que permitiera a su querida especie humana retomar el rumbo perdido, ahora a la inversa: desde el homúnculo degradado al ser humano pleno que una vez fuimos.

Así pretendía despertar Millares la conciencia del hombre de su tiempo, lanzándole a la cara la imagen exagerada de su degradación. La introducción del objeto no viene sino a potenciar la empatía: gracias a la evidencia del elemento humano en el cuadro, cualquiera puede percatarse de la realidad, cualquiera puede oír dentro de su cabeza el pensamiento más escalofriante: “¡el homúnculo soy yo!”.

Conclusión

El breve estudio desarrollado nos permite establecer una serie de conclusiones en relación al papel del objeto incorporado y su función en la obra millaresca: es reflejo, en primer lugar, de una nueva mirada sobre las cosas, de un amor a lo más vulgar y sencillo, de un recelo hacia todo aquello que huele a progreso tecnológico; más profundamente, el tomar un objeto usado e incorporarlo a la pintura es un acto de comunicación con un hombre, con el hombre en general, con ese que ya no está pero que puede ser espejo para el hombre presente. Mirar al pasado (incluso a un pasado arqueológico) es para Millares buscar armas para hacer mejor su presente, para responder más certeramente a su inquietud de humanista. El objeto incorporado no es sino un fragmento de vida real, el único que Millares puede permitirse para hablar de un ser humano despiezado. Con él Millares se dice (y nos dice) que aún queda un rastro, que hay esperanza, que tal vez del homúnculo deplorable pueda nacer algún día un nuevo hombre pleno.

Referencias

Bonet, Juan Manuel; Fernández-Braso, Manuel; Franca, José-Augusto & Millares, Manuel (1975) *Escritos de Millares y otros textos*. Madrid: Rayuela.
 Millares, Eva (2007) “Memoria de una pintura arqueológica.” En Betancor, Fernando; Estévez, Fernando; Franco, Orlando; Millares, Eva y Sánchez, Andrés. *El artista*

como arqueólogo. Millares y el Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de iniciativas culturales de la Caja de Canarias.
 Millares, Manolo (1963) *Detalle de Sarcófago para Felipe II*. Técnica mixta sobre arpillera.
 Moreno, José María (1966) “Ni con lo bello ni con lo sublime.” *Triunfo*, 205, 34-43.

Contactar o autor: josegperera@gmail.com

Ocaña. La pintura travestida. Homosexualidad y travestismo como fundamentos

JOSÉ NARANJO FERRARI

Espanha, artista visual — pintor. Licenciado en Bellas Artes (especialidad pintura) y DEA (Diploma Estudios Avanzados). Afiliación actual: Becario — Personal Investigador en Formación. Profesor en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla en las asignaturas de Fundamentos de la Pintura II y Pintura del Natural.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: En esta comunicación presentamos una revisión de la producción artística de Ocaña (Cantillana, 1947- 1983) basada en dos fundamentos de su vida y su arte: La homosexualidad y la pintura. Pondremos en valor la obra plástica y el accionismo de Ocaña, estudiando la conciliación entre ambas áreas a través de la homosexualidad y el travestismo. Argumentamos la indisoluble union entre pintura y acción en la obra de Ocaña.

Palabras clave: Ocaña / homosexualidad / pintura / travestismo.

Title: *Ocaña. The painting transvestite. Homosexuality and transvestism as foundations in Ocaña's work*

Abstract: *In this communication, we provide us with a review of Ocaña's artistic production (1947-1983, Cantillana, Seville). It is based on two foundations of his life and his art: The homosexuality and the painting. We will put in value the plastic work and Ocaña's accionismo, studying the relation between both areas across the homosexuality and the transvestism. So, we argue the indissoluble union between painting and action in Ocaña's work.*

Keywords: *Ocaña / Homosexuality / painting / transvestism.*

Introducción

Tradicionalmente la profesión de artista ha ofrecido a los homosexuales un medio para expresar su sensibilidad (Cooper, 1991: 7).

El controvertido y multidisciplinar José Pérez Ocaña (Cantillana, 1947- 1983) confirmó esta teoría desde su inocente infancia hasta su muerte. Su particular vivencia y escenificación de la homosexualidad, marcó su vida y su producción plástica, convirtiéndolo en uno de los máximos exponentes del movimiento homosexual español e icono de la movida de Barcelona en los años 70, liderando el movimiento contracultural de la ciudad en el postfranquismo y la transición española. La homosexualidad es el nexo entre arte y vida en este artista y la consideramos motor de sus acciones y causa de la aceptación y repercusión de su arte. Estudiaremos como su visión del travestismo y escenificación teatral de su cotidianidad y costumbres populares andaluzas, junto al activismo en defensa de los derechos homosexuales, produjo una obra intangible y efímera en su producción artística que hoy se revaloriza como arte de acción y performativo.

En la actualidad el interés sobre Ocaña se dirige a fu faceta como personaje y activista, desatendiendo a veces su trayectoria como artista plástico que le es inherente al individuo para su correcta comprensión. Proponemos una lectura completa de la producción de Ocaña, partiendo de la premisa que el propio artista manifestó durante toda su vida: ser considerado pintor. Nuestro objetivo es poner en valor las dos áreas de creación del artista, revelando la conciliación de ambas a través de la homosexualidad. Nuestro estudio consta de dos puntos principales: la homosexualidad como impulso creativo y la pintura como fin.

1. La homosexualidad como impulso creativo

La homosexualidad en Ocaña condicionó su vida desde niño. Su condición sexual ha marcado cada acontecimiento de su vida personal, social y artística. De una u otra forma, este factor aparece asociado a cada etapa y circunstancia de nuestro personaje; desde el estímulo para salir del pueblo buscando nuevos horizontes personales, hasta la fama de su travestismo, su obra y producción artística o la incondicional lucha por los derechos de los homosexuales.

Desde niño su sentimiento de diferencia hacia los demás lo llevó a desarrollar una sensibilidad artística muy acusada acrecentada por las características del pueblo donde nació y vivió, con una sociedad matriarcal donde la mujer dominaba la vida social y festiva, aspecto antropológico que marcó la personalidad del joven artista. Ocaña vivió su niñez y juventud reprimido por la sociedad conservadora y tradicional de un pueblo extremadamente religioso como Cantillana, del cual supo obtener la esencia festiva y popular que desplegó más tarde en el ideario fetichista de sus creaciones. La marginación por su sexualidad y la necesidad de realización personal, junto a sus aspiraciones artísticas impulsan a Ocaña a salir del pueblo buscando nuevas expectativas que desembocó en una fulgurante carrera artística. La homosexualidad es la que sitúa al



Figura 1. Fotografía de Ocaña travestido durante el rodaje del corto *Ocaña, der ángel der in der cual sing*. Berín (1978) Foto: Boris Lehman. Archivo Familia Ocaña.

Figura 2. Ocaña, *Autorretrato con mantón azul*. 82 x 65 cm. Óleo sobre lienzo. Familia del artista. Cantillana. Sevilla. Fuente propia.

Figura 3. Ocaña travestido interactúa con su pintura, Exposición *Un poco de Andalucía*, galería MecMec. Barcelona 1977. Foto autor desconocido. Archivo familia Ocaña.

artista en Barcelona, una ciudad que se visionaba como cuna de libertades en una época de represiones.

En Barcelona el artista asume y reivindica su sexualidad libremente como respuesta o desagravio a tantos años de marginación y represión sexual e incompreensión artística ya que Ocaña nunca fue reconocido como artista en Cantillana. En la contracultura barcelonesa de los setenta el movimiento homosexual tuvo una importante expansión y auge provocados por la euforia de final de la dictadura y Ocaña aprovechó esa oportunidad. La ciudad le ofrece la libertad sexual y reconocimiento deseado, el espacio idóneo para desplegar su mundo creativo, y Ocaña aporta a Barcelona la fiesta, la ingenuidad y la alegría que convertirían en célebres a las ramblas, y esa etapa revolucionaria de la cual se encumbra como icono. (Nazario, 2004)

El artista andaluz exterioriza su homosexualidad sin pudor y opta por el travestismo como uno de sus medios de expresión, mirando de modo creativo hacia tradiciones y arquetipos del pasado, de su infancia y la cultura popular andaluza; recreando la misma iconografía que en sus pinturas. Se forja un personaje público, se hace popular y es reconocido en el mundo artístico y underground por sus disfraces, escándalos y defensa de los derechos homosexuales. La calle, los actos públicos, el entorno cotidiano serían el escenario utilizado por Ocaña para mostrar su homosexualidad mediante performances y actuaciones esperpénticas, dando lugar a un travestismo que fue en su momento reconocido como revolucionario y transgresor. Ingenuamente Ocaña convertía en parte de su obra artística cada paseo “ramblero”, cada disfraz de vieja o mujer andaluza, sus pioneros strip-teases o actuaciones inesperadas en espectáculos y manifestaciones reivindicativas.

Esta faceta fue inmortalizada por otros artistas del mundo audiovisual y de la fotografía que se sumaron al mundo creativo de Ocaña, desarrollando una obra en paralelo a la producción plástica del pintor, en la que Ocaña no era autor, si no la obra en sí. Es la revisión actual de su legado creativo la que revaloriza ese material producido por otros artistas, aglutinado en fotografías, audiovisuales o películas (protagoniza “Ocaña, retrato intermitente”, “Manderley”, “Silencis”, “Ocaña, der engel in der qual singt”, todas de temática homosexual o travesti) (Figura 1) como documentación del arte efímero y performativo de Ocaña. Recientemente varias exposiciones monográficas se han encargado de poner en valor esta producción anexa sobre Ocaña.

Ocaña se consideraba un artista integral, y su concepto de arte lo extendía a diversas disciplinas; y aunque era consciente del interés que despertaba sus actos travestidos, la calificación de “arte” la quería dirigida a sus cuadros y sus montajes expositivos, y no hacia sus acciones. El travestismo en Ocaña no va ligado a su sentimiento homosexual, él repite hasta la saciedad que no pretende

ser mujer, no aspira a planteamientos transexuales. Siempre dejó claro que no era un travesti, aunque ese adjetivo lo acompañó durante toda su carrera. Ocaña utilizaba el travestismo en su vida como manifestación festiva de su homosexualidad, como arma provocativa y reivindicativa, además del uso mediático y publicitario para estar presente en la vida cultural y artística de la época. Debemos tener presente que la homosexualidad de Ocaña se hace pública e invade la escena artística gracias a su faceta de pintor.

2. La pintura como fin

Desde niño quiso ser pintor. Ocaña encontró en el arte, en todas sus manifestaciones populares y plásticas, un medio de realización personal para dar rienda suelta a su sensibilidad y creatividad. En el pueblo se inició en las artesanías tradicionales a través de las fiestas religiosas. Estos orígenes se reflejarán en la técnica e iconografía de sus pinturas, cargada de fetiches y sabor popular.

La pintura autodidacta de Ocaña aglutina influencias expresionistas y fauvistas, con claras alusiones a la pintura de Chagall. Se acerca a planteamientos y estética naif, y así fue calificada, ante la insistente negativa del propio artista. Se ha cuestionado mucho la obra pictórica de Ocaña, su calidad plástica y validez, ya que su pintura no encuentra sentido desligada del contexto, la vida y actuaciones del personaje. De hecho, su obra pictórica no comenzó a ser valorada y tenida en cuenta hasta que no está avalada por el bagaje vital del artista y es reconocido como personaje social y activista homosexual de la contracultura barcelonesa, concretamente a partir de su exposición en la galería Mec-Mec y el estreno de la película “Ocaña, retrato intermitente” (dirigida por Ventura Pons) en 1977.

Su pintura se convierte en muchas ocasiones en el testimonio y obra física de un arte efímero y de acción en la calle; en su obra inmortaliza los disfraces y acciones de sus intervenciones, o el entorno y personajes que rodean al artista, convirtiéndose en documento gráfico tradicional y popular (Figura 2).

El artista siempre defendió la práctica de la pintura y el concepto de cuadro como mercancía artística. Ocaña ante todo se consideraba pintor, y utilizó todos los medios posibles para patrocinar su pintura. Aunque su creatividad derivó también a otras disciplinas su mayor producción artística la encontramos en sus cuadros, su pintura es el legado material de su creatividad más sincera (Figura 3). A sus pretensiones de evolución y confianza en su pintura debemos el elevado número de obras producidas en su corta carrera artística (1970-1983), que al igual que su carrera performativa o cinematográfica quedó sesgada por su repentina muerte, quedando inconclusa o prematura, lo cual puede dificultar el juicio objetivo de su obra.

A pesar de todo, Ocaña era consciente de sus limitaciones en la pintura, y

se descubrió como un artista completo, abriendo múltiples campos a raíz de la pintura. Su amplio concepto del arte le llevo a hacer de su vida su mejor obra.

Hacer una exposición y hacer un montaje, ambientarlo todo y poner después los cuadros.....no es arte sólo pintar un cuadrito como la sociedad burguesa había plantado, yo qué sé; pintar un cuadro sobre un caballete o un bastidor puede ser burgués, pero a mí me da igual. Yo siento pintar, siento cantar y cuando canto creo que estoy haciendo arte y cuando me visto de mujer... me parece que estoy haciendo arte... (Chamorro, 1983).

Conclusión

A pesar de carecer de muchos conocimientos intelectuales y artísticos o ser un auténtico neófito en el panorama artístico contemporáneo, Ocaña desarrolló una obra ambigua entre la pintura, la instalación, el teatro, el cine o la performance utilizando la repercusión como personaje público y activista homosexual para complementar su obra plástica y obtener la trascendencia deseada en su pintura. Su ingenuidad y escasa formación artística podría haberlo encauzado hacia una carrera de pintor frustrado e inadaptado a su tiempo, ya que la propuesta pictórica de Ocaña no guardaba ninguna relación con las corrientes artísticas que triunfaban en la época.

Con intuición y genialidad Ocaña consiguió no renunciar nunca a su oficio de pintor y obtener rendimiento artístico al insistente apelativo de “pintor travesti”. Sus aspiraciones pictóricas lo conduce a la liberación y escenificación de su homosexualidad y esta repercute en su pintura dotándola de sentido y valor. Esta simbiosis produjo una obra sincera y multidisciplinar, una “pintura travestida” de vivencias y teatralidad que continúa teniendo vigencia, emocionando y escandalizando a todo aquel que descubre a Ocaña.

Referencias

- AAVV (2011) *Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*. Barcelona: Polígrafa. ISBN: 978-84-9850-357-9
- Chamorro, Paloma (1983) Entrevista a Ocaña en programa “Trazos” 1977. *La edad de oro*. [DVD. Programa TV] Madrid: RTVE.
- Cooper, Enmanuel (1991) *Artes plásticas y homosexualidad*. Barcelona: Leartes. ISBN: 84-323-0960-5
- Lehman, Boris (1978) *Ocaña travestido durante el rodaje del corto “Der ángel der in der cual sing”*. Berlín [Fotografía] Archivo familia Ocaña. ISBN: 978-84-7584-175-5
- Nazario (2004) *La Barcelona de los 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona: Ellago Ediciones. ISBN: 84-95881-38-1
- Villarós, M. T. (1998) *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española. 1973-1983*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Wynn, M.J. (1985) *Ocaña. Pinturas*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura.

Renascente: A memória da água

JULIO CESAR DA SILVA

Brasil, artista plástico. Estudante de doutorado no programa Languages y Poéticas en el Arte Contemporaneo na Universidad de Granada, Espanha. Afiliação atual: Universidade Federal do Espírito Santo.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O presente texto trata-se das reflexões geradas a partir do acompanhamento como orientador do projeto: Entre Saudades guerrilha, do artista Piatan Lube realizado em 2011/2012 num período de nove meses, no embate do artista com a produção da obra.

Palavras chave:

memória / intervenção / paisagem.

Title: Source: the water memory

Abstract: The present study is about the reflections created from the attendance as the project advisor: "Entre Saudades guerrilha", from the Artist named Piatan Lube held in 2011/2012 in nine months, in the shock of the Artist with the work production.

Keywords: memory / intervention / landscape.

Introdução

O texto que apresento possui uma particularidade de ser fruto de uma relação íntima com a produção e construção da obra a que se refere, particularidade esta proporcionada pela orientação, o que me coloca como um leitor particular no que diz respeito as reflexões que se anteciparam a realização de cada movimento em direção a realização do trabalho do artista. Contando hoje com 28 anos Piatan Lube possui graduação em artes pela Universidade Federal do Espírito Santo e foi contemplado em 2010 com premio nacional Arte e Patrimônio patrocinado pelo IPHAN o artista vem desde então atuando em propostas que relacionam memória e espaço em intervenções externas em áreas urbanas e rurais.

A obra a que se refere trata-se de uma intervenção na paisagem e a ocupação de uma galeria, acolhido pelo programa de Residência Artística: *Mas que arte cabe numa cidade?* na galeria de arte Casarão, *Entre Saudades e guerrilha*, projeto original apresentado pelo artista para o edital 11- SECULT ocuparia a

galeria e uma área de pastagens num sítio conhecido como Morro do Elói (figura 1) na cidade de Viana. Morro este em que seriam plantadas três mil mudas de espécies nativas que no passado ocuparam aquela paisagem. Estas plantas estariam organizadas neste pequeno território de forma a redesenhar cada uma das sete letras da palavra saudade escavadas no solo previamente preparado em uma escala que poderiam ser vistas a um quilometro, dariam formação uma pequena floresta num futuro imprevisível já que dependem da resistência de cada uma das mudas ali plantadas sujeitas as intempéries do lugar.

1. Paisagem oculta

Como podemos imaginar, haveria como resultado final nesta ação uma espécie de monumento recortado na paisagem que a sustentaria de uma forma convencional como sendo quase um objeto, uma escultura. Outro fator preponderante, que durante o período da mostra a intervenção estaria atrelada a Galeria de arte do Casarão (figura 2) o que evidenciaria a relação direta com o fazer artístico. Na galeria Casarão seria escavado em um dos salões a palavra *Guerrilha* numa ação análoga a realizada no campo e em seguida as letras seriam preenchidas com água, alusão clara a fonte de vida que representa este elemento. Mantivemos um prolongado debate sobre a participação da galeria no projeto frente a natureza da intervenção na área externa, de como ela poderia atuar como um agente ativo, não passivo, somente um espaço expositivo.

As sugestões que surgiram foram a de abrir um poço semi-artesiano no solo abaixo do imóvel e dali extrair a água que inicialmente alimentaria as mudas na intervenção no morro do Eloi, isto transformaria a galeria num espaço dinâmico, gerador de vida, ligada à palavra/monumento por um cordão umbilical, (figura 3) ductos, fornecendo a água inicial para a germinação e sustento de cada uma das futuras arvores. A água originada do subsolo do imóvel revelaria assim um pouco do passado do lugar sua vocação para nascente, abordamos este elemento universal por uma propriedade singular, de forma simbólica nos apropriamos desta imagem da memória da água, como se nela contivesse todo o histórico de seu percurso, de seu ciclo de um passado remoto ate os dias de hoje, como se contivesse disperso fragmentos de todos os elementos e lugares por onde tenha passado, nela diluídos.

O elo entre a galeria e o exterior tencionam os dois espaços semânticos da proposta, a galeria espaço ideal de representação e o morro do Eloi, lugar sem outra função senão servir de pastagens para o gado do proprietário. Ao perfurar o solo dentro do espaço expositivo haveria esta infiltração uma intervenção no oculto, aquilo que não podemos ver apenas imaginar os extratos que compõe a capa superficial desse planeta. Podemos somente supor a existência



Figura 1 · Realizando demarcação topográfica no Morro do Elói, Viana. (Foto do autor, 2010)

Figura 2 · Uma das salas expositivas onde seria realizado a perfuração do poço, Galeria de arte Casarão, Viana. (foto do autor, 2010)

desse lençol freático. A galeria antes este cubo dimensionado pela arquitetura familiar ganharia uma outra escala real pois fazendo parte do que a mantém no espaço, a dimensão planetária e histórica que no passado estava ali a flor da superfície, um olho d'água a jorrar ininterruptamente esta informação foi confirmada pela pesquisa feita junto aos arquivos públicos da cidade.

A proposta sucumbiu frente as intempéries imprevistas do poder publico e do privado, na área negada pelo proprietário para a intervenção externa e na impossibilidade de perfuração no solo da Galeria por tratar-se de espaço em vias de tombamento, porém já não haveria porque realizá-lo diante da inexistência da intervenção na paisagem. Diante do exposto devemos considerar a dificuldade do artista para lidar com as dimensões da obra proposta, que no inicio, na sua origem está na motivação palavra chave, que aparentemente ficou na impossibilidade de mover-se do individual para o coletivo, assim como surgiu na mente do artista, esta dimensão íntima que deveria chegar ate o outro para se tornar publica. Dependente da capacidade do artista em convencer por meio de argumentos e atitudes deflagrando o que vamos chamar do desejar estar na ação, na transformação do espaço coletivo. Tudo isso faz parte da obra, a motivação transformadora que faz migrar gestos e atividades banalizadas pelo cotidiano funcional para a dimensão de um gesto transformador.

1.1 Uma hidrografia sentimental

No que resultou ao final da jornada de idas e vindas deste projeto aproxima-se das praticas de reflorestamento empreendidas pelo governo e largamente propagadas por instituições não governamentais a favor do meio ambiente. Se analisarmos as praticas elas tem como resultado os mesmos aspectos materiais. A motivação também foi o que moveu o artista em busca de uma saída estratégica, de Entre Saudades e Guerrilha para uma outra configuração que denominei Renascente, e todo este caminhar ate a fonte torna-se processo, então faz parte da obra no jogo de tentativas e acertos, mas não devemos esquecer que ele não chega ate ali sozinho, e isto já torna coletiva esta construção de lugares, surge da orientação em direção ao elemento gerador da vida neste planeta, a água sugerida no poço semi-artesiano que alimentaria as mudas e que aludia ao passado do lugar e nas conversas diárias com sitiantes do seu circulo de convivência, que possuindo as nascentes em suas propriedades, tornaram-se agentes ativos dentro da seguinte proposta: as mudas seriam transplantadas para quatro nascentes em torno de cinquenta metros a volta de cada uma delas, ha uma lei de recuperação destas nascentes que praticamente obriga os proprietários a realizar este pequeno reflorestamento do em torno disso facilitou a negociação com os proprietários e os incluiu de forma efetiva na proposta. Do primeiro

ciclo da projeto nem tudo fora negado, o artista conseguiu junto a INCAPER as três mil e quinhentas mudas que transplantadas tiveram sua estadia na galeria durante todo o processo, transformando o lugar em um berçário. (figura 4) Vários voluntários foram cooptados pelo artista para os mutirões que se seguiram durante os três meses antes da abertura da mostra.

É possível construir mentalmente uma imagem destas quatro nascentes unidas numa mesma rede/artérias comunicantes que apesar de distantes umas das outras a água que pela gravidade vai recortando esta cartografia mental busca suas depressões, parece unir num mesmo desenho estas tantas futuras arvores que seguras ao solo pelas raízes, também artérias, estarão logo unidas a todo o sistema. Estamos aqui falando da imaginação íntima com a matéria, esta mesma de que fala Bachelard quando afirma em seu livro “A água e os sonhos”: “No fundo da matéria cresce uma vegetação escura; na noite da matéria florescem flores negras. Já trazem seu terciopelo e a fórmula de seu perfume.”

Toda a simbologia por trás deste elemento, principalmente em se tratando de fontes de água doce, pureza e purificação são dois significados presentes.

Renascente retoma a participação coletiva, que flertava como proposta em Entre Saudades e Guerrilha, ela torna-se aqui seu eixo principal, a contaminação se dá pela via verbal, o artista lutou por disseminar sua motivação entre aqueles que ouviram o seu pedido, esta contaminação não está limitada apenas a angariar forças para a sua execução mas dar a ela a dimensão do gesto criativo através da interlocução entre seus vários agentes, aí está ela a motivação reescrevendo seu ciclo, a diferença entre esta ação migrando do gesto transformador dos entes para um gesto transformador dos seres que outras formas de abordagem poderiam suscitar. Muito mais do que uma intervenção na paisagem Renascente (figura 5) trata-se de uma intervenção no cotidiano das pessoas que lidam com o em torno diariamente mas de forma a utilizá-lo nas suas necessidades materiais, aqui se dá a ruptura de como cada movimento que fazemos em direção a objetificação das coisas podem ser transfigurados a partir de um estado de consciência da dimensão de todo sistema onde somos mais um dos fenômenos a somar nestas conexões, nas relações que formam a matéria desse planeta, em *pensadores de sistema* do grande sistema vivo que é este mundo. Assim podemos perceber como se amplia nossa percepção e por conseguinte nossa noção de lugar. Cada uma destas futuras arvores como parte de um sistema de trocas sazonais, ligadas a terra e ao céu gerando vida compartilhada com aves e insetos nos religando a esta teia.

A memória da água, esse talvez seja o tema, a lógica de tudo o que estamos vendo à nossa volta, as plantas que Piatan Lube propôs como ligadura entre o humano e este elemento vital como determinação de um lugar. A partir destes



Figura 5 · Material de divulgação, (*busdoor*).

implantes, ao considerarmos quatro fontes, então quatro lugares, prefiro afirmar que estes se fazem compor num mesmo lugar, a fonte onde floresce a origem dessa ideia.

Tão fluido quanto água é o pensamento, que é capaz de estruturar arquiteturas dentro de uma racionalidade previsível e, ao mesmo tempo, não se manter sempre no mesmo leito, assim como um rio vai encontrando os obstáculos com os quais redesenha sempre suas margens.

Conclusão

Vamos recordar a guerrilha que foi o início desse projeto de residência, que tinha tão certo como meta a interferência na paisagem de Viana. Assim como um rio, as águas/pensamento foram alterando seu curso, encontrando outras vazantes. Na sala de vídeos, podemos flagrar estes instantes. Ali o processo da obra torna-se a obra em si, leito alterado, olhar deslocado da paisagem da sua forma convencional de horizonte para uma busca da intimidade de um olhar oblíquo sobre a superfície da água brotando da terra, num fluxo tão singelo, mas potente o suficiente para alterar de forma irreversível o entorno. Nessa matéria flui nossa experiência no inconsciente, recolhemos com cuidado na palma da mão uma porção dessas memórias quando encontramos com os proprietários destas terras na lida diária com esse elemento; reconfiguramos sua dimensão simbólica, agora no trato da terra na extensão desses veios, na forma de uma artéria que sustenta cada sitiante, sua fixação no lugar. Estas relações renascentes buscam dar à memória o frescor das fontes. O ciclo prossegue, e as águas encontram seus continentes dentro e fora das famílias ali reunidas; então, é o

afeto que se mostra produzindo sentidos, nomina seu lugar. As plantas ainda imberbes são fixadas ao solo na esperança de que venham a fazer parte desses guardiões num futuro, protetores daquela que os alimenta numa troca favorável que envolve a memória dentro deste gesto eu te alimento, você me alimenta, numa troca incessante de fluidos. A obra não trata do replantio destas áreas, mas do que nesta vivência transcende a função destas futuras árvores; o plantio real dá-se na troca entre os seres envolvidos na tarefa de juntos, mentalmente, construir esta nova hidrografia sentimental, na relação com o espaço agora constituído em lugar construído no ciclo do habitar”.

Referências

Bachelard, Gastón (2002) *El agua y los sueños*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Duque, Felix (2001) *Arte publico y espacio político*. Madrid: Akal, S. A.

Farah, Ivete (2008) *Poéticas das arvores urbanas*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ.

O texto imaginado — observações sobre escritos de Jorge Menna Barreto

KATIA MARIA KARIYA PRATES

Brasil, artista visual. Doutora em Poéticas Visuais. Afiliação: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes / Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Esse artigo trata de aspectos do trabalho escrito por Jorge Menna Barreto em sua dissertação de mestrado, onde aborda tem como tema o “site-specific” nas artes visuais. A conformação com a qual aplica sinais gráficos e elabora seu texto instaura um ambiente específico que contribui para a compreensão crítica e teórica do assunto.

Palavras chave:

site-specific / texto de artista / imaginação.

Title: *The imagined text — remarks on the writings of Jorge Menna Barreto*

Abstract: *This article discusses aspects of the Master degree dissertation written by Jorge Menna Barreto, which addresses the theme of “site-specific” in the visual arts. The use of graphic signs and the way the text is developed establish an specific environment that contributes to the critical and theoretical understanding of the subject.*

Keywords:

site-specific / artist’s text / imagination.

Imaginar a imagem

A arte visual pressupõe um imaginar: imaginar a imagem. O que vemos não nos impressiona simplesmente como visível, mas, se nos afeta, é como uma complexidade de sentidos e sensações. E, para o que nos afeta, um mundo é erigido: um mundo imaginado que pertence ao indivíduo afetado, porque é somente no observador que funcionará algum delicado detalhe que poderá fazer uma obra se distinguir e ter importância. Assim, para cada aspecto das artes visuais ou de um trabalho em particular que nos impacta, corresponderá uma constelação de elementos que não são o que vimos, mas que resultam de nossa sensibilidade particular.

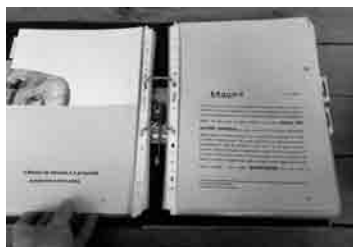
Quando se escreve sobre artes visuais, é gerada uma outra etapa para esse mundo imaginado. Aquele universo sensível se transforma em algo diferente porque adaptado para as palavras — com a intenção de comunicar constelações particulares a outros olhos. Ocorre, dessa forma, uma dupla imaginação, aquela que a imagem gerou e uma outra que dela decorre — interpretação escrita da primeira. Só um extenso desejo de compartilhamento pode fazer com que esse delicado trajeto ocorra. Em um texto, quando falo sobre um aspecto que me mobiliza, não falo sobre algo que talvez seja mais importante para outro observador. E mais, se discorreremos sobre algo que o leitor não viu, estamos daí tornando o texto mais relevante que o próprio trabalho. Como artistas, como enfrentar a redução daquilo mesmo que fazemos? Como escrever sobre arte visual de modo relevante, não se deixando levar por uma busca de verdades inalcançáveis?

Atualmente a produção de artes visuais encontra-se extensamente vinculada à atividade da escrita como resultado de uma elaboração intelectual do artista sobre o próprio trabalho, especialmente dentro dos meios acadêmicos. Dentro dos contextos textuais abarcados pelas artes visuais, essa atividade pode carregar um “imaginário” que possibilite que sua produção esteja imbricada ao trabalho artístico, ou melhor, ao modo de pensar do artista podendo constituir uma face menos estereotipada, mas não menos relevante à abordagem intelectual do tema a que se refere.

Imaginar o texto

A prática da escrita, como a realizada na pesquisa de dissertação de mestrado “Lugares Moles” apresentada pelo artista brasileiro Jorge Menna Barreto à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo em 2007, demonstra que é possível desenvolver um projeto rigoroso que oferece uma linha de trabalho que, além de conduzir o leitor dentro do tema proposto, se expande em busca de aproximar-se de questões que se apresentam como essenciais.

O assunto de sua pesquisa é a situação “site-specific”, termo que, nas artes visuais, indica trabalhos cuja natureza principal é serem elaborados para um evento e/ou local específico. Para desenvolver seus estudos, o artista trata de algumas de suas obras por meio do que ele denomina “método negativo” — que consiste em escrever o título de seus trabalhos visuais já realizados com um risco sobre as palavras (que pode também incluir o corte da página), fato que os colocaria não mais como os trabalhos em seu momento de acontecimento, mas como os trabalhos ao serem analisados. Retira sua obra do “site-specific” para o qual foi criada para recolocá-la nesse novo local que é o ambiente crítico de uma avaliação escrita. Os trabalhos passam a ser, por esse desdobramento



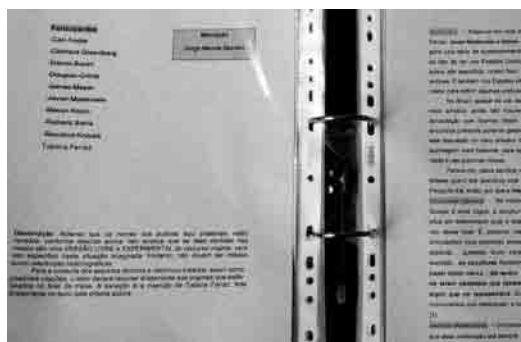
Figuras 1 e 2. Jorge Menna Barreto. “Lugares Moles”, dissertação de mestrado, ECA/Universidade de São Paulo, detalhe da análise do trabalho “Massa”, p. 50-54, 2007 (Foto: Jorge Menna Barreto, 2012.)

intelectual e semântico, novamente específicos — imaginados através do texto e de sua documentação fotográfica. Em sua dinâmica recém adquirida, o trabalho se diferencia de seu evento original e migra para o universo do papel impresso, recriando-se como ainda outro objeto com finalidade específica, agora como assunto de análise. O objeto impresso engendra uma relação que afirma a diferença entre a situação do trabalho quando foi mostrado e a sua análise posterior — que o leitor tem em mãos.

A sequência dessa pesquisa acadêmica leva Jorge Menna Barreto a considerar que o próprio espaço do texto que elabora contém especificidade particular, é um “site-specific” em múltiplas instâncias. Esse pensamento mina também a colocação de citações bibliográficas, já que ele considera que cada texto de outro autor possui seu próprio lugar específico, isto é, o livro do qual se origina, e retirá-lo de lá seria corromper sua integridade. Como consequência, o artista elabora três “Mesas” de debate, ambientes ficcionais de discussão onde se encontram teóricos, artistas e escritores. Aplicado sobre o nome dos autores citados, é utilizado o mesmo recurso da palavra riscada. As mesas são compostas por:

Mesa 1: Clement Greenberg, Carl Andre, Daniel Buren, Douglas Crimp, James Meyer, Javier Maderuelo, Miwon Kwon, Richard Serra, Rosalind Krauss; **Mesa 2:** Andrea Fraser, Cildo Meireles, Kim Levin, Lawrence Weiner, Robert Smithson; **Mesa 3:** Julio Plaza, Martin Grossman, Sarat Maharaj, Sérgio Buarque de Holanda, Suzana K. Lajes, Sherry Simon e Paul St-Pierre. Todas com mediação do próprio artista.

Os participantes das “Mesas” são dotados de capacidade de diálogo e resposta em sua interação. Assim, mesmo com o cerne de suas afirmações sendo fiéis ao texto original do livro de onde foram retiradas, há uma modificação sutil



Figuras 3 e 4. Jorge Menna Barreto. “Lugares Moles”, dissertação de mestrado, ECA/Universidade de São Paulo, detalhe de “Mesa 1”, p. 1-4, capítulo “Inacontecido”, 2007. (Foto: Jorge Menna Barreto, 2012.)

que corresponde à necessidade de relacionamento entre as falas. E é a partir desse espaço de discussão que se instaura a dúvida entre o que é teoria e o que é ficção. O encontro é ficção; as ideias expostas são teorias. Mas floresce aqui a oportunidade de ver as teorias em um contexto ficcional que as coloca como objetos originários da imaginação destes esforçados observadores da arte que imaginam ideias a partir de imagens e as tornam teorias. É certo que os diálogos que Jorge narra não aconteceram entre os teóricos e os artistas participantes, mas não podemos negar que ocorreram no espaço mental que se forma no interior da dissertação de “Lugares Moles.”

Esse exercício textual nos demonstra com clareza radical o tema de seu trabalho de análise e crítica. O artista, impulsionado pela necessidade de coerência com o tema tratado, traz ao universo da crítica e da teoria um alargamento que contribui na percepção primeira da questão investigada. A questão da especificidade de um lugar é corporificada e expandida para o leitor em evidência exemplar.

Assim como um trabalho de arte, esse desdobramento escrito vibra em latência, disponível para gerar um novo campo em extensão e intensidade onde é possível elaborar o pensamento sobre artes visuais de forma produtiva e reverberante — sem cristalizá-lo em favor de alguma teoria que se deseja definidora.

Referências

Barreto, Jorge Menna (2007) *Lugares moles*, São Paulo: ECA/USP. [Consult. 2012-12-12] Dissertação de mestrado. Disponível em: <URL: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-204120/publico/4970000.pdf>>

O presente trabalho foi realizado com o apoio da CAPES, entidade do Governo Brasileiro voltada para a formação de recursos humanos.

Contactar a autora: prateskatia@yahoo.com

Os Carretéis na Obra de Iberê Camargo: a criação da imagem e sua trajetória

LAURA GOMES DE CASTILHOS

Brasil, artista visual e ilustradora. Graduação: Graduada em artes Plásticas pelo Instituto de Artes Visuais da UFRGS, Porto Alegre, Brasil e Doutora em Desenho pela Universidad Complutense de Madrid, Espanha. Professora no Instituto de Artes da UFRGS.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O artigo divulga a obra de um dos maiores pintores brasileiros contemporâneos, Iberê Camargo. Analisa parte da biografia do artista visual com a finalidade de compreender sua obra que referencia a estrutura do Carretel — pequeno objeto de sua infância que se torna tema recorrente no final dos anos de 1950. É este elemento formal que possibilita o transcurso de Camargo entre a figuração e a abstração.

Palavras chave: Iberê Camargo / pintura / biografia / Carretel.

Title: *The Reels in the Work of Iberê Camargo: image creation and its trajectory*

Abstract: *The article publishes the work of one of the greatest contemporary Brazilian painters, Iberê Camargo. Analyzes part of the visual artist biography in order to understand his work that references the structure Reel — small object from your childhood that becomes a recurring theme in the late 1950s. Is this formal element that allows the passing of Camargo between figuration and abstraction.*

Keywords:

Iberê Camargo / painting / biography / Reel.

Introdução

O presente artigo apresenta parte da obra pictórica de Iberê Camargo (1904, 1994), um dos mais importantes artistas plásticos contemporâneos brasileiros. Seu trabalho carece de maior reconhecimento no cenário artístico internacional, por sua qualidade e extensão, particularmente com relação à crítica de arte nos países europeus. Sua obra foi apresentada em 1951, na 1ª Bienal Internacional de São Paulo, no Brasil — um dos salões de maior prestígio no circuito das



Figura 1. Carretéis de madeira.



Figura 2. Carretéis na máquina de costura.

artes mundiais. Camargo nasceu em Restinga Seca, pequena cidade localizada no sul do Brasil. Filho de ferroviários, seu pai era vigilante e sua mãe telegrafista. Não recebeu na infância qualquer estímulo artístico iniciando a desenhar por conta própria aos quatro anos de idade. O Carretel (figuras 1 e 2) torna-se temática de maior envergadura, ao longo de sua carreira profissional. Espécie de ícone no seu trabalho pictórico, é também representado em inúmeros desenhos e gravuras do artista plástico. Este objeto provém da sua infância, mais precisamente da gaveta de guardados de sua mãe. Ele nada mais é que um pequeno artefato de madeira, presente na máquina de costura. Muito simples sob o ponto de vista formal, é composto por um cilindro central e dois círculos de madeira. Iberê-menino descobriu o brinquedo Carretel que se tornou o leitmotiv de sua pintura, a partir dos anos 1950. A estrutura iberiana pode ser comparada, pela forte presença imagética, as inúmeras garrafas que pintou Giorgio Morandi (1890, 1964), ou as maçãs que povoaram as muitas naturezas-mortas de Paul Cézanne (1839, 1906).

Anos de formação

Iberê é considerado um pintor autodidata. No início dos anos 1940 interrompe os estudos de desenho na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria. Em 1942, recebe uma bolsa de estudos e parte para o Rio de Janeiro, pólo político, centro cultural e artístico do país. Desiste dos ensinamentos da Escola Nacional de Belas Artes e entra em contato com importantes artistas plásticos, entre os quais um dos pintores modernistas mais conhecidos da época, Cândido Portinari (1903, 1963). Parte em viagem de estudos por dois anos na Europa. Em visitas a museus tem o primeiro contato com as obras originais dos artistas



Figura 3. Iberê Camargo. *Solidão*, óleo sobre tela, 200 x 400 cm, 1994. Coleção Maria Coussirat Camargo.



Figura 4. Iberê Camargo, *Sem título*, óleo sobre tela, 364 x 255 cm, 1975.

plásticos que mais admirava, entre eles Pablo Picasso (1801, 1973), Alberto Giacometti (1901, 1966), e os mestres clássicos florentinos. Aprende pintura com o metafísico Giorgio de Chirico (1888, 1978), e com André Lhote (1885, 1965). Apesar de afirmar não pertencer a nenhuma escola artística, o conjunto da obra de Iberê é influenciado pelas vanguardas européias das primeiras décadas do século XX.

O modo de ser e de fazer pintura

Iberê tinha um temperamento muitas vezes explosivo além de um modo obsessivo de relacionar-se com todos os assuntos relacionados à arte — atitude que refletia no resultado de sua obra. Para muitos críticos Iberê, apesar de discordar, era um pintor expressionista. Cumpria diariamente, em seu atelier localizado na residência, uma exaustiva rotina de trabalho. O modo que pintava era muitas vezes rápido, forte, parecia que golpeava, com as ferramentas de pintura, a tela. Movimentava seu corpo de grande estatura com gestos largos. Gesticulava, falava e continuava pintando e repintando a grande tela com

porções generosas de pigmento importado da Holanda. Quando o resultado da obra não lhe agradava, abandonava-a. Seu estúdio era amplo e muito bem equipado. Abrigava-se em um espaço no qual se dedicava, além da pintura, as técnicas de desenho e gravura. Foi professor de uma geração de artistas plásticos. Dedicou certamente mais horas de sua vida a serviço da arte do que a outras atividades. Escrevia sobre seu processo criativo, tendo publicado livros sobre o assunto, além de contos. Sua última obra *Solidão* (Figura 3) ficou inacabada. Pintou-a até os momentos finais de sua vida. Morreu vitimado por um câncer no cérebro. A obra do artista plástico revive, em exposições permanentes e no acervo da Fundação Iberê Camargo, situada em Porto Alegre e projetada pelo arquiteto português Alvaro Siza Vieira (1933).

Os Carretéis

A introdução formal dos carretéis na obra de Iberê deve-se a impossibilidade de continuar a pintar paisagens e casarios cariocas, no final dos anos 1950, devido a uma hérnia de disco. Camargo abandona a temática ao ar livre e se volta ao atelier, mais precisamente a coleção de pequenos carretéis que ali guardava. Neste momento este objeto é responsável pelas mudanças formais e compositivas de sua obra. Inicia compondo naturezas-mortas em que o carretel é acompanhado por outros elementos, como laranjas e garrafas. Pouco a pouco o pintor busca uma síntese formal que desembocará em uma obra de caráter construtivista, na qual o carretel passa por um rigoroso exercício geométrico. Na fase seguinte a pequena estrutura protagoniza a tela (Figura 4), desaparece a hierarquia entre figura e fundo. Em seu exercício mais ousado, já na década de 1960, o carretel pulveriza-se, esfacela-se. Iberê aproxima-se dos pintores tachistas e da abstração pura. Anos mais tarde, por volta de 1980, a tela de Camargo volta a figurar carretéis e figuras humanas, entre as quais o próprio pintor que se auto-retrata. Todos estes elementos disputam território num campo de forças oferecido ao deleite do fruidor. Pode-se afirmar que, o conjunto da obra de Iberê Camargo alcança uma extraordinária qualidade estética a partir de questionamentos de ordem existencial, que o faz recuperar o Carretel de sua infância, e de uma dedicação e entrega total ao fazer artístico.

Contactar a autora:

lauracastilhos1@yahoo.com.br

Nuno Ramos e a escolha pela dúvida (ou, O artista-explorador)

LEONARDO VENTAPANE PINTO DE CARVALHO

Brasil, artista visual. Bacharel em Programação Visual, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Artes Visuais (UFRJ). Professor do curso de Comunicação Visual Design, UFRJ.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: A partir dos dois trabalhos visuais mais recentes do artista brasileiro Nuno Ramos, este artigo tece considerações sobre uma lógica de investigação que privilegia a abertura e a imprevisibilidade — ou simplesmente o desconhecido — nas estratégias da arte contemporânea. Tomamos emprestado para nosso texto a figura do explorador, a fim de tratar com maior propriedade os deslocamentos criadores que se desenvolvem por territórios de frágil orientação.

Palavras chave: arte contemporânea / artista-explorador / dúvida.

Title: *Nuno Ramos: choosing in doubt (or, The artist-explorer)*

Abstract: *From the two most recent visual works of Brazilian artist Nuno Ramos, this article reflects on a logic of research that favors openness and unpredictability — or simply the unknown — in the strategies of contemporary art. We borrow the figure of the explorer, in order to deal with the creative displacements developed over territories of fragile orientation.*

Keywords: *contemporary art / artist-explorer / doubt.*

Introdução

Abandonar as seguranças da vida comum e suas certezas é reencenar o temor dos primeiros navegantes, para quem o fim do mundo plano não era apenas o fim de tudo: era uma queda depois do mundo, uma brusca mudança de eixo. Nesse sentido, também o artista caminha nas arestas do mundo, na iminência de uma descoberta, de uma queda reveladora.

Acreditamos que a “escolha pela dúvida” (Estadão.edu, 2010) afirmada por Nuno Ramos como elemento importante de sua formação, contribui para aproximarmos o exercício de criação artística de um espírito explorador, dirigidos que estão para regiões-limite de investigação. Longe de analogias entre essas

duas realidades distintas, interessa-nos a apropriação de uma lógica ou discurso capaz de acompanhar os deslocamentos criadores nos territórios da arte.

Em toda jornada, a dúvida não é uma insegurança que paralisa, mas uma oscilação que faz seguir adiante, adquirindo também nas múltiplas abordagens de Nuno um valor positivo. Seja na escultura, na instalação, na pintura, na fotografia, no vídeo/cinema, na música ou na palavra, é a dúvida que coloca o trabalho em trânsito nos terrenos pelos quais se aventura. «Acho mais rico e divertido tratar as partes do meu trabalho como países diferentes» (Naves, 2011), ele nos diz.

Assim, este artigo organiza suas considerações com ênfase na produção recente desse premiado artista brasileiro, especialmente a partir de *Ai, pareciam eternas! (3 lamas)* e *O globo da morte de tudo* — este em parceria com Eduardo Climachauska —, seus dois últimos trabalhos visuais. Buscamos estender nossas breves marcações não exatamente sobre as obras, compreendidas em seus supostos aspectos conclusivos — ou como pontos de chegada — mas sobre vestígios ainda frescos dos movimentos que ali circulam.

1. A escolha pela dúvida

O artista-explorador toma o mundo como uma distância, como um distanciamento, onde suas atividades e procedimentos desdobram-se por territórios de pura impermanência. Sabe que o território de criação não é uma unidade — ou um mapa. Ao contrário, ele evidencia a ilusão da linha reta, como tão bem nos mostra Richard Long. Como duvidar melhor? No limite, o artista-explorador se desloca pela parte em branco do mapa, pelos intervalos não planejados (e não-planejáveis) de suas estratégias iniciais. Nessa *terra incognita*, o artista-explorador precisa crer para ver: longe, está de novo diante de sua intimidade.

Em *Ai, pareciam eternas! (3 lamas)* (Figuras 1 e 2), Nuno reproduz em tamanho real seções das três casas onde morou. São cortes inusitados, inclinados, que intensificam o sentido de afundamento das casas, cada uma em sua própria lama. Ali, as linhas retas estão por toda parte: estão nos telhados e nas arestas das casas, assim como delimitam os territórios onde essas mesmas casas afundam, no chão da galeria — três lamaçais geométricos que aos poucos revelam-se os cortes ou as vistas tradicionais das respectivas casas.

Apesar de todo o cálculo, de todo o controle, de toda a engenharia, a lama fala mais alto: a lama é o imensurável, o imemorial. Como aponta Lorenzo Mammi, “o verdadeiro fundo desses tanques não está na galeria, mas em algum lugar de nosso íntimo” (Mammi, 2012). Circulamos no espaço que nos resta, no espaço *entre*, onde é preciso equilibrar, aguçar a própria presença. Se



Figuras 1 e 2. Nuno Ramos, *Ai, pareciam eternas!* (3 lamas). Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 2012. Fonte: própria.

mais do que nunca, na contemporaneidade, a arte é *cosa mentale*, Nuno parece engrossar, com tantos outros, o coro de Pavese: “Um pensamento não vale nada de nada se não for pensado com todo o corpo” (Pavese, 1932/2009). Para o artista-explorador, contemplar e agir são um único movimento. Só o corpo pode *con-fundir* em uma mesma matéria, em uma mesma cor, casa e lama, variáveis apenas em sua solidez. Só o corpo, exausto de habitar, pode permitir-se duvidar das categorias: onde termina uma e começa a outra? Vagarosamente, a forma dá passagem ao temporal. Não apenas em função de uma indecisão sobre o que se vê, sobre qual movimento admitir — isto é, se as casas afundam ou emergem, originadas da lama. Mas de uma *inversão* daquilo que se vê, ou de como se vê, desarticulando o tempo: abraçando as colunas da galeria, as casas e as lamas parecem reivindicar uma pré-existência frente ao prédio que as contém. A lama, o barro como *matéria-primeira*, algo vivo e anterior, contamina a matéria das casas de Nuno: não são mais habitações, mas algo vivo que, desde sempre, habitam. Não à toa, há quem veja no extenso telhado da casa branca uma grande coluna vertebral — um dorso, uma baleia? Por sua vez, a lama se faz morada, onde o gesto criador *demora*, fazendo do espaço um outro espaço e do tempo um outro tempo. Lamas como moradas-deserto; inabitáveis, inacessíveis, impossíveis como as casas de Nuno — sempre em certos sentidos (e em outros não). Tão improvável e tão real quanto um tuareg na carcaça de um camelo, ou um inuit no iglu, o artista-explorador deve aprender a habitar outros corpos, habitar a matéria, habitar o tempo.

2. Para poder ficar ali para sempre

Antes de um mundo extensivamente mapeado por satélites e GPS, a partida do explorador significava, mais que seu desaparecimento em uma dobra

geográfica, seu desaparecimento em uma dobra temporal. Por um lado, um hiato de sua presença, por outro, uma espécie de ubiqüidade no tempo, um tipo de morte. Na criação também temos essa presença que é um espalhamento, que permeia aquilo que não se vê, ou da qual assinalamos apenas seus vestígios.

Em “O Globo da morte de tudo” (Figuras 3 e 4), Nuno Ramos e Eduardo Climachauska nos apresentam dois globos da morte — daqueles utilizados em espetáculos de circo — com uma interseção de 60 centímetros entre eles, formando, como explica Nuno, “um oito tombado, o símbolo do infinito.” Dentro de cada um, uma motocicleta.

Enquanto um deles toca o chão da galeria, o outro eleva-se a aproximadamente dois metros de altura. Esses globos ocupam o interior de uma “arena” ou de uma grande estante, quatro paredes de prateleiras em aço, com seis metros de altura cada, que estão conectadas aos globos por estruturas tubulares e que formam como que uma sala de exposição dentro da original. As prateleiras exibem mais de 1.500 objetos diversos, comprados e coletados pelos artistas nos 6 meses que antecederam a exposição. Cada parede determina uma categoria e um líquido correspondente distribuído em copos, cálices, taças pelas prateleiras: “cerveja”, com objetos da vida cotidiana e um líquido amarelo; “nanquim”, objetos ligados à morte e um líquido preto; “porcelana”, objetos associados ao luxo e uma mistura de talco e água; e “cerâmica”, fazendo referência às coisas arcaicas e ancestrais, e barro diluído. Além disso, todas as prateleiras contam com lâminas de vidros, que apoiam ou equilibram os objetos e vice-versa, formando, como explicita o texto da galeria, “um frágil equilíbrio, em um forte contraste com a presença agressiva dos dois globos”. O trabalho tem, por assim dizer, seu primeiro momento.

No entanto, e mais uma vez, as categorias precisam ser misturadas. As motocicletas encarnam esse papel de motor da mudança. A *performance* de profissionais circenses com as motocicletas no interior dos globos marca a passagem para o segundo momento do trabalho. Toda a ação é registrada em vídeo (Homem de Lata Filmes, 2012). Circundar o globo, mesmo que *por dentro*, é retomar o exercício de queda, de vertigem, de desorientação, de movimento perpétuo. Exercício esse que chacoalha todo o mundo conhecido, catalogado, enfileirado, distribuído, desmantelando as fronteiras entre categorias, materiais, cores, ritmos, etc. Novamente, diante de todo cálculo, é o imprevisível que toma o primeiro plano. Por menos de um minuto, toda estrutura torce e retorce cada vez mais com os giros das motos, como se ameaçasse ruir — oferecendo risco e danos reais às pessoas da restrita platéia como também ao público. Ao som de um apito — o sinal combinado — as motos cessam o frenesi, o



Figuras 3 e 4. Nuno Ramos, *O globo da morte de tudo*. Galeria Anita Schwarz, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. 2012. Fonte: própria.

frenesi das coisas, o frenesi do mundo. O *lugar* agora é outro, renovado. No chão da galeria, circulando forçosamente de outra maneira, poderíamos quem sabe recomençar o trabalho e descobrir novas categorias. O artista-explorador não reconfigura o território com sua presença. Ele revela seus ritmos, cruza esses ritmos com seus próprios cataclismos, suas oscilações. Parece então que uma presença criadora, em face do caos e da destruição, se fez ainda mais presente. “Eu sinto que a escultura, os dois globos e as... [prateleiras], ‘ele’ quer sacudir os ombros e se livrar dessas coisas. Como se fosse um bichão que quer tirar esses mosquitinhos que são essas coisas que a gente pôs”, brincou Nuno, um pouco antes da *performance*.

A morte de tudo é também a morte das ilusões da imagem — das visualidades — enquanto meta ou como verdadeiro território de circulação daquilo a que damos o nome de arte. A arte contemporânea nos mostra que a obra pode ser compreendida como vestígio, diagrama de algo incapaz de *ficar ali para sempre*, e por isso não cessa de ecoar, de reverberar, de repercutir. Algo que se desloca não porque, como modestamente afirmou Nuno, não faz ‘nada suficientemente bem’, mas sim porque são as proliferações que abrem para outros caminhos, na esperança de continuação da jornada, o que busca o artista-explorador. Como se nos dissesse em segredo, diante de seu trabalho: «Ei! Isso é apenas um mapa.»

3. Conclusão (ou “Semeando enganos”)

“O artista é acima de tudo semeador de enganos, e isto porque tem como ideal uma realidade que julga poder alcançar” (Moreschi, 2010) escreveu o pai de Nuno, Vitor Ramos, em sua tese de livre-docência, ainda nos anos 60. Em arte, no entanto, “enganar” aos outros e a si próprio na esperança de outras realidades possíveis não é de todo modo censurável. Ao contrário, é sinal de crença e fé. As fábulas apresentadas pela arte potencializam o falso não como uma mentira, mas como substituição da “forma do verdadeiro” (Deleuze, 2007: 161). Trabalhar sobre, através, entre (in)(com)possibilidades é revelar os enganos da própria realidade, é ampliar e admitir a cosmicidade necessária ao desenvolvimento irrestrito das estratégias e dos procedimentos da arte.

O artista-explorador age por instinto e, como se diz, mirando o errado atinge o certo. Abraça o acaso, valida seu próprio defeito para “torná-lo linguagem” (Estadão.edu, 2010). Encalha voluntaria e despretensiosamente — quase sem querer — em determinadas estâncias, em diferentes paragens apenas para reconhecer, como nos ensina o Marco Polo de Calvino, “o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá” (Calvino, 2003: 31). O artista-explorador desafia, duvidando, não o impossível, mas o possível.

Referências

- Calvino, Italo (2003) *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: O Globo.
- Deleuze, Gilles (2007) *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Estadão.edu. (2010) *Nuno Ramos diz o que queria saber aos 21 anos*. [Consult. 2012-08]. Disponível em <URL: <http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,nuno-ramos-diz-o-que-queria-saber-aos-21-anos,501358,0.htm>>
- Homem de Lata Filmes [Consult. 2013-01] Vídeo. Disponível em <URL: <http://vimeo.com/56694294#at=0>>
- Mammi, Lorenzo (2012) *Ai, pareciam eternas (3 lamas)!* [Consult. 2012-11] Disponível em <URL: http://www.galeriaca.com/#p=myyu_quest_44%7C%7C%7C3lfqjwnfhf3htr4rdj%7Dutxnhft3umuDniB%3B%3A_plus_yj%7DytBxtqt>
- Moreschi, Bruno (2010) "O disforme" *Revista Piauí*, edição 40. [Consult. 2010-07]. Disponível em <URL: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-40/anais-das-artes-plasticas/o-disforme>>
- Naves, Rodrigo (2011) *Transformar a desmesura em liberdade*. Entrevista de Nuno Ramos a Rodrigo Naves. [Consult. 2012-07] Entrevista. Disponível em <URL: http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?fllg_Lingua=1&cod_Depoimento=36>
- Pavese, Cesare (2009) *O baleeiro literato*. 1932. In Melville, Herman. *Billy Bud*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify.

Contatar o autor:

leonardo.ventapane@gmail.com

Entre o Estrangeiro em Mim e a íntima margem do eu

LÍLIAN DE CARVALHO SOARES

Brasil, artista visual e fotógrafa. Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro; Especialista pela Univ. Estadual de Londrina e Graduada em Ed. Artística com habilitação em Artes Plásticas pela Univ. Federal de Pernambuco.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O presente artigo objetiva analisar o trabalho de Claudia Elias, artista visual e fotógrafa, mais especificamente a série fotográfica *Estrangeiro em Mim*. Para tanto uma das abordagens teóricas sugerida neste artigo são os pensamentos de Gilles Deleuze e o texto *Ruínas Circulares* de J. L. Borges. Este texto investiga sobre a construção de um mundo poético que transcende a própria existência e a noção de identidade.

Palavras chave:

fotografia / identidade / existência.

Title: *Between the foreigner and the edge of the self*

Abstract: *This article aims to analyze the work of Claudia Elias, visual artist and photographer, specifically the photographic series *The Foreign in me*. For this, the theoretical approaches suggested in this article are the thoughts of Gilles Deleuze and the text of J. L. Borges, *Circular Ruins*. This paper investigates the construction of a poetic world that transcends the very notion of identity and existence.*

Keywords: *photography / identity / existence.*

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar o ensaio fotográfico da artista Claudia Elias (Rio de Janeiro, Brasil, 1976) que trabalhou com o meio fotográfico há 15 anos, mas só recentemente passou a exercer integralmente sua atividade artística. O ensaio discutido foi elaborado no decorrer do ano de 2012 e exibido parcialmente em uma exposição em Veneza. O trabalho em questão ainda não foi concluído e outras imagens estão sendo produzidas.

A proposta deste texto é debater questões conceituais importantes que foram identificadas nas imagens. Acredita-se que o ensaio fotográfico em questão cria um mundo de uma identidade limítrofe em que o outro vive no limiar entre a identidade e a não-identidade. Além de abordar questões suscitadas por Gilles Deleuze sobre a representação. Duas pessoas, dois gestos e dois lugares.



Figura 1. Fotografia de Claudia Elias, *Estrangeiro em Mim* (2012).

O trabalho *Estrangeiro em Mim* de Claudia Elias aborda a construção de uma identidade singular e um tempo não linear. As imagens foram realizadas em lugares de passagem em que a sua relação com o espaço é transitória. Nelas uma pessoa é escolhida e um gesto elegido, mas apesar da diferença das escolhas uma ação se repete em ambas as imagens: o rosto está velado. Este ensaio fotográfico trata de uma duplicidade do ser, pois ao propor a imagem de indivíduos que cobrem o rosto, a artista assume um estranhamento que se amalgama na construção de um mundo imaginário onde a identidade origina-se a partir do espectro labiríntico da imagem.

Entre o Estrangeiro em Mim, o outro e o eu

A imediata obrigação diante deste mínimo mundo visível das imagens é sonhar. A artista ao construir seu mundo poético age como o personagem de Borges em *Ruínas Circulares*: “queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade.” (Borges, 2007: 47). O espaço poético habitado pela artista tem um tempo que lhe é particular, circula por entre os meandros do estranhamento do outro e de si mesmo. Os rostos velados “redimiria a condição de vã aparência” daqueles seres fotografados e introduz o espectador em um lugar poético onde o estrangeirismo liberta-nos do mundo cartesiano, este visível aparente que nos é apresentado.

Suas imagens não se apresentam apenas pelo ponto de vista do criador ou apenas do observador, mas sim, trata-se de uma relação entre o artista, o espectador e a obra que é “intermediária obrigatória e *quase-sujeito*” (Cauquelin, 2011: 91). Elas não representam coisas mundanas, mas as relações entre “um dentro (modos invisíveis da percepção) e um fora (a exposição e incorporação desses modos)” (Cauquelin, 2011: 93). É um mundo que se poetiza na medida em que se aproxima das invisibilidades da percepção, de um tempo vertical que aprofunda na dimensão da existência do Ser.

O trabalho da artista nos propõe pensar nas críticas à representação discurridas por Deleuze. Ele procura estabelecer uma autonomia da diferença em relação ao idêntico. O filósofo acredita que diferença e repetição ocuparam o lugar que antes se designava o idêntico. Nesse contexto, a repetição e a identidade passam a fazer parte do domínio da representação. Deleuze, então, liberta a diferença do caráter negativo e com isso impõe ao pensamento um encontro com o inusitado potencializando a criação do novo. A partir da diferença a ideia de identidade passa a ser atribuição das impressões sensíveis, implicando na noção de existência contínua do objeto observado (Deleuze, 2009).

Nessa perspectiva as fotografias da artista busca, por meio da construção de um mundo poético, estabelecer a noção de identidade sem cair no domínio



Figura 2. Fotografia de Claudia Elias, *Estrangeiro em Mim* (2012).

da representação, criticada por Deleuze. Fica estabelecido um método de construção da imagem em que a identidade está interligada a noção de que o eu e o outro se confundem e se misturam. O (des)limite se institui como uma margem de densidade existencial. A narrativa das imagens potencializa o inusitado e impossibilita o retorno ao mesmo, a repetição. O outro na imagem não se apaga, mas se potencializa. O gesto se repete até que a diferença se sobressai e o outro se confunde com o eu e se diferencia. Esse outro intriga, pois pode ser outro, mas pode também ser qualquer um de nós: “refiro-me às diferenças no sentido daquilo que justamente vêm abalar as identidades, estas calcificações de figuras, opondo-se à eternidade” (Rolnik, 1995: 1). A identidade nesse trabalho é fluída, porosa. Não permanece não se fixa. Trata-se de uma identidade desafixada. Ela se desconstrói e se refaz em meio a um tempo circular.

A série *Estrangeiro em Mim* está imersa em um tempo não linear. A artista constrói em meio a sua imagem poética um ser que não é a artista e nem o outro. Não há agora, antes ou depois, pois o tempo foi deslocado de sua realidade linearizante. O tempo nesse espaço de sonho imagético está embaralhado. Trata-se de um tempo labiríntico, circular. O espaço que as imagens ocupam está desconectado, esvaziado e é impreciso, revelando mudança, passagem. E por isso, o subjetivo e o objetivo, o real e o imaginário na fotografia permeiam o

campo do indiscernível. Isso significa dizer que o tempo tem o caráter virtual, onde passado e futuro coexistem (Deleuze, 1992).

A fotografia aparenta remeter a memória (no sentido de recordação, ressonância), mas o que se vê não existe mais, pois a imagem para além desse “mínimo visível” é fragmentada, descontínua. O tempo dessa memória está no entre da realidade e da fantasia. A estratégia está em tornar uma imagem em um múltiplo. A artista constrói imagens como um homem que “emergiu do sonho como de um deserto viscoso” (Borges, 2007:48) e permanece na margem: ora “compreendeu que não sonhara” ora está na fugacidade de “um sonho débil” (Borges, 2007).

Conclusão

Podemos dizer que a obra de Claudia Elias faz emergir uma fotografia para além do visível, criando um mundo poético em que a relação identidade e tempo é fluída. A identidade, neste trabalho, é limítrofe e está presente na ambiguidade entre uma aparente unidade do sujeito e os espelhamentos especulares e labirínticos em que o outro é colocado na condição de um duplo — é na mesma imagem o “eu” e o “outro”. A identidade aqui se reconfigura a cada despertar: “No sonho do homem que sonhava, o sonhado despertou (...) Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que o outro o estava sonhando” (Borges, 2007:52).

Referências

Cauquelin, Anne (2011) *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-8063-031-2.
Borges, Jorge Luis (2007) *Ficções*. São Paulo: Cia das Letras. ISBN: 978-85-359-1123-7
Deleuze, Gilles (2009) *Diferença e Repetição*. Lisboa: Graal. ISBN: 85-70380-79-8.

Deleuze, Gilles (1992) *Conversações*. São Paulo: Ed.34. ISBN: 85-85490-04-2.
Rolnik, Suely O mal estar na diferença. [Consulta. 2013-01-10]. Disponível em <URL: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Malestardiferenca.pdf>>.

A Cor em Movimento na obra "Parabolic People" de Sandra Kogut

LUCIANA MARTHA SILVEIRA

Brasil, artista visual e professora de ensino superior. Doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Mestrado em Multimeios (UNICAMP), Graduação em Artes Plásticas (UNICAMP). Afiliação actual: UTFPR (Universidade Tecnológica Federal do Paraná), Brasil.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Sandra Kogut é uma videoartista brasileira. Sua obra *Parabolic People* é baseada em pequenos depoimentos de trinta segundos gravados pelo mundo afora. O objetivo deste trabalho é promover uma leitura desta obra através da paleta cromática utilizada, que caminha em sentido contrário da estética da saturação.

Palavras chave:

cor / *Parabolic People* / videoarte.

Title: *The Color in Motion in the Sandra Kogut's artwork Parabolic People*

Abstract: *Sandra Kogut is a Brazilian video artist. Her work Parabolic People is based in small depositions of thirty seconds recorded worldwide. The aim of this paper is to promote a perception of this artwork through the color palette used, which goes in the opposite direction of the aesthetics of saturation.*

Keywords: *color / Parabolic People / video art.*

Introdução

Em 1991, a partir de seu projeto das Videocabinas, Sandra Kogut produz a obra *Parabolic People*. Trata-se primeiramente de um projeto baseado em pequenos depoimentos de trinta segundos gravados pelo mundo afora, onde pessoas, de dentro de uma cabine fechada e instalada em locais públicos, mandam mensagens ou dão depoimentos para uma câmara.

Após a montagem dessas imagens ou fragmentos de imagens com recursos de computador, esta série televisual se traduz na abertura de várias janelas dentro do mesmo quadro, combinando-se e misturando-se, a partir de diálogos aparentemente impossíveis sem o registro em vídeo. A mesma videocabine registra depoimentos em Nova York, Paris, Tóquio, Dacar, Moscou ou Rio de

Janeiro, que depois vão estar ao mesmo tempo, numa única imagem. Músicos tocam juntos, mesmo estando em locais opostos do planeta, assim como mães apresentam seus filhos para o outro lado do mundo.

O objetivo deste trabalho é promover uma leitura da obra *Parabolic People* de Sandra Kogut através do olhar da paleta cromática utilizada nesta série televisiva. Esta paleta caminha em sentido contrário da estética da saturação, que evidencia uma grande concentração de informação em um mínimo espaço de tempo.

1. A obra de Sandra Kogut

Sandra Kogut é uma videoartista e cineasta brasileira, nascida no Rio de Janeiro em 1965. Sua obra está entre a videoarte, o documentário e o cinema, promovendo uma nova leitura perceptiva, a partir da construção e edição não-linear de suas imagens.

Teve uma significativa produção nos anos 80, porém seus trabalhos mais conhecidos foram os realizados nos anos 90. Seus primeiros trabalhos foram registros de performances próprias ou de outros artistas. A partir de um curso de vídeo que viu anunciado no jornal, Sandra Kogut segue produzindo e editando imagens para vídeos, comerciais, videoclips e programas para a TV.

Ainda nos anos 80, suas famosas videocabines foram criadas no intuito de se inserir no universo televisivo, criticando o próprio meio televisual. Através da priorização do sujeito enfocado, as videocabines dessacralizavam as técnicas de produção e promoviam a imparcialidade do próprio produtor, pois não havia ninguém manipulando a camera (Lacombe, 1998).

Mais tarde, Sandra é convidada a trabalhar no Circo Voador, onde começa a fazer importantes contatos com bandas e grupos de teatro. Mais tarde, em parceria com Regina Casé, faz o programa *Brasil Legal* da Rede Globo. Em 1988 materializa sua primeira instalação com uma cabine, a *Cabine Video no. 1*. Continuando com as cabines, Sandra desenvolve dois importantes trabalhos: *As Videocabines são caixas pretas* (1990, 9') e *What do you think people think Brazil is?* (1990, 5').

Em 1990, Sandra Kogut faz o video *Parabolic People*, produzido no Centre International de Video Creation Pierre Shaeffer (CICV), Montbéliard Belfort, França, a convite de Pierre Bongivanni. Esta parceria existe até hoje.

2. A Série Televisiva *Parabolic People*

Com *Parabolic People*, Sandra Kogut acabou estabelecendo a necessidade de uma nova leitura para seus trabalhos, construídos agora com muitas janelas simultâneas. Suas imagens sobrepostas e cortadas se exibem em camadas e participam na construção, desconstrução e reconstrução de múltiplos discursos. São estes diálogos travados entre as imagens, sons e textos que levam

a inúmeras possibilidades perceptivas, de leituras renovadas a cada vez que se entra em contato.

Parabolic People surgiu a partir da ideia das videocabinas. Inicialmente eram cabines que funcionavam apenas para projeção de vídeo, mas o que começou a chamar mais a atenção do público não era o que estava sendo projetado, mas sim a própria cabine. Sandra passou então a convidar as pessoas a se expressarem verbalmente sobre os mais diversos assuntos para uma câmera.

As videocabinas passaram a ser equipadas com uma câmera de vídeo fixa, montada em um tripé. Com esta cabine percorrendo diversos pontos da cidade, as pessoas eram convidadas a entrar e manifestar-se para a câmera. Mais tarde, todo o material gravado era recolhido e editado.

Neste trabalho inicial, o objetivo de Sandra já era dar palavra ao público, desmistificando os aparatos mediadores. Em 1990, as videocabinas voltam dando oportunidade ao espectador decidir sobre qual assunto vai falar, tendo como regra única o tempo de trinta segundos disponíveis. Foram gravados 1.440 pequenos discursos, onde os visitantes da cabine falam sobre muitas coisas. Filosofam sobre a vida, dão conselhos sobre coisas que já viveram, mostram bichos de estimação, revelam segredos íntimos, fazem perguntas.

Assistindo às videocabinas, Pierre Bongiovanni convida Sandra a ampliar este projeto para outras cidades, em outros países, em parceria com o CICV (Lacombe, 1998).

Segundo Arlindo Machado (1997), as imagens de *Parabolic People* provocam um arranjo que chama muito a atenção pelas composições inesperadas. Através do diálogo entre várias janelas, Sandra Kogut promove um diálogo que parece impossível fora de suas imagens, pois estão, tanto em ideias quanto nos próprios lugares, bastante distantes.

Cinco cidades fazem parte do projeto *Parabolic People*: Paris, Tóquio, Moscou, Nova Iorque, Dacar e Rio de Janeiro. Sandra Kogut e sua equipe estiveram durante duas semanas em cada cidade, capturando imagens e depoimentos, com 260 fitas gravadas e 130 horas de material bruto. O trabalho teve resultado em onze módulos e uma carreira de sucesso nas televisões de vários países e Festivais Internacionais.

3. *Parabolic People* Colorido

Na ilha de edição, Sandra Kogut insere simultaneamente textos, vozes, ruídos, barulhos, cantos, imagens em movimento, montando uma rede complexa. Esta rede é a própria representação do que se convencionou chamar a estética da saturação, isto é, num curto espaço de tempo, tem-se uma quantidade máxima de informação advinda não só de imagens, mas de texto e sons diversos. O

espaço de representação fica saturado com textos em várias línguas, sobrepostos a imagens em movimento, vozes, cantos, ruídos e sons de todo tipo. Isto acaba demandando o desenvolvimento de um olhar específico, ou uma percepção talhada na construção dialógica dos sentidos.

A leitura perceptiva de *Parabolic People*, nos seus onze módulos, exige um olhar atento a todas as linguagens apresentadas, todos os recortes que vão aparecendo, ao mesmo tempo, de forma diferente a cada segundo.

Neste contexto de saturação, a cor funciona no sentido contrário. Mantendo uma paleta restrita em dez cores saturadas (vermelho, verde, azul, magenta, ciano, amarelo, laranja, roxo, preto, branco) repetidas a cada módulo, a leitura de *Parabolic People* fica contaminada com a certeza da repetição da paleta. Em meio a tanta informação simultânea, a cor se movimenta através da própria repetição.

Segundo Modesto Farina (2011), quando se trata da análise da presença das cores em imagens em movimento, a percepção da cor se dá na repetição. Sendo assim, a cor em *Parabolic People* funciona no movimento da repetição.

Logo no primeiro módulo, o branco e o preto aparecem na maior parte do tempo, com imagens em fundo preto e pouquíssima variação de cores. As imagens vão aparecendo e se movimentando formando uma espiral.

No segundo módulo o fundo é azul para o texto: “What do you believe?” Em várias outras línguas também. Aparece então o verde, seguido do magenta, laranja, azul, ciano, amarelo e vermelho.

Textos em várias línguas com pessoas quietas, esperando sua vez de falar são gravadas na videocabine para o terceiro módulo. O fundo aparece e as pessoas com auras coloridas nas seguintes combinações: azul/magenta, vermelho/verde, roxo/amarelo, magenta/roxo, verde/ciano, ciano/vermelho.

A pergunta *Qual é a diferença entre a janela e a televisão?* Aparece no quarto módulo combinando várias línguas mas apenas em preto e branco. O texto segue-se paisagens com céu aparente em várias janelas que desenhavam movimentos na horizontal e vertical, compondo também com textos em verde e branco.

O quinto módulo desenha a cabine com fundo preto e a cor aparece em uma contagem do tempo em vermelho. A frase *A televisão não é a realidade, a realidade é a televisão* aparece na sexta vinheta seguida de figuras de heróis. O verde, o azul, amarelo, vermelho, verde, roxo, magenta, branco e preto aparecem no entorno de um *true hero*.

O sétimo módulo exhibe uma tira com imagens em movimento num fundo preto. O oitavo módulo começa com preto total, evidenciando o som do Harlem, NY, dispora textos em verde, vermelho, roxo e azul, que seguem a fala “Everything is not black and white.”

Vários quadros desenhando movimentos na horizontal ou vertical cercam

um quadro central em fundo preto no nono módulo. As molduras dos quadros que se encaminham são roxo, verde, amarelo, vermelho, azul, magenta, na repetição das imagens.

No décimo módulo aparece um ventríloquo em foco. Com fundo preto e uma moldura grossa azul, faz uma performance cercado de textos branco sobre fundo preto em movimento. Suas roupas exibem as cores azul, branco e magenta.

No décimo primeiro e último módulo aparece uma moça vestindo laranja, apresentando um morango vermelho em fundo preto. “What do you like? What do you want?” Fundo preto para uma única imagem central e várias imagens menores pipocando no entorno do quadro. Aparece novamente o verde, amarelo, azul, branco, vermelho.

Conclusão

A paleta cromática de *Parabolic People* trabalha como um momento decisivo, construindo o seu movimento na repetição, dando o amálgama necessário à multiplicidade da imagem, texto e som.

Para além da discussão da própria linguagem televisiva, do apontamento de uma nova gramática do vídeo ou da exigência de uma nova leitura da imagem televisiva, as cores presentes neste trabalho conectam as diferentes linguagens, promovendo diversidade e identidade simultaneamente.

Referências

Farina, Modesto (2011) *Psicodinâmica das Cores em Comunicação*. São Paulo, SP: Edgard Blücher. ISBN: 85-212-0546-5

Lacombe, Octavio Lima Mendes (1998) *O espaço em camadas de Parabolic People*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP

[Consult. 2012-12-05]. Disponível em <URL: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000132225>>

Machado, Arlindo (1997) *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus. ISBN: 85-308-0463-5

Contactar a autora: martha@uffpr.edu.br

O presente trabalho foi realizado com o apoio da CAPES, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — CNPq e da Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná.

Mais que papagaios à sombra das bananeiras

LUCIANO VINHOSA SIMÃO

Brasil, artista visual. Doutor em Estudos e práticas artísticas pela Université du Québec à Montréal, UQÀM, Canadá. Mestre em História e Crítica da Arte pela EBA/UFRJ. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos da Artes da (UFF) Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

Artigo completo recebido a 11 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo traz uma reflexão crítica sobre alguns trabalhos do artista português Rodrigo Oliveira, artista cuja carreira, iniciando-se no início deste milênio, apresenta-se ainda em formação. O recorte que se seguirá coloca ênfase em certos aspectos de uma crítica centrada por um lado na cultura moderna revista a partir de suas concepções racionalistas do espaço e, por outro, na idéia mesmo de cultura como campo fluido de significados.

Palavras chave: Rodrigo Oliveira / arte contemporânea / crítica cultural.

Title: *More than parrots in the shade of banana trees*

Abstract: *This paper provides a critical reflection about some work of the Portuguese artist Rodrigo Oliveira, an artist whose career, starting early this millennium, presents still in training. The crop that will follow puts emphasis on certain aspects of a critique centered on the one hand in modern culture revised from their rationalist conceptions of space and secondly, the same idea of culture as fluid field of meanings.*

Keywords: *Rodrigo Oliveira / contemporary art / cultural criticism.*

Introdução

Rodrigo Oliveira, apesar de ser um jovem artista português, cuja obra se processa a partir deste milênio, apresenta extensa produção, muito diversa em formulações artísticas e conceituais, rica nas lacunas que se insinuem no *deficit* entre a intenção e a realização, portanto, para falar como Duchamp, no *coeficiente de arte*: “relação aritmética entre o que permanece inexpresso, embora intencionado, e o que é expresso não intencionado.” (Duchamp apud Battock, 1965: 73). É justamente nesse intervalo que o espectador pode incluir-se na obra e ver-se como agente no “ato criador” ao tentar atravessá-la, às vezes com seu próprio corpo — sobretudo em suas intervenções em ambientes específicos,

considerando as hipóteses que levantam sobre a cultura moderna, em particular a arquitetura.

Precisamente no comentário cultural que inspiram é que me situo como sujeito diante da experiência que seus trabalhos promovem. A princípio, colocando o acento no racionalismo moderno expresso nos conteúdos ideológicos que tanto a arquitetura de um Le Corbusier como o neoplasticismo de um Mondrian, por exemplo, veiculam em seus ideais democráticos, seus trabalhos revelam como esse ato ingênuo de fé no progresso pôde de fato converter-se, ainda que inesperadamente, em medidas autoritárias, tendo em vista o desprezo com que encaram as singularidades a favor da universalidade abstrata das culturas.

Não posso deixar de remarcar aqui minha primeira visita a Lisboa — cidade em que mora o artista —, chegando do aeroporto e dando conta de uma periferia toda nova, não muito diferente da que vemos por toda parte do mundo. Ali se adensa uma série de prédios modernos e outros, ainda mais espalhafatosos, pós-modernos, evidenciando o esforço de uma nação em se modernizar e se afirmar finalmente no *mercado comum europeu*, mesmo à custa de uma economia moribunda, que nos deixa entrever Portugal como um dos países mais problemáticos da zona do euro. Por todo canto a mesma linguagem impessoal em contraste com o Centro de uma cidade histórica, com suas poéticas ladeiras e casario que, não fosse o fado no lugar do samba, em muito lembram certas áreas do Rio de Janeiro — cidade em que moro.

Entendo portanto os sítios específicos do artista, suas intervenções na arquitetura, também pelo ângulo crítico que deles se relevam. Nesse caso, sua criticidade não se alinha apenas ao veio *institucional* quando este normalmente se debruça sobre a desconstrução dos dispositivos da arte e se endereça sobretudo a seu contexto de exibição e produção de discurso — o campo da arte — como vemos no artista belga Marcel Broodthaers. De fato, com Rodrigo, ela se amplia muito para o terreno da cultura como um todo... ideologias artísticas aí incluídas.

1. Por uma crítica ao racionalismo estético

A variedade de trabalhos que têm como ponto de partida a redução da forma à ortogonalidade e das cores a seus valores saturados é reveladora desse princípio crítico. O pressuposto modernista de que o plano deduzido do ângulo reto é o elemento gerador de todo espaço tridimensional ou que os tons absolutos poderiam gerar uma paleta precisa e impessoal, adaptou, para não dizer reduziu, muito bem a metodologia artística à metodologia industrial, criando uma espécie de estética da racionalidade. Certamente, esse novo racionalismo das vanguardas pretendeu resolver a tensão dialética que se colocou, desde o início do século XIX, entre arte e técnica, tornando seus respectivos métodos, se



Figura 1 · Rodrigo Oliveira, *Construções Complexas (Geografia das casas)*, 2007. Desenhos impressos em placas fotoluminescentes 40 × 30 cm. Fotografia: Rodrigo Oliveira.

não incompatíveis, pelo menos de difícil conciliação. É, portanto, com humor que diviso certos trabalhos do artista, como, por exemplo, sua série *Construções Complexas (Geografia da Casa)*, em que plantas esquemáticas com indicativos para evacuação de emergência sofreram intervenções gráficas, alterando seus conteúdos informativos. Na representação resultante, os planos horizontais são rebatidos nos verticais, o interior e o exterior do “prédio” se confundem, criando um espaço de ambiguidades que contraria as pretendidas clareza e transparência da informação — metáfora, talvez, da perigosa monotonia estética que a arquitetura moderna nos oferece quando o plano e o ângulo reto se tornam diretrizes do volume. Os espaços gerados, independente dos usos e funções, tornam-se de fato indiferenciados visualmente (figura 1).

O que dizer dos grandes condomínios habitacionais de baixa renda que povoam as periferias dos diferentes países ocidentais e não ocidentais, modelo para toda autoconstrução ligeira e de baixa qualidade, muito familiar às paisagens urbanas e suburbanas brasileiras? Tudo se passa como se pobreza econômica implicasse necessariamente pobreza estética, justificando os baixos investimentos sociais. Diante dessa constatação, as obras *Cada Casa é um Caso (Arquivo Geral)*, *Ca(u)sas* e *La Cité Radieuse* nos parecem no mínimo irônicas quando apresentam condomínios em miniatura — construções-tipo, todas feitas com pequenas caixas de fósforos revestidas por uma miríade de esticadores multicoloridos (figura 2).

Chamo atenção também para a obra inaugural do artista, a instalação *Cubo Branco*, realizada para exposição ocorrida em galeria do Welcome Centre, em Lisboa (figura 3). Nesse trabalho, Rodrigo constrói, dentro de uma estrutura histórica — uma galeria de arte cujas paredes, inadequadas para exibir arte moderna, são abobadadas desde o teto —, outro espaço ortogonal, um cubo branco, agora mais adequado à experiência da arte. Ao entrar no novo ambiente, o espectador pode ler em suas paredes trecho de uma entrevista conferida pelos administradores do centro em que afirmam:

Um dos muitos objetivos do Lisbon's Welcome Centre é oferecer à cidade novas infra-estruturas culturais. Consequentemente, será criada uma nova galeria de arte, a Galeria da Cidade, que será suficientemente espaçosa para receber, de forma digna, exposições nacionais e internacionais. Esta galeria pretende tornar-se uma das melhores do país (Carr, in Oliveira 2008: 16).

Se acompanharmos as reflexões surgidas no final da século XVIII relativas à existência de uma experiência específica, diferente da ordinária, a que chamamos de estética, os conceitos que desenvolvem se ajustam a uma paulatina forma de exibir objetos culturais que dará origem ao cubo branco ideal da arte moderna. Em geral, a experiência estética foi descrita a partir da noção de “desinteresse” — uma atitude do sujeito quando, diante do objeto, se coloca à distância do mundo. Esse recuo garantiria o afastamento necessário dos usos, práticos e/ou morais, eventuais do objeto, ressaltando para o sujeito apenas as qualidades intrinsecamente estéticas: formas, linhas, cores, texturas, volume, temperatura, peso. A criação de um ambiente asséptico e neutro para esse fim foi necessária. Tudo que pudesse de alguma forma comprometer esse estado de distanciamento foi sendo excluído do espaço expositivo. O ambiente tornou-se neutro em suas cores e seus acessórios, as paredes discretas em suas presenças, a iluminação focada, porém suave a fim de que o objeto de atenção pudesse existir para o sujeito em uma espécie de limbo contemplativo. Essa depuração do espaço foi acompanhada de perto por uma forma reduzida de fazer arte: abstrata, econômica em seus meios e distante da promiscuidade do mundo. Reivindicar o cubo branco no centro de um espaço expositivo inadequado, como fez Rodrigo, se por um lado chama a atenção para o oportunismo de um empreendimento comercial, quando mesquinamente se enverniza com a alta cultura, por outro evidencia a própria incapacidade da arte moderna de conviver com a promiscuidade do mundo, exigindo sempre outro espaço, mais adequado a sua manifestação. Talvez não por acaso o artista opte frequentemente por realizar seus trabalhos em espaços do cotidiano de natureza

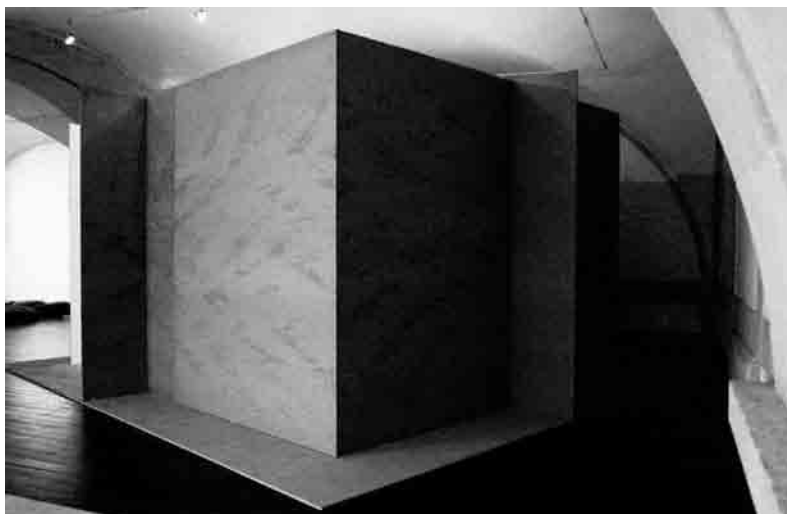


Figura 2 · Rodrigo Oliveira, *Cada casa é um caso* (*Arquivo Geral*), 2010. Caixa de fósforos, estrutura em madeira, esticador 170 x 180 x 35 cm. Fotografia: Laura Castro Caldas.

Figura 3 · Rodrigo Oliveira, *Cubo Branco* / *Instalação*, 2001, *Welcome Centre de Lisboa*. Construção de aglomerado de madeira pintada de branco e cinza no interior, texto de parede bilíngüe 400 x 500 x 245 cm. Fotografia: Rodrigo Oliveira.

confusa, como garagens de prédios ou *halls* de edifícios comerciais, por exemplo.

Intervenções como *Sem Título (Puro Sangue)* instaladas na entrada de um condomínio, constituindo-se como simples obstáculos que impedem o livre acesso de qualquer indivíduo, também sinalizam uma sociedade em que o controle e a exclusão são formas constitutivas do “bem viver”. O regime de desigualdade social em que se fundamentam as sociedades capitalistas modernas tem corroborado a difusão de uma cultura da violência e do medo, gerando distorções no uso do espaço público. Os condomínios residenciais — esse estilo contemporâneo de morar — representam, de outro modo, nova forma de medievalização dos modos de vida, ao instaurar no seio do espaço urbano uma zona de uso privado, com acesso restrito, protegido por guarita e segurança 24 horas por dia. Um “lugar de felicidade” protegida, longe da promiscuidade do mundo e do qual o “outro” é ostensivamente excluído.

2. Trânsito entre culturas

Em 2011 Rodrigo inaugurou uma exposição na Cosmocopa, no Rio de Janeiro. É curioso observar como o artista fez a transposição de sua poética para outro contexto cultural. De algum modo, os trabalhos apresentados pareciam encontrar sempre um elo entre a cultura local e a de Portugal, mas agora de uma forma leve, humorada e mais adaptada, digamos, às adversidades. Por exemplo, *Lá no Morro (Carmen a portrait)*, alusão a Carmem Miranda, portuguesa de origem, mas que fez sucesso internacional *travestida* de baiana. O artista apresenta o retrato da cantora como natureza-morta, uma colagem sobre quadro-negro, por sua vez apoiado em estrutura de madeira, idêntica à dos tabuleiros em que as baianas comercializam nas ruas quitutes típicos da Bahia e hoje usados por camelôs cariocas (figura 4). *Abre Espaço (Relato)* é outro trabalho que faz ponte entre as duas culturas ao apresentar caixa de som em forma de bola de futebol, em que se pode ouvir uma colagem musical reunindo músicas de carnaval e narrações de futebol.

Embora não tenha sido apresentada na exposição em tela, *Capanema* — instalação em que o artista conjuga uma megaestrutura de metal presa ao teto, espécie de *brise-soleil* multicolorido executado com cadeirinhas de praia seriadas, com quadros mostruários, típicos de repartições públicas, que em seu interior, ao invés de avisos, apresentam plantas de jardins moles desenhadas pelo inconfundível Bule Marx — é talvez o exemplo mais contundente desse encontro de culturas. Nessa instalação, cujo título alude ao famoso prédio esboçado por Corbusier e posteriormente desenvolvido pela primeira geração de modernistas brasileiros, o rigor da geometria uni-se à ligeireza da gambiarra. Se por um lado o trabalho aponta para crítica a uma cultura sempre condenada



Figura 4 · Rodrigo Oliveira, *Lá no morro (Carmem Miranda portrait)*, 2001. Mesa de camêlo, quadro negro, colagem 160 × 80 × 85 cm. Fotografia: Rodrigo Oliveira.

Figura 5 · Rodrigo Oliveira, *Uma pedra no sapato*, 2012. Mármore, tiras de sandálias em borrocha 30 × 8 × 5 cm cada par. Fotografia: Raquel Melgue.

ao improviso, porque movida pelas soluções de última hora; por outro, a inflexão que as curvas locais imprimiram à dureza da arquitetura moderna é indício de um vigor criativo que soube muito bem tirar proveito da docilidade dos trópicos, transformando-a em qualidade plástica. Ouso dizer que em nenhum lugar do mundo a arquitetura moderna foi tão vigorosa quanto a que se praticou no Brasil, adaptada com inteligência às condições locais não só da paisagem, mas também das tradições técnicas.

Nessa seara merece ser mencionada a escultura *Uma pedra no sapato*, composta por inúmeras réplicas das *clássicas* sandálias havaianas realizadas em diferentes tipos de mármore e granitos — material nobre e clássico — e cujas tiras são as mesmas das originais, em borracha — material ordinário. O incômodo sensorial que experimentamos — digo sensorial porque, apesar do estímulo primeiro ser visual, a sensação que provocam é mais abrangente, tátil, talvez — está certamente relacionado com o desconforto que a inflexibilidade de pedra associada à moleza da borracha nos evocam. O mesmo embaraço provavelmente que as sandálias originais nos causam, um acessório prático, no entanto, deselegante, clichê da vulgaridade e do desmazelo dos trópicos que compromete nossa cultura como um todo (figura 5).

Conclusão

Pontuei aqui alguns trabalhos de Rodrigo Oliveira sobre o viés da crítica cultural, sua crítica ao racionalismo moderno e o comentário que a faz transitar entre as culturas. Sua obra certamente permite outros recortes e outros pontos de vista, tamanha sua variedade e riqueza conceitual; deixo ao espectador a tarefa de compor outros caminhos e nuances.

Referências

Battcock, G. (1975) *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva.

Oliveira, R. (2008) *Rodrigo Oliveira* Catálogo. Lisboa: Galeria Filomena Soares.

O desenho de Luísa Gonçalves como espelho sensível dos afetos

LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES

Portugal, artista plástico. Mestrado em Educação Artística na Faculdade de belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Licenciatura em Artes Plásticas-Pintura na FBAUP. Membro do Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design (CIAUD).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: A abordagem aqui presente irá tocar os desenhos da artista Luísa Gonçalves. Os seus desenhos têm como referência elementos da natureza, mas vão além da tradução mimética do real. A criação destes desenhos são caracterizados por uma profunda relação da autora entre si e si-mesma, onde os afetos fluem e são premiados pela possibilidade estética das formas desenhadas.

Palavras chave: Desenho / estética / afetividade / self / sexualidade.

Title: *The drawings of Luísa Gonçalves as a sensible mirror of the affections*

Abstract: *The present text is on Luísa Gonçalves's drawings. Her drawings take nature as reference, but go beyond the mimetic of reality. The making of these drawings is characterized within a deep relation between the author and herself, where the affections flow and are awarded by the aesthetics possibility of the drawn shapes.*

Keywords: *Drawing / aesthetics / affectivity / self / sexuality.*

Introdução

Infere-se dos desenhos de Luísa Gonçalves que tratam de um fluir de pensamentos sentidos, como se houvesse uma intersubjetividade onde as subjetividades da autora, ao se exteriorizarem pela interface dos desenhos-objetos, se tornam tangíveis ao nível sensível das formas estéticas dela-própria e dos Outros.

Na realidade, o desenho implica uma relação em que o eu da autora se relaciona com o eu do Outro. Estoutro, à semelhança da psicanálise, adquire o papel de fazer pontes afetivas num trajeto intercomunicativo e intersubjetivo. O Outro é o espelho onde se reflete ou projeta o eu ou a prévia construção do eu. A imagem refletida do interior de Luísa Gonçalves imerge e emerge num processo



Figura 1. Luísa Gonçalves, *Autorretrato* (1967);
50 x 70 cm; grafite s/ papel.

de desenhar, onde o desenho é o Outro onde se espelha o que de verdadeiramente tem de belo em si-própria. Assim, a imagem envolvida em afetos retidos emerge pelo efeito de reflexão no desenho-objeto. Portanto, os temas representados nunca são desenhos do foro da ilustração científica, são sempre uma perspectiva estetizada, e, por vezes, simbolizada, da Natureza (no sentido lato).

As emoções (contraídas), ou melhor, todo o tipo de afetos, têm um efeito que poderá tender à implosão. A situação pode inverter-se no ato de desenhar que permite evitá-la, mitigando, exteriorizando, mas também evitando uma explosão. Desenhar é uma tentativa de que as emoções adquiram uma matéria sensivelmente estética e, por isso, reconciliadora.

O desenho, ou o Outro, é o primeiro recetor do nosso eu e é também aquele que estabelece uma ponte entre o nosso eu e o dos outros. É ele, o desenho, que primeiro dialoga connosco. Antes que tenhamos um feedback dos outros, já ele constituiu uma fonte de energia comunicativa sensível connosco, autores. Ou seja, os afetos emergem porque se comunica processualmente, pelo desenho, através da imagem da qual, neste caso, a autora recebe os seus próprios afetos, transformando as censuras interiorizadas, em algo de belo. Isto é uma simples via em que as emoções se recompuseram, materializando-se. A experiência íntima do desenho permite, aqui particularmente, que a força da construção se oriente no sentido da estética. A meta é o pensamento sensível (Figura 1).

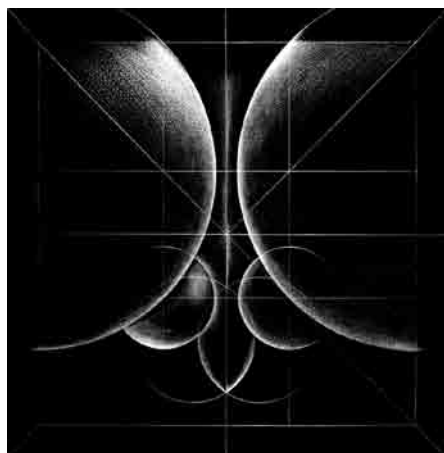


Figura 2. Luísa Gonçalves, *Jardim do Invisível — Rosas* (2005); 62 x 216 cm; pastel s/ tela.

Figura 3. Luísa Gonçalves, *Luz e Escuridão — Masculino* (1993); 120 x 120 cm; acrílico negro gravado.

Figura 4. Luísa Gonçalves, *S/ Título* (1979); 124 x 90 cm; grafite s/ papel prensado s/ madeira.



Figura 5. Luísa Gonçalves, s/ título (1988); grafite s/ papel reciclado.

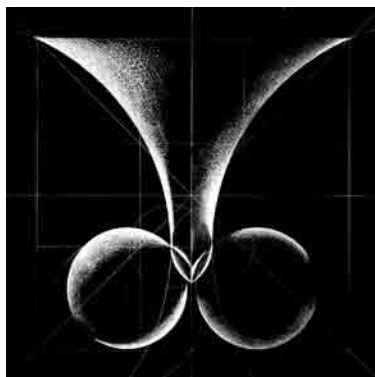


Figura 6. Luísa Gonçalves, *Luz e Escuridão — Masculino* (1993); 120 x 120 cm: acrílico negro gravado.

Uma análise (inter)subjetiva

O Outro, enquanto espelho, reflete um objeto. Logo, funciona como mecanismo externo ao organismo, que, quando em contacto com este, no-lo modifica. A modificação do organismo pelo contacto com o objeto, segundo António Damásio, é a origem da consciência. O Outro é o que desperta os nossos afetos, aqueles que originariamente habitam em nós. São eles, então, que propulsionam a consciência. Por consequência de tudo isto, o desenho proporciona a libertação dos afetos que despertarão a consciência do autor, reconciliando a sombra (zona da consciência onde resguardamos as características do eu de que não gostamos) com o eu. Esta interpretação de pormenores de rosas — que poderiam ser metáforas da sexualidade — são uma das aproximações da autora à beleza que no exterior desperta a sua própria beleza interna. São o objeto, o desenho-objeto, que através da estética, e portanto dos afetos, que alteram o seu organismo e dessa forma tornam a autora mais consciente de si própria. Daí o desenho ser uma relação de si consigo própria. Como se de um pacto se tratasse, em que Luísa Gonçalves deixa de concentrar o tempo no ego e passa a partilhá-lo com a consciência da natureza, da sua também, partilhando-a, primeiro consigo e depois com os outros.

Neste contexto, a essência da arte reside não pelo consensual, mas numa projeção da batalha que a autora (ou os autores) desenvolve entre a passividade de ver a natureza e a atividade de a interpretar, interpretando-se (Figura 2).

À semelhança do desenho anterior, este (Figura 3) também metamorfoseia a sexualidade, não pela mera configuração formal, mas, à semelhança da vénus da pré-história, elevando a pulsão de vida ao determinismo da vitalidade

criadora da Natureza-mãe. Pelos símbolos se reconcilia com a fonte originária da vida: a Natureza no sentido lato.

Por momentos, durante longas horas de criação dos desenhos, a autora despe-se da sua intimidade, expondo-a em manchas que se concentram num conjunto de sinergias consubstanciadas no afeto que a estética manifesta. A figura simbólica apenas funciona como resgate do objeto originário. O objeto, do ponto de vista simbólico, em psicanálise pode ser interno ou externo. E, sendo externo, pode ser uma projeção de algo que é interno, mas cuja realidade é externa ao *self*, e poderá ser da ordem do *superego* ou do *alter-ego*, poderá ser a *sombra* que a nossa *persona* oculta. Assim sendo, o desenho é um objeto externo que torna pública uma realidade, oposta à *persona*, que é genuína e está oculta na *sombra*. O objeto é sempre algo que na sua ausência cria a sensação de falta. Talvez seja esse o ímpeto do ato de desenhar: o de ocupar o espaço vazio, no sentido afetivo.

Entre representações, aparentemente fálicas, encontramos um vínculo à natureza mais evidente e mais bela (Figura 4). Esta personificação faz vislumbrar o originário do Ser Humano, para além da proliferação da natureza, e que é profundamente humano: os afetos.

Por entre a vulgar sombra que indicia uma realidade escondida, vislumbra-se algo de significativo. A iluminação da sombra desfaz a ambiguidade, trazendo da sua profundidade as formas belas que os nossos olhos veem e a nossa sensibilidade aprova. Não esqueçamos que a energia primordial é a da criação, e a energia vital que nos envolve é a da sexualidade, aquela, que interdependente da espiritualidade, nos alimenta a pulsão de vida. A simbologia aqui sugerida metaforicamente é na realidade uma maneira de traduzir aquilo que a criatividade faz fluir (como o diria Freud): a energia dos afetos propulsionada pela energia libidinal.

Nem todas as emoções, que por serem retidas nos criam agressividade, têm de se expulsar pelo expressionismo. Muita dessa energia de afetos, talvez por vezes conflituosa, pode ser transformada no belo, não num belo narcísico mas, num belo de reconciliação com a fonte da energia: a Natureza. A Natureza que se eterniza, transformando-se e procriando-se, sempre num sentido de reequilíbrio. O desenho é também essa procura (Figuras 5 e 6).

O que sucede com a transgressão da *mimésis* contida na observação voyeurista do eu para com o Outro é algo que não acontece na observação da Natureza, muito embora, essa observação caiba no mesmo âmbito instintivo do desejo e da necessidade de nos harmonizarmos com a Natureza. Nos casos aqui analisados, esta relação também é física e orgânica, daí que por vezes sugiram elementos da sexualidade, talvez porque o desenho é um instinto cuja energia

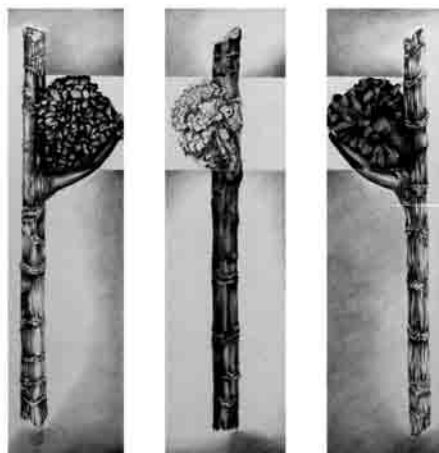
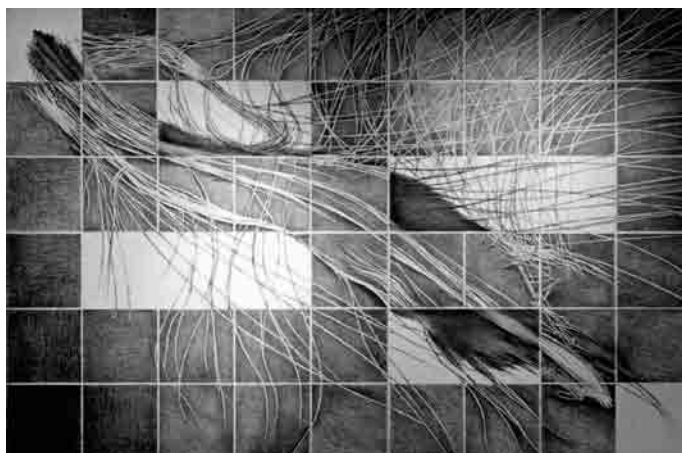


Figura 7. Luísa Gonçalves, *Jardim do Invisível — Fá-los* (2005); 220 x 55 cm; grafite e pastel s/ tela.

Figura 8. Luísa Gonçalves, *Pietá — Escuridão* (1998); 200 x 125 cm; grafite e pastel s/ tela.

é vital. Os conceitos de criatividade e criação são afins e até se confundem. O princípio de reprodução, no sentido lato, da Natureza é o mesmo do da criatividade do Ser Humano que a ela pertence e dela provém.

A partir da altura em que a expressão, isto é, a exteriorização nossa relação com outro, acontece, o intimismo passa a ser comunicação, ou melhor, intercomunicação. Exteriorizar é duplamente objetivar e concretizar. Este fenómeno pode dirigir o que se interiorizou para o exterior. Viver os sentimentos dentro da esfera do particular conduz o sujeito para a inibição, pois jamais saberá se o que sente é percebido ou tem semelhanças com o que o Outro sente. Para contrariar a tendência individualista, existe a intersubjetividade, na qual a nossa história autobiográfica passa a ser partilhada e à mercê da crítica, análise e desdutor do Outro.

Mas a objetividade também emerge a partir da intersubjetividade, da troca não consumada de subjetividades, por tornarem públicas, nessa dialética, objetividades suscetíveis de afetar subjetividades. O processo de desenhar tem como fonte de projeção o eu mais profundo, instintivo e afetuoso positivo ou negativo, seja, portanto, ao nível dos sentimentos do momento, das memórias-autobiográficas, das memórias do inconsciente, ou dos pensamentos mais claros e racionais que ele possa e queira transmitir. A fonte do desenho é o instinto do autor. O real em que se possa basear é o pretexto em que a percepção irá ativar o instinto. A estética é o afeto que esse instinto faz emergir.

Portanto, o desenho remete a comunicação para a vontade instintiva de partilha de afetos. O meio de que eles fluam é a abreviação e clarificação do trajeto entre o que se pensa e o que se quer comunicar. O que poderá desencadear o trajeto de uma maneira construtiva são os sentimentos positivos. Estes são, no contexto da expressão, a estética ajustada do que se vê ao que se deseja ver.

Num processo psicanalítico, em que o eu, projetando-se no Outro (psicanalista), se reconcilia consigo próprio, adquire-se uma identidade através da identificação espelhada. Aqui não há (auto)censuras. O desenho é, no contexto de Luísa Gonçalves, uma projeção de si, em que a autora se projeta sobre o que produz e que vem do seu interior, embora seja através de algo externo, o próprio desenho-objeto. Na sua criação, faz uma gestão de censuras e autocensuras, em que, através do processo cognitivo (que permite a eficácia de comunicação), chega ao culminar de um processo estetizante. Na verdade, a cognição, na qual se faz a gestão da informação com que pensamos, é o mecanismo que permite a movimentação no plano dos afetos; e é esta movimentação orientada pelo pensamento que dá como produto algo de estético (Figura 7).

Este último desenho (Figura 8) remete para algo de visível na natureza, mas a beleza com que se apresenta não é produto de uma constatação fotográfica.

Antes é o efeito de uma subserviência à natureza, donde a autora foi buscar a beleza imanente à qual só é permeável alguém com a sua própria beleza inerente. De permeabilidade se trata ou, acima de tudo, de sensibilidade se trata. Desenhar não é um processo de percepção, mas sim um processo de tradução sensível do que a percepção capta. Portanto, esta primeira subserviência resulta da identidade do desenho com a sua estética própria e filtrada pela subjetividade da autora.

Não se quer com isto destacar o processo criativo, em si catártico, mas, associando-o à representação das personagens às quais nos prendemos por medo ou desejo. O desenho, para além da sensibilidade, manifesta memórias de experiências, mas também memórias dos elementos concretos que as contextualizam e nas quais depositamos um carácter afetuoso, pois foi ele que nos permitiu uma relação reconciliadora sem nenhuma censura para além daquelas que o desenho permite desfazer. Podemos ver nos desenhos de Luísa Gonçalves que cada micro-mancha é registada por cada gesto. Este sem-número de gestos só são possíveis porque neles é introduzida uma energia que se quer expulsar; uma energia tal e um afeto tal, que toma a forma de uma estética-efeito-de-uma-riqueza-interior.

Contactar o autor:

luisfiliperodrigues@yahoo.es

Maria José Aguiar.

Uma erupção provocativa

LUÍS HERBERTO DE AVELAR BORGES FERREIRA NUNES

Portugal, artista plástico / pintor. Licenciatura em Artes Plásticas / Pintura; Frequenta o doutoramento na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Assistente Convidado na Universidade da Beira Interior (UBI) / Departamento de Comunicação e Artes. Membro do CIEBA e do LabCom (UBI).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo tem como suporte a análise da pintura de Maria José Aguiar, uma pintura por muitos considerada como uma expressão de raiz sexual. A sua leitura atenta dirige-nos para um trabalho que, pela provocação dos símbolos, estrutura em si, um grito de liberdade e um apelo à igualdade de direitos, numa sociedade que vive, à época da sua realização, as tensões do período pós-revolução.

Palavras chave: provocação / tensão / confronto / igualdade.

Title: *Maria José Aguiar: A provocative eruption*

Abstract: *This paper aims to analyse the work of Maria José Aguiar, known to be a painter rooted on sexual expression. A closer look will reveal a strive for equal rights and freedom, on the post revolution context.*

Keywords:

provocative / tension / equality / confrontation.

Introdução

Apesar de todas as conquistas nas questões morais que emergiram no século XX, e que se prolongam agora neste início de século, não existe um tempo como o nosso, que simultaneamente promove e restringe a imagem sexual na representação artística em espaços públicos. A exploração dos sentidos em relação à sexualidade cresce em proporções semelhantes ao pudor da sua representação, delimitando as apresentações deste género a cenários privados.

Maria José Aguiar é actualmente uma artista escondida, contudo, está representada em algumas colecções institucionais de referência. No início dos anos 70 e logo após terminar o Curso de Pintura da ESBAP, começa a expor, conseguindo da crítica algum reconhecimento e paralelamente, actividade docente na mesma escola, que mantém até ao presente. Nas suas palavras, conseguidas

numa entrevista que realizei, apercebi-me que MJA excedeu os limites do que lhe era socialmente permitido, como mulher, esposa e artista, tendo como reacção, uma oposição camuflada, quer a nível da crítica e consequentemente, na integração no meio galerístico, quer no meio académico e profissional.

Este artigo propõe observar dois momentos específicos do seu trabalho criativo em dois períodos críticos: antes e depois da Revolução de Abril de 1974, com as consequentes mudanças de paradigma e as armadilhas morais daí resultantes, quer para o público em geral, quer no próprio processo criativo da autora.

Corpo/Figura/Sexo

Na pintura de Maria José Aguiar há dois momentos significativos e que se constituem consequentes para apreendermos o seu processo criativo e construtivo. Primeiramente, no discurso pictórico de numa nova figuração que se desenhava então em Portugal e noutros artistas (como Pomar, por exemplo) no início dos anos 70, numa escrita que transpira sobre o desejo e a apologia do corpo, é certo, mas também o assume como resposta à agressividade ambiente, como refere Egídio Álvaro no texto do catálogo na exposição na Galeria Alvarez, no Porto, em Dezembro de 1973: *“A pintura é para ela, libertação, denúncia e sinal.”* É a primeira exposição individual da pintora nascida em Barcelos em 1948 e pretende arrogar-se como um grito de liberdade, enquanto artista e enquanto mulher.

São os corpos fragmentados, reconstruídos, sobrepostos, mas assertivamente assumidos, que podemos revisitar nestas reproduções do catálogo da Galeria Alvarez, no Porto, em 1973. Na imagem seguinte, por exemplo, há uma rigorosa definição das formas e uma escrupulosa composição que as organiza no espaço delimitado da tela, assumindo simbolicamente o par masculino/ feminino no espaço central, em que a pintura assume directamente o papel de altar, sacralizando o culto ao sexo e aos prazeres da carne.

Neste lugar das figuras/ corpo, encontramos um momento de purificação erótica dos elementos que constituem a representação, anunciando já claramente em pequenos elementos construtivos, as retóricas próprias da pintura panfletária que se tornaria futuramente, onde elementos significativos e simbólicos do masculino e do feminino tomam lugar para nos oferecer, não uma abundância festiva do sexo, mas numa corajosa demonstração do conflito social dos sexos. É uma pintura que assume os seus limites morais na exposição pública do sexo, entre a naturalidade do acto sexual a as possibilidades resultantes da intelectualização dos sentidos.

Actualmente, há uma exploração intensa da imagem do corpo nos meios de

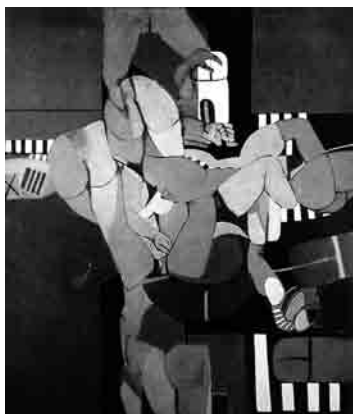


Figura 1. Maria José Aguiar, *Pintura*, 1973, 200 x 170 cm, catálogo Galeria Alvarez, Dezembro 1973.

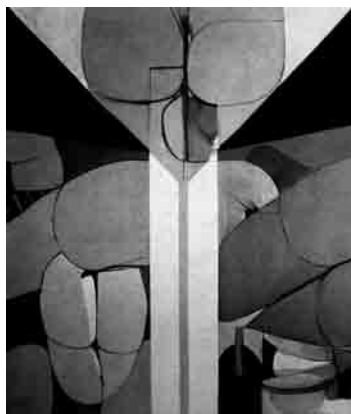


Figura 2. Maria José Aguiar, *Pintura*, 1973, 150 x 120 cm, acrílico/ tela; catálogo Galeria Alvarez, Dezembro 1973.

comunicação. O sexo e a sua imagem estão muito presentes na nossa cultura e esta sexualização da cultura é um processo que se desenvolve sobretudo a partir do período pós-segunda guerra mundial, com manifesta, porém lenta, evolução no tecido social e que a partir dos anos 60 do século XX, ganha expressão e também o seu lugar activo na construção das mentalidades. No presente, é visível que não podemos caracterizar os *media* como um sistema ideológico opressivo que suporta apenas uma sociedade patriarcal e com valores heterossexuais. Pelo contrário, este agregado dos *media* responde claramente às procura das relações sociais e sexuais, tais como a mudança do papel da mulher e no desgaste das discriminações sexuais. Mas Maria José Aguiar inicia esta *Pintura* no início dos anos 70, em Portugal e ainda sujeita ao traço rápido do lápis azul da censura.

Símbolo/Citação/Oposição

Um segundo momento do trabalho criativo de Maria José Aguiar (MJA), que coincide com os movimentos e atitudes revolucionárias de 1974, agora sem a marca da censura, centra-se nas relações de poder do par masculino/ feminino. Já não há necessidade de provocar as mentalidades aprisionadas no par Igreja/ Estado. É agora uma pintura ostensivamente provocatória na sua estrutura panfletária, mas picturalmente divertida e assume uma posição de destaque, se não isolada, desmembrando e caricaturando uma sociedade misógina. A par dos movimentos feministas emergentes que, por si, rejeitam a representação da sexualidade habitualmente construída para olhares masculinos. Diferente



Figura 3. Maria José Aguiar, *Festa das Cruzes*, 1975, 130 x 180 cm, catálogo Jeune Peinture Portugaise, Octobre 1976, Centre Culturel Portugais, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris.

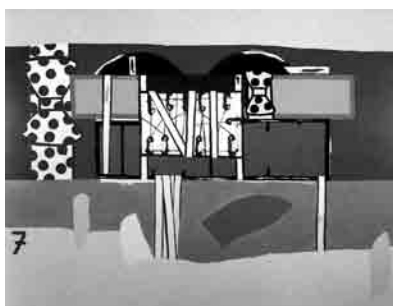


Figura 4. Maria José Aguiar, *Pintura*, 1992, 130 x 170 (Incontinental) = (S.I.), Galeria Valentim de Carvalho, 1991-93

dos seus trabalhos do início dos anos 70, é uma pintura construída com símbolos claros do masculino e do feminino, pénis e vagina portanto, desenhados repetidamente nas telas, em cores estridentes e puras, em composições formais dinâmicas. *Festa das Cruzes* é uma série também ela provocadora na sua essência crítica de uma festividade religiosa, transportando o arraial litúrgico como um ritual de autofagia, simultaneamente pénis e vagina em redor do poder religioso e social. É uma crítica ao culto fálico e misógino, resultando num processo de escrita pictórica desafiadora das convenções.

São várias as influências e referências que alguns críticos lhe atribuem (Robert Motherwell, Alan Davie, Roy Lichtenstein ou mesmo Álvaro Lapa), bem como são vários os enquadramentos para o seu trabalho, mas é Cristina Azevedo Tavares, comissária e autora do texto do catálogo da exposição “Sensibilidades Femininas do Nosso Tempo, apresentada em 1998 na Fundação Gulbenkian, em Lisboa, que melhor exprime esta nova fase, caracterizando claramente e sem rodeios, a oposição de uma sensibilidade masculina e uma outra feminina, demarcando-se logo no início do texto do facto de não ser uma exposição feminista. São, nas suas palavras, “pinturas que entrecruzam o testemunho de pinturas anteriores que estigmatizavam o mundo sexual, confrontando-se com uma espécie de labirinto plástico fortemente gráfico e cromático, onde objectos de fetiche e desejo (laços e batôns) estão aprisionados.”

Esta série, (Incontinental) = (S.I.), organiza o espaço de representação agregando a simbólica do masculino/ feminino e tornando visível as suas intenções ‘pedagógicas’, através da repetição das figuras esquemáticas, numa linguagem plástica em que os elementos construtivos que a constituem é copulativamente agressiva, gestual e impulsiva.

Notas conclusivas

Maria José Aguiar, num tempo e num lugar circunscrito pelos fantasmas da Ditadura e pelos seus ideais, trouxe a público questões pertinentes do espaço criativo feminino. A algumas mulheres artistas, é-lhes atribuída alguma respeitabilidade, com algum paternalismo, esperando que não ultrapassem os limites para o comportamento social então aceite. Esta igualdade de direitos é apenas aparente e superficial, intrmetendo-se no reconhecimento e ascensão artística pública. Esse excesso torna perceptível um qualquer desconforto e oposição camuflada pelos seus pares masculinos.

Rejeitando contudo o epíteto de feminista, Maria José Aguiar não consegue furtar-se a este enquadramento. Entra muito cedo na esfera restrita dos artistas de topo e logo se depara com a oposição competitiva do meio. Se então, a sua tenra idade lhe confere uma aura de graça, logo se tornará *persona non grata*, pela recusa de sistematização, o que resulta numa obra cedo carregada do estigma falocrático e numa resistência aos valores da dominação masculina.

Referências

- Aguiar, Maria José [s.d.]. *Pinturas/ 1991-93: (In)continental*=[S.l.]. Lisboa: Galeria Valentim de Carvalho.
- Álvaro, Egídio (1973) *Maria José Aguiar*. Porto: Galeria Alvarez.
- Almeida, Bernardo Pinto de (1987) *Maria José Aguiar*. Porto: Galeria Nasoni.
- Chicó, Sílvia (1987) *10 amadores: desafio de Amadeo aos artistas contemporâneos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro de Arte Moderna.
- Galeria CAPC (1981) *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 54 exposições, 1981-1983*. Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.
- Gonçalves, Rui Mário (1989) *Exposição de pintura e escultura do património da Caixa Geral de Depósitos*. Porto: Casa de Serralves.
- Magalhães, Teresa (1990) *Pintoras portuguesas do Séc. XX*. Macau: Galeria do Leal Senado.
- McNair, Brian (2002) *Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire*, London: Routledge. ISBN-0-415-23734-3
- Melo, Alexandre (1987) *Exposição nacional de arte moderna: prémio Amadeo de Souza-Cardoso*. Porto: Casa de Serralves/ Fundação Serralves.
- Rosenthal, Gisela/ Rodiek, Thorsten (1992) *Arte portuguesa 1992*. Köln: Vista Point Verlag. ISBN 3-88973-603-3
- Sousa, Rocha de (1976) *Jeune peinture portugaise*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/ Centre Culturel Portugais.
- Tavares, Cristina Azevedo (1998). *Sensibilidades femininas do nosso tempo*, Lisboa: Instituto da Comunicação Social, Gabinete da Alta Comissária para a Igualdade e Família.

Impregnações pictóricas na produção artística de Clóvis Martins Costa

LURDI BLAUTH

Brasil, artista visual. Licenciatura em Desenho e Plástica. Mestre e Doutora em Poéticas Visuais, pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS) com estágio doutoral na Université Pantheon-Sorbonne, Paris I, França. Docente nos cursos de Artes Visuais e mestrado em Processos e Manifestações Culturais, Universidade Feevale, Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O estudo analisa algumas produções pictóricas realizadas pelo artista Clóvis Martins Costa, que utiliza procedimentos de transferência de imagens impressas por sublimação sobre superfícies de lona crua. Essas imagens são fotografias da própria paisagem, as quais, depois de impressas, são dispostas às margens de um rio e, posteriormente, sofrem novas interferências através da sobreposição de camadas de cor.

Palavras chave:

pintura / paisagem / impressão / fotografia.

Title: *The pictoric contamination on the work of Clóvis Martins Costa*

Abstract: *The present study analyses some of the artist Clóvis Martins Costa paintings in which he uses image transference procedures, printing in raw canvas through the sublimation process. These images consist of landscape pictures that, after printed, are placed at a river margin and, afterwards, suffer new painting interferences through colour layers superposition.*

Keywords:

painting / landscape / printing / photography.

Introdução

As imagens das pinturas realizadas pelo artista brasileiro Clóvis Martins Costa são oriundas de fotografias de paisagens experienciadas nas margens do rio Guaíba, na cidade de Porto Alegre/RS que, depois de impressas sobre a superfície da tela de algodão, retornam ao seu local de origem, ficando expostas às intempéries da natureza durante alguns dias. Na etapa seguinte, essas telas são recolhidas ao atelier e novamente trabalhadas através da sobreposição com camadas de cor, com o intuito de ressaltar e reelaborar os aspectos indiciais acumulados pelos diferentes procedimentos empregados. Híbridizam-se

a fotografia, a impressão e a pintura, provocando tensões e distensões entre o gesto tecnológico e o fazer manual que, em seus distintos planos, geram paisagens impregnadas de novos sentidos.

Clóvis Martins Costa nasceu em 1974 e vive em Porto Alegre/RS; é artista Plástico, graduado em Pintura no Instituto de Artes da UFRGS em 1998, doutorando em Poéticas Visuais pelo PPGAV/UFRGS e professor da Universidade Feevale desde 2003, em cursos de graduação e pós graduação. O artista desenvolve sua pesquisa plástica através de ações em margens de rio como método de trabalho, operando intersecções entre a pintura e a fotografia.

1. Impressão, sublimação, índice

O desejo de registrar a realidade foi facilitado com o surgimento da fotografia e, atualmente, as tecnologias digitais modificaram as possibilidades de explorar a criação de novas imagens. A fotografia digital amplia consideravelmente os meios de interferir nas imagens, o que antes, na fotografia analógica era mais restrito, porque a fotografia era ‘produzida de um só golpe a partir da incidência de luz sobre os objetos reais, irreversivelmente gravada em uma superfície com sais de prata, e que só especialistas, com engenhosos recursos de laboratório, conseguiriam alterar’ (Schenkel, 2007: 91). Hoje os meios digitais permitem ao artista manipular e interferir em cada ponto das imagens, inclusive, desconstruindo e subvertendo o referente real. Podemos dizer que, é possível intervir na estrutura matricial da imagem. Para Edmund Couchot (2003: 161), “fisicamente, sobre a tela do computador, a imagem numérica se apresenta como uma matriz com duas dimensões de pontos elementares: os *pixels*. [...] O *pixel* faz o papel de *permutador* — minúsculo — entre a imagem e o número. Ele autoriza a passagem do número à imagem.”

A investigação poética de Martins Costa inicia a partir de dispositivos que permitem transformar as fotografias das paisagens em matrizes numéricas. Essas imagens digitais, posteriormente, são duplicadas e transferidas pela impressão sublimática para a superfície do tecido de algodão cru. A impressão por sublimação é um processo que passa por três etapas, iniciando pela digitalização da imagem no computador, a impressão com uma impressora sobre um papel *transfere*, por último, o papel *transfer* é colocado sobre o tecido que passa por uma prensa térmica com alta temperatura, propiciando a transferência da imagem.

Aqui podemos pensar sobre o que ocorre com as estruturas indiciais dessas imagens, uma vez que, elas perpassam por diferentes meios. “A fotografia é algo extraído do tempo, mas sempre se refere à outra coisa anterior, o que ela foi algum dia. Nela reside uma marca, um rastro, um índice de um objeto que existiu” (Wanner, 2010: 233). A fotografia analógica se modifica quando entramos



Figura 1. Martins Costa, *Trazendo aqui pra Marte 1*. (2011). Acrílica, areia e impressão fotográfica sobre algodão cru, 130 x 180 cm. Fonte do autor.

no universo da fotografia digital, na qual “o referente não adere mais. As imagens são amputadas de sua origem material” (Rouille, 2009: 453). Se antes a fotografia tinha a função de fixar e produzir uma permanência com os processos digitais, rompem-se limites, desterritorializam-se e configuram-se outras analogias que se hibridizam em outros territórios.

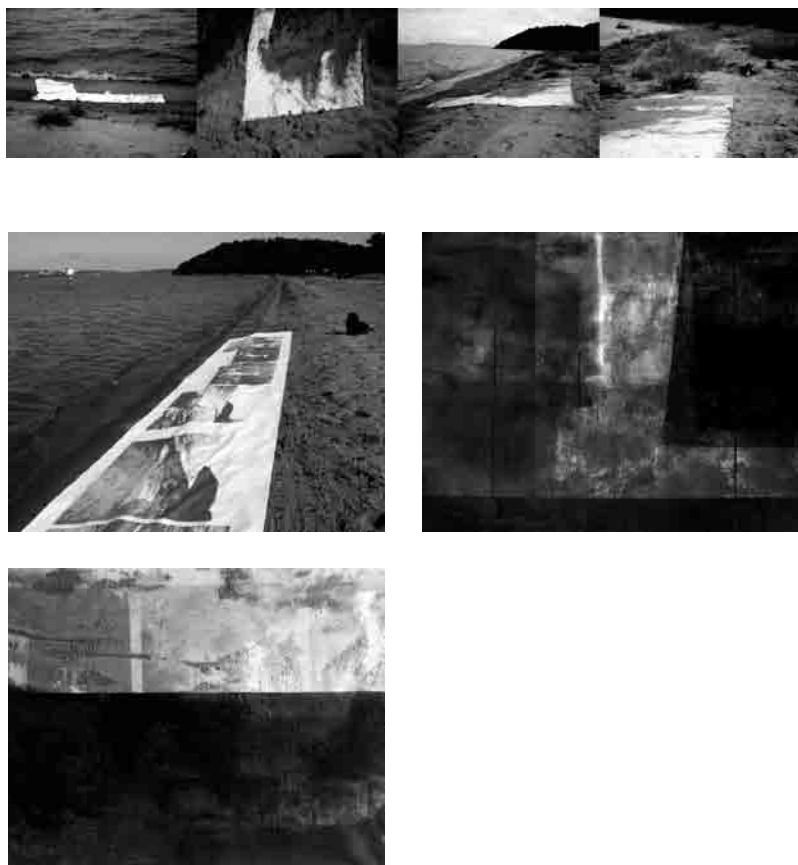
No entanto, nas experiências de Martins Costa emergem aproximações que retomam aspectos ligados à materialidade física configuradas pela permanência de algo que se fixa na superfície da lona crua e a mutabilidade de elementos que coagulam a presença/ausência de paisagens longínquas (Figura 1).

1.1 *Trazendo aqui pra marte*

A série de pinturas, denominadas *Trazendo aqui pra marte*, de Martins Costa, é permeada por ações que envolvem procedimentos ambivalentes da fotografia e da pintura bem como pelas interferências provocadas pelo acaso provenientes da própria paisagem. As imagens entrelaçam sobreposições de paisagens oriundas dos aspectos indiciais da fotografia e da intervenção direta da natureza (areia, objetos, material orgânico e resíduos industriais). O movimento da água impregna a superfície da tela com fragmentos desses diversos materiais, cujas marcas e imprevistos são incorporadas ao trabalho (Figura 2).

A experiência de estar à margem do rio propicia ao artista articular múltiplas possibilidades entre diferentes procedimentos de contato, entre o corpo do tecido e da água do rio. Para o artista, “ao tocar o tecido, o rio aciona processos de troca e transformação e vice-versa: o tecido também toca o rio, provocando uma leve (quase micro) alteração em seu movimento. Talvez o próprio conceito de margem só possa ser pensado em função do contato de duas superfícies” (Figura 3).

Nesse contato entre superfícies, as imagens configuram-se como novas paisagens dentro da paisagem. Em um primeiro momento, nosso olhar tenta



Figuras 2 e 3. Martins Costa. Documento de trabalho (registro de impregnação) (2010/2011) Fotografia. Fonte: cortesia do autor.
Figuras 4 e 5. Martins Costa. Trazendo aqui pra Marte 2 e 3. (2011), 130 x 180 cm. Fonte: cortesia do autor.

capturar, nas superfícies dessas pinturas, os resíduos de matérias orgânicas e planos de cor, que ora velam ora ocultam os distintos fragmentos de imagens relacionadas para algo além delas.

Contudo, é necessário que o olhar se adentre, pois, conforme Flusser (2002: 7), “o fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. [...] No entanto, esse deciframento será apenas superficial, pois quem quiser aprofundar o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem.”

De certo modo, o vaguear pelos interstícios dessas paisagens desconstruídas e fragmentadas sugerem diferentes percursos, exploramos imagens no interior dos diversos planos das pinturas, simultaneamente, remetem ao exterior, de forma a habitar outros horizontes em nosso imaginário. Erwin Strauss, ao comentar sobre as experiências relacionadas ao deslocamento geográfico em paisagens, coloca que “o espaço geográfico habitado, que é o espaço do mundo humano da percepção, não tem horizonte: é fundado sobre um sistema de coordenadas, parado e transparente; na paisagem, o horizonte que nos cerca se desloca conosco” (Ferreira, 2010: 189).

As pinturas *Trazendo aqui pra marte* são resultantes de acúmulos de vestígios e de registros provenientes das distintas operações experimentadas durante o deslocamento, materializando aspectos indiciais envolvidos pela ação, impregnação, impressão e elaboração do campo pictórico. Para Martins Costa, o lugar experimentado por suas ações é constituído por essas *ambivalências*, assim como a organização dos campos de cor na superfície da tela que evidencia ou soterra o referente fotográfico. A estrutura é formada pelo intercâmbio de intensidades que acomodam as áreas de pintura e fotografia, ‘transparências e opacidades, incrustações e dilatações do suporte-tecido sempre ativado no limite de suas bordas, tencionando fronteiras entre linguagens e materialidades’ (Figuras 4, 5).

Conclusão

As impregnações nas pinturas de Martins Costa e as operações de contato de-flagram tensões e distensões de sentidos através de dispositivos que empregam técnicas tradicionais de pintura e tecnológica por meio da impressão por sublimação. As paisagens fotografadas por uma câmera digital retornam ao suporte matérico do tecido de algodão cru, aproximando-se do referente real. Nessas pinturas percebemos a coexistência de elementos que engendram sobreposições e justaposições entre densidades e transparências, ao mesmo tempo, algumas imagens resistem e persistem entre os planos de cor. Em sua busca poética, o artista evidencia o trânsito entre diferentes linguagens e ações, em cujas

camadas, fragmentos de paisagens se adensam, e como o próprio artista afirma, “escondem ou revelam as estruturas do composto ação/imagem/superfície”.

Dessa forma, percebemos que as proposições artísticas contemporâneas não se encerram em limites de uma única categoria ou linguagem, porém, implicam processos híbridos que sugerem a necessidade de expansão e mistura entre diferentes suportes, cujos sentidos podem ser detectados em um espaço *entre-formas* e em constante deslocamento.

Referências

Couchot, Edmund (2003) *A tecnologia na arte — da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS. ISBN: 85-7025-649-3.

Ferreira, Glória (2010). Walter De Maria: entre invisibilidade e paisagem. In: Bulhões, Maria Amélia; Kern, Maria Lúcia Bastos (2010) *Paisagem — desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: UFRGS. ISBN: 978-85-386-0100-5.

Flusser, Vilém (2002) *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da*

fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará. ISBN: 02-0808.

Schenkel, Camila (2007) Fotomontagem: desdobramentos de um processo centenário de mestiçagem. In: Cattani, Iclea Borsa (2007) *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS. ISBN: 978-85-7025-968-4.

Wanner, Maria Celeste de Almeida. (2010) *Paisagens signicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas*. Salvador: EDUFBA. ISBN: 978-85-232-0672-7.

SAUDADE, uma dimensão aporética na obra de Julião Sarmiento

MANUELA BRONZE

Portugal, artista plástica e figurinista. Artes Plásticas, Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP); Master of Fine Arts in Costume Design, Boston University, EUA; Doutorada em Artes, Fac. de Belas Artes Pontevedra, Universidade de Vigo. Afiliação actual: Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (ESMAE), Instituto Politécnico do Porto.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Questionando a possibilidade de um registo visual da Saudade no âmbito das artes plásticas, esta reflexão considera a obra de Julião Sarmiento como paradigmática desta inscrição. A partir de estudos de referência sobre a singularidade e problemáticas deste sentimento, é no cruzamento de afirmações e de obras de Sarmiento que se pretende reconhecer o modo como essa possibilidade se justapõe ao discurso do próprio artista.

Palavras chave: Saudade / Julião Sarmiento / memória desejo.

Title: *SAUDADE, an aporetic dimension in the work of Julião Sarmiento*

Abstract: *Questioning the possibility of a visual record of Saudade within the visual arts, this reflection considers the work of Julião Sarmiento as paradigmatic of this inscription. From reference studies and issues about the uniqueness of this sentiment, it's at the intersection of Sarmiento's assertions and work that one intends to recognize how this possibility overlaps to the discourse of the artist himself.*

Keywords: *Saudade / Julião Sarmiento / memory / desire.*

Introdução

Julião Sarmiento, nascido em Lisboa em 1948, vive e trabalha em Portugal, expondo frequentemente e com reconhecimento internacional, em Galerias e Museus nacionais e estrangeiros.

Sobre a sua obra, sobejamente comentada e analisada, muito foi dito e escrito contextualizando e enformando o nosso pensar; todavia, as suas narrativas da memória e do desejo assumem-se, entre outras, como referências próximas descodificáveis mesmo ao olhar do espectador mais desprevenido.



Figura 1 · Julião Sarmento, *A Human Form in a Deathly Mould*, escultura em resina e fibra de vidro, tecido, corda. Ca. 146,5 x 44 x 34 cm, 1999.

A deriva do espaço que nos fez sair pelo mar e para outros mundos contribuiu para que, na distância do tempo e do lugar, nos encontrássemos no estado dual — passivo e motor — que se manifesta como um sentimento fundador da nossa essência idiossincrática. Uma espécie de desígnio de portugalidade reside nessa pulsão ontológica que é a Saudade. Localizado na expressão de domínio do tempo, o registo passivo (memória) aparece como verdade do conhecimento na ausência, enquanto o registo motor permanece como condição de imortalidade (desejo). Sentimento inconformado de perda que deseja a presença do ausente, *é uma lembrança em constante expectativa do devir. Demasiado próxima à instância dos afectos*, enquanto intimidade exposta, a Saudade repercute-se amplamente na lírica ibérica. Mas uma intimidade exposta não se canta apenas. Que transcendência visual incorpora ou configura a experiência desse sentimento para lá das palavras e dos sons?

Na verdade, não temos saudades, é a saudade que nos tem, que faz de nós o seu objecto. Imersos nela, tornamo-nos outros. Todo o nosso ser ancorado no presente fica, de súbito, ausente (Lourenço, 2011: 114).

1. “Nunca penso em termos de passado...” Não sou saudosista, não sou melancólico (...) Estou sempre à espera do que vou fazer amanhã” (Sarmento/ Espiral do Tempo, 2012).

Não será este carácter regressivo e passadista, lugar-comum que o vazio encerra, mas a simultaneidade da expressão nostálgica, carregada do desejo latente de completude (também esboçada nesta afirmação), que nos interessa reconhecer na obra de Julião Sarmento. Se a saudade na sua singularidade



Figura 2 · Julião Sarmiento, *Parasite*, instalação vídeo, BetaCam Digital transferido para DVD, p&b, som, 13'51"19F. Dimensões variáveis, 2003.

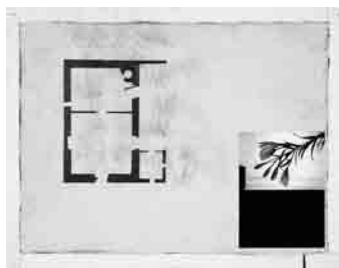


Figura 3 · Julião Sarmiento, *House, Plant, Black and Cream*, acrílico, colagem e grafite s/ papel, 50 x 63,5 cm, foto Photo: José Manuel Costa Alves © 2011 Julião Sarmiento, 2008-9.

compreende o abrigo do futuro, ‘unha transcendencia volitiva’ (Piñeiro, 1984: 38), enquanto sentimento nostálgico, é essa positividade que a afasta da fixação obsessiva no passado a que se submete, irremediavelmente, a melancolia.

Na vertigem de um acontecimento, esta escultura (Figura 1), como que instalada à ‘margem do mundo’ (Lourenço, 2011: 88) instaura uma relação ambígua entre pudor e exibição: um vestido preto envolve o volume de um corpo de mulher, descalça, sem cabeça; uma corda contorna-lhe o pescoço, esticada de um ponto da parede. A depuração mórfica dos elementos adensa o mistério provocado pela narrativa fragmentada, qual *frame* de um filme; um desejo contido na história do personagem que vemos amarrado a uma memória qualquer. Enquanto memórias objetuais presentificadas, as narrativas pessoais que se fazem transportar no vestuário dão lugar a cruzamentos anacrônicos. Estes cruzamentos, delimitados na tensão entre esquecimento e lembrança, podem identificar-se nos valores semânticos e plásticos depositados tanto nas matérias têxteis como nos objetos e instalações que os contextualizam. A produção artística é essa capacidade que temos de escolher um novo *continuum* material (Eco, 1993: 211) ao qual se atribui uma função sógnica que transforma ideia em forma. ‘A roupa tende pois a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória’ (Stallybrass, 1999:14) que, na associação de ideias e na exposição cénica, cria uma possibilidade de leitura substantiva de equivalências plásticas e sinestésicas.

2. “Por vezes há quem considere que o meu trabalho é erótico; acerca do desejo... Será verdadeiramente isso? Sinceramente, eu próprio me questiono se, realmente, trabalho sobre o desejo? Penso que não mais do que qualquer outra pessoa.” (Sarmiento/ Klonarides, 2006)

Como falar destas formas imbricadas de memória e de desejo, sem mencionar Saudade? Será porventura impossível aceitar que a resolução desse impasse relacional, que a Saudade encerra, não possa inscrever-se definida e visualmente em cada uma destas esculturas ou nas suas pinturas? Será apenas preconceito? Não será a Saudade um modo de ser complexo que inventamos para nós?! Enquanto sentimento, a saudade, torna-se matriz referencial, ideia e mito que nos permite ficcionar um devir em constantemente recusa da realidade (Figura 2). Algo que nos revela de forma paradoxal que ‘a intimidade não é, em saudade, estar em si, mas é ser excedência, procurando-se fora de si, em aperfeiçoamento ontológico’ (Pereira; Rodrigues, 2008: 211)

3. “Tudo em mim passa pelo corpo. Pelo sentido do toque. Pelo sentir das coisas. (...) Permanece intacto o sentido do Desejo. E reflete-se no trabalho. É mutante” (Sarmento/Ribeiro, 2012).

Toda a questão sensorial que emanada do objecto, acontece por via do autor, que não pode inventar-se outro. J. Sarmento desloca a reconfiguração da esfera privada para o olhar do espectador, como se se tratasse uma alteridade íntima. Trata da intimidade do corpo, apresentando-o sempre como um entidade fragmentária e depurada, as mais das vezes, vestido de negro; qual ruralidade ou sofisticação enlutada por grafite, carvão, linho, algodão ou cetim. Trata da intimidade doméstica, desenhada nas casas, onde os limites do traçado de planta apenas, já só abrigam ausências de silêncios compassivos (Figura 3). Trata da intimidade solitária da leitura, como uma afirmação plasmada do pensamento que se desenha. “A saudade (que mais podia ser?) é apenas isto: a consciência da temporalidade essencial da nossa existência, consciência carnal, por assim dizer, e não abstracta, acompanhada do sentimento subtil da sua irreabilidade” (Lourenço, 2011: 116).

O vazio nostálgico, “(...) profundo ensimesmamento, com abandono de alteridade, como se o saudoso vivesse absorto nas imagens passadas,” distancia-se da saudade pelo seu carácter de cessação. “A saudade como mesmidade aceita a alteridade, tal como o mesmo aceita o outro, sem o qual o mesmo não sabe que é o mesmo” (Gomes, 2008: 82).

4. “Apenas utilizo os meios segundo as suas propriedades...” para chegar a um sítio... o importante é que chegue. O que me interessa é o discurso...” (Sarmento/ Máxima, 2012)

Já as grandes pinturas brancas, ‘que não são exatamente pinturas’ (Celan/ Sarmento: 1997, 148) e que não são exatamente brancas no sentido acético do termo, são brancas no sentido orgânico e vivido do humano, tal com a espuma dos dias



Figura 4 · Julião Sarmiento, *Joane*, escultura, alumínio, molde de resina, tapeçaria de veludo, tecido. Dimensões variáveis, 2006.



Figura 5 · Julião Sarmiento, *Tempo*, 2011/2012. Serigrafia em papel 300 g Canson Edition "Rag", 80 x 50 cm.

(Figura 4). Carregadas de material, as telas recebem, a negro, grafismos de episódicas narrativas, Inscrições que podem ser-nos muito íntimas, fragmentos do tempo onde a memória gera o desejo. Assim, neste jogo de contrários, fica por saber se a dimensão física da pintura é o limite ou se as configurações figurais desenhadas e preenchidas a negro são os verdadeiros limites do desassossego.

Com efeito, nas esculturas (figura 4), instaladas em ‘espaço branco’, é o espectador quem, verdadeiramente, define o limite. Ora se aproxima, ora se afasta, ora toca essa forma de mulher translúcida e vestida de negro simplesmente, na escala 1:1. Uma eminência que separa e que relaciona, transfigurando a transitoriedade do desejo na presença da memória, “...uma referência a uma rapariga, num quarto, com um vestido-camiseiro. Estava a vestir o vestido. Foi uma imagem que me ficou. Ela a apertar os botões, de cima para baixo...” (Sarmiento/Ribeiro, 2012) como em ‘O raio sobre o lápis’, o livro que JS ilustrou para M^a Gabriela Llansol.

5. “É uma mulher à espera, constantemente à espera. Nunca vai a lado nenhum e nunca chega a lado nenhum” (Sarmiento/Ribeiro, 2012).

Mais uma vez, traduzir a ideia de tempo na ideia de espera pressupõe uma reflexão sobre a não apropriação do tempo, isto é, sobre o verdadeiro sentido da suspensão, que anula a convenção linguística do antes e do depois, deste modo desconstruindo o que há de racional na utilização do relógio (Figura 5). Como se

fosse numa evocação, o tempo) Figura 5) é uma presença ausente para a mulher que espera, uma espécie de matéria do desejo.

O tempo da Saudade é, portanto, um tempo sem passado, sem presente e sem futuro, a sua vivência, dando-se ao nível da consciência, anula a importância de qualquer marcação de duração de extensão. Diríamos, pois, que a extensão da Saudade é puramente temporal, e que essa temporalidade é a experiência imediata do confronto com a irreversibilidade como verdade (Noronha, 2007: 203).

Conclusão

O que nos revela e torna fascinante a obra de J. Sarmiento é o que ela releva da sua capacidade de se pensar e de se ficcionar. Coisa, aliás, pouco comum à matriz do imaginário português e que de modo algum garante a coincidência entre o discurso do sujeito criador e a interpretação do sujeito leitor. Com base nos excertos das entrevistas, identificámos tópicos que geram a tensão relacional dos opostos que caracterizam o seu discurso visual. J. Sarmiento tem uma linguagem própria, onde o jogo dos contrários é uma constante. Um modo seu que é diverso do dos outros e que, por ser profundamente genuíno, “se vai buscar à vida (...) uma forma de aprender a partir das sensações, do prazer, do conhecimento e de tudo aquilo que, conjugado, ajuda a construir uma nova realidade” (Sarmiento/Templon, 2012) para revelar um conjunto de realidades e vivências que configuram uma pulsão radicada na experiência da ausência.

Não se corre grande risco ao afirmar que, de um modo geral, qualquer artista começa por surpreender-se com o seu próprio trabalho, para depois se surpreender ainda com as descobertas do espectador. Há o olhar do artista e o olhar do espectador. Contudo, uma prolongada série de exposições remete o artista ‘a viver fora de si mesmo’ (Lourenço, 2011: 22) e com um outro olhar. Olhares que se cruzam, assim questionando ‘a distância entre o artista e a obra, a distância entre o espectador e a obra, a distância entre o espectador e o artista’ (Sarmiento/Lacasaencendida, 2012).

Nas obras de Julião Sarmiento a representação do corpo feminino é metáfora da própria Saudade, esse ‘supremo ícone da cultura portuguesa’ diria Pascoaes) como se a mulher fosse o lugar (presente) onde se inscreve a improvável coincidência da aporia, com toda a sugestão das suas conotações semânticas. Rodeada de suspensões que lhe conferem toda uma carga dramática, a uma camada de dimensão pessoal na esfera da sua individualidade constitutiva, vem sobrepor-se essa outra que traz consigo uma certa ideia de portugalidade, como se a persistência geográfica do artista se tivesse, literalmente, contaminado pelo espírito do lugar.

Referências

- AAVV (2008) *in Sobre a Saudade — Actas do III Colóquio Luso-Galaico*, Sintra, Zéfiro.
- Celant, Germano (1997) *Julião Sarmento: una rivelazione sensuale, (ensaio/ entrevista)*. Julião Sarmento, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Eco, Umberto (1993) *Tratado Geral de Semiótica*, 2ª ed., Lisboa: Editorial Presença.
- Gomes, J. Pinheiranda (2008) "Saudade, Esperança e Metanóia" *in Sobre a Saudade — Actas do III Colóquio Luso-Galaico*, Sintra: Zéfiro.
- Lourenço, Eduardo (2011) *Portugal como destino/Mitologia da Saudade*, 4ª ed., Lisboa: Gradiva.
- Noronha, Maria Teresa de (2007) *A SAUDADE: Contribuições fenomenológicas, lógicas e ontológicas*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Pereira, Paula C. e Vera Rodrigues (2008) "A Saudade: Gramática e Espaço-Horizonte da Intimidade" *in Sobre a Saudade — Actas do III Colóquio Luso-Galaico*, Sintra: Zéfiro.
- Piñeiro, Ramón (1984) *Filosofía da Saudade*, Vigo: Ed. Galáxia,
- Sarmento/Máxima (2012) entrevista. [Consult. 2012-01-13] Disponível em <<http://videos.sapo.pt/TqZd9hqZEZhLZm4huY1>>
- Sarmento/Espiral do Tempo (2012) entrevista. [Consult. 2012-01-9] Disponível em <<http://www.espiraldotempo.com/2012/05/28/3187/>>
- Sarmento/Klonarides (2006) *FilmeNoir*, CGrimesGallery, entrevista. [Consult. 2012-01-9] Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=pEhWeaQsC8U>>
- Sarmento/Ribeiro (2012) [Consult. 2012-01-9] Disponível em <<http://www.maxima.xl.pt/entrevistas/14323-as-artes-de-julião.html>>
- Sarmento/Lacasaencendida (2011) *Distancias Cortas*. [Consult. 2012-01-9] Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=DJ-Rms3PgCE>>
- Sarmento/Templon (2012) *Quelques Jeux Interdits*, Galerie Daniel Templon, Paris. [Consult. 2012-01-9] Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=59KcwtUfrvY>>
- Stallybrass, Peter (1999) *O Casaco de Marx: Roupas, memória, dor*, Belo Horizonte: Autêntica.

Contactar a autora:

manuela.bronze@gmail.com

Raphael Samú: Processo criativo na construção do mural da Universidade Federal do Espírito Santo

MARCELA BELO GONÇALVES
& APARECIDO JOSÉ CIRILLO

Marcela Belo Gonçalves: Brasil, artista plástica. Bacharel em Artes Plásticas / Universidade Federal do Espírito Santo e Mestrado em História e Teoria da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Frequenta o mestrado na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

—

Aparecido José Cirillo: Brasil, artista plástico. Graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia, Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: A proposta deste estudo dedica-se à análise do mural presente na entrada da Universidade Federal do Espírito Santo — UFES, em Vitória, capital do Espírito Santo, Brasil, produzido pelo artista plástico Raphael Samú. Tal análise será feita sob a perspectiva da crítica inferencial, ou seja, o que podemos inferir quando historiamos as causas de um quadro, do historiador e crítico de arte Michael Baxandall, proposta em seu livro *Padrões de intenção*: a explicação histórica dos quadros. **Palavras chave:** Processo de criação / Arte Pública / Mosaico.

Title: *Raphael Samú: Creative process in building the mural of the Federal University of Espírito Santo*

Abstract: *This study is dedicated to analysis of this mural at the entrance of the Federal University of Espírito Santo — UFES in Vitória, Espírito Santo, Brazil, produced by the artist Raphael Samú. Such an analysis will be made from the perspective of critical inferential, or, we can infer when we tell history the causes of a picture, the art historian critic Michael Baxandall, proposed in his book *Patterns of intention*: a historical explanation of pictures.*

Keywords: *Process creation / Public Art / Mosaic.*

Introdução

Este artigo apresenta parte dos estudos para a investigação crítica do processo de criação do artista plástico Raphael Samú, tendo como recorte sua obra mural na entrada da Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória. O mural foi projetado e construído na década de 1970: o desenho em setembro de 1974 e a finalização em 1977. Tem como medida 168,27 m² e a técnica foi o mosaico.

Para dar início a este estudo faz-se necessário observar um breve relato da vida do artista bem como sua chegada à Vitória e sua produção local. A partir daí passaremos ao estudo do mural em questão sob a perspectiva da crítica genética. Como base metodológica, também será considerada a crítica inferencial, ou seja, o que podemos inferir quando historiamos as causas de uma obra proposta metodológica a partir do livro *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros* (Baxandall, 2006).

Raphael Samú (São Paulo, 1929) foi aprovado para ingressar na Escola de Belas Artes de São Paulo em 1949. Em 1958, Samú foi contratado pela divisão de mosaicos da Vidrotil, fundada em 1947 em São Bernardo dos Campos, SP, para fabricar pastilhas de vidros, Samu trabalhou nessa empresa até 1961. Naquele mesmo ano, a Universidade Federal do Espírito Santo precisava contratar professores qualificados, então, Raphael Samú e sua esposa Jerusa, que também era artista plástica, candidataram-se a esses cargos e no ano seguinte mudaram-se para o Espírito Santo, onde ele lecionam até 1989.

Paralelamente às atividades didáticas, Raphael Samú começou a desenvolver aqui no Estado seus trabalhos em mosaico, foi com esse trabalho que Samú se tornou mais conhecido.

Este texto busca compreender alguns aspectos que podem ter sido auxiliares no percurso de Samú em direção à produção do mural da UFES. Neste sentido, para uma melhor compreensão das escolhas no projeto poético desta obra, consideramos a crítica inferencial (Michael Baxandall, 2006), como um caminho orientador para o processo metodológico deste estudo. Na tentativa de analisar o mural da UFES sob esta perspectiva, começaremos apontando o *Encargo Geral* da obra em questão: Raphael Samú foi convidado a fazer o mural da UFES, ou seja, recebeu uma encomenda.

A “encomenda” do mural partiu do então Reitor Máximo Borgo (1971-1975), com a finalidade de humanizar o novo Campus, com uma temática que retratasse a vida universitária capixaba. Para chegar ao objetivo final, construção do mural da UFES, o artista precisou passar por algumas diretrizes específicas, as quais tentaremos classificar. A primeira delas diz respeito à técnica empregada: o mosaico.

No Brasil as indústrias de pastilhas de vidro tiveram um papel muito importante no fomento e viabilização da produção de mosaicos. Contratavam artistas



Figura 1. Raphael Samú. Painel finalizado, em 1977. Fotografia de Wallace Neves.

Figuras 2 e 3. Raphael Samú. À esquerda: Detalhes do projeto. À direita: Detalhe do Croqui. Fonte: Fotografias da autora.



Figura 4. Raphael Samú. Desenho do mural da UFES, 0,24 x 1,68 m, 1974. Fonte: Acervo da UFES, Campus de Alegre, ES. Fotografia da autora.

Figura 5. Raphael Samú. Detalhe do mural: o astronauta.
Fonte: Fotografia da autora.



Figura 6, 7 e 8. Acompanhamento do processo de criação da imagem de pesquisador para o painel. Fonte: documentos de Raphael Samú. Fotografias de Wallace Neves, 1977.

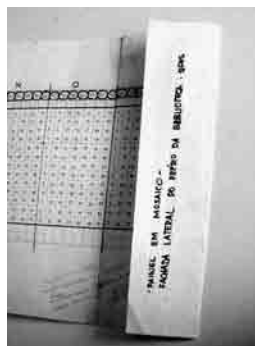
plásticos para criar, ampliar e executar mosaicos. Como vimos anteriormente, Samú trabalhou na fábrica de pastilhas Vidrotil, e veio para o Espírito Santo trazendo o *know how* adquirido lá.

A execução do mural da UFES: um processo revisitado

O início da década de 1970 marcava não só a consolidação do espaço da nova universidade federal, mas também do Centro de Artes e de seus cursos no contexto universitário capixaba. A nova universidade começava a tomar seu lugar e demarcar seu território científico, acadêmico, político e cultural no estado. É esse contexto cultural no norte da ilha que move a necessidade de que a UFES situe-se e se faça ver para a cidade. Um grande mural (figura 1) que discutisse a Universidade e suas diferentes funções seria uma forma de se inscrever na paisagem da urbana.

Interessa-nos para este artigo, os modos de produção desta obra, especificamente os procedimentos que envolveram o seu processo de criação. Para tal, lançamos mão dos procedimentos metodológicos complementares da crítica de processo, e o estudo específico dos documentos e arquivos dessa obra, buscando compreender como esses arquivos revelam as interações e trocas, como proposto por Baxandall.

Pode-se observar, ao acompanhar os registros de Samu sobre a construção do painel da UFES, que os procedimentos adquiridos na Vidrotil foram decisivos na elaboração e execução do projeto. O projeto (figura 2) foi elaborado em setembro de 1974 juntamente com a confecção de um croqui (figura 3), em papel vegetal.



Figuras 9 e 10. Raphael Samú. Detalhes do mural.
À esquerda: alunos. À direita: logomarca da UFES. Fonte:
Fotografias da autora.

Em março de 1975 foi feita a ampliação do desenho original através de um aparelho de projeção chamado epidiascópio, sobre papel em tamanho real. O desenho era então colocado sobre a superfície da mesa e passava-se então ao corte e a colocação das tesselas sobre o papel. Esse trabalho foi feito junto a sua assistente, Elizabeth Manguiera Cabral, alunos e técnicos administrativos do centro de artes e de diversos cursos da Universidade, professores e quem tivessem interesse em ajudar.

Uma sala do centro de artes foi preparada para a realização deste projeto. Mesas modulares foram confeccionadas, medindo de 0,50 por 1,50 m que, parafusadas, uniam-se umas às outras, copiando o modelo da fábrica da Vidrotil.

Além do encargo que se colocava em curso com a execução da obra, outro aspecto permeou o fazer desse mosaico com relação à técnica empregada foi o ensino do mosaico. Como professor, ele aproveitou a fabricação do mural para ensinar a técnica do mosaico aos alunos da Universidade. Retomando aqui nosso referencial de análise, buscamos novamente Baxandall, em suas reflexões sobre encargos e diretrizes. O autor diz que “[...] o Encargo em si não tem formas; as formas começam a surgir das Diretrizes” (2006, p. 84). Partindo deste pressuposto, uma das diretrizes a serem consideradas por Samú foi o local definido para a construção do mural: a fachada lateral externa do prédio que sediava a então Biblioteca Central da UFES.

Outras diretrizes que devemos considerar são o contexto histórico e os diálogos culturais evidenciados na obra e em seu processo. Em sintonia com os acontecimentos da década de 1970, a obra, em seu estudo final (figura 4), deveria refletir questões relativas à sua contemporaneidade: a epopéia lunar, a pesquisa científica e a criação dos computadores. Parece que a intenção do

artista, considerando seus estudos preliminares, foi mostrar a ficção antecipando a realidade.

A leitura do mural feita da esquerda para a direita do observador trás uma possível idéia de evolução científica. A primeira cena é apropriada de uma história em quadrinhos, de Alexander Raymond, que narra à saga de Flash Gordon a bordo de um foguete em direção ao planeta Mongo. A segunda cena retrata a chegada do homem à lua, a bordo de um módulo lunar. Aqui, vemos claramente a conexão entre a ficção e a realidade. Samú nos conduz do universo ficcional de Flash Gordon, ao fato histórico de busca de domínio sobre o universo. No dia 20 de julho de 1969 a missão Apollo 11 pousou na superfície lunar e Neil Armstrong foi o primeiro homem a caminhar em solo lunar. Este acontecimento, transmitido para o mundo todo, foi representado no mural pelas imagens do módulo lunar e da figura de um astronauta (figura 5).

Na parte central do mural, um jovem utiliza um microscópio, provavelmente retratando a pesquisa acadêmica. Para compor esta imagem, o artista passou por um importante processo, o qual ele mesmo explica: “Aproveitei para dar um sentido mais realista ao retrato de um aluno de engenharia fotografado pelo professor Wallace Neves. Fotografia essa realizada em auto-contraste onde obtive um resultado novo para painéis grandes, dando uma idéia de retícula. Que pode, fugindo ao tradicional, fazer uma fusão visual com o distanciamento do observador”. (Samú, 1977, p. 2). Como pode ser observado a seguir (figuras 6 a 8).

Na seqüência, o artista retrata os alunos reunidos em grupos no campus (figura 9), trajados de acordo com a moda da época: calça jeans. Aqui outra forte evidência do diálogo de Samú com a cultura de seu tempo. A imagem do jovem associada com o uso de calças de brim azul índigo tornou-se um ícone da juventude e de modernidade no campo da moda. Assim, fica claro que há um diálogo do artista com seu tempo e que intencionalmente ele lança mão de elementos icônicos de uma época para gerar o efeito de sentido pretendido com a obra.

Já a última parte do mural coloca em evidência a logomarca da UFES (figura 10), a imagem de cartões perfurados (com os números correspondentes ao lado) e um imenso computador da década de 1970. Observa-se que o contexto social e cultural interferiram diretamente sobre a obra de Samú, revelando padrões de intenção revelados no estudo do processo de criação desta obra.

Considerações finais

Raphael Samú transformou elementos de seu convívio em arte, procurando estabelecer um diálogo consigo mesmo e com o mundo.

O mural analisado estabelece relações com o momento histórico e o ambiente cultural no qual está inserido. Em sintonia com as manifestações artísticas

dos anos 1970 e numa troca com a sociedade sua obra reflete diversas questões representativas da contemporaneidade: a corrida espacial, a evolução da pesquisa científica, a criação dos computadores e a moda. Assim, inferindo sobre as circunstâncias que impulsionaram o artista a criar tal mural, parece-nos que pode-se afirmar que há um tendência para o diálogo com os contextos social e cultural, assim como com a história pessoal da artista, aspectos indispensáveis para a análise da obra. O artista antes de qualquer coisa é um ser social, e suas obras, em espaços públicos ou não, é um fenômeno social.

O mural em análise possui um caráter intencional, segundo as premissas de Baxandall. Ou seja, foi levada em consideração a relação entre o objeto criado, o mural, e algumas das circunstâncias que o cercavam. A concepção desta obra partiu de uma encomenda para a Universidade Federal do Espírito Santo, portanto necessitava difundir os valores advindos da pesquisa científica. A divulgação de tais valores era importante na conjuntura política do país, que necessitava de mão-de-obra especializada para alavancar o crescimento econômico do país.

Esse texto aponta algumas reflexões que iniciaram a investigação à cerca da obra mural de Raphael Samú. Assim, não se objetiva encerrar o assunto, mas estudar outras obras criadas por este artista paulista que escolheu Vitória para viver e produzir suas obras.

Referências

Baxandall, Michael (2006) *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras.
Chenier, Carlos (1977) "Mural: Ou a paciente

arte de montar um grande quadro." *A Gazeta*, Vitória, 09 out 1977, Caderno Agenda: Artes Plásticas, p.2.
Samú, Raphael. Depoimento. [02 ago. 2011]. Vila Velha, ES, 2011. Entrevista concedida pelo artista plástico Raphael Samú

(In)Visibilidade do Desenho no Espaço

MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS

Brasil, artista visual. Mestre em Poéticas Visuais, USP. Professor de escultura, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo, objetiva apresentar o trabalho do jovem artista brasileiro, Sandro Novaes. A (des)construção de seus desenhos e pinturas, acabam transpondo o plano tridimensional e promovendo a interação entre arquitetura, público e obra. Como resultado, é gestada, em sua poética, a conclamação do público como fruidor de suas esculturas, instalações e intervenções urbanas nas cidades.

Palavras chave: desenho / escultura / instalação / Invisibilidade / arte contemporânea.

Title: *Invisibility Drawing in Space*

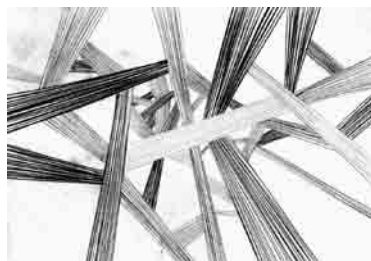
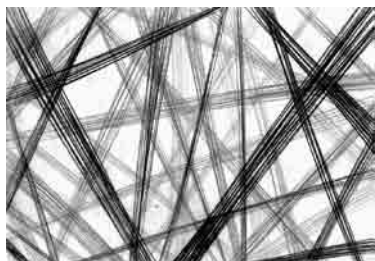
Abstract: *This article aims to present the work of Brazilian artist, Sandro Novaes. The deconstruction of his drawings and paintings, spanning the three-dimensional plane ends up promoting the interaction between architecture, public and works art. As a result, it is gestated in his poetic evocation the public as spectator of his sculptures, installations art and urban interventions in the cities.*

Keywords: *drawing / sculpture / installation / Invisibility / contemporary art.*

Introdução

A (In)Visibilidade evocada nesse texto, parte da observação no estudo do desenho, mas especificamente, das linhas e suas transposições para o espaço tridimensional da obra, abarcando a arquitetura e o público nos trabalhos do artista plástico Sandro Novaes, iniciada em 2008, e que teve como origem as reflexões e os estudos teórico-práticos desenvolvidos pelo mesmo, e que seu princípio n os trabalhos realizados com desenho.

Nesse processo, sua motivação primeira, ainda que inconsciente, fora o de desafiar a tradição bidimensional dos meios artísticos, pois ao realizar seus desenhos, o artista buscava encontrar ali a profundidade e a tessitura presente no plano real, numa busca incansável de transpor linguagens, planos e materialidades, inventando por vezes, espaços próprios e lugares dotados de vazios, mas cheios de identidades e memórias do plano real. Vivenciado pelo artista.



Figuras 1 e 2. Sandro Novaes, *Estudos de linhas* em grafite s/ papel, (2008).

Seu trabalho vem buscando desconstruir as linhas retas e duras do plano e desde o início já parecia simular certa profundidade de campo, por meio do emprego de variações e valores tonais, herdados da pintura e desenho. Apreendidos na academia e em outro nível, na prática secular como profissional web-designer e designer gráfico.

Sandro Novaes, nasceu em 1976, na cidade Vitória, estado do Espírito Santo, no sudeste brasileiro. Vive e trabalha em Vitória. É designer gráfico, graduado em artes plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e assistente do escultor José Carlos Vilar. É representado pela galeria OÁ, em Vitória. E tem exposições coletivas e individual em seu percurso artístico, que iniciou-se em 2008.

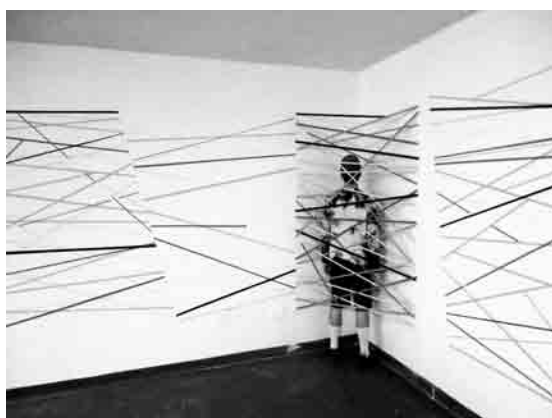
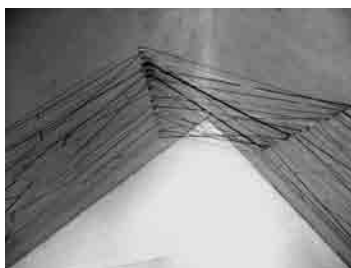
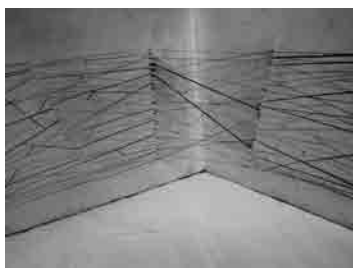
Tem-se dedicado aos estudos das espacialidades, onde busca, em suas pesquisas, os processos de transposições e rompimentos das linhas, evidenciado naquilo que o artista traduz como “Linhas Invisíveis” que é emfim, reforçada pela massa densa de linhas visíveis sinesteticamente pelos olhos. Para compreendermos o percurso a ser traçado nesse artigo, apresentaremos a estrutura. Com exceção da introdução e da conclusão, esse artigo trará três capítulos.

No primeiro capítulo, abordaremos os desenhos, croquis e estudos do artista. Mostraremos o momento em que Novaes percebe, emergindo do plano, suas linhas invisíveis, processos que estiveram ocultos aos seus olhos e agora perceptíveis em seus processos. Esse recorte remissivo implica em pontuar as transformações ocorridas no período ou trânsito em sua pesquisa, revelando a pertinência e a força tridimensional do seu desenho.

Dando sequência, abordaremos no segundo capítulo as imagens em processos de transposições. Apresentaremos as obras *Drawingspace #1* e *Drawingspace #2*, numa tentativa consciente e constante do diálogo do artista com o espaço, para transformá-lo em lugares ativos pela inserção de sua poética e pela presença do corpo público, fruidor de suas obras.



Figura 3. Sandro Novaes, *Estudos luz e sombra*, grafite sobre papel dobrado, (2009).



Figuras 4 e 5. Sandro Novaes. *Drawingspace #1*. Estudos de Tridimensionalidade, Maquete em grafite e linhas de costura sobre madeira - Exposição Base 02, (2009).

Figura 6. Sandro Novaes, *Drawingspace #1*. Instalação. Tinta PVA e barras metálicas s/ parede — Interação com a arquitetura Galeria Homero Massena, Vitória (ES) — Exposição Base 02, (2011).



Figuras 7 e 8. Sandro Novaes, *Drawingspace #2*. Instalação.

Adesivo e projeção sobre parede. Materialidade, movimento e desmaterialização do desenho. Galeria de Arte e Pesquisa — GAP, Vitória (ES) — Exposição Ocupa 12.1: “Pra não forçar a síntese”, (2012).

No terceiro capítulo reservamos aos processos e experiências em andamento e que traremos à luz, para pontuarmos as reflexões críticas no trabalho do artista em questão.

1. Linhas no Plano Bidimensional — alguns estudos

Para compreendermos como se dera o constructo conceitual no trabalho de Novaes apresentaremos o percurso feito pelo artista, tendo como ponto de partida os desenhos desenvolvidos com linhas retas com variações tonais monocromáticas entre o cinza claro e o correspondente escuro.

Podemos observar que as linhas mais escuras ou densas se colocavam como linhas firmes, seguras, lentas. Quase estáticas, sem nenhuma intenção de motricidade ou simulacro de movimento. Essas linhas pareciam estar mais próximas do topo do suporte. Ou seja, as linhas pareciam se encontrar sempre fora do plano do papel, reservando a sua consistência material e sustância visual aos limites internos do papel.

O artista inicialmente optou por trabalhar com o papel em formato A3 e o grafite. Construindo espaços fictícios pelo controle tonal do grafite, pela força e densidade e pela aproximação ou distanciamento dessas linhas. Manifestando desde já uma vocação tridimensional nas mesmas, bem como a possibilidade de sua tradução para o espaço real, já que as linhas mais claras pareciam ter certa motricidade, sendo mais velozes, leves, embora fracas e distantes, locando-se no fundo do campo visual, conforme podemos observar nas Figuras 1e 2.

No início de seus estudos, os desenhos tinham apenas o enfoque na profundidade espacial e não havia direcionamento conceitual pré-concebido. Através da prática do desenho e da busca pela fuga para o espaço, para fora do plano do papel, as linhas juntaram-se e ganharam um aspecto de fita, como fachos de luzes. Nessas, as transparências deixaram de existir na sobreposição e percebeu-se um ganho de robustez causado por sua solidificação.

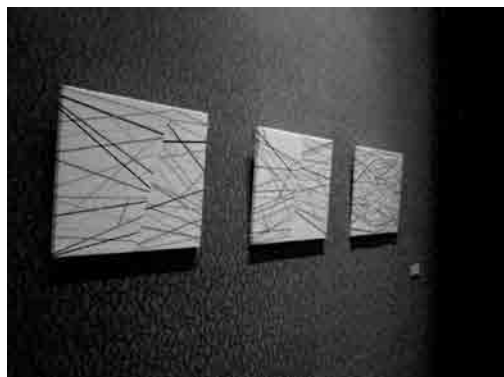


Figura 9. Sandro Novaes, *S/Título*. Pintura. Adesivo s/ suporte MDF (3 de 60 x 40 cm). Solar do jambeiro-UFF, Niterói (RJ) Exposição "Materia e Imagem", (2012).

Nesse momento, a ideia de espaço dimensional passou a ser explorada de forma exagerada e compulsiva pelo artista, com os valores tonais ainda mais agudos ganhando força e identidade. Surgiram assim, as quebras repentinas das linhas e sua continuidade conflituante (Figura 2).

O desenho aqui não se coloca como materialidade-fim, mas sim, como processo em desenvolvimento e constante mutação, seja no plano, seja no espaço. O trabalho de Novaes, tanto no desenho quanto na pintura quanto nas linguagens tridimensionais e em multimeios, é tratado desde seus aportes mais simplistas até a sua manifestação mais complexa. Para isso, entendemos que o desenho é a materialização dos desejos e inquietudes do artista e é, por excelência, uma ideia mental, e não somente uma aparição fortuita no mundo.

Porém, mesmo trabalhando com um tipo específico de desenho, é conveniente termos em mente o alcance maior do conceito e a potência do desenho no campo das artes, de forma que outros materiais e suportes possam agregar a eficácia simbólica do desenho, conforme observamos no trabalho de Novaes.

2. A transposição do desenho em *Drawingspace #1* e *Drawingspace #2*

Com a evolução do trabalho e a necessidade de romper com os limites do plano e do papel, Novaes buscou respostas no trabalho dos artistas Mel Bochner e Sol Lewitt. A escolha desses artistas lhe deram a oportunidade de encontrar pares que pudessem, através dos desenhos, forjar relações ainda mais relevantes entre a concepção e a percepção, a superfície e o volume. Essa tomada de decisão fora de significativa para a mudança e transposições de fases, que se iniciaram em suas buscas desde 2008.

Nesse momento, o gesto, do papel, fora extravasado para o espaço, e o desenho ganhara proporções corporais. Humanizadas. As linhas maiores fragmentaram-se diminuindo a área de risco, vácuos existentes nos estudos e já acima

apresentados. Logo, surgiram as linhas invisíveis e o conceito elaborado pelo artista da existência de “Linhas-ausentes-presentes” no espaço paradoxal, gerado, em parte, por meio das pesquisas filosóficas e matemáticas no trabalho do artista (Figura 3).

As linhas interrompidas bruscamente pela dobra do papel geraram as linhas invisíveis, extra racionais, o que acabou criando uma dicotomia entre as linhas reais e as empíricas que eram percebidas pelo artista, através da ideia de tridimensionalidade e da experiência em prática. Essas possibilidades foram possíveis pelo uso involuntário do papel dobrado e, consciente agora, nas maquetes de madeira para a construção de obras tridimensionais, na escultura, no campo ampliado (Figuras 4 e 5), e que foram constituídas juntamente com os desenhos.

As dobras acabaram por incorporar outras linhas, as ditas invisíveis e afirmadas pelo artista.

Foi no reconhecimento dos trabalhos de artistas como Ana Maria Tavares (2002) e Edit Derdyk que Novaes avançou suas buscas pelo espaço arquitetônico. A necessidade de sair do plano fictício dera-se com a percepção de que as linhas precisavam se “libertar,” expandindo suas tramas para as paredes, pisos e tetos.

Outro ponto relevante fora a percepção do esgotamento do desenho, que tenderia a esbarrar no limite técnico e material. Dessa forma, o desenho poderia ter sido algoz de seu processo, criando amarras difíceis de serem rompidas. Com o vencimento dessa etapa, a superação promoveu o trampolim para que a obra pudesse atuar no mundo real, na escala 1/1, no espaço ocupado por nós, seus destinatários.

Saindo da parede e do papel, Novaes se esmerou em interagir com o espaço e a arquitetura. A profundidade passou a ser real e as linhas e o plano invisível adquiriram o caráter de um (não) objeto (Figuras 6, 7 e 8).

Em *Drawingspace #2*, Novaes mantém as linhas em adesivo e variações tonais disintas e oscilantes entre o cinza mais claro ao mais escuro, mas também agrega a experiência do vídeo, conforme podemos ver nas Figuras 7 e 8.

O vídeo de (com duração 3') é projetado ao fundo do ambiente da instalação e aos poucos, as linhas são libertadas e desenhadas partindo de uma das faces da parede. De forma a coincidir com as linhas interrompidas e existentes de adesivo. Nessa complementação, ruídos de linhas irrompem a expectativa do público que no “desenhar com os olhos” é reconectado ao espaço da arquitetura. Experiência que aproxima-se ao apagamento e recomeço do desenho em folhas de papel.

3. Novas paisagens

Outros projetos passaram a ser compostos e arrolados de forma paralela. A invisibilidade do seu desenho no espaço fora revelada em sua pesquisa.

Com o propósito de alimentar o olhar e a consciência do desenho, bem como a sua capacidade de materialização no mundo, é que o artista retoma o seu percurso. Primeiro, através de pintura, em suporte de MDF, sem contudo, se apegar as técnicas tradicionais, visto que as suas cores, vêm sendo são trabalhadas com fitas adesivas, que ao serem coladas no suporte, evocam a tridimensionalidade do plano (Figura 9).

Novaes, para alcançar um nível de desenvolvimento crítico, proporciona a resolução teórica de questões que possam surgir dentro de cada um desses novos estudos. É nas suas obras de carácter tridimensional que se constrói/fortalece sua identidade autoral. Aprimorando as técnicas e materiais, gerando caminhos, dúvidas e respostas, a fim de fazer perceber as tessituras existentes nesse processo de produção poética ao trabalhar com diferentes meios e materiais, Novaes busca certa uniformidade no conceito da pesquisa em questão, ou seja, a (in)visibilidade do desenho no espaço e a sua revelação e emancipação.

Conclusão

A característica fundante é o uso da perspectiva intuitiva que, unida à variação tonal, reforça a ideia de profundidade espacial, gerando uma relação contraditória com a planaridade do suporte, de maneira que o público fruidor da obra é levado a acreditar na tridimensionalidade do desenho.

O trabalho do artista tem-se dado de forma prático/teórica, numa pesquisa autoral que já se encontra em andamento desde 2008, e de forma conclusiva ampliou consideravelmente as suas possibilidades, ao estudar a fundo as questões conceituais do desenho e da pintura, para obter a capacidade de teorização.

Com isso, vê-se uma busca em desestruturar a dicotomia entre arte e vida, tornando a arte acessível ao cidadão em trânsito, uma vez que as ações propostas pelo projeto baseiam-se na criação de uma esfera discursiva crítica a respeito das problemáticas em torno da passagem do plano bidimensional para o plano tridimensional.

Referências

Tavares, Ana Maria (2002) "Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte." In: *A experiência do*

do espaço. ECA/USP, 2002, 127f. Tese (doutorado em Artes Visuais) — Universidade de São Paulo.

Contatar o autor:

marcosmartins.urbe@yahoo.com.br

Jorge Pinheiro, ou prolegómenos para uma re-escrita de uma partitura de Filipe Pires

MARGARIDA P. PRIETO

Portugal, pintora. Frequenta o curso de doutoramento na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo trata a relação semiótica entre som e desenho, entre uma escrita para ser lida e uma escrita para ser vista. Analisa o exercício criativo que subjaz as possibilidades de uma transcrição sinestésica de ordem ficcional.

Palavras chave: desenhar / escrever / som musical / visão.

Title: *Jorge Pinheiro, or the re-writing of a score from Filipe Pires*

Abstract: *This paper is about the semiotic relation between sound and drawing, between a writing to be read and a writing to be seen. It also analyses the creativity underlying all possibilities of fictional synesthetic transcriptions.*

Keywords:
drawing / writing / musical sound / vision.

Introdução

Jorge Pinheiro nasceu em Coimbra em 1931. É pintor e a sua formação académica começou na Faculdade de Belas-Artes do Porto. Foi Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian estagiando na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris). Leccionou na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa até 1995. Expõe desde 1954 e o seu trabalho pode ser encontrado nas mais importantes colecções institucionais de Portugal. Este ensaio incide sobre *Prolegómenos para uma re-escrita de uma partitura de Filipe Pires* realizados na década de 60 e apresentados ao público na exposição *I Would Prefer Not To*, Plataforma Re-volver, Lisboa.

1. Um dos problemas de expor uma obra é saber qual a forma adequada para a sua apresentação. Para algumas disciplinas das artes visuais como, por exemplo, a fotografia, a pintura e o desenho, existem soluções padrão que usualmente implicam uma parede de sustentação que facilita uma relação verticalizada, frente a frente e nivelada pela altura do olhar de um observador tipificado numa convenção (ou seja, o centro da obra é posicionado a 1,5 metros de altura em relação ao chão). Mas, para o artista no seu processo criativo, a exibição/apresentação da sua obra nem sempre é uma questão que se coloca à partida, ou que esteja presente no momento próprio da sua concepção. Justamente, algumas obras nascem dentro da condição de fragmento; são esboços de ordem experimental e/ou projectual sem a ambição do *factum est* que a exposição determina. No horizonte de expectativa do próprio artista/autor, estes registos são ensaios, hipóteses de trabalho (no futuro), apontamentos que iniciam qualquer coisa (são germinais) ou vão a caminho de alguma coisa (perseguem um astro), informados em ideias, em histórias, em factos, em interesses. Estas primeiras manifestações são o princípio de um *modus operandi* e o seu carácter é inconclusivo e afasta-se do *factum est* exigido na apresentação expositiva. Contudo, documentam um processo imprescindível: a passagem do pensamento ao acto, da potência à concretude. É nesta passagem germinal que se pode pensar a obra *Prolegómenos para uma re-escrita de uma partitura de Filipe Pires* onde o pintor Jorge Pinheiro traduz para o desenho, simultaneamente, a audição da música *Transfigurations* e visualidade da partitura. “Traduz”, na medida em relaciona regimes semióticos distintos a partir do desenho, no sentido da sua visualidade plástica e expressiva, e como escrita musical, que implica uma sonoridade e uma relação com a linguagem da música.

A disciplina do desenho permite dois tipos de abordagem: uma, que se faz a partir da observação, que mima o real; e outra, que expõe um pensamento, que regista um processo mental, que projecta uma ideia, que arquiva um imaginário. Estes dois grandes campos resumem uma prática artística que se concretiza no gesto gráfico.

Prolegómenos... situa-se no limiar que separa estes dois campos. Se, por um lado, se trata do registo ideias, por outro lado, sustenta-se na audição da obra musical que lhe dá título e na observação directa da sua partitura. São uma re-elaboração de carácter sinestésico cujas formas gráficas são suscitadas, simultaneamente, com a análise empírica da partitura olhada como um desenho e também como uma escrita, revém de uma escuta e de uma inteligibilidade mas também de uma observação e de uma análise do visível. As sete páginas que resultam desta observação/audição são reveladoras deste processo, como um esforço de passagem, numa ficção de sinestesias visuais e auditivas.

2. Jorge Pinheiro é pintor e desconhece o código da escrita musical, mas reconhece o desenho de uma partitura, e nele, a presença de um código e de uma linguagem. A legibilidade desta escrita permanece na opacidade porque o desenho, originado por ela, transparece e impõe-se. Nestas condições, a percepção da escrita musical e o seu reconhecimento como partitura é (apenas) de ordem esquemática e os contornos são delimitados, *a priori*, numa predifinição visual que assenta numa grelha de afinidades formais. O pintor escolhe a variedade do papel, diferentes dimensões e tipos para evocar a complexidade da composição (como escrita e, ainda, auditivamente). O papel milimétrico vem convocar um rigor implicado em qualquer processo de transcrição, um rigor matemático e geométrico (espacial) alimentado pela retícula minuciosa pré-impressa que sustenta cada traço e delimita cada mancha. Mas este rigor é ficcional. O que aqui se cria é uma caligrafia pessoal e pictórica, uma escrita como re-escrita, uma trans-escrita que se gera na interacção entre campos artísticos: a música e o seu registo que deriva entre linguagem e desenho onde as percepções sensitivas e cognitivas do pintor ora se distinguem ora se misturam.

A linguagem do desenho é colocada ao serviço da percepção sonora. O som enforma cada traço, cada grelha, cada gráfico. Dá a ver um raciocínio matemático onde o pensamento se regula por números e proporções, ao mesmo tempo que se expressa por formas (pontos, linhas, texturas) e cores. Uma panóplia de esquemas mentais e visuais faz a composição destas páginas, para dar a ver o gesto de desenhar que cria e individua uma nova caligrafia informada pela música.

Neste esquema de transposições, o registo do som é como um grito mudo que se dirige ao sistema perceptivo visual apelando, simultaneamente, ao ver e ao ler e, secretamente, ao ouvir. As sete páginas acumulam-se como desenhos avulsos. São resultados de audições repetidas que, de cada vez, originam grafismos outros, por acumulação. O silêncio deste desenhar está impregnado de som e tudo no seu processo é linguagem. O som musical e o seu registo gráfico são tomados como musa.

O desígnio deste labor é a sua infinitude: são sete, mas poderiam ser inúmeras as páginas deste exercício. *Transfigurations III*, de onde parte este exercício, é o título da composição musical de Filipe Pires. A partitura é constituída por seis folhas cuja escrita esquemática é dirigida à leitura/interpretação do músico. Não se trata de uma partitura convencional, clássica, com pautas de cinco linhas, mas de uma actualização da escrita dentro do registo electro-acústico. A partir da sua observação/audição, Jorge Pinheiro faz uma partitura de sete páginas que se dirigem aos olhos, são pura visualidade: páginas soltas documentam esta nova escrita que nasce do exercício e do esforço de uma transcrição e que aguardam uma forma final de apresentação. São a escrita de um livro por vir.

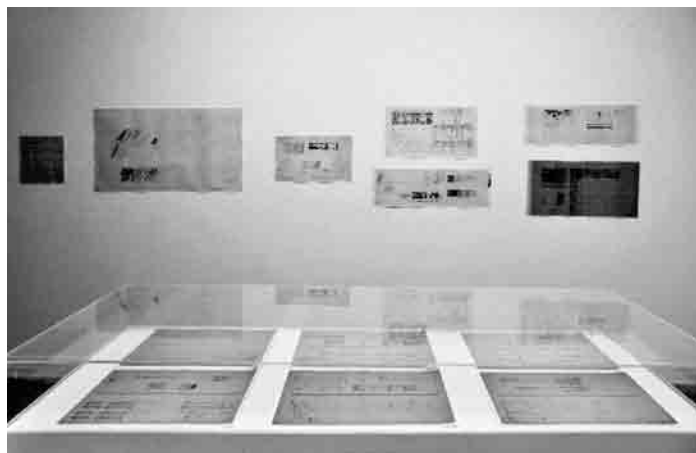


Figura 1 · Jorge Pinheiro, vista da instalação de intitulada *Prolegómenos para uma reescrita de uma partitura de Luís Filipe Pires*, 1980, sete electrografias a partir dos originais. Na vitrina: *Figurations III* de Luís Filipe Pires, 1969, partitura em seis fólios electrografados. Colecção do artista. Fotografia cedida pelo artista.

3. A reelaboração da escrita musical é um processo interno ao seu próprio desenvolvimento e actualização. Ao longo da sua história podem existir momentos absolutamente determinantes, nomeadamente na passagem da *Ars Antiqua* para a *Ars Nova* que se dá na Alta Idade Média. Em termos gráficos, as notações musicais tendem a criar paralelos sinestésicos com o desenho artístico e procuram os sinais da escrita linguística, quer para introduzir o texto ao longo das melodias, quer pela pontuação que adquire novas valências e significações, mantendo afinidades conceptuais e funcionais: ajuda ao ritmo, à expressão e cadência, informa onde são as paragens ou pausas, as durações e os pontos a enfatizar, etc.. De cada vez que novas sonoridades são introduzidas na música é re-elaborada a sua escrita num acréscimo de códigos. O trabalho de Jorge Pinheiro escapa a convenção destes códigos convocando o que neles é desenho e estrutura conceptual: as repetições do sinal, a organização esquemática que, embora possa parecer abstracta para um leigo, têm uma função performativa e significativa para o intérprete, são tomados pelo artista, na composição de cada página, numa acumulação aparentemente dispersas de registos que se revelam conectados numa visualidade/sonoridade de carácter autoral.

4. As afinidades e os paralelismos entre a linguagem musical e linguagem não-musical são uma constante na sua própria construção. Por exemplo, nos

países anglo-saxónicos, o nome das sete notas musicais é equivalente às sete primeiras letras do alfabeto, mantendo a sua ordem estabelecida: começando no A, que corresponde ao Lá (nota de afinação do diapasão, na actualidade tomada como ponto de referência para a afinação das outras seis notas), numa lógica sequencial até ao G que nomeia o *Sol*. A própria frequência sonora, que dá a referência para a afinação dos instrumentos, sofre alterações que se reflectem auditivamente mas sem uma transposição propriamente inscriptiva e por isso se a inscrição musical de um compositor barroco representa-se hoje, exactamente, como há 250 anos atrás, em rigor, o que se ouve está alterado. Em última instância, o exercício de reescrita de Jorge Pinheiro sublinha uma indeterminação: aquela da impossível correspondência entre o signo de inscrição e a sua significação, mesmo quando essa inscrição se regula por parâmetros rígidos, como acontece com a música. A percepção das transposições musicais é decisiva para a Grécia da antiguidade clássica onde, cada escala tonal assume características específicas e humores distintos. O modo «Lígio», que em grego significa voz agradável, canto sonoro, projectado e audível, coincide com o que posteriormente se denominará por modo maior e é associado os estados de alegria relevando dos poderes anímicos da música.

Conclusão

Prolegómenos delimita-se dentro de uma herança europeia onde as questões internas da escrita e da interpretação musicais são alvo de transposição e, neste exercício visual nascido do pensamento gráfico em função da música, o som colabora na sugestão de imagens mentais que o gesto regista numa ficção sinestésica entre humores, cores, formas, sons, gestos. A rapidez do traço, a célere fricção do lápis no papel informa, deforma, transforma, reformula-se num lugar (qualquer) da página. Por afinidade com a partitura, os sinais de pontuação estruturam o desenho, colaboram entre si em articulação com a gralha milimétrica. Um arco-íris feito com quadrados sucessivos vem colorir expressivamente a composição. Remete para a animosidade das escalas felizes da Grécia, que Platão relata como tendo um efeito moral e ético no comportamento dos cidadãos.

Contactar a autora:

emam.margaridaprieto@gmail.com

El universo fantástico de Sara Ramo

MARÍA BETRÁN TORNER

España, artista visual. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, y Doctor en Bellas Artes por la Univesidad Complutense de Madrid. Profesora de Dibujo y Educación Plástica en Institutos de Educación Secundaria.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: Este artículo se centra en el fantástico universo planteado por Sara Ramo en varios de sus trabajos fotográficos, en los que el disfraz animal constituye un recurso fundamental con el que esta artista reflexiona sobre los gestos, actitudes y comportamientos que forman parte de nuestra propia cotidianidad.

Palabras clave: arte contemporáneo / disfraz animal / cotidianidad / fantasía.

Title: *The fantastic universe of Sara Ramo*

Abstract: *This article is focused on the fantastic universe that Sara Remo presents on her photo works, where her animal disguise is the main resource through which the artist reflects on the gestures, behaviours and attitudes that take part of everyday life.*

Keywords: *contemporary art / animal disguise / daily life / fantasy.*

Introducción

En este artículo se plantea una reflexión sobre la complejidad del ser humano a través de dos series fotográficas de la artista Sara Ramo, cuya sencillez e inocencia, enfatizada por los escenarios que en ellas propone, y el uso del disfraz animal, contrasta con el sentido que de ellas subyace. Nacida en Madrid en 1975, y Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, esta artista multidisciplinar desarrolla la mayor parte de su obra entre España y Brasil, y ha expuesto gran parte de ella en la Bienal de Venecia y Photoespaña.

Con respecto a la estructura o metodología a seguir, se comienzan planteando los aspectos fundamentales comunes a las dos propuestas de Sara Ramo que son aquí objeto de interés, para a continuación pasar a analizar, por separado, cada una de ellas. Desde esta perspectiva, la ambigüedad y el disfraz animal constituyen aspectos comunes a estos dos proyectos fotográficos, en los que

cabe destacar el ingenioso uso que Sara Ramo hace de materiales totalmente caseros y sencillos, ya que se trata de dos series que, como si de cuentos fantásticos se tratara, se mueven entre la realidad y la ficción, y para las que basándose en determinados gestos, actitudes y comportamientos propios de la vida cotidiana, y en las similitudes que observa entre el ser humano y el animal, utiliza la singularidad estética que ofrecen los distintos disfraces animales para plantear determinados aspectos característicos del ser humano.

La primera serie, *Fantástico Universo* (2004), se constituye de seis imágenes fotográficas, realizadas en espacios interiores, y de forma secuencial, en las que Ramos aparece disfrazada e imitando los gestos y posturas de diversos animales como es el pato, el conejo, el burro o el gato. Sin embargo, y tal y como se ha comentado anteriormente, dichos disfraces se mueven en la ambigüedad entre lo animal y humano, pues aunque las distintas poses que adopta son fácilmente reconocibles como humanas, de ellas se desprenden ciertos rasgos característicos del animal al que interpreta, lo que induce al espectador a reflexionar sobre los posibles aspectos comunes a ambos. A su vez, Sara acompaña estas imágenes de unos breves textos en los que se explican algunas de características fundamentales de cada uno de los animales representados, con los que logra enfatizar el carácter animal de las escenas.

En el caso del pato, Sara Ramo, vestida con pantalones, camisa amarilla, y unas aletas de buceo, asume una actitud que, como se ha comentado anteriormente, a la vez que humana desvela, de forma cómica, los rasgos del animal que interpreta. Otro de los animales escogidos por Ramo es el gato, para el que propone una vestimenta que, de nuevo, a la vez que cotidiana, ayuda al espectador a identificar fácilmente a este animal: ropa de color blanco, un peinado de dos moños a modo de orejas, un rabo de tela, y una actitud y pose que de nuevo, aunque muy humana, se identifica fácilmente con la pose de este animal.

En la tercera escena de la serie, Sara Ramo insinúa ser un conejo, otro de sus animales preferidos que interpreta con la simple actitud y posición, sentada de espaldas a la cámara, y con un pompón blanco en forma de rabo.

También incluye el asno, animal que propone por medio de un ingenioso disfraz, consistente en unos leotardos, camisa del mismo tono, y dos bases de cafetera en sus manos, cuya forma hace la vez de pezuñas, y que confieren a su representación del mismo carácter humorístico y ambiguo que los casos anteriores.

Para la quinta escena de la serie Ramo interpreta a un perro situado en un balcón, de nuevo con la actitud y pose propia de dicho animal, y con un jersey y pantalón de tono marrón, un gorro, y el pelo recogido en dos coletas que simulan ser sus orejas, aludiendo así de nuevo al doble carácter humano-animal de este personaje.



Figura 1, 2, 3 y 4 · Disfraz de pato (1); disfraz de gato y de conejo (2 y 3); disfraz de asno (4); Serie *Fantástico Universo*, Sara Ramo (2004). Fuente propia.

Figura 5 · *La escuela de los animales o el juego de los siete errores*, Sara Ramo (2006). Fuente propia.

Queda hablar de la musaraña, que es el disfraz más conceptual de todos, y para el que Sara, simplemente, fotografía una habitación con estanterías vacías, aludiendo así al minúsculo tamaño de este animal.

Se trata de una serie en la que a la vez que se observan ciertas referencias o similitudes con las fábulas y cuentos infantiles, de ella se traslucen cuestiones pertenecientes a la propia condición humana.

En este sentido, el segundo de sus proyectos fotográficos a comentar es el de *La escuela de los animales o el juego de los siete errores* (2006), constituido de seis escenas de espacios interiores, protagonizadas por diferentes personas parcialmente disfrazadas de animal y, como en el proyecto anterior, adoptando una determinada postura ambigua entre ambos, ya que llevan a cabo la representación de unos actos humanos cotidianos, que a su vez están relacionados con

una determinada característica animal. En este caso se trata de unas escenas de carácter lúdico, agrupadas de dos en dos, e idénticas en apariencia, en las que Sara Ramo propone pequeñas modificaciones que el espectador debe averiguar: en las dos primeras imágenes de la serie, aparece un grupo de personas disfrazadas con máscaras y unos sencillos atuendos realizados de materiales como papel, tela o cartón, y a través de los que representa diferentes partes animales como las patas de un pájaro, o la cabeza de un cerdo, un cocodrilo, o un caballo.

En las siguientes dos escenas, Sara propone un espacio decorado a modo de establo en el que aparecen dos figuras, una sentada, y la otra de pie entreabriendo una puerta, ambas vestidas de negro, y con unas máscaras de oveja y zorro que en la segunda de las imágenes son intercambiadas.

Y ya en la tercera y última parte de la serie, Ramo plantea otro interior, esta vez lleno de cajas, y con tres protagonistas que de nuevo adoptan una actitud ambigua, entre humana y la naturaleza del animal que representan (un oso salvaje, un oso panda y una gallina), y en el que se transforman por medio de una simple máscara y la postura de su cuerpo.

Conclusión

Se trata de dos propuestas, de recursos estéticos y conceptuales muy similares, y centradas en el disfraz animal, un tipo de disfraz, que en arte actual ha adquirido un sentido simbólico fundamental, y que, al igual que otros muchos artistas, Sara Ramo utiliza para la recreación de determinados personajes, o de una serie de historias, de carácter enigmático y oscuro a la vez que inocente, y a través de las que propone una reflexión sobre aspectos pertenecientes a la propia condición humana.

Referencias

Abreu Tiago y García Sara, "Entrevista a Sara Ramo. El arte es cambiar el camino", en *Revista Claves de Arte*. Recuperado el 28 de octubre de 2012 de: <http://www.revistaclavesdearte.com/reportajes/20487/Entrevista-a-Sara-Ramo>
Olivares Rosa, "Sara Ramo", en *Exit: imagen y cultura* [núm. 33]. *Érase una vez / Once upon a time* Rosa Olivares y Asociados, Madrid, Febrero/Abril 2009.

Ramo Sara (2006), *La escuela de los animales o el juego de los siete errores*. Recuperado el 28 de octubre de 2012 de: <http://www.elbasilisco.com/ramo/ramo.htm>
Textos extraídos de la exposición realizada por Sara Ramo en el Jardín Botánico de Madrid, entre el 3 de junio y el 26 julio del 2009, e incluida en Photoespaña, Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales.

Disfraces contemporáneos a través de la obra de Ángeles Agrela

MARÍA BETRÁN TORNER

España, artista visual. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, y Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora de Dibujo y Educación Plástica en Institutos de Educación Secundaria.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: En este artículo se habla de la presencia del disfraz en el arte contemporáneo a través de la obra de la artista Ángeles Agrela, quien aborda este tema desde dos perspectivas diferenciadas que llevan al espectador a reflexionar sobre aspectos clave de la identidad individual y social.

Palabras clave: disfraz / arte contemporáneo / humor / crítica social.

Title: *Contemporary camouflage on the work of Ángeles Agrela*

Abstract: *This paper discusses the presence of disguise in contemporary art on the instance of Ángeles Agrela. This artist has two different approaches that allow the viewer to think on key aspects of individual and social identity.*

Keywords: *Disguise contemporary art / humour / social critique.*

Introducción

En este artículo se pretende tratar un tema muy recurrente en el arte actual como es el disfraz, a través de dos tipos de propuestas claves en la obra de la artista española Ángeles Agrela, nacida en Ubeda (Jaén), en 1966, y Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Alonso Cano de Granada (España). Como aspectos relevantes de su actividad profesional cabe destacar la presencia de su obra en numerosas Galerías y Ferias de carácter nacional e internacional, como es el caso de ARCO en España, o *ARTissima* en Italia.

Atendiendo a la estructura o metodología a seguir, se comienza tratando la faceta del trabajo de Agrela, en la que desarrolla este recurso desde una perspectiva de mimetismo con el entorno, para a continuación pasar a hablar del repertorio de sus disfraces centrado en la apropiación de la apariencia de



Figuras 1 y 2. Serie Camuflaje *Arena*, Ángeles Agrela (1999). Fuente propia.



Figura 3. Performance realizada en el jardín granadino Carmen de los Mártires, Ángeles Agrela (1999). Fuente propia.

Figura 4. Serie Camuflaje Arena, Ángeles Agrela (2000). Fuente propia.



Figura 5. Serie *La Elegida* Ángeles Agrela (2005). Fotografía. Fuente propia.



Figura 6. Serie *La Elegida*, 2003. Acrílico sobre papel. Fuente propia.

personajes pertenecientes al mundo del cómic. Respecto a la parte de su repertorio centrada en el mimetismo con el entorno, cabe hablar de la serie *Camuflaje* (1999-2001), en la que se apropia del espacio fundiéndose en él al mimetizarse con el suelo, paisajes naturales o teselas, cuyo precedente se halla en el vestido con el que paseó en 1997 “camuflada” por la Alhambra, y a partir del cual desarrolla toda una serie de camuflajes basados en la idea de simular el entorno a través de la propia vestimenta.

Para esta serie, Agrela confecciona un variado repertorio de disfraces elaborados por ella, que le permiten mimetizarse con los distintos escenarios escogidos (de una floresta a una piscina, la playa, el baño...), y a través de los que reflexiona sobre aspectos en torno a la identidad femenina, la apariencia y el engaño, ya que la simulación del ambiente que le rodea, y las coreografías que plantea en algunas de sus performances, le permiten generar un efecto contradictorio: el de lograr la total fusión u ocultamiento con el entorno, y el de evidenciar su presencia. Si bien a través de los mismos, plantea también otras cuestiones como es la homogeneidad de la sociedad contemporánea occidental y el peligro que conlleva.

En la serie *Camuflaje, Parquet*, Ángeles Agrela se mimetiza con interiores domésticos, en concreto con el parquet del cuarto de estar en el que aparece camuflada como suelo o mesa (Figuras 1 y 2), mostrándose como soporte, ataviada con un gorro y un vestido-forro que reproduce a la perfección el parquet del suelo, y con el que crea un disfraz en el que se han observado asociaciones con la labor de la mujer como ama de casa. A través de esta mujer-mesa, Agrela

parece disolverse con el entorno, transformándose en un objeto cotidiano, aspecto este que forma parte también de otros de sus camuflajes interiores.

Por medio de este camuflaje con el entorno, Agrela lleva también a cabo una performance en el jardín granadino Carmen de los Mártires, para la que realiza un exuberante y divertido disfraz compuesto de un mono y un enorme gorro cubierto de trozos de tela que simulan ser hojarasca, y con el que logra “pasar desapercibida” (Figura 3).

Otra de sus performances-camuflaje a destacar es *Arena* (2000-2001), y en esta ocasión, y como elemento principal de interés, la artista aparece danzando en una playa arenosa con un vestido de tonos semejantes a los de la propia arena (Figura 4). Es decir, que se trata de una especie de camuflaje irónico que se rompe con el movimiento.

Lo que a Agrela le interesa no es pues camuflarse totalmente, ya que incluso en las fotos donde no se mueve, es patente que está ahí, sino el de llevar a cabo unas experiencias de ocultación a través de las que ahondar en la idea de camuflaje como argumento de juego y transformación, de ahí que sea siempre reconocible en todos sus camuflajes, aspecto este que responde a que la artificialidad y el aspecto teatral y escenográfico constituyen los aspectos claves de su trabajo.

El segundo tipo de propuesta de Ángeles Agrela a comentar se basa en la apropiación del mundo del cómic, ya que entre su amplio repertorio de disfraces opta también por asumir la apariencia de personajes imaginarios, inmortales, con poderes sobrenaturales. Un tema, el del héroe enmascarado, que gira en torno a la iconografía popular del superhéroe, quien de forma innata tiene súper poderes que debe usar para ayudar a los demás por un imperativo de orden moral, y en este caso Agrela habla de los artistas que se ven a sí mismos de esta manera. Estos conceptos son expresados por la artista de forma lúdica, asumiendo un rol de súper-heroína para recrear unas ficciones como las realizadas por los superhéroes a lo largo de la historia, y a través de las que busca no sólo formar parte de la iconografía popular del superhéroe y de la tradición de las figuras heroicas, sino también plantear aspectos sociales como es la noción de juego, o la relación entre realidad y ficción, naturaleza y artificio.

Partiendo de estos conceptos, Ángeles Agrela plantea *La Elegida* (2003-2006), una trilogía a través de la que investiga la relación entre el artista y el superhéroe, y que se constituye de dibujos, una serie fotográfica y una instalación, en la que incluye sus trajes y máscaras, y que junto a otros objetos funcionan como los rastros de la vida de una superheroína. Agrela crea así unas puestas en escena en las que, protegida por sus llamativos supertrajes parece surcar el cielo, pasando por ciudades, museos y países, tal y como lo evidencian las escenografías de fondo que utiliza en imitación a las típicas portadas de cómics,

con las frases que enuncian cada capítulo, con código de barras, y en las que *La Elegida* se introduce posando en diferentes escorzos propios de este tipo de personajes (Figuras 5 y 6).

En este proyecto la artista aparece pues convertida en un personaje de gran aceptación mediática, por medio de una identificación irónico-humorística de artista/superhéroe, con la que alude a las historias de superhéroes, y al universo del cómic que concibe como el escenario propicio para llevar a cabo sus recreaciones. Se trata de una identidad ficticia en su álter ego de superheroína, con la que protagoniza determinadas escenas que funcionan como recreación de un cómic de ciencia ficción, a la vez que como metáfora irónica hacia el mundo del arte o la sociedad actual.

Como si de un necesario ritual se tratara, *La Elegida*, la propia artista, prepara su atuendo, que es el complemento imprescindible de su fuerza y de sus transformaciones, y que consiste en un traje de confección absolutamente artesanal con estampado de flores, además de una máscara y unos guantes, para una vez debidamente ataviada protagonizar unas historias de acción y ciencia ficción, cuya estructura narrativa y escenográfica es la propia del cómic o las historias de superhéroes. Estas historias fantásticas son ficciones lideradas por personajes dotados de poderes extraordinarios, es decir, por héroes de ficción cuyos esfuerzos se dirigen a restaurar el orden que las fuerzas malignas han desestabilizado.

Una vez comentadas las dos tipologías de disfraz utilizadas por Agrela, cabe también hablar del carácter de confección artesanal que propone en todos sus atuendos, ya que se trata de unos trajes diseñados y confeccionados por ella personalmente. Queda por comentar un aspecto fundamental que subyace en la mayor parte de sus proyectos que es el carácter lúdico y humorístico, que junto al componente irónico constituye una parte activa de su motivación para trabajar. Este carácter humorístico forma parte de su temperamento y su manera de cuestionar las cosas, y a través de él critica la postura social que hace que las cosas importantes y “universales” tengan que ser serias. A su vez, tanto en sus camuflajes, como en la serie de súper héroes, Agrela habla de la uniformidad a la que nos sometemos para pertenecer a un determinado “grupo” social, y de que con ello hacemos bandera de nuestra expresión personal, individual. Sin embargo, en la serie *La Elegida*, la súper-heroína, plantea también otro tipo de metáfora, ya que en ésta utiliza a los superhéroes para ironizar sobre ciertos comportamientos artísticos, y sobre algunas de las “cosas de artistas” que nos identifican socialmente.

Se han tratado pues dos propuestas clave en la obra de Ángeles Agrela, llena de humor e ironía, y fundamentada en una crítica social y cultural hacia

ciertos comportamientos artísticos, y sociales, y tras las conclusiones obtenidas queda abierta la posibilidad de continuar con el desarrollo de algunos de los conceptos aquí tratados, pues se trata de una temática asociada a aspectos sociales y de la identidad, que tanto en el discurso de Agrela, como en el de otras muchas artistas, se encuentra en continua renovación, y por lo tanto, con carácter inconcluso.

Referencias

Acciones: Ángeles Agrela, (2003), Diputación de Granada, [Centro José Guerrero] / Ángeles Agrela; [textos, Manel Clot, Rodrigo García] [Granada]: Diputación de Granada, D.L.

Agrela Ángeles (2000), *Ángeles Agrela: camuflajes / 1966- Xàbia: Ajuntament*, D.L.

Ávila J., *"No pain, no gain" (Sin esfuerzo no hay ganancia)*. Recuperado el 12 de septiembre de 2012 de: en <http://angelesagrela.com/>

Bernárdez, C. (2002), "Todo tiene lugar entre

el espacio y la segunda piel. El salto al vacío de Ángeles Agrela", en Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, *Salto al vacío* [Catálogo de exposición], Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, pp. 6-23, cita p. 20.

Navarro Fernández, W. (2006), "Artwoman!, Dibujando puertas ante muros infranqueables!", en Gualda Caballero, N., (coord.), *Ángeles Agrela "La Elegida"* [Catálogo de exposición], Diputación Provincial de Huelva, pp. 15-20, cita pp. 15-16.

Julián Gil. Órdenes estructurales y cromáticos para series complejas

MARIA CUEVAS

España, artista visual. Investigadora na Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid (UCM). Doctora en Bellas Artes.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: Las propuestas conceptuales que originan los proyectos artísticos de Julián Gil, están constituidas por un mundo complejo de estrategias creativas construidas a partir de una manera personal de pensar el espacio y comprender las relaciones proporcionales que se pueden generar a partir del uso de un conjunto de estructuras conocidas y un conocimiento de las reglas que posibilitan la elección de una combinación de colores que cubra las necesidades intelectuales y expresivas del autor.

Palabras clave: arte geométrico / Hickethier / estructuras / proporciones / color.

Title: *Julián Gil. Structural and chromatic orders for complex series*

Abstract: *The conceptual proposals that originate Julián Gil artistic projects, are made up of a complex world of creative strategies built from a personal way of thinking space and understanding proportional relationships that can be generated from the use of a set of known structures and a knowledge of the rules that allow the choice of a color scheme that covers the intellectual and expressive needs of the author.*

Keywords: *geometric art / Hickethier / structures / proportions / colour.*

Introducción

El desarrollo teórico y estético que propone Julián Gil en sus obras tiene su origen en el arte geométrico o concreto que se desarrolló en Europa a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Su obra refleja el vocabulario y el compromiso conceptual y estético que estos movimientos plantearon.

En esta comunicación nos proponemos analizar y profundizar en las estrategias creativas, estructurales y cromáticas, que Gil utiliza para generar sus proyectos. El método de análisis utilizado para comprender mejor el compromiso intelectual del autor con su obra, es agrupar sus propuestas en series de obras

relacionadas bajo un título común que sirve para identificar un mismo sistema de estructuras y un conjunto de relaciones cromáticas coherente.

Para reflejar el proceso constructivo de cada una de las series propuestas en este ensayo se han elaborado un conjunto de dibujos singulares que representan la estructura espacial y cromática de las obras de algunas de sus series.

1. Pensamiento sistémico

La herramienta más útil para organizar y pensar los proyectos artísticos que Julián Gil ha realizado durante los últimos treinta años son los sistemas. Los sistemas le sirven para gestionar procesos de trabajo complejos en donde combina acciones intuitivas y racionales. Los sistemas están formados por un conjunto de conceptos relativos al mundo de las proporciones estructurales y el color que le sirven para experimentar, aprender y comprender las posibilidades estéticas y cognitivas que el propio sistema le puede facilitar.

En su proceder, Julián Gil determina con exactitud cuáles son los métodos que conforman cada uno de los sistemas que utiliza. Apunta qué operaciones utiliza para construir las estructuras necesarias que le permiten desarrollar sus trabajos y qué directrices debe seguir para determinar cada uno de los estados por los que debe pasar la obra para alcanzar un resultado satisfactorio. Descubre las leyes estructurales y cromáticas que rigen sus obras.

2. Proporciones espaciales. Interpretación estructural del espacio

Para desarrollar cada una de sus series, Gil comienza construyendo a lápiz sobre papel un conjunto de retículas complejas basadas en principios estructurales coherentes entre sí, que le permiten elegir dentro de un repertorio grande de posibilidades lineales sólo aquellas que son más oportunas o eficaces para el mejor funcionamiento del espacio plástico que plantea y de forma que las relaciones entre los espacios proporcionales resultantes de la elección estén en sintonía con la sensibilidad estética del autor.

Las líneas estructurales elegidas reflejan un orden y permiten una división lógica y formal de la superficie. Se trata de encontrar un orden no jerárquico que permita que ningún área generada sea preferida o prioritaria sobre las otras.

A lo largo de los años las metodologías de trabajo que utiliza Gil han ido adquiriendo hondura y proximidad a sus planteamientos estéticos y conceptuales. Las series ORT (1995-1998), ESC (1990-1994), HEM (1990-1993), ORT / ESC (1990-1994), ESC / HEM (1993-1997), utilizan una combinación de plantillas estructurales basadas en la posibilidad de subdividir el espacio en 8 016 partes iguales según criterios específicos y de modo que el paso de una serie a otra sea factible. En la serie ORTogonal, el criterio consiste en dividir el espacio de

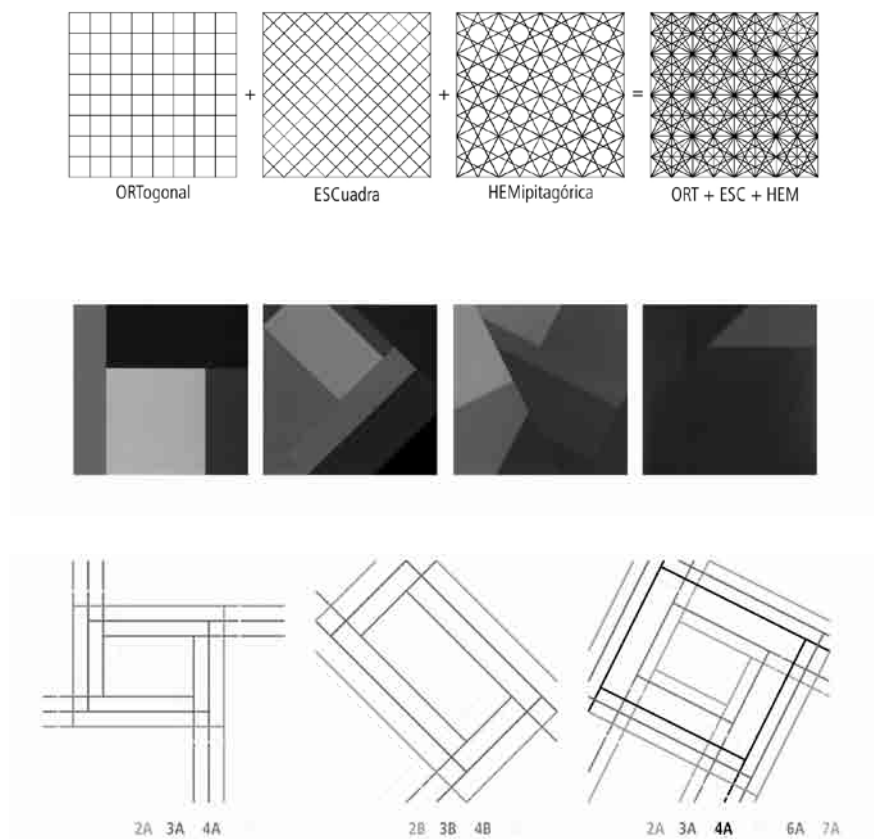


Figura 1 · División estructural del espacio de las series ORT, ESC y HEM.

Figura 2 · Ejemplo de obras realizadas a partir de las plantillas estructurales ORT, ESC, HEM y ORT/ESC.

Figura 3 · Plantillas estructurales ORT, ESC, HEM utilizadas para desarrollar las obras de la serie DR (Doble Rectángulo).

representación con líneas ortogonales entre sí y paralelas a los lados del soporte. En la serie ESCuadra, se divide con líneas a 45 y 135 grados. Y, en la serie HEMipitagórica, se trazan líneas cuya relación con respecto al soporte donde se ubican mantiene una proporción hemipitagórica. El cruce de tres de sus líneas forma un triángulo rectángulo cuyo lado menor mide la mitad que su lado mayor (Figura 1).

Una vez dividido el espacio de acuerdo a estos criterios, la estrategia para elegir un conjunto de trazos que sirva para subdividir el espacio de representación en superficies relacionadas y proporcionales entre sí es diverso. Unas veces, el proceso constructivo propone elegir 2, 3, 4, 5 o más líneas de forma consecutiva y haciendo siempre valer los criterios utilizados en su trazado y los límites a evitar para que el resultado final sea acorde a la propuesta del autor: la no superposición de líneas en el trazado, la alternancia de líneas entre sistemas utilizados en su construcción,... (Figura 2).

Este mismo criterio se utilizó en las series DR (Doble Rectángulo) (2006-2007) donde además se creó un plantilla de posibles rectángulos concéntricos que se atribuían a estructuras ORT, ESC o HEM (Figura 3). También fue fuente de inspiración para las series TONDO (1998-1999), VERBIER (2001-2003) y CUADRADOS CURVAS (1998-1999).

Julián Gil utiliza además otras estrategias constructivas relacionadas con los sistemas de proporciones dinámicas: proporciones raíz de dos y áureas. En torno a esta problemática realiza las siguientes series: RAÍZ DE DOS (1985), RAÍZDEDOS FRAGMENTADO, PLIEGUES RAÍZ DE DOS, ÁUREO (2004-2006), PHI (2004), P.A.C (Proporciones Áureas Cuadrado) (2005-2006) y RA (Relaciones Áureas) (2004).

El punto de partida de la serie PHI, es construir un rectángulo PHI (proporción áurea (1.618)) e incorporarle una estructura interna dinámica que sea lo suficientemente compleja para que posibilite la generación de una gran variedad de obras con organizaciones muy diferentes (Figura 4).

Las obras de las series RA (Relaciones Áureas) y PAC (Proporciones Áureas del Cuadrado), muestran un sistema complejo de elementos estructurales basado en cuadrados divididos en proporciones áureas relacionadas (Figura 5).

3. Pensamiento cromático

Abordar el estudio y análisis cromático de las obras de Julián Gil supone plantear las siguientes preguntas: qué colores forman parte de sus obras; cómo se organizan perceptivamente; qué sistema cromático puede ser útil para, en cada uno de los casos, comprender el mundo de relaciones que generan los tonos implícitos en sus proyectos; qué ocurre en el proceso que se inicia al ubicar

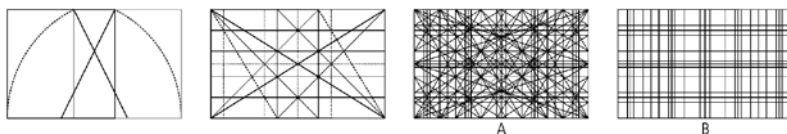


Figura 4 · Creación de la plantilla estructural empleada para desarrollar las obras de la serie PHL. La estructura A, muestra la retícula dinámica resultante del proceso. Como las obras de la serie PHL están compuestas sólo por trazas horizontales y verticales, se utiliza para su creación la estructura dinámica B.

Figura 5 · Estructura dinámica utilizada en las series RA y PAC. Se obtiene al subdividir un cuadrado en su relación áurea. Como las obras de estas series están basadas en la ortogonalidad, se usa una estructura dinámica simplificada en la que se han suprimido todas las diagonales trazadas.

la primera mancha cromática sobre el soporte; cómo se reconoce cromáticamente la obra en cuestión: bajo qué criterios cromáticos se la puede ubicar.

Los planteamientos cromáticos que utiliza Julián Gil para desarrollar sus proyectos están estructurados en torno a un sistema: el cubo de 64 tonos de Alfred Hicethier (Figura 6) y un mundo de posibilidades combinatorias infinitas entre ellos. Su criterio cambia dependiendo de las necesidades intelectuales y expresivas que se le presentan en cada uno de sus procesos.

El análisis cromático de sus obras comienza identificando en el sistema de Hicethier cada uno de los tonos utilizados en sus cuadros con su codificación cromática correspondiente y estableciendo una relación espacial entre ellos. De su disposición en el cubo se pueden aprender la diversidad de estrategias de complementariedad, simetrías, saturación, luminosidad, contraste caliente-frío,... que a lo largo de su trayectoria ha ido utilizando (Figura 7). Es importante señalar también el uso de la codificación que hace continuamente para hallar grupos de parejas de colores complementarios. El criterio para su obtención es aritmético. Dos colores son complementarios en el sistema de Hicethier

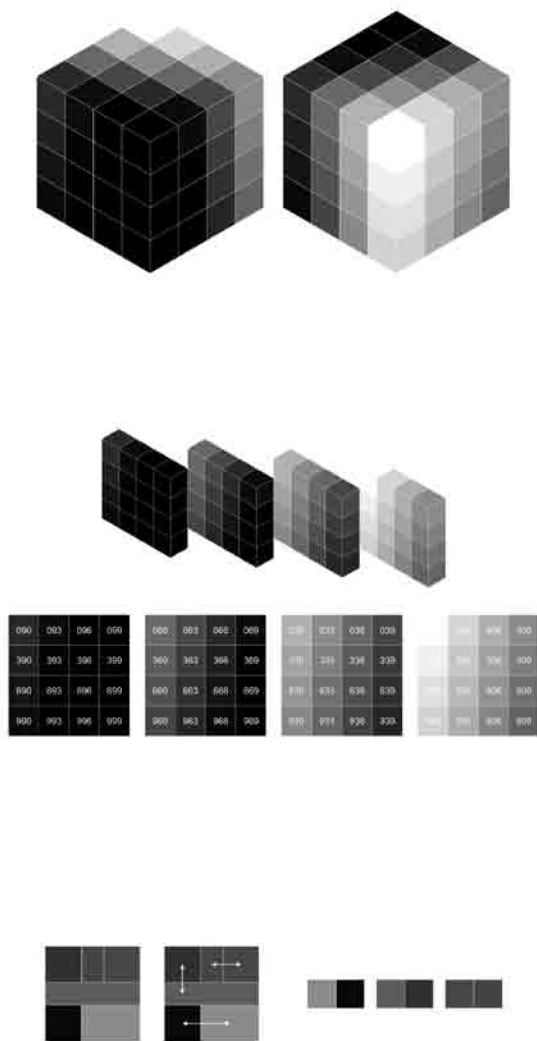


Figura 6 · Sistema de color de Alfred Hickey. Cubo de 64 tonos.

Figura 7 · Distribución espacial del Cubo de Hickey en 4 planos de 16 tonos cada uno. Codificación de cada uno de los tonos del sistema.

Figura 8 · Julián Gil, *RA Fb 07*, acrílico sobre lienzo, 2004. (Doble Rectángulo).

cuando la suma de sus componentes primarios — amarillo, magenta, cyan — suma 999. Esta estrategia tan fácil de implementar, le permite elegir parejas de tonos complementarios relacionados espacialmente que producen efectos visuales de un gran interés perceptivo.

La obra RA Fb 07 está formada por 3 parejas de complementarios: 033 — 966, 360 — 639, 039 — 960. Su aplicación sobre la superficie estructurada del cuadro se realiza respetando la proximidad de las parejas de complementarios y situándolas de forma sucesiva, una a continuación de la otra, siguiendo el sentido de las agujas del reloj (Figura 8).

En algunas obras en las que los criterios cromáticos utilizados no están limitados a la paleta de los 64 tonos de Hicethier, Julián Gil aprovecha su experiencia en el uso del color y de los conocimientos que con el tiempo ha ido adquiriendo sobre las armonías y los contrastes cromáticos que propone Johannes Itten para apuntar aquellas cuestiones que, a su juicio, en ese momento, pueden ser objeto de atención. Es importante señalar, sin embargo, que esta forma de utilizar el color es excepcional en su trayectoria aunque en los últimos años ha ido desarrollándose de forma más intensa.

Conclusión

A lo largo de su trayectoria profesional Julián Gil propone, en cada una de sus obras, un nuevo orden generativo, estructural y cromático, que resulta de un diálogo entre el contenido teórico personal y su propia experiencia y bagaje cultural. Lo importante de este hecho es comprender la enorme variedad de modos de pensar y observar la realidad que presentan sus propuestas. Julián Gil aúna experiencias intelectuales, emocionales, físicas,... Sus proyectos contribuyen a formar en el espectador nuevas experiencias y modos de ver el arte.

Arlindo Daibert: o livro como *morada* das palavras e das ideias

MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO

Brasil, artista visual e professora na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharelado em Belas Artes (Escola de Belas Artes da UFMG); Master of Fine Arts, Pratt Institute, Nova York, EUA; Doutora em Literatura Comparada, Faculdade de Letras da UFMG.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O objetivo do artigo é analisar as relações intertextuais entre o livro objeto, *Moradas*, do artista brasileiro Arlindo Daibert (1952-1993) e o texto de Teresa d'Ávila, *Castelo Interior* ou *Moradas*. Textos de Leo Hoek fornecerão importantes referências para este estudo assim como a biblioteca pessoal do artista. Pretende-se com este artigo continuar a iluminar o trabalho deste artista, em cuja obra o texto dialoga com a imagem de uma forma instigante.

Palavras chave: Arlindo Daibert / livro objeto / *moradas* / palavra e imagem.

Title: *Arlindo Daibert: the book as home of words and ideas*

Abstract: *This paper aims to analyze the intertextual relations between the book object, *Moradas*, by the Brazilian artist Arlindo Daibert (1952-1993) and the text of Teresa d'Ávila, *Castelo Interior* or *Moradas*. Texts by Leo Hoek provide important references for this study as well as Daibert's personal library. The intention of this article is to continue illuminating the work of this artist, where text and image dialogue in a provocative way.*

Keywords: *Arlindo Daibert / book object / *moradas* / word and image.*

Introdução

A obra do artista brasileiro Arlindo Daibert (1952-1993) inscreve-se em uma forte tendência da contemporaneidade, filiando-se ao trabalho de uma linhagem de artistas que trabalham com textos visuais, explorando a visualidade da letra e as relações entre arte e literatura, onde a “citação” literária é uma das principais fontes de criação de suas poéticas. Afinidades existentes entre seu trabalho e a minha própria produção artística também me motivam a investigar sua rica



Figura 1 · Arlindo Daibert. *Moradas*. 1992. Livro objeto. Colagem de fragmentos de livro sobre papelão. 26 x 20 cm. Livro fechado: 27 x 21 x 4 cm. Coleção família Alciones Amaral.

e vasta obra, a fim de melhor compreender o universo deste artista, que deixou um importante legado para a arte brasileira. Na sua breve carreira, Daibert teve uma produção intensa, com a realização de um grande número de exposições individuais e coletivas, além de participações e premiações em salões de arte. Apesar de já ter sido tema de alguns trabalhos críticos, sua obra, por toda a sua riqueza e complexidade, ainda não recebeu a atenção que merece.

São muitas as possibilidades de abordagem da mesma, e neste artigo, pretende-se analisar as relações intertextuais entre o livro objeto, *Moradas* (Fig.1), e o texto de Teresa d'Ávila, *Castelo Interior* ou *Moradas*. Textos de Leo Hoek fornecerão importantes referências para o estudo da *primazia do texto* no trabalho citado de Daibert. A biblioteca pessoal do artista também desempenha um importante lugar neste trabalho, pois a partir de pesquisas lá realizadas foi possível estabelecer relações entre seus livros e referências encontradas na obra analisada. Pretende-se com este artigo continuar a iluminar o trabalho deste artista, que com erudição e sensibilidade construiu uma obra na qual o texto dialoga com a imagem de uma forma instigante.

1. *Moradas*

O objeto de análise deste texto, *Moradas*, é um livro objeto criado por Arlindo Daibert em 1992. O livro objeto é “o objeto tipográfico e/ou plástico formado por elementos de natureza e arranjos variados” (Silveira, 2001: 25). Porém, esta definição, ainda que seja muito concisa, como concorda Paulo Silveira, ainda não abarca toda a complexidade do livro objeto. O próprio conceito de livro de artista ainda é muito problemático, e se encontra em discussão, até mesmo

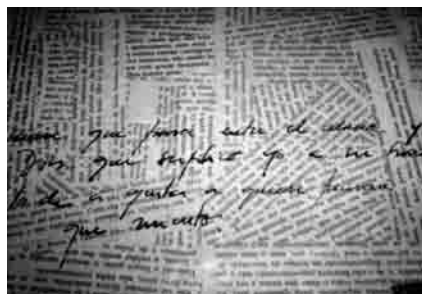


Figura 2 · Arlindo Daibert. *Moradas* (detalhe). 1992. Livro objeto. Colagem de fragmentos de livro sobre papelão. 26 x 20 cm. Livro fechado: 27 x 21 x 4. Coleção família Alciones Amaral.

por tratar-se de uma categoria recente da arte contemporânea. Assim, o livro de artista é um tema amplo, que pode ser abordado a partir de várias perspectivas. Ampliando o conceito de livro objeto, ele pode abarcar construções híbridas, tratando-se geralmente de livros que buscam formas alternativas e tridimensionais, escultóricas, muitas vezes explorando soluções matéricas.

No caso estudado, *Moradas*, trata-se de um livro tridimensional, que pode ser manipulado pelo leitor, e ao ser aberto remete a uma forma arquitetônica, uma “morada”, metáfora presente em vários aspectos da obra, além do título. É um livro objeto único, construído utilizando papelão como suporte, sobre o qual é feita a colagem de fragmentos de textos impressos e manuscritos. O livro, em forma de sanfona, quando aberto, produz formas triangulares, unidas entre si pelas extremidades, através de uma faixa de tecido que dá flexibilidade à montagem. Um texto manuscrito, contínuo, atravessa *Moradas*, conduzindo nossa leitura.

A princípio as referências ao texto, em *Moradas*, são fragmentadas e disseminadas, não se fazendo tão claras. Pode-se perceber fragmentos de páginas de um livro, recortados e colados aleatoriamente. O artista recobre uma forma tridimensional, arquitetônica, que remete a uma “morada”, com a matéria textual, remetendo visualmente ao título e ao assunto da obra. São oferecidas várias pistas ao leitor, fazendo com que ele trabalhe numa construção de sentidos. Percebe-se, a princípio, tratar-se de um texto religioso, sendo possível localizar o fragmento “VIDA DE Sta. TERESA DE JESUS”, que fornece uma primeira chave de leitura.



Figura 3 · Arlindo Daibert. *Moradas*. 1992.



Figura 4 · Castelo de Ávila.

Moradas intertextualiza com o livro *Castelo Interior* ou *Moradas* (d'Ávila, In Alvarez, 1995), escrito por Teresa d'Ávila em 1577, no Mosteiro de São José de Ávila, no qual são criadas, metaforicamente, sete moradas que a alma deve habitar em união com Deus. Trata-se de um texto de amor místico, cuja narrativa remonta à Espanha do século XVI, cenário da vida de Teresa d'Ávila. O *Castelo Interior*, escrito pela monja a mando do seu padre confessor como orientação espiritual, apresenta uma série de estágios a serem seguidos pelas religiosas para que seja alcançada a perfeita união com Deus. Assim, as sete moradas correspondem a esses estágios, sendo a porta do castelo a oração; nas moradas do centro obtém-se passagem à experiência mística: é aí que o natural e o sobrenatural se imbricam. A sétima morada é a culminância do matrimônio místico da alma com Cristo (Cf. Neto, 2007). Porém, sabe-se que Daibert costumava se referir aos textos fonte como “mero pretexto” (1995: 15), e assim ele se apropria do texto de d'Ávila de uma forma pessoal. Os fragmentos são escolhidos aleatoriamente, de várias partes do livro *Obras Completas de Teresa de Jesus* (d'Ávila, 1577, In Alvarez, 1995), e parecem ter sido colados sem seguir uma ordem específica, apontando para a importância da textura gráfica na obra. Daibert constrói oito moradas, extrapolando as sete moradas originais. Um texto manuscrito, contínuo, atravessa *Moradas*, conduzindo a nossa leitura da obra. Nota-se que da primeira à sétima “morada” as colagens são dispostas em duas colunas de textos fragmentados. A última “morada”, porém, é uma montagem caótica de fragmentos sobrepostos em várias direções e sentidos (Figura 2).

O trabalho é composto de 17 partes unidas entre si, de modo a formarem os tetos das oito moradas e uma “entrada” estendida no chão. As páginas de papelão, forradas frente e verso com recortes do texto, formam duas colunas de “emendas”, separadas por outra faixa, em sentido oposto ao das colunas, de maneira a compor um “fio condutor” que percorre todas as moradas e de onde



Figura 5 · Arlindo Daibert. *Moradas*
(livro fechado).

fluem trechos do relato da Santa, manuscritos pelo artista. Todos os recortes do texto impresso vêm de uma edição em língua portuguesa (d'Ávila, 1577, *In Alvarez*, 1995), já os trechos manuscritos por Daibert estão em espanhol, língua original do texto de Teresa d'Ávila.

Na obra nota-se uma profunda integração entre texto e imagem, fazendo com que o trabalho possa ser lido visualmente. Há uma densa utilização da matéria textual, criando várias camadas de significação. Porém, a partir da maneira como Daibert relaciona texto e imagem em *Moradas* percebe-se a *primazia do texto sobre a imagem*, considerando as colocações de Leo Hoek (Hoek, 1995, *In Arbex*, 2006: 177) ao postular sobre as relações entre a literatura e as artes plásticas, analisadas a partir das suas situações de produção e recepção. Na perspectiva da produção, Hoek diz que a situação de comunicação estabelecida leva em conta: o “texto existindo antes da imagem, ou a imagem existindo antes do texto” (*In Arbex*, 2006: 168). Muitas obras de Daibert, incluindo *Moradas*, partem da *primazia do texto*, ao dialogarem com textos já existentes. Seus trabalhos lançam novas luzes sobre estes textos, criando outras possibilidades de leitura dos mesmos, ou seja, traduções visuais. Assim, além da obra aqui analisada, pode-se citar a série *Grande Sertão: veredas*, na qual Daibert intertextualiza com o livro homônimo de João Guimarães Rosa, e *Macunaíma de Andrade*, que se refere ao conhecido livro de Mário de Andrade, *Macunaíma*.

A presença da matéria textual leva à idéia do livro e a forma da obra sugere a ‘morada’ (Fig. 3): o livro é a morada da palavra, o livro é a morada das ideias, mas da relação de Daibert com Teresa d'Ávila, esse livro-objeto torna-se também “morada” da alma. O livro remete metaforicamente às muralhas de Ávila (Figura 4), lugar das revelações místicas da santa. Esta referência às muralhas que cercam a cidade espanhola é reforçada pelas pesquisas realizadas por Gislane Gomes Neto na biblioteca pessoal do artista, que ofereceu importantes

pistas para a leitura de seus trabalhos. A pesquisadora explica que um pequeno exemplar da *Colección Guías Everest: Ávila*, e que traz uma foto bastante significativa das muralhas, é acompanhado de uma sugestiva legenda: “Ávila ES el castillo de las Moradas...”, fazendo alusão ao texto teresiano. No texto fonte “O castelo tem traçado linear. Estrutura e processo dinâmico coincidem” (Alvarez, 1995: 436) e Daibert faz construção similar nas suas *Moradas*.

Conclusão

Extrapolando as relações demonstradas entre *Moradas*, de Daibert, e o livro de Teresa d’Ávila, é possível “ler” a obra do artista também através da *captação poética* (e desconfio que seja essa a maneira de se ler todo texto visual ‘ilegível’), numa referência à não intelecção própria do *sentido obtuso* de que fala Roland Barthes: “graças ao que, na imagem, é puramente imagem, [...] podemos passar sem a palavra e continuamos a nos entender” (Barthes, 1990: 55).

Referências

- Alvarez, Fr. Tomas, O.C.D. (1995). *Obras Completas de Teresa de Jesus*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral et al. São Paulo: Edições Loyola, Edições Carmelitanas.
- Andrade, Mário de (s/d). *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir.
- Barthes, Roland (1990). *O Óbvio e o Obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. ISBN: 85-209-0243-X
- Daibert, Arlindo (1995). *Caderno de Escritos*. GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). Rio de Janeiro: Sette Letras. ISBN: 85-85625-27-9
- Daibert, Arlindo (1998). *Imagens do Grande Sertão*. Miranda, Wander Melo; Arbach, Jorge (coord.). Belo Horizonte: Ed. UFMG; Juiz de Fora: Ed. UFJF. ISBN: 85-7041-166-9
- Daibert, Arlindo (2001). *Macunaíma de Andrade*. ARBACH, Jorge (coord.). Juiz de Fora: Ed. UFJF.
- Hoek, Leo H. (1995) “Da Transposição Intersemiótica” In: Arbex, Márcia (org.) (2006). *Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG. ISBN: 85-7758-003-2
- Neto, Gislane Gomes (2007) *Eros e Babel na obra intermediária de Arlindo Daibert: processos de leituras intertextuais*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Dissertação de Mestrado em Artes. Arte e Tecnologia da Imagem. Orientador: Prof. Dr.ª Maria do Carmo de Freitas Veneroso.
- Rosa, João Guimarães (1979). *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Silveira, Paulo (2001). *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS. ISBN: 85-7025-585-3

Contatar a autora:

cacau_freitas@yahoo.com.br

O Condicionado: o poeta de rua

MARIA EVERALDA ALMEIDA SAMPAIO

Brasil, atriz-dançarina. Graduada em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA, USP). Atriz pela Escola de Arte Dramática, USP. Atua no teatro, televisão, cinema e rádio. Frequenta o programa de doutoramento na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP). Bolsista CAPES.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo discorre sobre poemas e textos de Raimundo Arruda Sobrinho — “O Condicionado —” doente mental e morador de rua de São Paulo, e reflete a respeito de sua condição social e produção artística.

Palavras chave: poemas / textos / condição social / produção artística.

Title:

The Conditioned: the poet who lives in the street

Abstract: *This article discusses poems and texts by Raimundo Arruda Sobrinho — “The Conditioned —” a mentally ill person who lives in the streets of São Paulo, and reflect upon his social condition and his artistic production.*

Keywords: *poems / texts / social condition / artistic production.*

Introdução

O poeta de rua — Raimundo Arruda Sobrinho — nasceu em 1º de agosto de 1938, em Piacá, uma região agrícola bastante precária de Tocantins, ao norte do Brasil. Chegou a São Paulo aos 23 anos, estudou até o Ensino Médio e trabalhou como jardineiro e vendedor de livros.

Certo dia, de 1979, quando ainda vendia livros, ele não foi trabalhar e explica o que aconteceu: “começaram torturar-me, cenas de terrorismo. A casa começou, começou, as paredes começaram a evaporar, a suar e me torturar, com um foco de calor na garganta, no peito, nos pulmões, fígado etc.” Vendo-se nessa situação, para obter ajuda da polícia, ele deu quatro tiros no interior de seu domicílio. Acabou sendo preso e solto.

A partir daquele dia, tornou-se morador de rua por quase 33 anos, dentre os



Figura 1. Raimundo escrevendo uma minipágina no seu canteiro-casa (José Eduardo F. Boaventura, 2005).



Figura 2. Detalhe de Raimundo escrevendo uma minipágina, utilizando caneta, régua e molde do formato (Antonio Gerassi, 2002).

quais 18 no mesmo lugar, o canteiro central da Av. Pedroso de Morais, situada em um bairro de classe média alta, por onde passam 30 mil carros diariamente, segundo a Companhia de Engenharia de Tráfego — CET.

Ali, naquele lugar, sob uma pequena árvore, o poeta construiu sua moradia, “era uma casa muito engraçada, não tinha teto, não tinha nada...” (Moraes & Toquinho, 1980). Com receio que os alimentos oferecidos estivessem envenenados, ele cozinhava em péssimas condições. Optou por calçar e vestir sacos plásticos de lixo preto, costurados por ele, porque não tinha onde tomar banho, o plástico não criava fungos nem bactérias e, ainda, o aquecia. Seus cabelos cresceram de tal forma, que serviam de traveseiro.

O poeta de rua deu um depoimento crítico e sábio ao documentário *Omissão de Socorro*, de Olívio Tavares de Araújo, no qual o diretor defende que o governo brasileiro não agiu corretamente, ao iniciar o fechamento dos manicômios, porque deixou muitos pacientes desassistidos. Sua fala foi transcrita sem correções, e procurei ser fiel a sua sonoridade.

Eu fui nascido e criado numa das regiões mais atrasadas do país e até agora vivi na maior pobreza, mas não está se tratando de um mendigo, tá se tratando com uma vítima da violação dos direitos humanos, que fundamenta a minha luta no artigo, no artigo 141, parágrafo 8 da constituição de 18... de setembro de 19...46 e artigo 153 da atual constituição de 27, de 24 de janeiro de 1967, que diz: a casa é o asilo inviolável do indivíduo. Eu saía de casa, morava em cubículo. Saía de casa, fechava, fechava, e era quando em minha ausência era invadida, com chave falsa, e ninguém dava notícia. [...] Eu perlustrei das delegacias de polícia civil ao gabinete do secretário da segurança pública, ao palácio do governo, ao palácio dos bandeirantes, e, inclusive, em 27 de junho de 75, eu escrevi a sua excelência o governador do estado, na época, Paulo Egídio Martins. Entreguei a carta numa sexta-feira, e no início da tarde no Palácio dos Bandeirantes, Morumbi. A essência da carta era essa: eu pedindo a, a, o

respeito à inviolabilidade do meu domicílio, que é uma garantia constitucional, como eu já citei, e não deu nada, e desde 29 de abril de 78, eu vivo em desabrigo. Olha, isso aqui é violência, essas condições que eu me encontro é violência. [...] Eu consultei o médico. Dr., eu tô numas condições que não posso ver uma mulher, que eu num fique olhando para os seio delas, virou as costas, eu tô olhando pras pernas, o homem é barrigudo, eu fico olhando pra barriga dele, virou as costas eu fico olhando pro fundo das calça. Ele disse é problema, [...] de psiquiatria. [...] Hoje ninguém me diz, mas hoje eu sei, isso faz parte, essa patologia, faz parte do que eu chamo grande capítulo das fixações psiquiátricas. O psiquiatra fixou, a pessoa numa, em qualquer coisa, cabou, isso é uma instituição, são uma instituição humana que pega as pessoa, que pega as pessoas e ela controla os quatro costado. Controla o estado, controla a religião. [...] Por que o problema, a gravidade da invasão do domicílio? Invadiam o domicílio e falsificavam e danificavam tudo. Eu escrevo uma página, antes de eu escrever ela está falsificada. [...] Isso começou em casa, meus próprios pais, eu disse o seguinte: — eu fui traído espontâneo, compulsoriamente pelo próprio lar paterno. [...] Em 81, informaram-me, pela interna voz que eu ouço, não sei quem fala, nem de onde. Uma voz sotaque português passou uma ou duas vez, alta hora da noite, talvez de madrugada e diz: — Raimundo Arruda Sobrinho anda dizendo, ele e outra pessoa, que eu não vou citar, não por motivo estranho a minha vontade, eles andam dizendo que são brasileiro dos quatro costado, que representam a legalidade no Brasil. [...] Aparentemente eu estou em liberdade, e têm todas as características de liberdade, ninguém me diz coisa alguma. Aparentemente eu faço o que eu quero, mas estou controlado, porque todos recebe, recebe, todos têm o rádio e o gravador. Essa aqui é a escravidão humana com a psiquiatria. É rádio colocado no cérebro. Se eu não morrer nessas condições, tem que passar pela mão do psiquiatra e ele desmanchar. Isso aqui é o seguinte, foi feito por médico, só médico desmancha. O responsável é o presidente da república.

No Brasil, as autoridades vêm discutindo a situação dos doentes mentais há mais de vinte anos. Em 2001, a Lei Paulo Delgado, mais conhecida por Lei Antimanicomial, procura garantir os direitos humanos desses cidadãos. Os manicômios vêm sendo substituídos por Centros de Apoio Psicossocial — CAPS, Serviços Residenciais Terapêuticos, Ambulatórios de Saúde Mental e Centros de Convivência e Cultura.

Apesar das adversidades, Raimundo escrevia compulsivamente, sentado em um banquinho de madeira, usando caneta e régua, para manter a linha reta na folha de papel sulfite. As minipáginas são sempre do mesmo tamanho, 10 × 15 cm, e possuem um cabeçalho: oferta, gestos, páginas autógrafas; em seguida, o título e o verso. Ele assina “O Condicionado,” porque se considera escravizado pela sociedade e pela psiquiatria. Por fim, ele coloca a data: SP 22/3/ 1999 + 3 (c) (Figura 1 e 2). O poeta conta o ano em que estamos somando 1999 mais um número que resultará no ano atual, como pode ser visto no quadro 1. Em sua opinião, nada mais é real depois de 1999. Às vezes, ele seleciona um tema e produz um livreto.

Quadro 1. Minipáginas de “O Condicionado” Ass. “O Condicionado”

Oferta Gestos, Páginas Autógrafas Missão Andar pelo sem fim interior Catar da geometria todas as tintas Que ela consumiu e esmaecêram Depois, a matéria de tudo que a Natureza modela Restam as formas vazias. Ass. “O Condicionado” SP 22/3/1999+13 (c)	Oferta, Gestos, Páginas Autógrafas Mulher, Mãe do Homem. Homem. Pai da Mulher. Obra que a Mulher fez e renegou, o homem. Obra que o homem fez, e refegou, a Mulher. Ass. “O Condicionado” SP 29/11/1999+13 (c)	Oferta Gestos, Páginas Autógrafas Floribúnda É a cabeça Que considerando-se que o Pensamento é sua Flor, floresce permanentemente Ass. “O Condicionado” SP 25/8/1999+13 (c)	Oferta Gestos, Páginas Autógrafas Higiene material. Higiene mental. Aqui, não sei qual a mais difícil de praticar. Ass. “O Condicionado” SP 2/1/1999+8 (c)
Oferta Gestos, Páginas Autógrafas Autorização Para o pensamento pousar no cérebro" Ass. “O Condicionado” SP 25/8/1999+13 (c)	Oferta Gestos, Páginas Autógrafas Não tivesse cabeça, não estava assim. Ass. “O Condicionado” SP 23/9/1999+13 (c)	Oferta, Gestos, Páginas Autógrafas Minhas escusas, ser Eu, indigno, receber de óbolo, uma refeição normal. Ass. “O Condicionado” SP 28/5/1999+13 (c)	Oferta Gestos, Páginas Autógrafas Aeroporto É a cabeça O pensamento chegando e saindo dela noite e dia" Ass. “O Condicionado” SP 2/8/1999+13 (c)
Oferta Gestos, Páginas Autógrafas Andou muito? — Um pouco. Quer saber o que de geografia? Pelas tintas naturais, região mais bela do mundo. Ass. “O Condicionado” SP 9/6/1999+13 (c)	Oferta Gestos, Páginas Autógrafas Stúdio Fotográfico. Album das ilustrações abstratas da história. Ass. “O Condicionado” SP 24/10/1999+13 (c)	Oferta Gestos, Páginas Autógrafas Ainda Não caíram meus escrúpulos. Caíram as condições de zelar pela minha higiene pessoal. Que o que me aconteceu, nunca aconteça-lhe. Ass. “O Condicionado” SP 19/8/1999+13 (c)	Oferta Gestos, Páginas Autógrafas Casa de mendigo. Nada tenho a dar-lhe. Lavagem cerebral, não posso ocultar-lhe, nem a nudez. Ass. “O Condicionado” SP 5/11/1999+11 (c)

Conclusão

Raimundo, durante esses 33 anos, participou de documentários, foi entrevistado por jornalistas, fotografado por inúmeras pessoas, dentre elas Shalla Monteiro, que lhe fez um *blog* e uma página no *facebook*, que lhe permitiu o reencontro com sua família. Primeiro, o poeta foi levado ao CAPS Itaim Bibi, onde foi medicado. Ali, ele reaprendeu a tomar banho, dormir em uma cama, usar o sanitário, escovar os dentes e tratá-los. Cortou o cabelo e a barba. Providenciaram seus documentos e a aposentadoria. Só depois, Raimundo foi ao encontro de sua família em Goiânia, capital de Goiás.

As milhares de minipáginas, de sua autoria, estão sendo organizadas, e três editoras demonstram interesse em publicá-las.

Referências

Araújo, Olívio Tavares de (2007) *Omissão de socorro* [Registo vídeo]. São Paulo: Ver & Ouvir. 1 DVD.

Boaventura, José Eduardo F. (2005) Raimundo Arruda Sobrinho escrevendo uma minipágina no seu canteiro-casa. São Paulo, Brasil. Fonte: própria.

Gerassi, Antonio (2002) Detalhe de Raimundo A. Sobrinho escrevendo a minipágina, utilizando caneta, régua e o molde do formato. São Paulo, Brasil. [Consult. 2012-12-30] Fotografia disponível em

<URL: <http://www.facebook.com/ocondicionado#!/photo.php?fbid=10151281991761995&set=o.244262825607779&type=1&theater>>

Moraes, Vinicius; Toquinho (1980) *A casa* [Consult. 2013-01-08] Música. Disponível em <URL: <http://www.radio.uol.com.br/#/album/vinicius-de-moraes/a-arca-de-noe-de-vinicius-de-moraes/17784>>

Sobrinho, Raimundo Arruda (2012). Disponível em <URL: <http://www.facebook.com/ocondicionado> <http://www.facebook.com/ocondicionado>>

Contactar a autora: mebarea@gmail.com

O espaço orgânico e contínuo de Celeida Tostes

MARIA REGINA RODRIGUES

Brasil, artista visual. Habilitação em Educação Artística, Especialização em Arte educação. Mestrado em Comunicação e Semiótica. Doutorado em Comunicação e Semiótica. Professora na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) Vitória.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O estudo propõe analisar o processo de criação da artista plástica Celeida Tostes, suas ações em diferentes espaços públicos e culturais. A investigação se fundamenta na metodologia da crítica genética e busca a gênese da obra a partir dos documentos de processo da artista.

Palavras chave: Celeida Tostes / Processo de criação / cerâmica.

Title: *The organic and continuous space at Celeida Tostes*

Abstract: *This research proposes to analyze creation process of the artist Celeida Tostes, her actions in different public and cultural spaces. The investigation is based upon the methodology of critique of process and search the genesis of the art work, since the documents of process of the artist.*

Keywords:

Celeida Tostes / Creation process / ceramic.

1. Introdução

O crítico genético busca conhecer a obra de arte a partir de sua construção e muitas vezes ele conta com apenas com alguns fragmentos, vestígios de um momento criativo que permaneceu cristalizado no tempo e no espaço, índices do artista em ação.

O ateliê do artista é um espaço da criação. Para entendermos o processo de criação, em especial daqueles artistas que optaram pela cerâmica, devemos primeiro observar os modos de relação que o artista estabelece com seu ateliê. É necessário o olhar para essa relação e a análise do espaço, uma topoanálise que permitirá vê-lo como ferramenta e matéria na criação. Para Bachelard (1993: 28), “[...] a topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”. A cerâmica, que demanda procedimentos, equipamentos, materiais e matérias-primas específicos, por certos rigores e etapas

na produção, requer um espaço de trabalho determinado, e aqui estamos propondo ir além do lugar de produção, procurando pensar como se dá a relação do artista com o espaço.

As particularidades do processo de produção da cerâmica determinam limitações e provocam desafios; esses fenômenos exigem do artista adequações que vão desde o acerto do seu tempo de produção com o tempo da matéria, até acertos do espaço do ateliê. Celeida Tostes propôs ir além de uma produção individual no ateliê, quando escolheu a argila com matéria prima para sua produção e durante décadas se mostrou compromissada com essa matéria.

São poucos os registros de Tostes em papéis, definidos por Hay (1999) como suportes móveis, pois o processo de criação dessa artista tem como tendência principal o processo como projeto. De acordo com Luiz Áquila, (Entrevista, 2004) foram poucas as vezes em que Tostes esboçou projetos para a produção de suas obras. O foco de seu processo parece-nos estar centrado no diálogo contínuo com a matéria e seus colaboradores: ao longo da execução da obra, na ação dos diferentes interlocutores do seu processo, Tostes vai projetando e definindo os contornos do objeto, materializando as idéias geradoras.

Dada essa característica muito particular do seu processo de criação, somos levados a perceber que os registros fotográficos do processo de construção de suas instalações e/ou objetos são também documentos muito preciosos para a análise dessa mente criadora em ação. Assim, aos poucos, os documentos gráficos do seu processo são acrescidos de um conjunto de fotografias documentais da gênese de sua obra.

Outros documentos importantes dessa artista são as entrevistas com alguns de seus amigos, com os quais ela sempre falava do plano geral de suas obras. Esses documentos vivos e humanos nos permitem ter uma noção de particularidades de sua criação. Podemos considerar que nenhum documento nos daria a totalidade genética de sua ação criadora, pois se os considerarmos como signos, sabemos que nenhum signo é capaz de representar na totalidade um objeto (Santaella, 2000).

2. Espaços de Tostes

Celeida Tostes dialoga com diferentes espaços, tanto para a concepção da obra, no ateliê adaptado em casa, quanto na construção de suas obras, muitas vezes nos espaços onde atou como professora ou nos projetos nas comunidades — aos poucos esses espaços também foram incorporados pela artista como possíveis espaços de pesquisa e de produção plástica.

O estudo em questão parte de uma análise de suas ações em diferentes espaços, tendo como foco o coletivo, ora propondo grandes construções, ora a

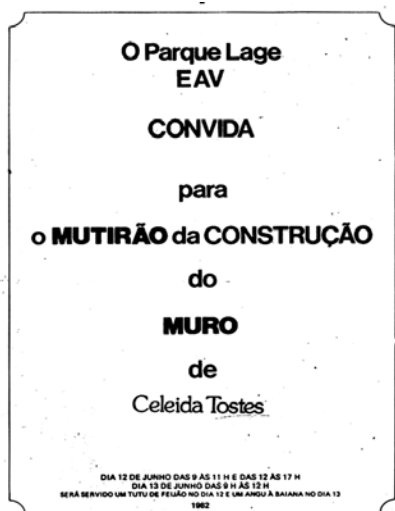


Figura 1. Celeida tostes, Panfleto do mutirão Muro, 1982.

Figura 2. Mutirão da Favela Chapéu Mangueira.

seriação de pequenos objetos. Vale dizer que seus trabalhos plásticos não foram separados do ensino, pois a artista percebeu que sua obra poderia ser construído na forma de mutirão.

É muito importante, para mim, juntar, sem nenhum caráter panfletário, segmentos diferentes, porque acontece assim. Eu trabalho no morro e eles me ajudam. Os alunos do Parque Lage trabalham comigo, meus companheiros de trabalho trabalham comigo, e cada um está numa característica dos chamados segmentos; no final são todos iguais [...]. Vamos ver surgir outra vez também nas mãos, em 'Gesto Arcaico. (Celeida Tostes, palestra c. 1990. Cedido por Jorge Emanuel).

Para a artista, o outro sempre fez parte do seu trabalho. Essa experiência surgiu, inicialmente, na comunidade da favela do Morro Chapéu Mangueira, quando propôs desenvolver o projeto *Formação de um centro de cerâmica utilitária nas comunidades da periferia urbana chamada favela*. O mutirão, como observado pela artista, era uma atitude muito comum na comunidade. Ela incorpora no seu processo de criação essa prática cultural. Ao falar sobre um dos seus trabalhos, comenta:

O 'Muro' foi um trabalho feito de mutirão [...]. E o outro pode ser um passarinho, pode ser um monte de pessoas, pode ser uma pessoa só — por exemplo, os carregadores da Fink sempre arrumaram meus bastões. Eu quase não dou palpite [...]. O 'Muro' feito lá no Parque Lage, em 1981. Ele foi feito por uma receita de joão-de-barro analisada. Uma receita, não, uma análise química. Nós aproximamos o mais possível. (Celeida Tostes, palestra c. 1990. Cedido por Jorge Emanuel).

Podemos observar (Figuras 1 e 2) que a artista usou lugares já conhecidos e que correspondiam às suas necessidades, como a favela, onde encontrou pessoas experientes para a construção do muro. Na mesma palestra, ela fala: “[...] a solução mais forte e mais positiva foi encontrada por uma pessoa do Chapéu Mangueira, pelo mestre de obras do Morro de Chapéu Mangueira, onde eu trabalho”.

Quando desenvolvia mutirões em espaços conhecidos, não se limitava apenas a convidar os amigos e seus alunos, houve também panfletagem convidando as pessoas para participar do mutirão para a construção da obra *Muro* no Parque Lage.

Eu panfletei toda uma área, e veio gente de rua, pessoal da comunidade, vieram estudantes, senhoras, e se fez o muro como uma grande brincadeira. Dei comida pra cem pessoas cada dia, foram dois dias de trabalho. Quando o mutirão acabou, o trabalho tava pronto. (Celeida Tostes, palestra c. 1990. Cedido por Jorge Emanuel).



Figura 3. Mutirão para a construção da obra *Gesto Arcaico*, 1990/91.

Figura 4. Detalhe do mutirão *Gesto Arcaico*, 1990/91.

Figura 5. Ceileida Tostes. *Gesto Arcaico*. Instalação na XXI Bienal Internacional de São Paulo, 1992.

Dependendo do trabalho, ela ultrapassava os espaços conhecidos, buscando desenvolver suas experiências em diferentes lugares, dando oportunidade a várias pessoas de diversos espaços a participarem da construção, como a obra *Gesto Arcaico*.

Na entrevista feita por Pinto (1992: 153), a artista comenta a diversidade de pessoas que participaram desse evento:

Trabalhei com mais de diversos segmentos de nossa sociedade; foi feito no presídio da Frei Caneca, no Parque Lage, na Vila Rosali — lugar das chamadas prostitutas, no Museu de Arte Moderna/RJ, com doutores da COPE da UFRJ, com gente de rua, com madames, com criancinhas pequenas, enfim, centenas de mãos se identificando num só gesto. Um mutirão sem referência de classes.

Podemos apontar aqui os aspectos comunicativos do processo de criação de Tostes, sob o ponto de vista de suas relações culturais no tempo e no espaço. No caráter intrapessoal, podemos notar um diálogo interno da artista, e esse percurso acontece muitas vezes no apartamento, momento em que elabora suas idéias e toma decisões. Para Salles, o nível intrapessoal, trata-se da relação entre o artista e a obra. Nesse instante, o criador vai fazendo suas reflexões e/ou julgamento de forma introspectiva. É o diálogo do artista com ele mesmo, que age, nesse momento, como o primeiro receptor da obra em gestação (Salles, 1998).

Antes mesmo de iniciar o processo de construção, a artista contava com pessoas do seu meio para dialogar sobre suas idéias, como extensão de sua mente, evidência do diálogo interpessoal como tendência do projeto poético de Tostes. É verdade que, cheia de projetos na cabeça, é preciso que outros amigos, como Áquila ou Henri Sthal [...] “de vez em quando lhe dêem uma sacudida para fazê-la pôr os pés no chão” (Tribuna da Imprensa, 1991).

O amigo Luiz Áquila estava sempre presente, ouvindo suas idéias e dando sugestões; Henri Sthal tinha uma participação importante no processo dessa artista — em geral, acompanhava atentamente e fotografando o percurso da artista, como no caso da *Passagem*, em 1979, e o *Gesto Arcaico*, em 1991 (Figuras 3 a 5).

No processo de construção de algumas obras, devemos levar em conta a presença do outro, como nos mutirões. Nesse caso, apesar de a artista trabalhar com um número grande de pessoas (testemunhas do ato criador), em lugares geralmente abertos, Tostes estava sempre atenta à trajetória do processo, para não perder seus objetivos, fazendo interferências, quando sentia necessidade, para seguir o projeto inicial, dando continuidade à tentativa de satisfação das tendências de seu projeto poético.

O trabalho da artista direciona para o processo, permitindo o observador

vivenciar experiência vivida no mutirão. No conjunto, sua produção artística aponta para o homem e seu desenvolvimento, recuperando os caminhos que ele percorreu em sua evolução. Nesse percurso aponta suas passagens pela história por meio de sua produção. Seu fazer enfatiza a repetição do gesto primeiro, o movimento criador, como se ele fosse uma linha de montagem dos tempos modernos; mas não aquela determinada pela impessoalidade da máquina. Na esteira de seu projeto poético, cada “peça” é montada como obra a partir da ação de muitas mãos não alienadas da compreensão dos seus próprios projetos subjetivos. A mão de Tostes parece tender para a mão do Criador, que estrutura as diretrizes da obra, mas deixa espaço para que tanto a matéria, quanto seus colaboradores atuem como sujeitos participantes nessa ação coletiva em busca do objeto estético.

Referências

- Hay (1999). *A montanha da escrita*. Trad. José Renato Câmara. Papéis Avulsos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, n.33: 5-9,
- Pinto, Regina Célia (1992) *Quatro olhares à procura de um leitor: mulheres importantes, arte e identidade*. 1992. Dissertação (Mestrado em História da Arte) — Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Salles, Cecília Almeida (1998) *Gesto*

- inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, Annablume.
- Salles, Cecília Almeida (2000) *Crítica genética: uma (nova) introdução: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC.
- Santaella, Lúcia (2000) *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira.
- Tostes, Celeida (1991) *Gesto Arcaico*. Postal, XXI Bienal Internacional de São Paulo, 1991.

Juan Carlos Romero y la 'gráfica situacional.' Una mirada a los orígenes de la instalación en Argentina

MARÍA SILVINA VALESINI

Argentina, artista visual. Diseñadora en Comunicación Visual, Universidad Nacional de La Plata. Docente e investigadora en Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: *En el marco del proyecto de investigación titulado “La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano” (NB: Espectador, “Pasajes de espacio, tiempo y espectador: instalaciones, nuevos medios y piezas híbridas en la colección del IVAM”, Valencia, Institut Valencià d’Art Modern. Proyecto de investigación dirigido por la Lic. Silvia García, acreditado en el marco del Programa de Incentivos a docentes investigadores por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina), que reflexiona sobre las producciones artísticas surgidas en el cono sur bajo gobiernos dictatoriales, este trabajo abordará parte de la producción del artista argentino Juan Carlos Romero, en la que el cuestionamiento de las técnicas tradicionales del grabado y los dispositivos expositivos generados, habilitan asociaciones tempranas con la práctica de la instalación.*

Palabras clave: grabado experimental / dispositivo expositivo / instalación / espectador / poéticapolítica.

Title: *Juan Carlos Romero and the ‘situational print’: A look into the origins of the installation in Argentina*

Abstract: *Within the framework of the research project entitled “The Representation of the Unspeakable in Latinamerican Popular Art”, that ponders on artistic productions originated in the Southern Cone under dictatorial governments, this piece of work will deal with the work of the Argentine artist Juan Carlos Romero in which the questioning of traditional techniques of engraving and the expository devices generated enable early associations with the practice of the installation.*

Keywords: *experimental printmaking / expository device / installation / spectator / politicalpoetry.*

Introducción

Quienes transitan habitualmente los espacios institucionalizados del arte, así como quienes observan con mirada atenta las múltiples producciones contemporáneas que ocupan el espacio público, podrán seguramente adherir a la idea de Josu Larrañaga (2001: 7) de que “... en ocasiones, ha podido dar la impresión de que todo el arte se hubiera convertido de pronto en instalación”. Esta denominación inestable comprende un cuerpo heterogéneo de obras que no encontraban clasificación posible en el orden de las categorías artísticas tradicionales. Se la podría definir como “el establecimiento de un conjunto singular de relaciones espaciales entre el objeto y el espacio arquitectónico que fuerza al espectador a verse como parte de una situación creada.” (De Duve, 1987: 84).

Si bien la selección de objetos y su inscripción dentro de unas determinadas coordenadas espacio-temporales serían sus únicas características esenciales, la referencia a un espacio artístico entendido como ámbito de relaciones, procesos, intercambios y tránsitos humanos (Tejeda, 2006: 31), nos permite intuir que no hay en esta práctica ninguna pretensión de pureza o especificidad de forma, sino más bien una tendencia creciente a reconocer su carácter ecléctico y su propensión a absorber los signos identitarios de otras disciplinas, aspectos que la alejan de la búsqueda de definiciones unívocas y la hacen permeable a permanentes abordajes, relecturas e interpretaciones.

Indagando sobre las primeras manifestaciones artísticas que, en Argentina, tomaron al espacio como objeto de su reflexión y a la experiencia del espectador como eje articulador, encontramos a partir de los años '60 la obra gráfica de Juan Carlos Romero. A lo largo de más de cincuenta años de coherente y profusa trayectoria artística, Romero ha transitado el arte correo, la poesía visual, el libro de artista y, en general, las múltiples vertientes del grabado experimental, siempre en estrecho vínculo con una comprometida actividad político-militante.

A los efectos del presente trabajo, resulta de particular interés observar cómo la renovación de los procedimientos tradicionales del grabado (históricamente asociados a la bidimensión), sumada a la exploración de nuevas posibilidades en los modos de exhibición que desarrolla el artista en los años 60-70, habilitan asociaciones tempranas con la práctica de la instalación; práctica que, más tarde, ha sido definida por Boris Groys (2008, 7) como un espacio de toma de decisión, que tiene lugar aquí y ahora; por definición, presente, contemporánea. Y por ello, verdaderamente política.

1. Poética y política en la obra de Romero

Fernando Davis (2010, 31) señala que Romero utiliza el grabado como un dispositivo político: el carácter reproducible de esta técnica la acerca, desde el

punto de vista ideológico, a la idea de democratización del arte, y, utilizándola para cuestionar los circuitos tradicionales de circulación de la obra, la transforma en herramienta de intervención crítica.

Para Romero el grabado se presenta como un dispositivo de intervención de complejo anudamiento poético-político, donde la experimentación formal es inseparable, en sus proyecciones insubordinadas, de la apuesta por intervenir en la transformación de las condiciones de existencia. (Romero; Davis; Longoni, 2010: 32)

Veamos algunos casos:

1.1 — Swift en Swift: Intervenciones tácticas (NB: la denominación corresponde a Fernando Davis) o la antesala del site.

En 1970 Romero participa de un premio especial por invitación, en el marco del 3º Salón Swift de Grabado, convocado junto con otros artistas premiados en ediciones anteriores.

La obra que presenta se titula ‘Swift en Swift’, y anticipa la reunión entre experimentación gráfica e indagaciones conceptuales que profundizará en su trabajo posterior. Se trata de cuatro pliegos de papel de cuatro metros de largo (Figura 1), en los que transcribe fragmentos de la obra Gulliver, de Jonathan Swift, referidos a las desigualdades sociales y la explotación del hombre por el hombre (NB: para la lectura del fragmento de Gulliver de Swift utilizado en la obra, así como del texto del propio artista titulado “Grabado situacional. Swift en Swift [Los viajes de Gulliver]”, véase Romero, Davis y Longoni, 2010). Más allá del juego de palabras evidenciado en el título, la apropiación del texto de Swift se carga de sentido al ser inscrita en un espacio institucional que resulta fuertemente condicionante de la lectura: el Salón era patrocinado por el Frigorífico del mismo nombre, que, paralelamente, estaba protagonizando masivos despidos de trabajadores.

La propuesta es definida por el propio artista como ‘gráfica situacional’, y plantea “un nuevo espacio en un espacio anterior (...) La experiencia de ese espacio en relación con las imágenes y los textos, constituye la propia obra” (Larrañaga, 2001: 55). En nuestros días podríamos pensarla como una instalación de sitio específico: si bien era susceptible de ser exhibida en otros ámbitos, los contenidos simbólicos se verían, indiscutiblemente, alterados e incluso anulados.

En esta obra, Romero desafía los límites de lo decible (Davis, 2010: 143) y apela fuertemente al compromiso del espectador: por un lado subordinando las posibilidades interpretativas al grado de conocimiento del contexto político/gremial. Por otro, desde lo formal, proponiendo una lectura compleja, una



Figura 1 · Swift en Swift, 1970. Fibra y troquelado sobre cuatro secciones de papel 0.74 x 400 c/u. Colección Mauro Herlitzka. Vista de la obra en el “Tercer Salón de Grabado” en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Archivo Juan Carlos Romero.

especie de texto cifrado: dibuja el contorno de las letras caladas utilizadas en sus grabados abstractos anteriores; elimina los espacios entre palabras y los signos de puntuación (que reemplaza por círculos calados en la línea inferior); y reduce al mínimo la proximidad entre los caracteres. Finalmente subvierte el habitual sentido de lectura mostrando la obra sobre la superficie del suelo.

Al optar por el plano horizontal, Swift en Swift alteraba los presupuestos conceptuales implicados en un orden disciplinario de la visión organizado en torno a un punto de vista privilegiado, fijo y definitivo, desde donde la obra era captada en su unidad formal. Su ubicación en el suelo del museo invertía tales ordenamientos al reclamar una nueva disposición corporal de los espectadores y un recorrido dado por la continuidad de los textos, con el propósito de movilizar una lectura crítica (Davis, 2010: 46).

Este ejemplo pone de manifiesto el modo en que la propia obra (al igual que la contemporánea instalación), “instala todo aquello que nuestra civilización simplemente hace circular” (Groys, 2008: 6), invistiendo de sentido a un espacio particular, que se instituye en espacio significativo. Paralelamente otorga al espectador la jerarquía de articulador de la obra, no sólo incluyéndolo en el espacio sino incorporándolo al proceso de construcción representativa.

1.2 — Violencia: de la calle al museo

Algunos años más tarde, en 1973, Romero presenta en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) la instalación ‘Violencia’ (NB: Desde principios del 2012 la instalación VIOLENCIA se exhibe en una sala permanente en el museo

Reina Sofía de Madrid), con la que profundiza la estrategia apropiacionista de ‘Swift en Swift’. La obra consiste en una amplia selección de textos y fotografías provenientes de diferentes fuentes, en especial de las primeras planas de periódicos de la época, que convocan a la reflexión sobre la violencia social, en sus múltiples manifestaciones. El conjunto se completa con afiches que reproducen la misma palabra en grandes caracteres, y tapizan paredes y piso de la sala (Figura 2).

Para los afiches Romero utiliza un sencillo procedimiento de impresión con tipos en relieve, que algunos años antes él mismo empleara para diseñar la gráfica de una agrupación sindical de empleados telefónicos a la que pertenecía, y al que recurre profusamente en su producción artística, hasta la actualidad. Se trata de un sistema utilizado para la publicidad callejera de bajo costo, usualmente de bailes populares (bailantas). De allí que su inserción en los circuitos institucionalizados del arte, unida al modo de exhibición (que emula la estética serial de las pegatinas callejeras) sean parte constitutiva de la misma obra.

Boris Groys (2008, 4) señala que la instalación opera como el reverso de la reproducción, al extraer una copia del espacio abierto y anónimo y relocararla en otro, estable y cerrado. Sin embargo, el uso del dispositivo expositivo que emplea Romero, evidencia una clara reivindicación de la reproducción y viene a reforzar su propia percepción de la obra, a la que define como ‘arte de concientización ideológica’. La violencia no constituía solamente el tema de la obra, sino que operaba como una dimensión que tramaba su estructura misma al violentar las condiciones de recepción tradicionales en las estrategias que la instalación de Romero ensayaba al interpelar a su potencial destinatario (Romero; Davis; Longoni, 2010: 128)

Reflexiones finales

En los últimos años el trabajo de Romero ha conseguido parte del reconocimiento que, sin duda, la extensión y coherencia de su trayectoria artística ameritan. La perspectiva elegida en este trabajo revisa, más allá del contenido político de su producción, las estrategias con las que promueve tempranamente una activa participación del espectador, al que convoca a reflexionar sobre las complejidades propias de la dinámica de la estructura social.

En esa línea, tanto la ‘gráfica situacional’ como el ‘arte de concientización ideológica’ pueden pensarse como directos antecedentes de la práctica de la instalación, entendida como “el producto de una selección y concatenación de opciones cuya materia es el espacio mismo” (Groys, 2008: 7); y como una oportunidad de usar cosas e imágenes que circulan en nuestro contexto cotidiano para producir sentido, de una manera subjetiva e individual. Como la

instalación, estas producciones requieren de un público/usuario que las experimente y active, situación que, según Claire Bishop resulta emancipatoria, porque supone una analogía con el compromiso del espectador con el mundo. “Así pues se plantea una relación transitiva entre la condición de espectador activada y el compromiso activo en el ámbito sociopolítico” (Bishop, 2006: 82).

Las estrategias apropiacionistas que evidencian los casos vistos, dan cuenta de un proceso de selección, que visibiliza, desoculta y dignifica problemáticas políticas y sociales en el espacio finito de la obra/instalación que, en palabras de Groys, formula y hace explícitas las condiciones de verdad de las imágenes y objetos que la conforman.

Referencias

- Bishop, C. (2006) “El arte de la instalación y su legado” En: *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern.
- De Duve, T (1987) *Essais datés*. París: La Différence.
- Groys, B. (2008) “La topología del arte contemporáneo” [consult. 20-05-2012] Disponible en <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf>
- Kabakov, I. y Groys, B. (1990) “De las instalaciones, un diálogo”. [consult. 04-03-2012] Disponible en <www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla5.pdf>
- Larrañaga, J. (2001) *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea.
- Romero, J.C., Davis, F. y Longoni, A. (2010) *Romero*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Romero, H. (2012) “Tipográfico/ Juan Carlos Romero/ Mayo” [consult. 12-12-2012] Disponible en <http://www.carlareyarte.com.ar/Muestras/2012/Tipografico_Juan_Carlos_Romero_Mayo>
- Tejeda, I. (c). (2006) *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo*.

Aleix Saló. Crónicas de una crisis anunciada

MARÍA SOLEDAD HERNÁNDEZ NIETO

Espanha, artista visual. Máster oficial “Europa, el mundo mediterráneo y su difusión atlántica. Métodos y teorías para la investigación histórica,” Universidad Pablo de Olavide (2012), Licenciada em História pela Universidad de Sevilla, Curso de Aptitud Pedagógica (2009), Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Sevilla (2008).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: Este artículo trata de ofrecer una aproximación al universo creativo de Aleix Saló, artista reconocido por sus trabajos “Espaniştán” y “Simiocracia”, en los que retrata la actualidad española y reflexiona sobre las causas de la profunda crisis que atraviesa el país. El fin de este comunicado es poner de manifiesto la relevancia social de ambas obras y subrayar la importancia y la utilidad de la labor artística entendida como compromiso.

Palabras clave: Espaniştán / Simiocracia / crisis / relevancia social / compromiso.

Title: Aleix Saló. *Chronicles of a Crisis Foretold*

Abstract: This article aims to present an approach to the creative universe of Aleix Saló, artist renowned for his works “Espaniştán” [Spanishtan] and “Simiocracia” [Apecracy], which portray the present scene in Spain as well as his thoughts on the causes of the deep crisis that the country is going through. The purpose of this paper is to point out the social impact of both works and to emphasize the role and importance of artistic activity understood as a commitment.

Keywords: Espaniştán, Simiocracia, crisis, social impact, commitment.

Introducción

Aleix Saló Braut (Ripollet, Barcelona, 1983) da inicio a su carrera profesional como viñetista con tan sólo diecisiete años, con la publicación de diversas realizaciones en medios de comunicación locales de Cataluña, dedicación que ocasionalmente acompaña con trabajos de diseño e ilustración, así como de otras ocupaciones alejadas del ámbito artístico que le permiten complementar una economía de subsistencia. En 2008 resulta premiado en la tercera edición del concurso *Tita Còmica Més Jove*, organizado por la Generalitat, galardón que le brinda la oportunidad de colaborar durante un año con el semanario satírico *El Jueves*. A su participación en tan prestigiosa revista pronto se suma

la publicación de su primer libro *Fills dels 80: La generació Bombolla* (Ediciones Glénat, 2009), obra dirigida al mercado regional en la que caracteriza a sus coetáneos haciendo uso del humor. Saló acuña el término “burguesía precaria” para definir a este grupo de jóvenes nacidos en los años ochenta en virtud de resaltar las dificultades y contradicciones a las que se enfrentan cotidianamente a la hora de conciliar las estrecheces económicas generalizadas con los fuertes hábitos de consumo adquiridos. El autor prosigue el análisis de la realidad circundante en *Españistán. Este país se va a la mierda* (Ediciones Glénat, 2011) obra de ficción que relata las desventuras de Fredo, un joven desempleado, en su empeño por librarse de una hipoteca a la que no puede hacer frente. El rotundo éxito de *Españistán*, tanto del video promocional como del original en papel, convierte a Saló en referente imprescindible de la actualidad, su visión de la crisis económica expresada en clave de humor y con un lenguaje popular encierra el acierto de hacer entendible para todo tipo de públicos los conceptos y conclusiones de la prensa especializada. En su siguiente trabajo *Simiocracia. Crónica de la Gran Resaca Económica* (DeBolsillo, 2012), el artista abandona la ficción narrativa para crear una suerte de manual ilustrado sobre los orígenes de la crisis salpicado de analogías históricas y de elementos autobiográficos.

El objetivo de este artículo consiste en ofrecer una valoración de la vertiente informativa y pedagógica de la obra de Saló, de su utilidad para el conjunto de la ciudadanía española, así como de su relación con otros movimientos de acción y difusión informativa que en los últimos años se han encargado de señalar las limitaciones y carencias del sistema.

1. La crisis fabulada: acción y reacción

La noche del 25 de marzo de 2011 Aleix Saló cuelga su cuenta de *youtube* el corto de animación *Españistán*, video de seis minutos y cuarenta y cinco segundos de duración con el que pretende dar un impulso comercial al libro homónimo lanzado hace apenas un mes al mercado. La iniciativa publicitaria de Saló tiene un éxito inimaginado, a la mañana siguiente ya es *trendig topic* en Twitter y en tan sólo una semana el video alcanza los dos millones de visitas, a los que se suma un millón más antes de finalizado el primer mes. La reacción fulgurante de los internautas despierta el interés de los principales medios de comunicación nacionales que se hacen eco de las tesis del viñetista y de su repercusión. El propio presidente del gobierno José Luís Rodríguez Zapatero confiesa haberlo visto, como también lo han visionado los vicepresidentes Alfredo Pérez Rubalcaba y Elena Salgado, y el responsable de economía del anterior ejecutivo, Cristóbal Montoro, que asegura no sentirse responsable del desastre económico. Si desde las filas socialistas se aprecia cierta simpatía hacia el relato construido

creativo comprometido con la realidad y las preocupaciones de sus contemporáneos. La obra de Saló ha sabido conectar con una sociedad profundamente interesada en comprender los porqués de la actual situación de penuria, actuando como puente entre los medios especializados y el ciudadano de a pie. Si la virtud de Aleix Saló reside en haber elaborado un discurso explicativo apto para todos los públicos, no es menos cierto que su fama, dependiente en buena medida de su afán emprendedor, ha retroalimentado la potencialidad pedagógica y divulgadora de su obra.

Referencias

- Casqueiro, Javier (2001) "La fábula de Españistán". EL PAÍS 29 de junio. [Consult. 2012-01-13] Disponible en: <http://politica.elpais.com/politica/2011/06/28/actualidad/1309289471_668657.html>
- Doncel, Luis (2011) "El futuro de Españistán" EL PAÍS. 8 de julio. [Consult. 2012-01-13] Disponible en: <http://elpais.com/diario/2011/07/08/tentaciones/1310149375_850215.html>
- García Mongay, Fernando (2012) "Una rosa y un e-book". EL PAÍS 23 de abril [Consult. 2012-01-13] Disponible en: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/04/22/catalunya/1335123181_473202.html>
- Koch, Tommaso (2012) "La graciosa tragedia de España". EL PAÍS 11 de abril [Consult. 2012-01-13] Disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/11/actualidad/1334164920_592502.html>
- Koch, Tommaso (2012) "La revolución del ciudadano corriente". EL PAÍS 18 de septiembre de 2012 [Consult. 2012-01-13] Disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/18/actualidad/1347956156_405020.html>
- Pons, Alvaro (2011) "El 15-M tomó el cómic". EL PAÍS 10 de septiembre [Consult. 2012-01-13] Disponible en: <http://elpais.com/diario/2011/09/10/babelia/1315613564_850215.html>
- Saló, Aleix (2011) *Españistán. Este país se va a la mierda*. Barcelona: Editores de Tebeos. ISBN: 978-84-9947-175-4
- Saló, Aleix (2012) *Simiocracia. Crónica de la Gran Resaca Económica*. Barcelona: Debolsillo, Random House Mondadori. ISBN: 978-84-9989-697-7
- Toledano, Ruth (2011) "La punta de tu lápiz es la punta de mi lengua" EL PAÍS 11 de junio. [Consult. 2012-01-13] Disponible en: <http://elpais.com/diario/2011/06/11/madrid/1307791462_850215.html>

Elena Asins: Idea de Arte y su manifestación Plástica

MARIANA UNDA SETIÉN

Licenciada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EUU (2012).
Frecuenta o Máster Universitario en Investigación y Creación en Arte.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: Este artículo trata sobre la idea de arte que subyace en el trabajo de Elena Asins (Madrid, 1940) y la relación con su manifestación plástica. Una idea de arte trascendente que se manifiesta en un registro plástico mínimo y en el recurso constante a la geometría. Un arte que como realidad se transforma desde las bases del pensamiento, el lenguaje y la conciencia de la alteración de la percepción.

Palabras clave: Idea / estructura / símbolo / conocimiento / proceso.

Title:

Elena Asins: The idea of Art and its materialization

Abstract: This article talks about the ideas on Elena Asin's work and its plastic manifestation.

An idea of transcendent art, a piece of art that transforms and, at the same time, it is transformed from the basis of thought, language and from changes of the perception as a ground to alter reality, by using a minimum plastic register and constant geometrical resources.

Keywords: Idea / structure / symbol / knowledge / process.

Introducción

Reconocida con importantes galardones, Elena Asins concreta su lenguaje plástico en el cálculo sistemático, abriendo una línea de investigación en torno a lo procesual. Alimentada por la poesía visual, la estética informacional de Max Bense, las gramáticas generativas de Noam Chomsky y las corrientes de aplicación del cálculo a la creación artística, Elena Asins aporta un nuevo lenguaje, basado en la construcción de estructuras semiótico-geométricas, lenguaje que se halla en continua progresión y despliegue, buscando siempre expresar lo máximo con los mínimos recursos y caminando hacia la búsqueda de lo esencial, universal y atemporal. Su encuentro con la tecnología en el Centro de Cálculo de Madrid en 1968, supone el reconocimiento de un medio que le permite definir lo esencial de su trabajo y tomar conciencia de los fundamentos matemáticos del arte, así como de la trascendencia y relevancia del

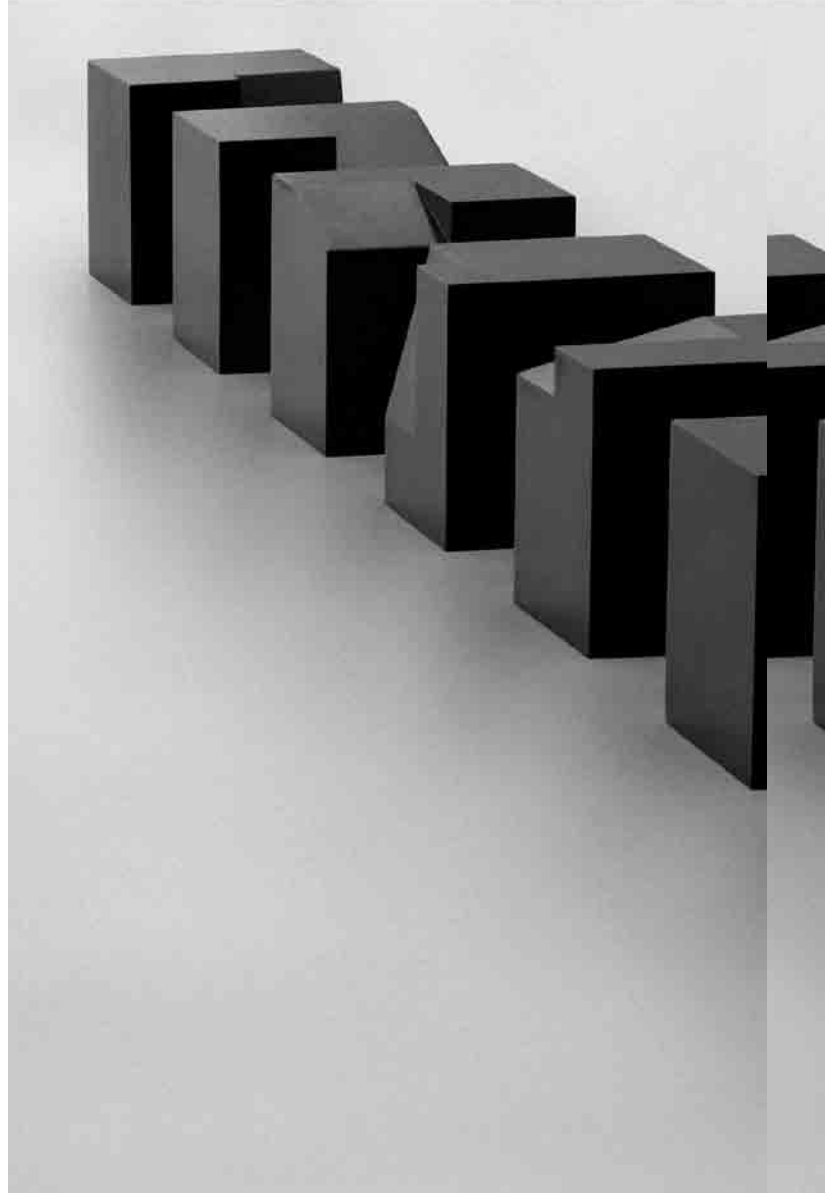
pensamiento en la construcción de la obra. El trabajo de Elena Asins se desarrolla como una experiencia que busca el equilibrio e integra un modo de conocer y de saber perceptivo, conceptual y emocional. Su indagación artística es en si un proceso investigador. Un proyecto procesual, semejante a lo que el escultor Jorge Oteiza denominó “propósito experimental”, que transcurre entre lo consciente y lo inconsciente. Se trata de un modelo de investigación que surge de una problemática sentida y que encuentra en cada circunstancia un modo de desarrollo.

1. Arte como proceso: investigación y procesamiento de información

La práctica artística de Elena Asins es una práctica interrogativa, reflexiva y crítica que centra la atención en la complejidad experimental y conceptual, en una búsqueda comparativa de las relaciones entre metodologías de investigación y de creación. Su obra es un acontecimiento de saber (Moraza, 2006) que integra la complejidad de la experiencia y que cuestiona y transforma nuestra forma de entender y de estar en el mundo. Elena Asins consigue disolver la diferencia categórica entre la teoría y la praxis a través de su trabajo. Pensamiento y proceso plástico, se convierten en uno, en Obra, donde cada corte, cada línea es una decisión trascendental en un devenir constante que nunca concluye. Su interés por lo procesual se convierte en un análisis riguroso de los mecanismos de procesamiento de la información en el ser humano estableciendo un discurso claro a la vez que multiforme que articula en distintos medios plásticos. De esta condición relacional de su proceso emerge su propia idea de Arte.

La estructura no es el hecho aislado. Es la relación. Es el orden en asociación, y la hermandad y la locura y el extrañamiento de toda conformación a lo otro cercano sometido a la historia (Asins, 1978)

Para la artista, ver plásticamente supone distinguir, ver lo verdadero y en profundidad, lo que conduce a comparar y a apreciar relaciones, atravesando los aspectos superficiales y anecdóticos que suponen los colores y las formas naturales y dejando que se alcance el ritmo del pensamiento en forma de estructura a través de sus configuraciones abstractas. A través de la relación entre concepto e imagen, entre matemática pura y matemática gráfica nos muestra una raíz universal, común a toda expresión, una estructura pura en que forma y de lógica subyacen semejantes, algo interno y natural pero que en su manifestación conforma figuras, refleja símbolos e imágenes como personificación fundamental de lo visible.



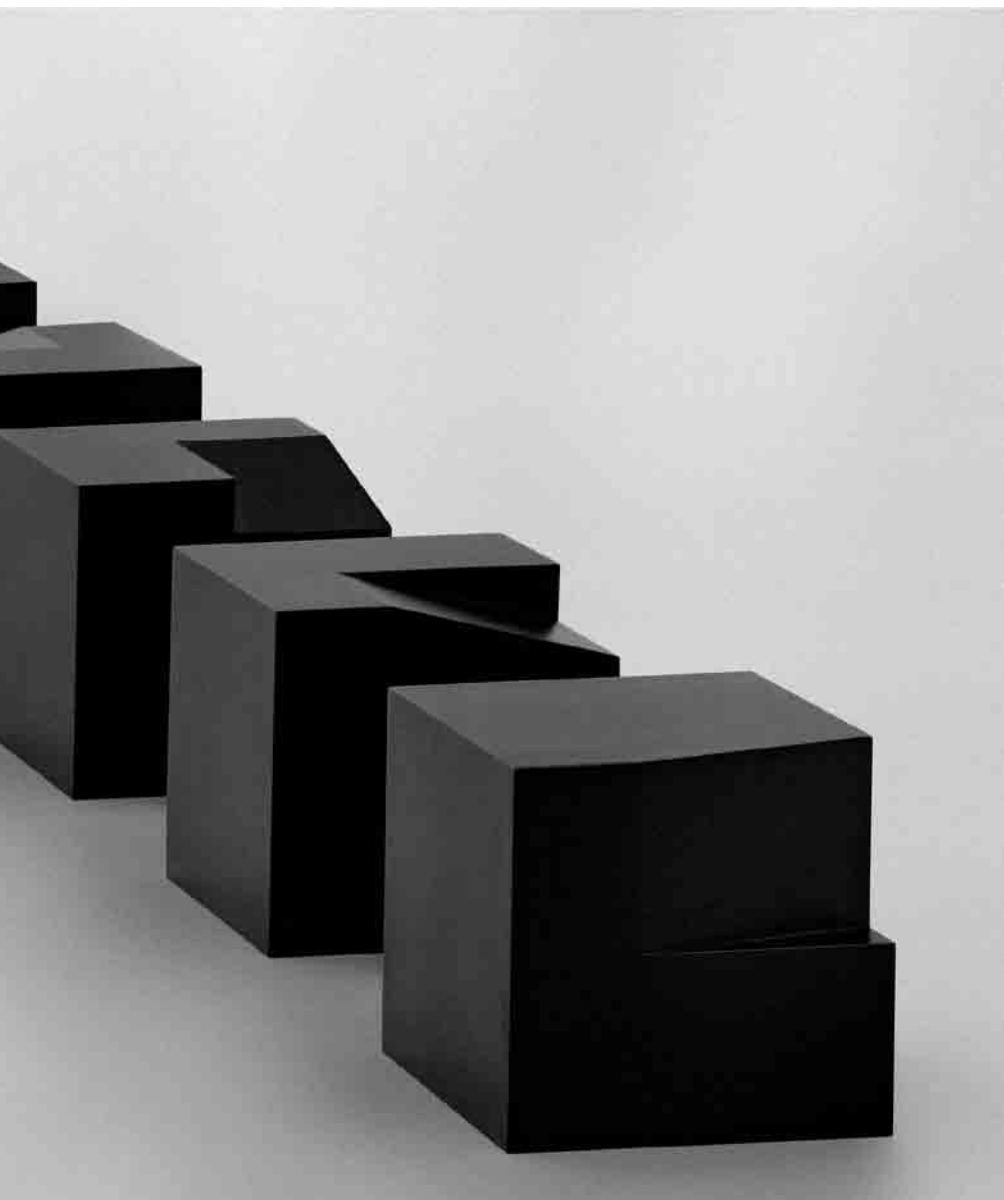


Figura 1. Elena Asins. *Dolmen de Albi II*, 2002-03.
Museo Nacional Reina Sofía, Madrid.

2. Arte transcendente, absoluto, universal e intemporal

El trabajo de Elena Asins es una construcción simbólica que aspira a ser universal e intemporal; una metáfora que contiene lo ininteligible y que aparece como un “vacío-lleno” convertido en santuario, donde convergen infinito y singularidad. La artista camina hacia lo trascendente en un hacer desenfrenado, construyendo espacios y tiempos de vocación absoluta que manifiestan la articulación de un cúmulo de ideas, interpretaciones y variaciones de una constante pregunta por el sentido del Ser. Nos presenta una espiritualidad unida a una cientificidad, a una sensibilidad por el orden y la medida que hace tangible lo intangible de modo particular y concreto, aspirando a la verdad y a la certeza. Esta atmósfera “más allá de los objetos” se aprecia en la última exposición de la artista realizada en 2012 en San Sebastian, que propiciaba una experiencia ultrasensible y mental del espacio y nos acercaba a lo que está más allá del discurso desvelando lo que para ella es la estructura. Una estructura en evolución y en proceso, como vivificación de la vida interior de la obra, que contiene pasado, presente y futuro.

3. Arte como intercambio simbólico

Para Elena Asins el lenguaje plástico como toda expresión, es lenguaje, y como tal un medio social de comunicación aunque en este caso se trate de un lenguaje no cotidiano. A través de su expresión plástica la artista construye un nuevo lenguaje, uno que no fija nuevas convenciones sino que se construye a partir de la relación simbólica básica y constante de manera que garantizan nuevas “formas de vida.” Un lenguaje basado en un tratamiento temporal neutro donde quedan eliminados los demás tiempos presentes en el lenguaje discursivo, un lenguaje que da cuenta de aquello que escapa al lenguaje, de aquello que no puede ser nombrado sino únicamente simbolizado. Esto le permite disolver las aparentes tensiones entre la poesía signo-plástica y las estructuras puras matemáticas ya que a pesar de que su orden simbólico sea distinto, sus diferencias tienen como origen un proceso estructural de pensamiento idéntico.

Sus obras constan de términos singulares y desiguales que se refieren a la misma cosa, a su ser como obra, así se muestra su verdadera identidad, su verdadera individualidad y su significación que le viene dada interiormente del ser de la estructura, que gracias a su alternancia como significante y como significado se constituye en experiencia estética (Figura 1).

Conclusión

Elena Asins es una figura pionera en la aplicación del uso del ordenador en la práctica artística y una de las figuras claves del despegue del arte conceptual

en la España de los 70. A través de su trabajo nos invita a desplazarnos desde la semiótica a la teoría de la información, desde la poesía visual al cálculo matemático, pasando por la psicología o la mística. Reflexionar sobre el pensamiento estético de Elena Asins a través de su obra y de sus reflexiones, nos lleva a tratar la manera en que el arte articula por su propia finalidad antropológica conocimientos y saberes de la realidad, que son difíciles de conciliar desde los campos disciplinares particulares. Su trabajo es un referente a tener en cuenta en los tiempos que corren porque nos abre caminos y tiende puentes en estos momentos en los que los presupuestos de la racionalidad científica han entrado en crisis y reconsideración acercándose al arte y a la metafísica. Momentos en los que formas de conocimiento como las ciencias teóricas toman en cuenta el modelo de saber que ofrece el arte, un modelo, el único, capaz de integrar aspectos reales, vivenciales, simbólicos y culturales.

Referencias

Asins, Elena (2012) *Encuentros tardíos*,
Topaketak berankorak, Catálogo de la
 Exposición en Koldo Mitxelena. Donostia-
 San Sebastián.
 Asins, Elena (2011) *Fragmentos de la memoria*.

Catálogo de la Exposición en el Museo
 Nacional Centro Arte Reina Sofía, Madrid.
 Asins, Elena (1996) *Una arqueología del
 pensamiento*, *Revista Navarra de Arte*, nº 11
 Moraza, Juan Luis, (2006) *Formas de límite*.
 Málaga: CEDMA.

Contactar a autora:

marianaundasetien@gmail.com

Adaptação do A418 à construção interpretativa da parte de violino da sonata “Kreutzer,” Op.47, de Beethoven

MARTA GARCIA TUNES EUFRÁZIO

Portugal, violinista e professora no Instituto Politécnico do Porto — ESMAE (Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo). Licenciatura em Música — variante de Violino (Bachelor of Music with Honours) pelo Royal College of Music, classe de Grigory Zhislin. Licenciatura em Ensino da Música, Universidade de Aveiro. Mestrado em Música — variante de Violino — (Master of Music in Performance Studies — Solo Recitalist) pelo Royal College of Music, classe de Grigory Zhislin. 3º ano do Curso de Instrumentista de Cordas da Artave — Escola Profissional de Artística do Vale do Ave, na classe de violino do Professor Alberto Gaio.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O A418, criado por Vasco Alves (2011), permite dar a conhecer as escolhas técnicas e expressivas dos músicos de uma forma extremamente detalhada, promovendo a discussão sobre os processos de construção das suas interpretações. Inicialmente, Alves aplicou o A418 à parte de violoncelo do concerto de Vivaldi RV418; propõe-se, agora, a sua expansão e aplicação à parte de violino da sonata “Kreutzer,” Op.47 de Beethoven.

Palavras chave: interpretação / metodologia / portamento / rubato / violino.

Title: *The application of the A418 to the interpretative construction of the violin part of Beethoven’s “Kreutzer” sonata, Op. 47*

Abstract: *The A418, created by Vasco Alves (2011), allows musicians to make their expressive and technical choices known in detail, promoting the discussion on the construction processes of the performers’ musical conceptions. The A418 was originally applied by Alves to the cello part of Vivaldi’s concerto RV418; the current paper is an effort to extend the A418, adapting it to the violin, using Beethoven’s “Kreutzer” sonata, Op.47, as an example.*

Keywords: *interpretation / methodology / portamento / rubato / violin.*

Introdução

No seu trabalho de preparação de uma obra, o intérprete faz escolhas constantemente. Essas escolhas espelham uma construção mental da obra, baseada numa amálgama de informações que o intérprete associa e traduz técnica e expressivamente, através do seu instrumento e da sua forma de tocar (Correia, 2002). No entanto, o resultado dessa conceção interpretativa acontece de uma forma efémera, na altura da performance. Mesmo quando a performance é gravada, ela surge como o resultado final de todo um processo criativo, ao qual não temos acesso. Numa altura em que o intérprete assume cada vez mais o papel de investigador, deveriam as suas escolhas, aquilo que contribui para a construção do seu processo interpretativo, por si só, ser consideradas investigação? Durante esse processo de construção, o intérprete testa uma série de parâmetros, avaliando constantemente diferentes abordagens e fazendo escolhas técnicas e expressivas que melhor sirvam o seu objetivo musical. No entanto, a forma de demonstrar e dar a conhecer esse processo de investigação, academicamente, tem sido, até agora, um desafio. É fundamental que o intérprete possa traduzir a sua conceção criativa da interpretação de alguma forma, que não somente o ato musical em si mesmo, ainda que gravado.

O *A418*, criado por Vasco Alves (2011), vai precisamente de encontro a esta necessidade de dar a conhecer as escolhas técnicas e expressivas dos músicos de uma forma extremamente detalhada, promovendo a discussão sobre os processos de construção das suas interpretações.

1. Vasco Alves e a criação do *A418*

Na introdução da sua tese, Alves define a motivação por detrás da criação *A418* como “a necessidade de, enquanto músico-instrumentista, poder dissertar sobre a forma como se estuda uma partitura musical e se lhe confere ‘vida expressiva’ através da idealização sonora” (Alves, 2011: 5).

No seu trabalho de investigação, o autor assume um duplo papel: o de criador de uma visão interpretativa (no seu caso, aplicada ao concerto de Vivaldi, para violoncelo, RV418) e o de criador de uma metodologia, o *A418*, que permite dar a conhecer detalhadamente as suas escolhas interpretativas, através da criação de uma notação específica. Este método compreende três fases: o registo da conceção expressiva, à qual Alves dá o nome de *AIMI* (*Análise da Intenção Musical Interpretativa*); o registo da realização técnica da intenção expressiva, à qual se dá o nome *ATIMI* (*Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa*); e a Revisão da Partitura.

Na primeira fase do método, a *AIMI*, o autor parte da partitura, onde a notação original é adaptada de forma a revelar as intenções expressivas do



Figuras 1 e 2. Exemplo de execução de um B-Port. e de um L-Port., no 2º andamento da sonata "Kreutzer," Op.47, de Beethoven.

intérprete, nomeadamente relacionadas com intenções frásicas, fragmentos melódicos e notas musicais, evidenciando momentos de tensão e distensão expressiva, bem como dinâmicas. Na *ATIMI*, Alves cria uma simbologia própria que regista os mais variados parâmetros relacionados com a técnica instrumental, de maneira a traduzir, na prática, a intenção expressiva já proposta na fase anterior, a *AIMI*. Para a execução da *ATIMI*, o autor sugere uma tabela de símbolos que evidenciam pormenorizadamente as diferentes técnicas da mão esquerda (como dedilhações e uso do vibrato) e da mão direita (que está relacionada com o uso do arco). Na *Revisão da Partitura*, Alves propõe a criação de uma partitura revista que inclui o registo original da obra do compositor e a construção interpretativa do instrumentista, de uma forma menos exaustiva que na *AIMI* ou *ATIMI*, para que se torne perceptível e passível de ser lido como uma partitura normal.

2. Aplicação do A418 ao violino

A aplicação do A418 ao violino segue em quase tudo as indicações originalmente concebidas para o violoncelo, uma vez que os dois instrumentos partilham a maior parte dos aspetos técnicos e expressivos. Há, no entanto, e necessariamente, alguns ajustes que deverão ser feitos em relação a técnicas específicas do violoncelo que não se aplicam ao violino. Na tabela relativa à *Simbologia da técnica da mão esquerda*, da *Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa (ATIMI)*, o primeiro símbolo, relativo ao uso do polegar terá que ser retirado, uma vez que não se inclui na técnica violinística. Tal como este símbolo, também os relativos ao uso dos dedos em posição de travessão não serão usados para o violino.

Penso não existirem características técnicas específicas do violino que devam ser incluídas em alguma das tabelas originalmente concebidas para o violoncelo. Sugiro, no entanto, a inclusão de notação referente a dois elementos que julgo serem suficientemente relevantes: o *portamento* e o *rubato*. Importa



Figura 3. Exemplo de notação de *Rubato* para uma nota que se pretende atrasar e para uma nota que se pretende acelerar, no 1º andamento da sonata “Kreutzer,” Op.47, de Beethoven.

Figura 4. Exemplo de notação de *Rubato* para uma passagem, incluindo sugestões de aceleração e atraso de tempo, correspondentes às setas, na segunda variação do 2º andamento da sonata “Kreutzer,” Op.47, de Beethoven.

ênfatar que estes dois recursos interpretativos não são, de todo, exclusivos da técnica de interpretação violinística: o *portamento* pode ser utilizado e aplicado em qualquer instrumento de cordas (e na voz cantada) e o *rubato* de uma maneira geral, em todos os instrumentos (e voz cantada).

Na construção interpretativa da parte de violino da sonata “Kreutzer,” Op. 47, de Beethoven, deparei-me com a necessidade de deixar explícitas estas duas intenções. Sugiro que o *portamento*, de carácter mais técnico, (embora com objetivos e resultados puramente expressivos) seja incluído na tabela da *Simbologia da técnica da mão esquerda* da “*Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa*” (ATIMI). O *rubato*, mais relacionado com questões de tempo e agógica poderá ser incluído na *Revisão da Partitura*.

Chama-se *portamento* ao som de ligação entre duas notas de alturas distintas e, segundo Leech-Wilkinson (2006: 233), é um recurso expressivo usado há mais de 100 anos, por cantores em árias mais tristes e por violinistas (é particularmente audível nas gravações do início do séc. XX, de Kreisler, Heifetz e Thibaud, por exemplo). Carl Flesch alerta, no entanto, para o uso moderado do *portamento*:

Um portamento é mais convincente quanto menos frequente for a sua utilização. [...] Sempre que possível, o portamento, deverá coincidir com o ponto culminante de uma frase musical (Flesch, 1939: 35).

De acordo com a sistematização de Carl Flesch dos tipos possíveis de *portamenti*, penso que seria importante incluir na tabela relativa à *Simbologia da técnica da mão esquerda*, da *Análise Técnica da Intenção Musical Interpretativa* (ATIMI) os seguintes símbolos: *B-Port.* e *L-Port.*. Seguem-se exemplos práticos para o uso desta simbologia. O *B-Port.* utiliza-se quando existe um *glissando* feito com o mesmo dedo da nota inicial (Figura 1).

O *L-Port.* utiliza-se quando existe um *glissando* feito com o dedo da nota de chegada (Figura 2).

A palavra *rubato*, vem do original *tempo rubato* que significa “tempo roubado” e traduz-se numa “alteração expressiva do ritmo ou do tempo” (Hudson, 2001). Está diretamente associada a questões de agógica também mencionadas por Alves, que penso serem relevantes para o conhecimento das intenções expressivas do intérprete. O *rubato* surgiu na prática performativa do intérprete (nomeadamente do violinista), mesmo antes de ser especificamente indicado ou notado pelo compositor, na partitura. Segundo Hudson, isto é confirmado pelos métodos de Leopold Mozart (1756), Spohr (1832) e Baillot (1834). Foi com Chopin que a palavra começou a aparecer explicitamente na partitura, indicando a nota ou a passagem onde o intérprete deveria ter a liberdade para alterar

expressivamente a pulsação. Apesar do *rubato* poder ser aplicada a uma nota, ou a toda uma passagem, a indicação, por si só, não clarifica qual ou quais as direções de flutuação de tempo que o intérprete deve seguir, (ou seja, se deve tirar tempo, ou dar tempo à nota ou à passagem). Daí que, no contexto da clarificação do processo de interpretação e da aplicação do *A418*, penso ser importante criar uma notação que mostre claramente as intenções específicas do intérprete. Sugiro, para o efeito, a utilização da abreviatura *Rub.* que deverá aparecer por cima da nota ou da passagem em questão, com uma seta para a esquerda quando a intenção é atrasar, ou com uma seta para a direita, quando se pretende acelerar o tempo (Figura 3).

No caso de ser mais que uma nota, ou seja, toda uma passagem, sugere-se a utilização de uma chaveta que determine onde começa e acaba a aplicação do *rubato* (Figura 4).

Conclusão

Criado por Vasco Alves, o *A418* possibilita ao intérprete a dissertação e reflexão sobre o processo de criação interpretativa. Desta forma, este método vem dar “voz” ao intérprete como investigador, clarificando e permitindo a discussão sobre o processo que conduz e culmina ao momento da performance.

A aplicação do *A418* a uma visão interpretativa da sonata “Kreutzer,” Op.47, de Beethoven, vem confirmar a sua flexibilidade e abrangência, bem como a necessidade de fazer adaptações específicas para cada instrumento. A expansão deste método a variados intérpretes e instrumentos contribuirá para o alargamento de uma possível base de dados do *A418*, tornando-o numa inovadora plataforma de discussão interpretativa e artística.

Referências

Alves, Vasco (2011) <i>A.418: Um Método de Sistematização da Conceção Musical Interpretativa</i>. Tese de doutoramento em Música. Aveiro: Universidade de Aveiro. Correia, Jorge Salgado (2002) <i>Investigating Musical Performance as Embodied Socio-Emotional Meaning Construction: Finding an Effective Methodology for Interpretation</i>. Tese de doutoramento em Música.	Sheffield: Universidade de Sheffield. Flesch, Carl (1939) <i>The Art of Violin Playing</i>, New York: Carl Fischer, Inc. Hudson, Richard (2001) <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>. New York: Grove, vol.21, 2ª edição. Leech-Wilkinson, Daniel (2006) “Portamento and Musical Meaning,” <i>Journal of Musicological Research</i>, 25:3, 233-261.

Dupla mediação: paisagens retocadas

MARTA LUIZA STRAMBI

Brasil, artista visual. Doutora em História da Arte pela Universidade de São Paulo (USP), Brasil. Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, Brasil. Especialista em Educação pela UNICAMP. Graduada em Artes Plásticas e Licenciada em Ed. Artística pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCAMP). Professora na UNICAMP.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo trata da série *Paisagens retocadas*, infografias de 2010-2012, produzidas por Mauricius Farina, demonstrando seus conceitos e reflexões acerca dessas imagens numa tentativa de construir e investigar seu arquivo poético na relação de derivação que há nas figuras do seu discurso, que pode refazer a noção real da paisagem, não somente reconstruindo sua memória, mas propondo uma ressignificação das mesmas para além de uma natureza como de imediato se vê.

Palavras chave: Mauricius Farina / arte contemporânea / infografia / fotografia.

Title: *Double mediation: landscapes retouched*

Abstract: *This article deals with the Retouched Landscapes series, 2010-2012 infographics produced by Mauricius Farina, demonstrating his concepts and reflections on these images, in an attempt to build and investigate his poetical archive in the derivation relationship inside the figures of his speech, which can recreate the sense of real in the landscape, not only rebuilding it's memory, but also proposing a redefinition of the same to beyond the nature as can be seen immediately.*

Keywords: *Mauricius Farina / contemporary art / infographic / photography.*

Introdução

Este artigo trata da série *Paisagens retocadas*, infografias de 2010-2012, produzidas por Mauricius Farina, demonstrando seus conceitos e reflexões acerca dessas imagens, na tentativa de construir e investigar, através delas, seu arquivo poético, já percebido aqui que as imagens captadas das fotografias são trabalhadas em função da sensação de sufocamento de alguns sítios escolhidos, ou ainda, pelo desempenho que a arte tem de se levar às contas a volição ou a aspiração de algo. Mauricius (1961) nasceu e trabalha em Campinas, é artista visual e fotógrafo desde 1984, doutor em Ciências da Comunicação (ECA/USP) e mestre em Multimeios (UNICAMP). Professor de fotografia no Instituto de

Artes é o atual coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ UNICAMP, editor da revista Visuais do PPGAV e membro da comissão editorial da Revista *Studium*. Dedicar-se à imagem como artista e também como teórico.

Paisagens retocadas trata de um sistema onde as origens são demudadas e refeitas, mesmo que recortadas são constituídas pelo horizonte que as caracteriza enquanto paisagens. Apresentam, em sua natureza, a ação criativa pela via das bordas alteradas. Seu procedimento é o amassado, a dobra e a rotura, porém seu resultado é que determina o estado conceitual a que essas imagens retocadas se reservam, personificando a ausência de algo que ali não havia estado antes.

1. Paisagens retocadas

Em *Caminito* (Figura 1) vemos um poema sob um muro de Buenos Aires em forma de picho e sob essa figura uma impressão desse muro/poema amassados, resultado de uma aclamação contra algum descaso ou insignificância, como um bilhete jogado no lixo. Observamos no poema/visual do muro um metapoema — tragado pela mediação e pela experiência de suas texturas e volumes — um poema/manifesto, um manifesto político a favor do poema e em *Caminito* uma arrojada intervenção, como se o poema contivesse essa ação do abolido, gesto do amassar e se despojar de uma mesma possibilidade de ode, de manifestar a paisagem imediata, que lhe é vedada pela tradução de sua origem, onde o posicionamento do artista está, de fato, protestando contra uma desatenção ao poema, forma de rebelar-se sobre o que é válido e o que não é, dando voz ao que vem do público. Ao amassar a mesma foto impressa e refotografá-la o artista parece afirmar a impossibilidade de se apropriar do real. Nesse exercício paradoxal ele procura dar realidade àquilo que estava em suspensão, atestando, pela via da dupla mediação, a imagem como um objeto em si. Essas infoimagens se alimentam do esgotamento da imagem direta, em sua disponibilidade excessiva, ao manifestarem uma pulsão reativa, revivida pela pós-fotografia, retirando desse paradoxo sua forma singular. Essas pertencas imagens, assim construídas, falam desse jogo duplo da fotografia, do lugar e suas sensações outras, do lugar temporário, “as figuras do discurso vêm completar, perfazer a construção da paisagem, fazendo-os transitar uns nos outros.” (Cauquelin, 2011: 158).

Pont d'Arcole (Figura 2), se refere à parisiense *Pont d'Arcole* — cujo nome, de acordo com a hipótese mais aceita, advém da Batalha da Ponte de Arcole na Itália, onde Napoleão derrotou os austríacos em 1796 — uma ponte sobre o rio Sena, chamada, nos seus dois primeiros anos, de *passerelle de Grève*. Até 1828 ela foi uma ponte pênsil para pedestres e em 1854, com o aumento do tráfego e devido ao prolongamento da rua de *Rivoli*, foi substituída por uma estrutura



Figura 1. Mauricius Farina, *Caminito*, infografia, 60 x 80 cm, 2012. Acervo do artista.

Figura 2. Mauricius Farina, *Pont d'Arcole*, infografia, 60 x 80 cm, 2012. Acervo do artista.



Figura 3. Maurício Farina, *Tamisa*, infografia, 60 x 80 cm, 2012. Acervo do artista.

de metal podendo também ser usada para o tráfego de veículos. Há uma importância histórica e simbólica nessa ponte, já que os primeiros tanques da 2ª Divisão Blindada Général Leclerc passaram sobre ela para o *Hotel De Ville*, durante a libertação de Paris (agosto de 1944). A ponte tem por isso um forte sentido de liberdade para os parisienses. Essa imagem, construída por Farina, mostra do lado direito um poste de luz feito de papel e totalmente plástico, que se contrapõe ao poste de ferro da esquerda, vistos na paisagem da ponte em atitude contundente e, ao mesmo tempo, emoliente, como se o casal muçulmano apontasse para a citada ponte remodelada, ação lúdica entre o procedimento plástico e a realidade.

Em *Tamisa* (Figura 3), infoimagem da mesma série, ele utiliza também esse procedimento e sob mesmo postulado modela com papel um prédio sob uma paisagem gotejada e fria de Londres. Os amassados das imagens revelam a pureza do ato criador, na tentativa de reerguer um novo prédio nessa paisagem edificada. Seu entorno permanece intacto, apenas o modelado é que reconstrói a imagem, dando-lhe um sentido mais orgânico, participativo, contaminando-se à sua origem e, ao mesmo tempo, hibridizando-a, como um organismo vivo e em expansão, para talvez “[...] entrelaçar em unidade subjetividades individuais e [...] transformar em liberdade a necessidade, quer dizer [...] operar o processo [...] de subjetivação.” (Semeraro, 2006: 387-388).

Esse intrigante proceder, do amassar ou remodelar esses papéis, o coloca no lugar de algo que já estava pronto e estabelecido, nos faz pensar numa democracia do fazer e do criar, sem leis e regras, só a arte pode mexer com as coisas do mundo, com o que o pensamento, por meio da arte, alcança como reflexão, essa liberdade deliberada.



Figura 4. Mauricius Farina, *Square in London*, infografia, 60 x 80 cm, 2012. Acervo do artista.

Figura 5. Mauricius Farina, *Toninhas/SP*, infografia, 60 x 80 cm, 2012. Acervo do artista.





Figura 6. Maurício Farina, *Cachoeira/BA*, infografia, 60 x 80 cm, 2012. Acervo do artista.

Na construção das Figuras 1, 4 e 6, Farina nos deixa ver seus enunciados e sua intenção ao projetá-las. Suas referências por verossimilhança entre o plano de fundo/base e seu amassado constitui uma relação intertextual, como um retículo de relações sistêmicas, considerando o conceito de ‘decalque’ — de Gérard Genette (1993), em sua tipologia da ‘transtextualidade’ — onde a fotografia amassada dialoga com seu caráter autóctone. A polifonia (Mikhail Bakhtin) aqui se dá na sinestesia causada pelos ruídos provocados pelo abolido. O dialogismo, desses amassados, também se estende na retransmissão textual das Figuras 2, 3 e 5, contudo se difere no encadeamento de seus elementos lexicais, que não possuem características autóctones nessa dupla operação visual.

Ainda em *Square in London* (Figura 4) podemos perceber tal artifício fazendo parte de uma paisagem, tentando permanecer ou prolongando-se através dela. Todos amassados — esses papéis se afeiçoam a nós — são papéis impressos das mesmas fotografias de origem. Não são papéis em branco, despojados de alguma ingenuidade carregam sob suas peles impressos captados de paisagens, constructos e objetos, porém estão socados, enrugados e amassados, imprimindo à sua refotografia um emaranhado de significados. Esse parque de Londres não pode passar em branco se retrabalhado, mas podemos, por um motivo ou outro, passá-lo “a limpo”, segundo a nossa própria vontade.

Essa série *Paisagem Retocada* se desdobra em imagens peculiares e conceituais. Na infografia *Toninhas/SP* (Figura 5), imagem original tirada na praia das Toninhas em Ubatuba, litoral norte de São Paulo, uma onda acentua nossa visibilidade

à distância, vertendo-se em papel, quando acompanhamos sua movimentação.

A uma certa extensão não se percebe o papel moldado, pois essa onda verte-se mimeticamente, porém quando nos aproximamos podemos notar tal mediação, dada pela continuidade do procedimento da onda. Essa intervenção deixa escapar, em certo grau, a imagem original, o que está por baixo acaba se revelando como um acaso e, o que ainda intriga, é que essas partes não entram no lugar, não se encaixam e, propositadamente, revelam esse olhar despojado e resignado. Diferente dos impressos, aqui nessa infoimagem ele usa o avesso do papel, em branco, e sem impressão de nada, faz as vezes das brancas espumas das ondas quando se quebram.

Em *Cachoeira/BA* (Figura 6) toda penúria da imagem coloca-se em suspensão. Onde se vende carvão nesse interior da Bahia há agora uma forma de denúncia dada pela paisagem que se amarfanhou à sua imagem original, junto a uma aparente bicicleta, contendo esse impresso amassado na contramão.

Conclusão

Nas imagens de Farina as relações se tornam complexas entre os objetos e suas mediações, percebe-se que pela via da refotografia suas imagens se apresentam também como meta-representações. Além disso, a condição do sujeito, que é também o observador da sua obra, não deixa de perceber a impossibilidade da contemplação da paisagem em seu sentido romântico, quando o sublime de sua força natural é contido pelos esquemas da reprodução e pelo amassado, repercutindo em sua forma um ambiente de recodificação daquilo que foi perdido pelo tempo.

Referências

- Cauquelin, Anne (2011) *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 9778-85-99102-53-4
- Farina, Mauricius M. (2012) "A imagem encarnada: processos poéticos em Artes Visuais." *Cadernos de Estudos Culturais: Eixos Periféricos*. ISSN 1984-7785. V. 4. N. 8. Jul./Dez. Campo Grande, MS: Editora UFMS, p. 151-162.
- Farina, Mauricius M. (2011) Na pele da

- imagem: fotografia e anacronismo. *Revista Studium* (UNICAMP) ISSN 1519-4388. v. 32, p. 18 [Consult. 2012-12-18] Disponível em <url: <http://www.studium.iar.unicamp.br/32/7a.html>>
- Semeraro, G. (2006) "Intelectuais 'orgânicos' em tempos de pós-modernidade." *Caderno Cedes*, v. 26,n.70, p. 387-388 ISSN 0101-3262. [Consult. 2012-12-18] Disponível em <url: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v26n70/a06v2670.pdf>>

La cita como recurso en la obra de Ramón Gaya

MARTA MARCO MALLENT

Espanha, artista visual. Doctora en Bellas Artes y Licenciada en Historia del Arte. Profesora de Bellas Artes, Universidad de Zaragoza.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: En este artículo se analiza el modo en que el pintor y escritor Ramón Gaya utiliza la cita para homenajear a ciertos autores de la historia de la pintura a quienes considera esenciales para la existencia de tal disciplina, Velázquez ante todo. Con su actitud y su reflexión, Gaya quizá nos proporciona las claves para la supervivencia y continuidad del arte de la pintura en el siglo XXI.

Palabras clave:

Pintura y sentimiento / teoría del arte.

Title:

Quoting as a resource in the work of Ramón Gaya

Abstract: This article analyses how the painter and writer Ramón Gaya makes use of quotations as a way to pay homage to certain artists within the history of painting whom he regards as essential creators of the discipline, specially Velazquez. Through his thinking and attitude towards art, Gaya provides us with the keys to the survival and continuity of the art of painting in the 21th century.

Keywords: *Painting and feeling / Art Theory.*

Introducción

Ramón Gaya nace en Murcia en 1910. Desde muy joven se integra con los intelectuales de la Generación del 27. A los diecisiete años viaja a París donde entra en contacto con la vanguardia de la época que le decepcionará en conjunto, exceptuando el cubismo de Picasso. Participa en las Misiones Pedagógicas, programa educativo del gobierno republicano para escolarizar a la población rural española. Su labor consistió en hacer copias de las grandes obras del Museo del Prado y exhibirlas de forma itinerante.

Formó parte de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y colaboró en su revista, *El Mono Azul*. En 1937 junto a destacados intelectuales como María Zambrano, Luis Cernuda y Juan Gil-Albert, funda la revista *Hora de España*. En 1939, sale de España junto al grupo de la revista y se instala en México

durante trece años. En 1952 regresa a Europa y más tarde a España, tras veintidós años de exilio.

Durante ese tiempo ha escrito obras fundamentales como: *Diario de un pintor*, *El sentimiento de la pintura* y sobre todo, *Velázquez, pájaro solitario*, en las que expone con claridad y hondura extraordinaria su credo artístico.

Su producción literaria y pictórica es constante, sin embargo, el reconocimiento oficial a su trabajo comienza a partir de los años ochenta: con la concesión en 1985, de la Medalla de Oro a las Bellas Artes. En 1990 Murcia inaugura el museo Gaya. En 1997 recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas. En 1999 es investido doctor *honoris causa* por la Universidad de Murcia. En 2002, recibe el Premio Velázquez de las Artes. En 2003, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía organiza una exposición retrospectiva. Muere en Valencia en 2005.

1. Los elegidos de Ramón Gaya.

Ramón Gaya pertenece cronológicamente a la generación de la vanguardia histórica que se gesta en el París de los años treinta, aunque por su juventud de entonces y larga vida activa, haya convivido con el gran cambio que aún se está produciendo en la era digital. Leyendo sus escritos, llama la atención su postura firme ante el devenir histórico del arte contemporáneo, pues desde el principio optó por recorrer el camino inverso al de sus coetáneos, no por el afán de ir contracorriente, sino por la necesidad irremediable de acatar su destino de pintor sin artificio, que no se somete a la moda, ni adquiere estilo alguno. En su búsqueda de lo que él considera arte verdadero, repara en la intemporalidad de la obra de varios creadores cuya obra sigue viva y a la cual, como apunta Miriam Moreno en su ensayo sobre Gaya (Moreno, 2010), hay que prestar atención extrema, algo a lo que el vertiginoso mundo contemporáneo no nos tiene acostumbrados.

Lo que Gaya cree que debe ser la creación se rige por una serie de principios que se manifiestan en la obra de determinados artistas: Velázquez, Rembrandt, Rubens, Fidias, Van Eyck, Miguel Angel, Tiziano, Sheshu, Hokusai, Turner, Constable, Cervantes, Shakespeare, San Juan de la Cruz, Mozart, Tolstoi, Galdós, Juan Ramón Jiménez, etc., y aunque estima a muchos otros, considera sólo a algunos auténticos transmisores, revitalizadores y generadores del arte:

Llamo creadores a quienes nos dan criaturas, no obras, por muy altas y valiosas que éstas puedan ser o por muy significativas y decisivas que éstas puedan resultar [...] la creación se produce en un rincón vital que no tiene contacto alguno con los fenómenos sociales (Gaya, 1992: 59).



Figura 1. Ramón Gaya: *IX Homenaje a Velázquez*, 1948. Gouache sobre papel, 46 x 60 cm. Colección del artista.



Figura 2. Ramón Gaya: *Homenaje a Velázquez (La Venus del espejo)*, 1975. Óleo sobre lienzo, 81.5 x 100 cm. Colección particular. Fuente propia.

Ese “rincón vital” al que alude Gaya en sus escritos es un sentimiento profundo, oculto, irracional y universal, perenne en el ser humano, al que están receptivos pocos y elegidos pintores y algunos espectadores o gozadores de la pintura. Esos pocos son a los que el pintor homenajea, y de todos ellos a Velázquez con mayor devoción. Todo aquello que no mana de esta fuente es artificio, moda, anécdota, juego pasajero que nace condenado a la muerte y al olvido (Gaya, 1990). De ahí el rechazo de Gaya hacia gran parte de la vanguardia histórica que se sustenta en otros principios y tiene otros propósitos o metas, que una vez alcanzadas, dejan huecas y muertas las obras que les representan.

Durante su exilio mejicano Gaya siente nostalgia de la pintura europea. Esta añoranza hace que llene su estudio de libros y reproducciones, y es así como comienza su serie de homenajes a los grandes maestros. Quizá haya un precedente en su labor durante la República en las Misiones Pedagógicas, pues en las copias que hizo de las obras del Prado primó su talante de pintor, no de simple copista, haciendo un esfuerzo de análisis, asimilación y transmisión de lo que una gran obra contiene.

Lo que hace Gaya en sus homenajes no es transformar ni manipular las obras de los otros, sino incorporarlas en sus composiciones con absoluto respeto, a modo de recordatorio para advertirnos de que debemos tenerlas presentes, prestarles atención, porque permanecen vivas y son nuestro nexo de unión con el arte verdadero. Pero no se trata de imitar ni repetir: “Yo no quiero pintar como se ha pintado en el pasado, no es eso; lo que quiero es no apartarme del camino natural” (Gaya, 2007: 181).

Gaya cita a sus elegidos pintando composiciones en las que aparece una reproducción de sus obras apoyada sobre la pared del estudio, en un estante o sobre una mesa, en torno de la cual se distribuyen otros objetos, creando una atmósfera determinada. Con ello nos muestra también su propio espacio, el lugar donde todo ocurre, el estudio y sus objetos cotidianos, representados una y otra vez como seña

de identidad. Generalmente lo homenajeado aparece detrás, en segundo plano, pero muy evidente, como si fuera el sustento imprescindible de todo lo que vemos. En ocasiones escoge un fragmento de la obra que considera especialmente extraordinario o significativo: la mano de *Mariana de Austria* y la de *Inocencio X* o el rostro del *Niño de Vallecas* de Velázquez (Figura 1), la figura femenina durmiente de *El sueño del patricio* de Murillo, el vientre de *Betsabé* de Rembrandt, etc. Otras veces presenta la obra entera, pero a escala reducida o mostrada parcialmente.

No siempre son pintores los elegidos, también hay músicos (Mozart, Strawinsky, Victoria de los Ángeles) o escritores (Zola, Nietzsche, Juan Ramón, Galdós) a los que admira y reconoce como creadores. Entonces los cita incorporando un objeto metafórico (la jaula de pájaro en el homenaje a Mozart), o un elemento evidentemente alusivo (un libro en el homenaje a Galdós). A veces homenajea en conjunto incorporando varias láminas de algunos autores de un movimiento artístico determinado (*Homenaje a la pintura moderna*, 1988; *Homenaje a los Machiaoli*, 1989, etc.).

La imagen referida al homenajeado aparece generalmente, como he dicho, en segundo plano, a veces sutilmente velada por la transparencia del cristal de una copa que se repite en casi todos los cuadros, siendo uno de los objetos emblemáticos en la pintura de Ramón Gaya. Hay quien ve en esta copa de cristal veneciano una metáfora de la transparencia, un sinónimo de sinceridad y de verdad en la pintura, de limpieza y claridad, de filtro, contenedor de agua, elemento ancestralmente generador de vida y símbolo de pureza (Muñoz, 2012). De este modo, la copa de vidrio se convierte en la firma, o mejor, la afirmación de los principios artísticos de Gaya: prescindir de lo superfluo, buscar la esencia, la verdad, lo permanente, lo vivo, a través de la realidad cotidiana, una realidad trascendida por el espíritu y filtrada por la mirada y el sentimiento del pintor.

El elegido de Gaya por excelencia será Velázquez. En mi opinión no existe un análisis del pintor sevillano más certero y profundo que el que hace Ramón Gaya en sus ensayos. Para ello ha sido necesario que Gaya se compenetre con el trabajo de Velázquez como sólo un pintor puede hacerlo. Así lo expresa él mismo:

Hoy a este portugués tan andaluz, me parece verlo ya directamente, y ha llegado a ser, para mí, como un centro exacto de todo. Mi fija pasión, o mejor dicho, mi compenetración absoluta con la obra, el silencio, el gesto, el ademán de Velázquez, es ya tan involuntaria, casi tan secreta que muchas veces hasta la olvido (Gaya, 1990: 44).

Y no es una cuestión de gusto sino de creencia, Gaya cree en la honestidad de la obra velazqueña, en su “*limpia desnudez originaria*” (Gaya, 1990: 158), alejada de amaneramientos y estilos.

Es también a Velázquez a quien más homenajea Gaya en su pintura. *El niño de Vallecas, Las Meninas, Mariana de Austria, La Venus del espejo*, los paisajes de la Villa Médicis, etc., aparecen abocetados con una mancha sintética y esencial, haciendo hincapié en algún detalle y acompañados siempre por las copas de vidrio.

La luz y la entonación de las composiciones obedece a la realidad que Gaya observa del natural, de modo que el motivo homenajeado se adapta al criterio compositivo y creador de Gaya en ese instante, absolutamente contemporáneo, en el que la técnica se pone al servicio de una idea y de un sentimiento. El resultado nunca es una mera copia, pero tampoco una reinterpretación ni manipulación del original, sino una cita, respetuosa, útil y oportuna, con la que Gaya nos recuerda que aquello debe ser tenido en cuenta.

En su *Homenaje a Velázquez, La Venus del espejo* (Figura 2), el motivo velazqueño presenta una dimensión mayor de lo habitual, y enfatiza el tema al situar la figura en el centro del lienzo. Esto no ocurre en otros homenajes, en los que el motivo aparece velado o situado casi en los márgenes del cuadro, obligando al espectador a buscar con la mirada lo que no es evidente. En este caso, el original seduce tanto a Gaya que no duda en mostrar completa la figura de Venus, tapando aquello que no le interesa con unas telas dejadas caer sobre la lámina. Mantiene las copas de cristal en primer término, creando el espacio necesario entre el espectador y el homenajeado.

Conclusión

Gaya utiliza la cita para hablar del gran arte y también para advertirnos de que con la pintura se podría redimir una sociedad decadente y ciega que ha dejado de prestar atención a lo que verdaderamente importa, pues como apunta Miriam Moreno:

la pintura también es salvadora para Gaya, por ser reserva de autenticidad, de energía vital, desentumecedora de la experiencia y con potencial para sacar al hombre europeo de su declinar cultural, devolviéndole su intimidad primera (Moreno, 2010: 35).

Referencias

Gaya, Ramón (1992) *Obra completa*. Valencia: Pretextos. ISBN: 84-87101-53-4 (Vol. II)
 Gaya, Ramón (1990) *Obra completa*. Valencia: Pretextos. ISBN: 84-87101-34-8 (Vol. I)
 Gaya, Ramón (2007) *De viva voz*. Valencia:

Pretextos. ISBN: 978-84-8191-787-1
 Moreno, Miriam (2010) *El arte como destino. (Pintura y escritura en Ramón Gaya)*. Granada: Comares. ISBN: 978-84-9836-755-9
 Muñoz, José (2012) *Los homenajes de Ramón Gaya*. Valencia: Pretextos. ISBN: 978-84-15297-84-0

Acciones desplazadas o cómo hacer visible lo “simbólico”

MARTA NEGRE BUSÓ

España, artista visual. Doctora en Bellas Artes. Profesora universitaria, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: El trabajo de Núria Güell (Girona, 1981) se articula como una denuncia al poder y cuestiona la moralidad y la legalidad hegemónicas que se constituyen como estrategias de control de las clases dominantes. En el presente artículo se abordarán aspectos relacionados con la biopolítica y los dispositivos que subyacen en la subjetividad colectiva.

Palabras clave: Núria Güell / biopolítica / dispositivo / arte político.

Title: *Displaced actions or how to turn the symbolic visible*

Abstract: *The article by Núria Güell (Girona, 1981) is a denunciation of power, a calling into question of the hegemonic morality and legality that act as strategies of control on behalf of the dominant classes. Güell considers aspects of biopolitics and the mechanisms underlying collective subjectivity.*

Keywords: *Núria Güell / biopolitics / mechanism / political art.*

Introducción

Thoreau, con una actitud visionaria y crítica, fue capaz de señalar los fallos e injusticias del sistema político que le tocó vivir con frases como “lo deseable no es cultivar el respeto por la ley, sino por la justicia” (Thoreau, 2008: 31). En la actualidad, salvando la distancia y el contexto, podemos extrapolar esta afirmación a nuestros días: el marco legal, económico y político que regula nuestra vida cotidiana está plagado de abusos, atropellos, privilegios y sinrazones; la diferencia es que los mecanismos del neoliberalismo son más complejos y sus garras mucho más largas e imprevisibles que hace dos siglos. En nuestro mundo globalizado las macroestructuras económicas ganan el pulso al estado-nación, el cual gobierna a ciegas y, lo que es peor, con la voluntad de recuperar

su legitimidad, exige a los ciudadanos medidas disciplinarias y suspende derechos. Según Bauman, sin embargo, hay otro aspecto que también pone en riesgo las democracias actuales: la denominada “fatiga de la libertad”, es decir, el conformismo con que la sociedad acepta la supresión gradual de las libertades y los logros que le ha costado tanto conseguir (Bauman, 2011: 31). Y es esto lo que preocupa a Güell, que con sus acciones apela a la desobediencia civil y al activismo político para dar visibilidad al aparato simbólico que gobierna y rige las biopolíticas.

1. Agujereando el dispositivo

El “dispositivo” es un término esencial en buena parte de los estudios de Foucault. Con él se refiere a una red heterogénea que reúne un conjunto de prácticas y mecanismos — discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, disposiciones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas — creados en un momento histórico determinado con la función de responder a una urgencia concreta y obtener un resultado. En definitiva, una amalgama de relaciones de poder y saber que se erige con la voluntad de dirigir, administrar, guiar y controlar las conductas y los pensamientos de los seres humanos (Agamben, 2008: 25-37). Precisamente, con el fin de evidenciar estas estructuras, Güell ha ideado el concepto de “aplicación desplazada”. Su método de trabajo consiste en inmiscuirse dentro de un dispositivo concreto, descubrir sus brechas y atacarlo reproduciendo sus propios medios, ya sea invirtiendo la lógica de la ley o cambiando las relaciones de dominio establecidas. Es decir, aplicando el reglamento en dirección opuesta o tergiversando su sentido para provocar que el dispositivo detone sobre sí mismo.

Dentro de este planteamiento la artista diferencia sus obras en dos tipologías: “aplicaciones legales desplazadas” y “aplicaciones morales desplazadas”. En las primeras, de carácter activista, encontramos por ejemplo *Aplicación legal desplazada #1: Reserva fraccionaria* (2009-2010), que incide en el sistema que permite a los bancos crear dinero como deuda. Su propuesta es dar a conocer este funcionamiento y formar a los ciudadanos para que sean capaces de obtener dinero de la nada con mecanismos similares a los que utiliza “legalmente” el sistema financiero; para la artista, no hay diferencia entre un banco que crea dinero como deuda y un falsificador de monedas. El proyecto se desarrolló en un encuentro pedagógico titulado *¿Cómo podemos expropiar dinero a entidades bancarias?* (2010) y un libro en formato de manual (figura 1). En la pieza *Intervención* (2012) situó el punto de mira en la especulación inmobiliaria. En primer lugar creó una cooperativa, la que posteriormente contrató a un albañil



Figura 1 · Núria Güell (2009-2010). *Aplicación legal desplazada #1: Reserva fraccionaria*. Display expositivo. Imagen cedida por la artista.

Figura 2 · Núria Güell (2012). *Intervención*. Display expositivo. Imagen cedida por la artista.

desalojado y sin empleo con el encargo de extraer las puertas de viviendas que habían sido desahuciadas y que, como consecuencia de una trampa legal, se habían adquirido después de haber sido vendidas por la misma caja de ahorros. El resultado formal de la acción fueron las puertas expuestas con la indicación de su lugar de origen, un vídeo con todo el proceso y el contrato de creación de la cooperativa que protege jurídicamente al operario (figura 2).

Güell se sirve de la misma estrategia por inversión para llevar a cabo *Aplicación legal desplazada #3: FIES* (2011-12) dirigiendo su atención hacia uno de los dispositivos más analizados por Foucault: la prisión. La artista se puso en contacto, por correspondencia, con presos sometidos al régimen FIES¹, y les propuso que escribieran o dibujaran sobre sus condiciones de vida en la cárcel (figura 3). Las siglas FIES se refieren a “Ficheros de Internos de Especial Seguimiento”, es decir, una categoría de presos del Sistema Penitenciario Español sometidos a medidas de mayor control y vigilancia. Este régimen fue declarado nulo por el Supremo en el 2007 y vuelto a legalizar por el Ministro de Justicia en el 2011. Dentro de este grupo encontramos a los FIES¹, los presos “inadaptados” — que suelen ser los más politizados —, a los cuales se les aplica prácticamente la total incomunicación y aislamiento, una forma de tortura blanca que vulnera los derechos fundamentales regulados en la Constitución Española. Con una frecuencia diaria, Güell envió a dicho Ministro cada uno de los escritos realizados por los presos, para hacerlo partícipe de las experiencias de los que habían sido sometidos a su ley. Así, estas cartas se convierten en una catarsis para el recluso, a la vez que son utilizadas para fustigar al propio verdugo. Como vemos, al banco se le expropia, al torturador se le intimida y al especulador se le roba. Sus obras, a modo de terrorismo artístico, tienen como meta herir un sistema que ya no protege al ciudadano, sino que abusa de él bajo el pretexto de una “legalidad” establecida.

Pero no son solo las macroinstituciones el objetivo de su lucha, sino también los códigos de conducta que condicionan nuestra moral. En este contexto encontramos una de sus obras más incisivas: *Acción moral desplazada: ayuda humanitaria* (2008-2012). En este proyecto la artista se ofreció en matrimonio a cualquier cubano interesado en emigrar a España, con el requisito de que le escribiera “la carta de amor más bonita del mundo”. La convocatoria para elegir al beneficiario fue a partir de un concurso público, cuyo jurado estaba formado por tres *jineteras*. Finalmente se casó con el seleccionado, quien se comprometió ante notario a colaborar en todo lo referente al proyecto artístico durante los tres años en que se tramitaba su nacionalidad. Al mismo tiempo, se regulaba el repartimiento, a partes iguales, de los beneficios de la venta de la obra y se pactaba el divorcio transcurrido dicho tiempo. Con esta operación, la

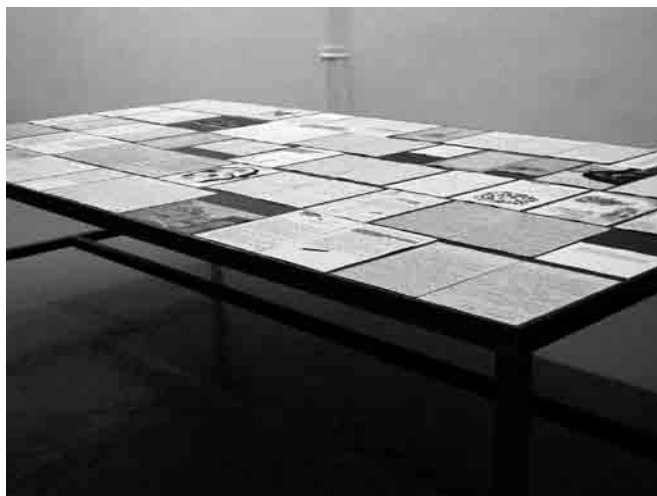


Figura 3 · Núria Güell (2011-2012). *Aplicación legal desplazada #3: FIES*. Display expositivo. Imagen cedida por la artista.

autora plantea un juego de espejos que sirve para esquivar y evidenciar las restricciones migratorias impuestas por los gobiernos, a la vez que propone una reflexión basada en el uso socioeconómico que se hace del amor. Bajo un irónico título nos presenta los roles propios de una situación estereotipada basada en un intercambio de favores: el inmigrante que anhela marcharse de su país y el turista que, en busca de una experiencia exótica, utiliza su superioridad para satisfacer el deseo de ser amado. Así, el supuesto “amor” no es sino un artificio que enmascara la correlación de poderes y de dependencia entre los dos individuos. Un vídeo (figura 4), donde realidad y ficción se entremezclan, documenta toda la construcción: el registro de la boda, las fotografías románticas del supuesto idilio, la deliberación del jurado, la firma del contrato, la llegada del marido a España y finalmente las reflexiones de este acerca de su situación: los servicios sexuales que prestaba en Cuba y su experiencia como inmigrante. Paralelamente, las cartas recibidas constituyen el libro *Epistolario. Ayuda humanitaria* (2011), un recorrido por el amor ficcionado que refuerza todo el giro artístico (figura 5).

Conclusión

La lucidez de Güell radica en reconocer los desajustes del sistema y propiciar su rotura, ya sea saboteándolo (Peran, 2012), profanándolo (Agamben, 2008: 42-49) o introduciendo un algoritmo que permita “conducir el sistema de cierto



Figura 4 · Núria Güell (2008-2012). *Acción moral desplazada: ayuda humanitaria*. Fotogramas del vídeo. Imágenes cedida por la artista.

Figura 5 · Núria Güell (2008-2012). *Acción moral desplazada: ayuda humanitaria*. Carta ganadora. Imagen cedida por la artista.

estado inicial al estado final deseado” (Zmijewski, 2008: 89). Es decir, repensar la ética de las instituciones que nos gobiernan y producir una mutación, aunque sea mínima, en su estructura. La artista no pretende cambiar el mundo — esto sería osado e inútil — sino que quiere que su labor, centrada en la micropolítica, tenga un impacto real en el contexto en el cual incide. Por eso ella misma es el instrumento de una obra donde el objeto de trabajo es el material humano: los miedos, las ilusiones, los pensamientos y las vivencias de las personas son el punto de partida de unas propuestas que no son ni provocativas ni espectaculares, sino descarnadas, directas y sin esteticismos. Porque si algo la caracteriza es la coherencia de sus actos, los cuales le permiten agujerear la realidad aparente haciendo visible el aparato simbólico que nos rodea, expandiendo así las posibilidades de mirar, pensar y de decir las cosas de otra forma (Güell, 2012).

Referencias

- Agamben, Giorgio (2008) *Què vol dir ser contemporani?*. Barcelona: Arcadia. ISBN: 978-84-935345-7-8
- Bauman, Zygmunt (2011) *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978-84-375-0669-2
- Güell, Núria; Pérez, Cira (2012) *Entrevista Núria Güell* [Consult. 2012-01-10]. Disponible en <URL: <http://www.butxaca.com/ca/entrevista>
- Peran, Martí (2012) *Sabotaje (Panfleto)* [Consult. 2012-01-10]. Disponible en <URL: <http://www.martiperan.net/print.php?id=59>
- Thoreau, Henry D. (2008) *Desobediencia civil y otros escritos*. Madrid: Tecnos. ISBN: 978-84-309-4370-8
- Zmijewski, Artur (2008) “Artes sociales aplicadas” en *Criterios*, nº 36. La Habana: Criterios. ISSN: 0864-0475

Uma distopia crítica nas imagens de Pablo Genovés

MAURICIUS MARTINS FARINA

Brasil, artista visual. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo/SP (USP), Brasil. Mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas/SP (UNICAMP), Brasil. Professor na Universidade estadual de Campinas (UNICAMP).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo refere-se ao trabalho do fotógrafo Pablo Genovés, que produz imagens híbridas e recodificadas, ambientadas em espaços consagrados à cultura, tais como como museus e catedrais, invadidos por catástrofes climáticas numa situação de eminente desaparecimento. Tratamos aqui de refletir sobre essa narrativa e seus procedimentos, considerando questões distópicas emergentes no ambiente contemporâneo e suas metáforas relacionais.

Palavras chave: fotografia espanhola / arte contemporânea / distopia / Pablo Genovés.

Title: *A critical dystopia in images of Pablo Genovés*

Abstract: *This article refers to the work of photographer Pablo Genovés, who produces hybrid and recoded images, acclimated in spaces devoted to culture, such as museums and cathedrals, invaded by climatic disasters in a situations of imminent demise. We reflect here about this narrative and its procedures, considering emerging dystopic questions in the contemporary environment and its relational metaphors.*

Keywords: *Spanish photography / contemporary art / dystopia / Pablo Genovés.*

Introdução

Pablo Genovés (1959) nasceu em Madri. É filho do pintor espanhol Juan Genovés (1930). Aos dez anos começou a se interessar pela fotografia. Estudou em Londres no *Photographer's Club*, no *Camerawork Centre of Photography* e no *Inslington Arts Centre* e em Nova York, na *Art Students League*. Suas primeiras individuais datam da década de 90. Atualmente vive entre Madri e Berlim.

Sua obra está centrada na apropriação e na recodificação de imagens retiradas de vários arquivos, que servem como base para a produção. Suas pesquisas procuram estabelecer um diálogo entre a pintura e a fotografia, utilizando o computador e as tecnologias digitais como um elemento de fusão.

As imagens de Genovés articulam conceitos relacionados à distopia de uma temporalidade perdida, tratando da ausência, de um magnetismo esquecido,



Figura 1. Pablo Genovés, *Gran Ola*,
65 x 54 cm, E.d/5.+1PA, 2010.



Figura 2. Pablo Genovés, *Del hielo*,
65 x 57,3 cm. E.d/5.+1PA, 2009.



Figura 3. Pablo Genovés, *Cronología del ruido*, 50 x 65 cm, 2012.

apresentando uma construção imagética sombria, ambientada por catástrofes fabuladas em espaços consagrados à cultura devastada pelo caos, cujas consequências, dizem sentido ao mundo em desequilíbrio em suas desmedidas.

1. Uma argumentação da efemeridade

Ao nos aproximarmos das imagens de Pablo Genovés somos atraídos por uma cena de destruição embalada pela força de um dilúvio construído por um simulacro de forças, onde a natureza, a força sublime, devora os fantasmas imaginados pela cultura, num jogo de correspondências entre o passado e a presença ausente de futuro para aqueles que habitaram esses espaços invadidos.

Na obra de Genovés a natureza é uma paisagem interna, onde interiores são transpostos pela força que vem da memória, de suas relações afitivas, além de serem um resultado evidente de uma alegoria ecológica. Suas imagens resultam numa série de acoplamentos simbólicos relacionados como fabulação do caos como uma ruína em si, um estado de coisas ambientadas em espaços que constituem um paradoxo da estabilidade que, ao se desmoronar, propõe-se como argumentação de efemeridade.

Nas séries “Precipitados” (2008-2011) e “Cronologia do ruído” (2011-2012), Genovés apresenta imagens de palácios, grandes salões barrocos, antigas livrarias, museus, que são inundados por hecatombes climáticas aquáticas (“Precipitados”), e depois (“Cronologia do ruído”) o silêncio da devastação — o após

inundado — sugerindo um tempo futuro não muito distante, quando o desequilíbrio ambiental levará para a ruína a própria civilização.

Essas invasões de águas em ambientes consagrados ao universo erudito figuram a ideia de uma cultura em crise, representando a destituição da memória, de seus espaços, de suas heranças seculares, desse instante vazio que sintomatiza. Os espaços escolhidos dizem respeito aos valores da cultura que no ambiente europeu, particularmente nos séculos XVII, XVIII e XIX, que edificaram espaços de pertencimento e constituíram o próprio sentido de ser, conformando a ideia de harmonia e permanência como um sentido maior. Estes valores, antes de serem sólidos, estão arraigados numa esfera instituída pela própria história em seus processos orgânicos e conflituosos.

A solidez de uma “arquitetura simbólica” da cultura europeia encontra em fins do século XIX e, definitivamente, na primeira metade do século XX, o espaço de uma revolução no embate ancestral entre o antigo e o novo. O ato de ser resistente, denota a insustentabilidade da matéria e da cultura em seus processos de corrosão e, portanto, de transformação. As lógicas determinadas pelo comportamento social, em suas transformações, demonstram isso. Então, como pensar essas imagens indo além de uma retórica futurista que propunha a destruição de museus? Como considerá-las para além de uma retórica modernista?

Também no ambiente das operações poéticas, a condição de origem está implicada em subverter aquilo que é cômodo e cristalizado. A lógica de ruptura ao estabelecido é característica da experiência criadora. Nesse sentido, a liberdade de escolhas que se vivencia hoje apesar de ser ampla pode ser também um incômodo para o sentido de um eixo civilizatório que se institui a partir de um centro.

Não mais o cosmo fixo da unidade, do sentido último, das classificações hierarquizadas, mas o das redes, dos fluxos, da moda, do mercado sem limite nem centro de referência. Nos tempos hipermodernos, a cultura tornou-se um mundo cuja circunferência está em toda parte e o centro em parte alguma (Lipovetsky; Serroy, 2011: 8).

A condição hipermoderna, se quisermos aceitar a denominação de Gilles Lipovetsky (1944), está entremeada por enormes espaços de dúvida e de abismos, a subjetivação da experiência artística, considerando suas etapas e processos, ao reconsiderar o mundo, acaba por expressá-lo, e essa é condição inerente ao trabalho artístico contemporâneo.

Evidencia-se uma atmosfera simbólica no trabalho de Genovés onde, mais que tratar de uma literalidade de fundo ecológico, ou da corrosão de uma memória agredida pela força das catástrofes, se estabelece uma metáfora da própria condição instável de uma civilização apoiada em valores anacrônicos, em

relação à sua própria sustentabilidade. Em suas séries o elemento arquitetônico, associado ao elemento água, as vezes se manifesta em sua liquidez agressiva, nesta imagem (Figura 2) o ambiente está congelado, a desolação que propicia enuncia um período passado entre a catástrofe e o presente, quando não há mais que uma ausência mórbida do passado.

Ao estabelecer um jogo de correspondências, numa ordem de subjetivação que é exponencial e aberta ao espectador de suas imagens, Genovés procura estabelecer a partir de eixos paradigmáticos, aproximações singulares que, por certas condições, se propõem a dialogar e a expor um sentimento de mundo que estabelece-se a partir daquilo que percebe, provocando um sentido de recalque à sua própria desesperança anunciada pelo silêncio da umidade fria, e mais, pela indigência representada pelo flagelo da desesperança em sua distopia física.

Nessa condição, Pablo Genovés, ao escolher suas referências, me permite pensar numa condição inerente à própria cultura como eixo civilizatório em sua fragilidade, numa situação que alimenta o debate da transição da modernidade, construindo ligações imanentes com a memória de estar aí e de compor com a resistência que se constitui como fundação para um imaginário mitopoético.

Na imagem abaixo (figura 3) estamos diante de uma cena, cuja atmosfera de inundação parece ter sido provocada por uma quantidade tão grande de águas que transportou as pedras para o interior do palácio, sugerindo incapacidade de renovação num silêncio que carrega ausências. Entretanto, ainda que não existam sujeitos para reconstruir, nesse descabro, há que se pensar numa condição perdida, uma herança do século XVII com Bento de Espinoza (1632-1677) que, ao contrário de colocar o homem no centro de todas as coisas, previu a potência das forças da natureza como agente transformador.

Boaventura de Sousa Santos (1940), considerando o problema de uma ideia de civilização instituída pelo eurocentrismo, propõe a descolonização como uma das possíveis saídas para a distopia presente na crise europeia atual, o que me permite considerar, sob certo aspecto, a contextualidade política provocada por essas imagens:

Muito para além do seu impacto económico, o colonialismo teve um papel determinante na formação da cultura europeia e muito especificamente da cultura política. A ideia da missão civilizadora conferiu à cultura europeia um complexo de superioridade que com o tempo se transformou num traço incapacitante [...] Com o tempo e alguma turbulência social e política, a Europa verificará que já não é o centro cultural do mundo e que o vazio que a arrogância colonial criou à sua volta acabou-se por virar-se contra si, esvaziando-a de recursos preciosos para enfrentar tempos novos. A descolonização da Europa é decisiva para que a Europa se reconcilie com o mundo, mas é ainda mais decisiva para que a Europa se reconcilie consigo própria (Santos, 2011: 132;134).

Mais que pensar na descolonização da Europa apenas, é preciso considerar na descolonização das subjetividade em seus objetivos de conquista efêmera. Estamos na presença de uma distopia permanente diante de jogos de poder, que nos inundam com seus falsos dilemas, o vazio não é uma catástrofe definitiva.

Conclusão

Luis Buñuel (1900-1983) no filme *O anjo exterminador* (1962), apresentou um relato da hipocrisia social e de sua fragilidade, através do seu desmantelamento oferecido pela ausência de mobilidade, pondo a nu as incoerências das instituições civilizatórias, tais como a burguesia e a religião. Nesse filme, produzido em sua fase mexicana, e portanto, distanciado da sua terra natal, Buñuel antevia uma crise sociocultural determinada por comportamentos estratificados em paradigmas degenerados, como o da própria etiqueta burguesa, com seus complexos herdados e cristalizados das antigas aristocracias europeias.

Genovés, por sua parte, apresenta espaços vazios de sociabilidade, onde o desmantelamento das arquiteturas culturais, pela ação das forças da natureza, reflete a mutação do sentido da vida, abrindo espaço para considerar a crise da própria civilidade e de suas instituições, transformadas pela força autodestrutiva provocada pelo desequilíbrio.

Referências

Genovés, Pablo (2012) [Consult. 2013-01-11]
Imagens. Disponível em < URL: <http://www.pablogenovés.com>>
Lipovetsky, Gilles (2011) *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*.

São Paulo: Companhia das Letras.
ISBN 978-85-359-1797-0.

Santos, Boaventura de Sousa (2011) *Portugal: ensaio contra a autoflagelação*. São Paulo: Cortez. ISBN 978-85-249-1827-8.

Contatar o autor:

mauriciusfarina@gmail.com

Os limiares entre vida, obra e morte reescritos por Vitor Butkus em “Malogramos sempre ao falar do que amamos”

MAYRA MARTINS REDIN

Brasil, artista visual. Graduada em Artes Visuais na Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre em Educação (UFRGS) e estudante de doutoramento em Artes Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

Artigo completo recebido a 11 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O artigo apresenta e reflete acerca das poéticas do projeto “Malogramos sempre ao falar do que amamos” do artista Vitor Butkus, que aconteceu em três momentos: como performance, como intervenção e como livro de artista. Butkus coloca a pensar acerca do gesto de deixar um texto como registro, este sendo ao mesmo tempo atestado de obra, de vida e, esta, ao ser interrompida, também de morte.

Palavras chave:

gesto / vida / morte / obra / reescrita.

Title: *The boundaries between life, work and death rewritten by vitor Butkus in the ‘Malogramos sempre ao falar que amamos’ project*

Abstract: *The article presents and reflects about the poetics of the ‘Malogramos sempre ao falar que amamos’ project by the artist Vitor Butkus, that happened in three moments; as a performance; as an intervention and as an artist book. Butkus reflects about the gesture of leaving a text as a register, being at the same time a certificate of work, of life and, when it’s interrupted, as death too.*

Keywords: *gesture / life / death / work / rewrite.*

Introdução

É sabida a forte relação de Roland Barthes com a vida e obra de Proust. A obra deste, muitas vezes foi tomada pelo primeiro como uma ‘fantasia de escritura’ (Barthes, 2005), onde um desejo de criar é colocado em marcha, em movimento, por uma identificação com a obra e/ou com traços biografemáticos de um autor.

Vitor Butkus, artista visual brasileiro, em seu projeto “Malogramos sempre



Figura 1. Performance de Vitor Butkus *Malogramos sempre ao falar do que amamos*, ocorrida no dia 14 de maio e estendida aos dias 15 e 16 de maio, Porto Alegre (2010), Plataforma Performance, DMAE.

ao falar do que amamos”, toma como fantasia de escritura os últimos textos escritos, alguns inacabados, de escritores, filósofos e artistas por cuja obra e biografia ele tem um certo afeto, ou poderíamos dizer, uma certa identificação. Em “A preparação do romance II”, Barthes (2005b: 28) trata a identificação não como uma comparação, justificando-se da seguinte forma:

meu imaginário não é psicológico, ele é desejanste, amoroso; (...) é um imaginário de trabalho, não de ser; identifico-me com uma prática, não com uma Imagem social (...) (Barthes, 2005b: 95).

Abro este texto trazendo de Barthes a noção de identificação e o questionamento acerca da contemporaneidade entre ele e os autores que ele ama. Tais aspectos me ajudarão a pensar um entrecruzamento entre estas noções e a produção recente de Vitor Butkus, dando enfoque maior às noções de vida, obra e morte disparadas por sua obra. Elas são tratadas neste texto, procurando borrar suas definições precisas, as entendendo desde um lugar de limiar e não limite. Limiar é onde há mistura. Butkus nos lança esse desafio através de sua obra.

1. “Malogramos sempre ao falar do que amamos”

É uma obra em processo que acompanho há quase três anos, apresentada em três momentos: primeiro, foi uma performance (2010) (Figura 1), que consistiu na

cópia manual dos últimos textos escritos e por vezes inacabados de escritores, filósofos e artistas. O título provem do último texto escrito por Roland Barthes, encontrado em sua máquina de escrever, quando de sua morte em março de 1980.

Ainda em 2010, ‘Malogramos’ (figura 2) foi uma intervenção no pátio do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Nove páginas datilografadas, emolduradas e afixadas no local, onde cada uma era a última daqueles últimos textos transcritos anteriormente. A intervenção permanece nas paredes do hospital e, assim como os musgos e mofos, começa a se mesclar ao cenário de ruína e à carga histórica do lugar.

Num terceiro momento, ‘Malogramos’ (figura 3) tornou-se uma publicação artesanal onde a cada página encontramos datilografada a última palavra escrita por Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu, Friedrich Nietzsche, Italo Calvino, Gustave Flaubert, Andy Warhol, Walter Benjamin, entre outros. Nas palavras de Butkus:

Da performance ao livro do artista, o projeto vem experimentando progressivamente apartar essas últimas palavras dos seus textos originais. Exilados do calor de seu sentido primeiro, essas últimas palavras sustentam, (...) a possibilidade de um embate criativo entre o momento da escrita e o acontecimento de novas leituras (Butkus, 2012).

A ideia da criação de algo que não se sabe último (como saber o exato momento de interrupção?) nos coloca a trágica condição de tudo que está vivo : sua possibilidade de morte. Assim, há para Butkus, nesta postura de produzir consciente da finitude, um aprendizado do desaparecimento. É um acordo entre artista e obra : « Penúltimas, as palavras talvez ensinem a desaparecer » (Butkus, 2012).

Há no ato de refazer aquele último momento de criação de um escritor, um desejo de concomitância entre obra, vida e morte: a obra no seu momento último é reescrita, desta vez, consciente da sua finitude (mas, de certa maneira é retirada do seu lugar de ‘última’ quando experimentada por outro e em outro tempo); Quem a reescreve, Butkus, presta uma certa homenagem aos seus autores, e, empresta sua vida neste ato. Sendo assim, há uma vida ainda viva que convive com a obra ao refazê-la; E ainda, a cópia manual (no caso da performance) provoca os limites do corpo no gesto, e assim, também borra as noções de vida e morte. Há um corpo que cansa e que se estafa, há um corpo que se experimenta em um limite.

Este limite é também o da tentativa de fazer viver o que amamos. ‘Malogramos’ é falhar, perder, frustrar-se, desaparecer prematuramente. Falhamos ao falar do que amamos, diz Barthes, “Toda sensação, se lhe quisermos respeitar a vivacidade e a acuidade, induz à afasia (Barthes, 2012: 377, 378)”. Butkus desafia essa afasia.



Figura 2. Fotografia de Michel Flores da intervenção de Vitor Butkus *Malogramos sempre ao falar do que amamos*, Porto Alegre (2010), Pátio do Hospital Psiquiátrico São Pedro.



Figura 3. Livro de artista de Vitor Butkus *Malogramos sempre ao falar do que amamos*, 20,7 cm x 14,6 cm, papel telado 180g (capa) e sulfite 120g (miolo) 12f, edição: 40 exemplares.

1.1 ‘Malogramos’: um recorte

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça? (Barthes, 2012: 26).

Eu olhava Butkus, que olhava a última página de um livro ao seu lado, e num caderno em branco, reescrevia o que lia. Observei que as palavras reescritas paravam pela metade para que Vitor pudesse responder ao público, pensar sobre o que copiava. As conversas ao redor da mesa criavam um movimento de continuidade e interrupção constante: a interrupção de uma vida e uma obra presente na escolha feita pelo artista por últimos escritos; a continuidade destas obras na reinscrição proposta pelo artista que cria uma nova obra; a interrupção destas reinscrições por falas intercaladas entre público e artista; a continuidade das reinscrições pelo artista revivendo o próprio movimento do baixar a cabeça para voltar à tarefa — este, movimento assistido pelo público mas também reencenado, já que movimento vivido solitariamente pelos escritores em questão.

Vitor quer reestabelecer o universo íntimo do criador. O entorno onde a obra foi escrita, sua não-espetacularidade. Ao criar este ambiente onde público e artista co-habitam, Butkus nos convida à uma convivência: não só com as palavras que lemos, mas também com o tempo, o lugar em que a obra foi escrita. Convivemos, assim, também com o modo de viver e escrever de quem viveu e escreveu a obra.

Aqui retomo o ato de interrupção para pensar o ato de escrever. As paradas que Butkus fazia ‘levantando a cabeça’ em alguns momentos da cópia, criavam uma experiência de ritmo que aproxima-se de um ritmo próprio do escritor. O

escritor e o leitor levantam a cabeça de cima do texto, seja porque algo de fora do texto foi mais forte que a força do texto, seja por algo de dentro do texto que fez saltar, fez olhar para fora. São movimentos de interrupção que provocam continuidade, e movimentos de continuidade que provocam interrupção. Há aqui um tempo do gesto e do pensamento que fala do próprio processo de criação.

Ver o texto do artista se fazer aos poucos, ver o artista se perder ao levantar os olhos das páginas e encontrar outros olhares que os observavam; todo este universo entre uma reinvenção de uma experiência vivida por alguém que já morreu e uma invenção de uma experiência que se propôs aberta para ser re-construída, me fez pensar na própria performatividade da vida que se coloca a criar sem saber exatamente quando isto vai terminar.

Observar os limites rompidos entre artista e público presentes nesta performance, nos diz desta estranha sensação que compartilhamos de que em algum momento que não sabemos qual, diremos nossas últimas palavras, e dizê-las é ação de estar vivo. Vitor fala da permanência daquilo que inevitavelmente se esvai com o tempo. Permanência que se faz através do gesto e que carrega o paradoxo que é sua condição: isto já morreu mas isto ainda vive. É também esta convivência paradoxal que aproxima e cria intimidade entre o artista e o público.

Conclusão

Barthes diz: “Contemporâneos? Eu começava a andar, Proust vivia ainda e terminava a *Busca*” (Barthes, 1975: 29). E em ‘Como viver junto’, trata, como contemporaneidade, a dimensão temporal do viver-junto: “viver ao mesmo tempo em que...” “viver no mesmo tempo em que...” (Barthes, 2003: 11). Tais apontamentos alertam para algo: a impossibilidade de resolver tal concomitância fazendo uso apenas da dimensão cronológica do tempo (Barthes, 2003: 12). Ainda nesta direção ele vai chegar ao seguinte paradoxo: há “uma relação insuspeita entre o contemporâneo e o intempestivo.” Quando o autor se pergunta acerca dos “contemporâneos”, ele está questionando a maneira de perceber o tempo em que vivemos.

Para Agamben, “o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (Agamben, 2009: 61). Perceber essa fratura tendo-a no corpo enquanto sensação, é experiência vivida por muitos artistas, e é também, motor da criação. Seria então contemporâneo fazer questionar o tempo através de uma obra? É possível que isto aconteça? Agamben segue sua reflexão dizendo que:

Se, como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (...), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações (Agamben, 2009: 71).

Foi o desejo de encontrar outros tempos podendo imaginariamente experimentar existir com Lispector, Benjamin, etc, que levou Butkus a estes gestos poéticos? Agamben, entende assim o gesto:

o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre gag no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra (Agamben, 2008: 13, 14).

Há uma gagueira em qualquer texto inacabado. Um fracasso, como já dito. Afirmar o gesto de reinscrever tal momento de parada, é interessar-se pelo percurso. Assim, os gestos experienciados por Butkus existem enquanto narrativa: ao nos depararmos com os ‘produtos finais’ de ‘Malogramos’ não nos apegamos a sua visualidade, mas começamos a imaginar o artista atuando os gestos de leitura e reescrita dos textos últimos. Ainda sobre o gesto, Agamben continua: “O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal”. (Agamben, 2008: 13). É o meio sem finalidade que interessa. Uma presença no presente, de um passado que não pertence diretamente ao artista, mas que o assume suportando sua medialidade.

Com os últimos textos de escritores que viveram em outro tempo, o Butkus dividiu o ato de fazer viver uma outra vez o gesto interrompido, numa recriação provocada pela força do encontro com a última obra deixada.

Referências

- Agamben, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó.
- Agamben, Giorgio (2008). *Notas sobre o gesto*. Trad: Vinícius Nicastro Honesko. *Artefilosofia*, n. 4, jan. 2008. Ouro Preto: Tessitura, 2008, p. 9 — 13.
- Barthes, Roland (2005). *A preparação do romance I: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, Roland (2005b). *A preparação do romance II: a obra como vontade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, Roland (2012). *O rumor da língua*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, Roland (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix.
- Barthes, Roland (2003). *Como viver junto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, Roland (2004). *Incidentes*. São Paulo: Martins Fontes.
- Butkus, Vitor (2012). *Site oficial de Vitor Butkus* [Consult. 2012-12-20]. Disponível em < URL: <http://vitorbutkus.com> >
- Feil, Gabriel Sausen (2010). *Escritura biografemática em Roland Barthes*. Volume 3, Número 3, Ano 3, Setembro. Revista Pesquisa em Foco: Educação e Filosofia.

Jorge Miyagui: el gesto social del arte en el Perú de hoy

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA

Perú, artista visual. Licenciatura na Universidad de Bucarest, Roménia. Mestrado na Pontificia Universidade Católica do Peru. Doutoramento na Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú. Professora na Pontificia Universidad Católica del Perú.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: La obra de Jorge Miyagui practica una intensa y especial relación con la realidad. Es arte crítico que apela a la construcción simbólica para dinamizar aspectos ideológicos representativos para la cultura peruana. Incluso el carácter aparentemente inconcluso de la obra, desde el punto de vista de la consistencia de un mensaje argumentativo, es un factor que acerca la obra a la vida de la comunidad y estimula al observador a participar en la interpretación del mensaje.

Palabras clave: arte crítico / construcción simbólica / memoria colectiva / estructura abierta / hibridez.

Title: *Jorge Miyagui: the social gesture of art in Peru today*

Abstract: *The work of Jorge Miyagui practiced an intense and special relationship with reality. It is critical art that appeals to the symbolic construction to boost representative ideological aspects for Peruvian culture. Even the seemingly unfinished nature of the work, from the point of view of consistency of argumentative message, is a factor that brings the work to the life of the community and encourages the observer to participate in the interpretation of the message.*

Keywords: *critical art / symbolic construction / collective memory / open structure / hybridity.*

Introducción

“Arte = Vida, Vida = Política, Política = Ética”: es así como Jorge Miyagui define el acto artístico en su primera muestra individual, (2002; Centro Cultural El Averno, Lima).

Su obra artística y los proyectos de activismo cultural en los cuales ha participado desde antes de esta fecha, advierten sobre las consecuencias de un modelo de civilización basado en los juegos de poder, difundido por los medios masivos de comunicación y promotor de un colonialismo cultural ante el cual



Figuras 1 y 2. Jorge Miyagui, *El señor Miyagui contrataca desde el Averno*, 2002, Averno, Lima.

el arte debe crear espacios de resistencia. Como estudiante, había participado en 1999, con el *Colectivo Aguaitones*, en la realización del Mural por el 50 aniversario de la Declaración de los Derechos Humanos, censurado por la Municipalidad de Miraflores, Lima. Como artista, participó activamente en eventos de arte social, El Primer Festival Arte sin Argollas, el Foro de la Cultura Solidaria, el Centro Cultural El Averno, el Museo Itinerante Arte por la Memoria, que lo llevaron por muchas de las ciudades y pueblos del Perú, con proyectos artísticos que abordaban el tema de los derechos humanos y la violencia política. Como miembro de la Brigada Muralista ha intervenido en unos 70 murales en distintas partes del país, con distintas colectividades, sobretodo grupos de jóvenes. La censura lo alcanzó en varias oportunidades. “Kimono para no olvidar”, obra — instalación que remitía al carácter estructural de la violencia en el Perú de los 90 y a la lucha contra la impunidad, el olvido y la injusticia e interpelaba al observador para asumir una confrontación reflexiva con la memoria colectiva, fue censurada en dos oportunidades.

Sus proyectos individuales recogen y desarrollan este concepto de arte consciente y crítico, vinculado al contexto y lo expresan a través de recursos que cultivan lo alternativo y lo híbrido como fundamentos constitutivos de la obra. En “Contrapoder”, su segunda individual (2002, Galería Pancho Fierro, Lima) atendía en un quiosco que había instalado en la galería, donde vendía los productos “Desahueving Art Productions” y conversaba con la gente. No obstante, artista llama la atención sobre el error de subordinar el arte a una agenda política, como error le resulta también someterlo a la especulación de mercado. Para Miyagui, el potencial político del arte se ubica en el campo de lo simbólico y el conjunto de su obra ofrece numerosos ejemplos de dinamización de aspectos ideológicos desde los conceptos y desde las emociones de la gente, apelando a la emancipación de su conciencia, para vencer la indiferencia. En el proceso, varias de sus obras ingresan en una disputa simbólica por la legitimidad



Figuras 3 y 4. Jorge Miyagui, *Kimono para no olvidar*, obra censurada por primera vez en el Centro Cultural Peruano Japonés, Lima, 2003.

cultural. De allí que el tema de la interculturalidad es un tema constante en sus pinturas, planteado como reconocimiento y diálogo entre las diferencias.

1. La mirada del artista

La manera de interpretar y sistematizar las resistencias y las realidades que las engendran, surge de una mirada múltiple y diversa, que asume su identidad social desde su subjetividad y la actualiza en composiciones descentradas, con múltiples y diversos elementos icónicos que emergen de la cultura popular y de la cultura mediática, cuyos signos se combinan con los signos de la vida cotidiana.

Descontextualizarlos de su sentido primario, los signos son resignificarlos en su nuevo contexto; sin perder por completo los significados originarios reciben nuevos rasgos semánticos, con acción simbólica. El contexto cultural peruano está presente en cada una de sus obras, con rasgos visuales, sociales, políticos, etc. Si para Miyagui el arte es resistir y crear, interpretar y participar, hay que remarcar que el eje conceptual de la construcción es central: la construcción de país para todos; la construcción del rol del artista y del rol del observador sobre la bases de una intencionalidad dialogante y transformadora.

2. Apertura e hibridez

Hay una hibridez constitutiva en la obra de Miyagui, pero también hay una hibridez icónica. Los elementos presentes en sus obras reivindican claramente una interculturalidad propia de los tiempos actuales, con énfasis en la interacción entre lo local y “lo externo”. Entre los elementos más frecuentes está el cuerpo, presente como acción, lenguaje y discurso; es el núcleo semántico de la obra, que alude a las vivencias en torno a las cuales se articulan los recuerdos y las referencias culturales, entre los cuales destacan elementos del mundo andino, de la cultura popular y de la cultura mediática.



Figura 5 y 6. Jorge Miyagui, *S/T* (2004-06) y *Ayabaca* (2007-09).

Figura 7 y 8. Jorge Miyagui, *Señor de la rebeldía* (2010-12) y *Patrona de América 2* (2010-12).

La obra de J. M. expone una formación discursiva cuya apertura se define como principal atributo de la construcción de sentido, al mismo tiempo que ofrece al observador suficiente información como para provocarlo a interpretarla, construyendo el mismo el discurso que articule los elementos propuestos por cada obra. La significación se genera por tanto en un tercer espacio, situado entre el espacio creativo del pintor y la historia de vida del observador: un espacio de un diálogo siempre renovado, cambiante, según la identidad del observador.

3. Arte, memoria, historia

La pintura de Miyagui se nutre de la memoria y a través de la memoria se nutre de la cultura de una comunidad, que podría ser aquella de la juventud peruana. Cada obra cuenta una historia simbólica de lo acontecido en las últimas décadas en el Perú, con toda la mezcla de elementos que son parte de las historias de vida de sus habitantes. Evidentemente, se trata en primer lugar de la propia memoria y vida del artista cuyos recuerdos son re-significados en una poesis de la construcción simbólica de país.

4. La participación del observador

Cada cuadro es una constelación, un conjunto de elementos, que exige por parte del observador una lectura que los articule en un discurso que es al mismo tiempo una reconstrucción del recorrido narrativo propuesto por el artista y una construcción de sentido. El observador identifica los elementos como signos en sí y como referentes a acontecimientos que presenció o con los cuales tomó contacto a través de los medios de comunicación o de los medios sociales. Los vacíos compositivos son a la vez vacíos semánticos: se trata de una fragmentación intencional que requiere de hipótesis y extrapolaciones por parte del observador para llegar a ser una narración. El proceso que provoca esta estrategia del universo de sentido inconcluso hace que las pinturas no propongan un universo consolidado o cerrado. El universo de sentido se reduce o amplifica según el observador. Su dinamismo depende de la memoria y la cultura del observador. La memoria es esencial, ya que los pilares de la construcción de sentido son las referencias, que muchas veces establecen intertextualidades con íconos a imágenes representativas de la cultura peruana. La extensión de las referencias y sus ramificaciones sugieren todo un mundo de interculturalidad, marcado por acontecimientos históricos y una cultura de medios imperante. La propuesta implícita de la obra, que asigna al observador un carácter activo y participante en la construcción de sentido, es de vincular los elementos sueltos, integrar la diversidad en la unidad, proceso que remite tanto a la identidad como a una experiencia estética festiva, que celebra el movimiento y la congregación. La diversidad de las referencias

que se contemplan al mismo tiempo hace sentir una especie de apetito voraz de la información. Acceder a la diversidad de las fuentes ubica al observador ante un amplio panorama de íconos que cuenta con reconocimiento y legitimación; es una invitación irónica a recuperar la fuente primera de la apropiación, lo que activa sus redes referenciales y hace que la obra, en acto de interpretación, recupere el mundo evocado. Es un proceso altamente significativo por sus alcances metaartísticos y por el rol que se asigna al observador, como productor de los procesos de significación. La autoridad autorial es remplazada por las memorias que se comunican entre sí, en un desarrollo epistemológico de la obra que posibilita la integración del arte y la experiencia activa del observador en una actividad de reconstrucción de historias e identidades.

5. Conclusiones

Las pinturas de J. M. asumen la dinámica significativa de una práctica discursiva centrada en la generación de valores simbólicos, destinados a intervenir en la memoria colectiva para provocar la conciencia de sí y del otro como ser social, haciendo hincapié en los temas del diálogo intercultural, la autodeterminación y el reconocimiento de identidades y derechos. El artista asume un rol socio cultural explícito y activo: escoge intervenir en los temas polémicos de la actualidad, desde un estatus del arte que supera la satisfacción estética como propósito, para valorar su capacidad formativa, a través de la generación de conocimiento. Su arte podría ser definido como un arte crítico. En sus obras convergen la experimentación, el discurso cultural y el carácter lúdico, lo que otorga un tratamiento inédito a los conceptos de legitimación y poder, enfocados por lo general desde la periferia y significados por medio de una conjunción enfática de recursos expresivos de diferentes fuentes, a menudo haciendo uso de la realidad mediática, con el propósito de hacer reconocer la diversidad, identificando el carácter híbrido de la actual visión del mundo. Son representaciones artísticas que se deben a las luchas simbólicas concretas que recorren los contextos, por lo cual el proyecto de arte con vocación comunicativa de Jorge Miyagui escogerá enfatizar el vínculo con el entorno, para mayor direccionamiento y fuerza del mensaje. El enfoque es crítico, ahondando en los problemas y causas de las tensiones sociales y culturales del Perú actual. Son pinturas que apelan a la atención y toma de posición por parte del observador, para lo cual opta por recursos como la intertextualidad, la ironía y los referentes que juegan con la relación entre lo local y lo global.

Jon Mikel Euba: Relaciones entre acción y documento

NATALIA VEGAS MORENO

España, artista visual. Licenciada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EUU (2006). DEA (Diploma de Estudios avanzados) en el Máster Universitario en Investigación y Creación en Arte 2010. Contrato de Investigador en Formación en Prácticas en la UPV-EHU desde 2011 (con beca del Gobierno Vasco desde 2009).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: Este artículo trata sobre la compleja trama de relaciones que se establecen en el trabajo del artista vasco Jon Mikel Euba, entre el proyecto-obra y la documentación-boceto. Unas relaciones en las que las categorías, tanto de la obra de arte como las del documento, quedan desacreditadas al abrirse los significados de las mismas, no pudiendo identificar en muchas ocasiones cuándo se trata de obra y cuándo de documento.
Palabras clave: Jon Mikel Euba / “Re:Horse” / documento / acción / indefinición.

Title: *Jon Mikel Euba: Relations between action and document.*

Abstract: *This article discusses the complex plot of relations that appear in the work of basque artist Jon Mikel Euba, between the work-project and the sketch-document. Relations in which the categories, both art and document, are discredited as the meaning is open, often becoming unable to identify whether it is art-work or document.*

Keywords: *Jon Mikel Euba / “Re:Horse” / document / action / undefined.*

Introducción

Para poder observar las diferentes acepciones para el uso y sentido del documento en arte, nos hemos fijado en una de las últimas obras performativas de Jon Mikel Euba titulada “Re:Horse” y que lleva realizándose en diferentes lugares desde 2006, pero que a su vez a dado pie a muchos otros trabajos relacionados. Nacido en Bilbao en 1967, Jon Mikel Euba estudió Bellas Artes en la Universidad Pública Vasca licenciándose en 1991. Comenzará realizando una obra pictórica muy cercana al pop.

Entre el 92 y 95 participará en Arteleku en unos talleres dirigidos por Txomin Badiola y Angel Bados. A partir de aquí, comenzará a expandir su trabajo hacia otro tipo de dispositivos como el vídeo.

Entre sus exposiciones individuales podríamos mencionar “K.Y.D.” del 2002 en Kunstlerhaus Bethanien, Berlín, “Kill’em all + Fiesta 4 puertas” de 2003 en la Fundació Tapies, Barcelona, o la última “Cómo explicar Re: Horse a un caballo vivo” del 2011 en la Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

También destacar su labor didáctica con los muchos talleres realizados, entre los cuales mencionar “Primer PROFORMA 2010” llevado a cabo en el MUSAC de León junto con Txomin Badiola y Sergio Prego.

1. Introducción a la pieza performativa “Re:Horse” de Jon Mikel Euba.

“Re:Horse” es el título de un proyecto que el artista Jon Mikel Euba comenzó en el año 2006 con un taller impartido en el MUSAC. En él trataba de disponer de todo lo necesario para la producción de un rodaje en vídeo sin un proyecto definido a priori y más tarde dió lugar a las distintas presentaciones de la acción. La primera de ellas fue en el FLACC de Genk, Bélgica y con posterioridad en 2007 en el Festival a/d Werf de Utrecht, en 2008 en el Stedelijk Museum Buro de Amsterdam o en 2010 en el MUSAC de León.

El propio artista lo describe como un proyecto “on-tour”, siendo un espectáculo en vivo. Esta performance consiste en esencia, en la realización de una imagen a través de los performes que en ella participan como equipo de rodaje y en la que el artista tiene un papel muy cercano al de un director.

Los elementos que estructuran la obra “Re:horse” serían:

- 1 — La partitura: El vídeo “The Velvet Underground and Nico” realizado por Andy Warhol en 1966 que se proyecta en directo en el lugar de la acción sirve como partitura a los performers-cámaras.
- 2 — El motivo: El que se supone objeto de la grabación es un caballo, que es controlado por su cuidador, el cual también forma parte de la escena.

Este motivo está tomado en referencia a una performance de Joseph Beuys titulada “Titus/Ifigenia” de 1969.

- 3 — Los performers-cámaras: Son las personas encargadas de grabar. Estas personas graban el motivo y teniendo a uno de los lados la proyección del vídeo de Warhol en el que se fijarán para seguirlo con una serie de directrices que el artista les ha dado previamente. Todo lo que estos performers van grabando en el directo se proyectará en otra pantalla.
- 4 — Los otros performers: Existen otra serie de personas como los fotógrafos, que también cuentan con unas pautas para realizar las fotografías o



Figura 1a e 1b · Jon Mikel Euba, Performance Re:Horse. FLACC. Casino Waterschei. Genk. 27, 28 noviembre, 2006. Fuente: Euba, 08.



Figura 2 · Jon Mikel Euba, Performance Re:Horse. *Detalle de uno de los elementos que configuran la performance Re:Horse.* Primer Proforma 2010. MUSAC. León. 2010.

las personas que transcriben escribiendo en directo lo que allí está sucediendo. En un momento dado, algunas de estas personas adiestradas pasarán a ser también modelos en la acción.

- 5 — El público: En esta performance siempre hay un público asistente. La acción por lo tanto, consiste básicamente en una grabación y recolección de imágenes en directo que están siendo a su vez proyectadas en tiempo real, siguiendo unas directrices que irá marcando el artista en la acción y previamente a la misma.

2. Relaciones entre acción y documento en la obra “Re:horse”.

Intentando observar las diferentes formas de relacionar acción y documento en la obra de Jon Mikel Euba, podríamos decir que existen unos cuatro niveles distintos; dos de ellos referidos a el documento y la acción dándose a la par en el mismo espacio-tiempo y los otros dos con una relación previa o posterior.

2.1 El documento previo: Es el documento-boceto; una serie de materiales que funcionan previamente a la acción y que suelen servir para ir desarrollando más claramente la misma. Es una documentación más relacionada con la idea en donde entraría un proceso de investigación, información y/o recopilación de materiales por parte del artista.

En estos casos de los documentos previos es donde más podemos notar de manera directa las influencias de obras anteriores del artista o la relación con otras obras que pueden ir generando un interés concreto o específico para su desarrollo.

En el caso de Re:Horse, es el propio artista el que nos desvela que antes de realizar la primera performance realizará un taller previo titulado “Bandas y gente aparte” dentro del MUSAC de León, y que será en este taller donde comience Re:Horse. De este modo, podríamos decir que los documentos y bocetos previos a la realización de las obras en Jon Mikel no sólo son imágenes recopiladas, archivos de obras de interés, collages, etc. sino que también entrarían a funcionar de esta manera alguno de los talleres que realiza.

Esto que puede parecer algo forzado de interpretarse como boceto no es nada difícil de comprender desde el arte de acción, ya que vendría a funcionar como los ensayos de los actores o performers. De este modo es más fácil entender que estos talleres que realiza en ocasiones se conviertan en ensayos o escenarios para ir desarrollando posibles acciones.

2.2 El documento en la acción: Aquí podríamos observar dos maneras diferentes de ser incluido el documento en la acción; una supeditado a la ella y otra en la que el documento se convierta en acción.

2.2.1 Inclusión supeditada: En este caso en el que el documento funcionaría como un dispositivo, como algo que está entre dos posiciones contrarias, la de ser y no ser arte, esto es, puede funcionar cargando de información, de complejidad, añadiéndole estructura a la obra o de otro tipo de función, pero de alguna manera podríamos decir que no es la obra en sí, porque también podría funcionar de manera exenta a la obra.

En nuestro caso con Re:Horse se da la incorporación de una obra entera funcionando como documento y guión de una parte de la acción como es el vídeo realizado por Warhol del grupo musical Velvet Underground.

No tan a la vista pero también integrado como documento, podríamos hablar aquí de la pieza de Beuys “Titus/Ifigenia”, la cual sirve como imagen para contar con el caballo y el cuidador.

2.2.2 Documento como acción: Aquí sería donde el documento perdería más su forma para ser otra cosa y donde ya no sería un inserto ni un elemento-dispositivo, sino que funcionaría al mismo nivel que cualquier otra cosa de la obra.

Esto es probable que pueda darse más comunmente en un arte en el que se ha podido trabajar de manera más consciente con estos niveles entre obra y documento o documento y representación.



Figura 3 · Jon Mikel Euba, Performance Re:Horse. Detalle de uno de los elementos que configuran la performance Re:Horse. Primer Proforma 2010. MUSAC. León. 2010.



Figura 4 · Jon Mikel Euba, Performance Re:Horse. Detalle de uno de los elementos que configuran la performance Re:Horse. Primer Proforma 2010. MUSAC. León. 2010.

En la performance Re:Horse encontramos tomando cuerpo al documento a través de los performers dedicados en su mayoría a documentar a través de diferentes dispositivos todo lo que allí sucede. Los performers principales son cámaras que graban la acción en directo, pero la acción es esa misma, la de grabar en directo y ser proyectado para el público. Otros cuerpos que funcionarían de igual manera serían los redactores y fotógrafos que tomaban fotografías en todo momento no sólo de lo que estaba sucediendo en la acción, sino de lo que podía estar sucediendo en ese mismo momento fuera del lugar donde se da la acción.

De este modo y con esta parte en la que el documento se convierte en la acción, nos vemos obligados a reflexionar sobre un arte del *meta-documento*, un arte del *meta-registro* y de un artista consciente de la importancia del documento en el arte y de la necesidad que se tiene del mismo.

Re:Horse al fin y al cabo trata sobre esto, sobre las diferentes formas que puede adquirir la documentación y cómo puede pasar a convertirse en arte a través del cuerpo. Así, el documentar se convertía en la propia acción, aunque también hubiese documentos insertos en la misma.

2.3 El documento posterior: Incluimos aquí todo lo que se publica a posteriori. Aunque pueden ser tomados en el directo, como las fotografías, los textos, los catálogos o en este caso, este mismo artículo.

La labor de documentación y postdocumentación en Re:Horse no sólo se queda en la creación de los diferentes textos o fotografías que se han realizado sino que también dió lugar a talleres como el de “Reescribir Re:Horse” desarrollado en Bilbao en 2009, y en el que se trabajaba con todo el material que este proyecto había generado, hasta el momento, con conceptos como el de archivo que



Figura 5 · Una de las disposiciones de las obras que se podían apreciar en la exposición “Cómo explicar Re:horse a un caballo vivo”. Galería Soledad Lorenzo. Madrid. 2011.

reiteran de nuevo la consciencia de los registros en el trabajo de Jon Mikel. También generó una serie de ejercicios dentro del taller “Primer PROFORMA 2010”, en el que los artistas proponían diversos ejercicios para realizar, y trabajos posteriores muy ligados a esta acción, como podemos observar en el título de su última exposición individual “Cómo explicar Re:Horse a un caballo vivo” de 2011.

Conclusiones

Durante esta observación de la obra Re:Horse de Jon Mikel Euba, apreciamos que el documento puede tomar diferentes posibilidades de uso y activación en el arte y que no tiene por qué entenderse en un plano subsidiario de la obra de arte, sino que a veces consigue participar de una manera tan activa como para conseguir poner en cuestión algunas de sus definiciones.

Entendemos y reivindicamos que los procesos artísticos no sedimentan ni establecen sino que rompen y procuran nuevas miradas.

Referencias

Euba, Jon Mikel (2008) *Condensed*
Velázquez. Catálogo. Madrid: Galería
Soledad Lorenzo.

MUSAC (s.d) *Museo de arte contemporáneo de*
León [Consulta 6-01-2012] Disponible

en <URL: <http://musac.es/index.php?ref=30500>>

Primer Proforma (2010) [Consulta 6-01-
2012] Blog. Disponible en <URL: <http://primerproforma2010.org/ejercicio1>>

Contactar a autora:

nataliavegasmoreno@gmail.com

Armando Queiroz: olhar sobre a violência na Amazônia — Brasil

ORLANDO FRANCO MANESCHY

Brasil, artista visual, professor e curador. Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (Habilitações em Jornalismo e em Publicidade). Professor na Universidade Federal do Pará / Instituto de Ciências da Arte.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Armando Queiroz, artista paraense, vem constituindo fotografias, vídeos e instalações que refletem os diversos processos de violência que vem ocorrendo ao longo da história da Amazônia, região localizada na Região Norte do Brasil. Sua produção vem se destacando ao lançar um olhar ético para a história do país por meio da arte.

Palavras chave: Armando Queiroz / Arte Contemporânea Brasileira / Arte Paraense / Violência na Amazônia.

Title: *Armando Queiroz: looks at violence in the Amazon — Brazil*

Abstract: *Armando Queiroz, artist from Pará, has constituted photographs, videos and installations that reflect the various processes of violence that has occurred throughout the history of the Amazon, a region located in north Brazil. His production has been outstanding to launch an ethical look at the history of the country through the art.*

Keywords:
Armando Queiroz / Brazilian Contemporary Art / Art Pará / in the Amazon Violence.

Introdução

Detendo-se em sua produção artística recente sobre a violência na periferia do Brasil, mais especificamente na Amazônia, Armando Queiroz, artista paraense, vem constituindo fotografias, vídeos e instalações que refletem os diversos processos de violência que ocorre ao longo da história da Amazônia, região localizada na Região Norte do Brasil. Com uma carreira que vem se destacando nos últimos anos no cenário nacional e com algumas participações em projetos fora do país, como 16ª Bienal de Cerveira, (Portugal) e da III Bienal do Fim do Mundo, Ushuaia (Argentina), dentre outros, Queiroz lança um olhar atento sobre processos que vem ocorrendo na região por meio de seus trabalhos artísticos.

Potentes, os trabalhos de Queiroz falam, de forma inteligente da violência velada, como na instalação sonora que ocupa a capela do museu, *Tupambaé* (Parte de Deus), em que o artista se apropria das vozes de crianças guaranis, coletadas na internet, para tomar conta do ambiente branco e vazio apenas com o som dos cantos infantis. No presente artigo abordaremos as obras de Queiroz em sua relação com a violência na Amazônia, destacando as relações com história e importância social, bem como seus desdobramentos e repercussão na crítica de arte brasileira e internacional.

1. A Questão Indígena e a violência

Um dos recortes dessa produção é seu olhar para a violência imputada aos povos indígenas. Em *Cântico Guarani*, instalação apresentada no 29º Salão Arte Pará (salão que ocorre em Belém, capital do Pará, porta de entrada para a Amazônia), como convidado especial, Queiroz constitui, no Museu Histórico do Estado do Pará, uma instalação escura, com uma luz difusa, em que o visitante precisa penetrar para perceber o que há ali. No espaço, redes (do tipo que os indígenas utilizam para dormir) pendem do teto. Só que aqui todas são negras e remontam a processos de auto-violência que determinados índios se impõem na ausência de perspectivas de vida na tribo. Alguns jovens guaranis utilizaram esse tipo de rede para o suicídio, por não conseguir enxergar um futuro diante das condições sócio-políticas nas quais se encontram. Em *Cântico Guarani* o visitante adentra na penumbra e termina por tocar sem querer nas redes ao deslocar-se pela sala escura, até o momento em que a visão se adapta a baixa luminosidade do ambiente. Complementando a instalação, um forte odor de flores e vinagre nos remontam ao cheiro de coroas de flores empregadas em homenagens póstumas.

Armando Queiroz discutiu o desvio cultural dos cânticos indígenas que cumprem hoje um triste e involuntário destino. Ao usar esses cânticos para esmolar, as crianças atraem os olhos dos não índios e misturam-se aos ruídos. Tornam-se estranhas às terras de onde vieram. (...), o artista propõe uma discussão sobre os vestígios de uma cultura indígena de histórias interrompidas, (...) o guarani não mais reconhece o outro, não mais se reconhece. Em ato de profunda tristeza, impõe a si mesmo o eterno silêncio. A voz é calada, se cala... para sempre (Mokarzel, 2011: 60).

Ao lado dessa sala escura, em uma capela luminosa ouvimos ecoar o cântico de inúmeras crianças a ecoar no espaço vazio do ambiente. Em uma pequena placa fixada na parede a informação de serem crianças indígenas da etnia guarani e que estas canções são utilizadas quando estas crianças pedem esmolas,



Figura 1. Instalação *Cântico Guarani* de Armando Queiroz. Artista homenageado com Sala Especial no 29 Arte Pará, Museu Histórico do Estado do Pará (2010).

Figura 2. Armando Queiroz, *Ymá Nhandehetama* [*Antigamente fomos muitos*], (2009). Vídeo. Prêmio Marcantonio Vilaça, CNI.

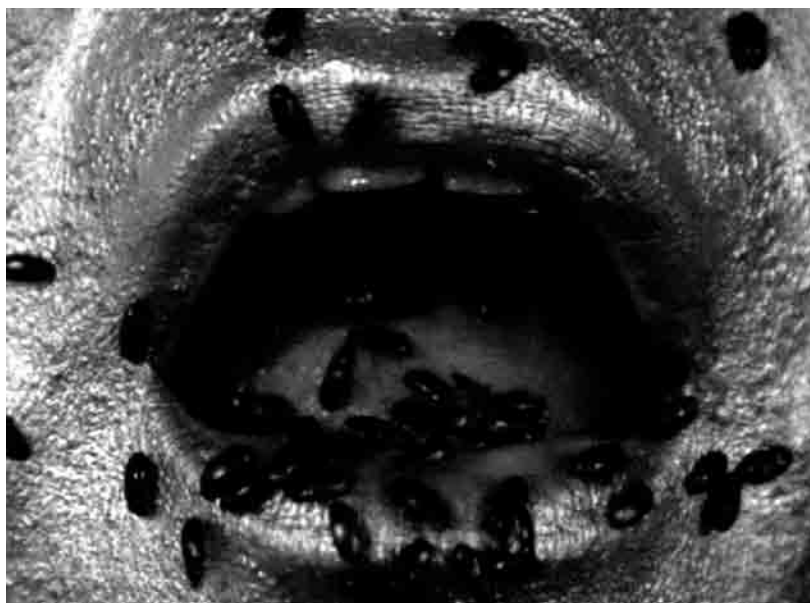


Figura 3. Armando Queiroz, *Midas*, (2009). Vídeo.
Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal
do Pará, Brasil. Realizado durante o processo do Prêmio
Marcantonio Vilaça, CNI.

bem como o endereço nos quais retirou os áudios empregados, (disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=-pdQyxr92U4&feature=related>). Ausência total de perspectivas, melancolia, e uma violência imputada a essas crianças é revelada na instalação sonora concebida por Queiroz. O som delicado das vozes inocentes revela o paradoxo estabelecido na violência da infância negada e do futuro incerto.

Queiroz, irá mergulhar na questão indígena, olhando ao diferente, dando voz a questões específicas, que muitas vezes parecem “invisíveis” para grande parte da sociedade brasileira. Foi assim que fez, com o processo que resultou no vídeo *Ymá Nhandehetama — Antigamente fomos muitos*, no qual o índio guarani Almiros Martins realiza um lúcido depoimento sobre os diversos processos de extermínio imposto às etnias das Américas. Aniquilamento que vem ocorrendo há séculos de abusos. Queiroz convida Martins a realizar uma ação para a câmera, cedendo o espaço da fala ao outro. O depoimento de Martins, um discurso do lugar da experiência, desvela os processos de aniquilamento de seu povo, para, no final da fala, em silêncio, cobrir seu rosto de tinta negra, desaparecendo na escuridão em frente a câmera. Assim, revela que ele mesmo, como toda sua consciência e engajamento, também está sujeito ao apagamento. Queiroz, ao ceder o espaço da performance para Martins, reafirma sua posição política, de olhar e cumplicidade com o outro. Em entrevista, publicada no catálogo *O Fio da Ameaça*, livro especial realizado para publicar a obra de Queiroz no 29 Arte Pará, perguntamos como articula, nesses trabalhos específicos, a relação entre violência, memória e história, tendo como resposta:

São fios condutores do mesmo drama. A gravidade está em considerar que esta violência latente e desmesurada está a quilômetros de nós, não nos diz respeito. A invisibilidade impingida aos povos da floresta é ignorante e criminosa (Queiroz: 2011: 14).

2. Garimpos

Com o vídeo *Midas* (realizado sob curadoria de Paulo Herkenhoff para a exposição do Prêmio Marcantonio Vilaça — CNI, 2008) Queiroz lança seu olhar para a questão dos garimpos na Amazônia, em especial para *Serra Pelada*, que ganhou a mídia internacional nos anos 1980 por constituir um dos maiores garimpos do Brasil, nos quais milhares de pessoas lançaram-se uma corrida moderna do ouro, no desejo de enriquecimento com as jazidas. Queiroz, com uma potente metáfora e em diálogo com o mito de Midas, nos dá a ver a violência e o embrutecimento que se assolou nos recônditos profundos da Amazônia, como nos revela:

Miséria, hanseníase e abandono espreitam Serra Pelada quase trinta anos depois do início da febre do ouro. Restaram casebres abandonados, pessoas perambulando, qual mortos-vivos numa cidade fantasma, ao redor de um grande lago contaminado de mercúrio, o oco. Restaram velhos aposentados, mulheres e a prostituição infantil. O índice de HIV é altíssimo. O gigante ameaçador, percebido no clima tenso do local, está presente a todo o momento (Queiroz, 2009: 01).

Em *Midas*, ao inserir em sua boca pequenos besouros, o artista aponta para a grande cratera de Serra Pelada que “devorou” cerca de nove mil pessoas, que lançaram-se na mineração, com seus sonhos de enriquecimento, entregues a toda sorte de doença e violência. No vídeo, o artista começa a comer os besouros, e tem sua pele também picada pelos mesmos, numa alusão aos processos de desagregação, violência e exclusão vividos pelos mineiros que buscaram o ouro ilusório. Dentre os que enriqueceram, vários perderam a fortuna como ganharam, rapidamente.

Ainda neste processo, ao visitar Serra Pelada, travou contato com um dentista que realizou inúmeras próteses para os mineiros, que no abandono do garimpo, só pensavam no ouro, perdendo seus dentes — devido as terríveis condições de saúde e alimentação deficiente —, que passavam a ser refeitos, com dentaduras e próteses de ouro quando conseguiam algum sucesso na busca do minério valioso. No contato com o dentista, o artista conseguiu acesso a diversos moldes de arcadas dentárias dos antigos mineradores. A partir delas, elaborou uma série de esculturas em metal, banhando as mesmas com tinta dourada. Nascia aí o trabalho *Ouro de Tolo*.

Queiroz nos fala das ilusões cruéis daqueles que buscavam trazer para tão perto de si o ouro, como sinal presente em seus sorrisos dourados, como se esse douramento suplantasse todas as perdas, dores e violências impostas sobre eles na busca da riqueza.

Conclusão

Para Herkenhoff, Queiroz é o grande artista brasileiro do Norte do país a revelar os processos excludentes que imputam uma invisibilidade ao sujeito, revelando, com sua obra a ‘violentação da violência’ (Herkenhoff, 2008: 03), trazendo à luz processos dramáticos e históricos da Amazônia. Concordamos com esta posição, percebendo que Queiroz lança um olhar agudo e sensível para os processos de segregação e violência que se estabelecem na região Amazônica, constituindo uma sólida obra que desnuda com profundidade, por meio da arte, a história, retirando o véu que muitas vezes cobre aquilo que não desejamos ver, porque nos fere.

Este artigo buscou apresentar um recorte de algumas de suas obras pais pungentes, que engendram reflexão prolongada sobre a arte a possibilidade desta como deflagrador de novas perspectivas sobre nossos papéis, como artistas. Queiroz nos convida a buscar ainda mais respostas, enquanto sujeitos que desejam conhecer o Brasil e a Amazônia: aprofundar-se para além dos exotismos, em uma procura que intencione perceber a experiência humana em suas complexidades, com suas histórias de atritos, descontinuidades e abandono.

Pretendemos ampliar ainda mais este trabalho, aprofundando e ampliando a reflexão sobre essas e outras obras do artista que revelam múltiplas questões sobre a Amazônia.

Referências

- Baqué, (2003) *La Fotografía Plástica*.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1930-2
- Castro, Fernando (1998) *Crossover Dreams: sobre la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*. In: Watriss, Wendy; Zamora, Louis Parkinson. *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994*. Austin: University of Texas Press. P. 56-94. ISBN: 0-2925-79118-6
- Cattani, Iceia Borsa (1999) *Images métisses*. CERAP, Hybridation, métissage, mélange des arts, ISSN: 1257-9291. Paris, n. 5, p. 93-99.
- Fernandes Júnior, Rubens (2002) *A Fotografia Expandida*. São Paulo: Tese em Comunicação e Semiótica — PUCSP.
- Gruzinski, Serge (2000) *El Pensamiento Mestizo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. ISBN: 84-493-0943-3.
- Heliography (2012). *The First Photograph*. [Consult. 20131212] Texto. Disponível em <URL: <http://www.hrc.utexas.edu.com/>>.
- Luis González Palma (1989). *Loteria I*. [Consult. 20131201] Fotografia. Disponível em <URL: <http://www.gonzalezpalma.com/>>.
- Luis González Palma (2012) *Declaración de artista*. [Consult. 20131201] Disponível em <URL: <http://www.gonzalezpalma.com/>>.
- Watriss, Wendy (1998) *Imagen y Memoria: Fotografía de Latinoamérica 1866-1994*. In: Watriss, Wendy; Zamora, Louis Parkinson. *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994*. Austin: University of Texas Press. P. 2-17. ISBN: 0-2925-79118-6.

Contatar o autor:

orlandomaneschy@gmail.com

Andrea Brandão: “Colecção de nomes e de coisas”

PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA

Brasil, artista visual. Bacharelado em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 1989. Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2001. Mestrado em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 1997. Doutorado em Educação, na Área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2005. Professora na Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (Estado de São Paulo).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O artigo trata de uma reflexão sobre o processo de instauração da exposição “Colecção de nomes e de coisas” da artista portuguesa Andrea Brandão, realizada na Plataforma Revólver Project, Lisboa, em setembro de 2012. Apresenta uma análise da estrutura expositiva, aborda a noção de “coleção”, de “cenas” e a importância das camadas de significados que são construídas pelo próprio processo experimental de instauração da exposição.

Palavras chave: Andrea Brandão / coleção / objetos / poética / livros.

Title: *Andrea Brandão: “A Collection of names and things”*

Abstract: *The article is a reflection about the process of establishment the exhibition “Collection of names and things” by the portuguese artist Andrea Brandão, in a Plataforma Revólver Project, Lisbon, in September 2012. This analysis presents structure elements of the exhibition and discusses the notion of “collection”, “scenes” and the importance of the layers of meaning that are built in the setting up the exhibition.*

Keywords: *Andrea Brandão / collection / objects / poetic / books.*

Introdução

O artigo trata de uma reflexão sobre o processo de instauração da exposição “Colecção de nomes e de coisas” da artista portuguesa Andrea Brandão, realizada em setembro de 2012 na Plataforma Revólver Project.

De trajetória singular e multifacetada, Andrea teve sua formação inicial em Design Industrial na UTL, e posteriormente em Artes Plásticas no Ar.Co. Nasceu em Vila Nova de Gaia em 1976, vive atualmente na cidade de Lisboa.

“Colecção de nomes e de coisas” caracteriza-se por um longo percurso de



Figuras 1 e 2. Andrea Brandão. Vista da *sala que antecede*.
Exposição “Colecção de nomes e de coisas” / *Sala que antecede*,
fac-símiles, Plataforma Revólver Project, Lisboa, setembro/2012.
Crédito: Hugo Rodrigues Cunha e Maria Lopes.

produção, e envolve um conjunto de processos que determina uma amplificação da ideia de “coleção” e “cenas,” a partir de uma relação sónica entre objetos, constructos verbais, suportes historicizados — os livros — e referências a cadernos de notas, que são observados como contentores de estratos mnemônicos associados a escrita e a palavra.

O termo “coleção”, presente no título da exposição, sugere algo mais que o conceito — comumente associado ao termo — que o define como sendo a reunião de uma série de objetos selecionados e agrupados por determinados critérios que variam entre o valor cultural, científico ou mesmo sentimental.

Para Andrea Brandão, a “coleção” está na ordem do experimental: colecionar é um ato de experiência, elemento fundamental do processo de construção poética da artista, que propõe uma relação significativa com os “nomes” e as “coisas”, que vão sendo integradas a sua memória e a sua existência. A artista, desse modo, concebe cada “objeto” dentro de seu próprio espaço-tempo, despojando-os de sua condição individual ou funcional, para lançá-los em outras conexões, muitas vezes imprevisíveis.

Construir uma coleção com tal entendimento é “estilhaçar o *continuum* temporal dos objetos e, com isso, ajudar a abrir ângulos novos de conhecimento” (Perrone & Engelman, 2005: 88). Nesse sentido, o processo da artista não visa uma classificação racional das coisas, mas apresenta a ordem subjetiva do colecionador (Perrone & Engelman, 2005: 89). Muito embora alguns objetos ainda guardem certos indícios de uma função anterior, é nesse espaço indicial, entre memória individual e memória coletiva, associada a objetos carregados de história que se estabelece o fio condutor da coleção construída pela artista.



Figura 3. Andrea Brandão. Sala dos livros. Exposição “Colecção de nomes e de coisas”, Plataforma Revólver Project, Lisboa, setembro/2012. Crédito: Hugo Rodrigues Cunha e Maria Lopes.

Figura 4. Andrea Brandão. Detalhe do processo de desenho, capa do livro “Fumo” de Ivan Turguénev. Julho/2012. Crédito: Andrea Brandão.

Figura 5. Andrea Brandão. Sala dos objectos. Exposição “Colecção de nomes e de coisas”, Plataforma Revólver Project, Lisboa, setembro/2012. Crédito: Hugo Rodrigues Cunha e Maria Lopes.

Esses objetos, em especial os livros, são elementos culturais muito potentes e catalisadores de conteúdos simbólicos, e como tais são percebidos pela artista a partir de sua complexidade estrutural ligada a enorme “variedade do repertório de seus elementos” (Santos, 2012: 69).

Por meio do objeto-livro, certas construções relacionais são estabelecidas com outros objetos e com o próprio espaço, seja de modo intuitivo ou proposital, seja por meio da forma — material ou visual — que é vislumbrada nos cadernos de nota da artista, nos desenhos, fac-símiles, maços de papel, folhas soltas etc. — ou ainda em conotações mais abstratas como a sequência de percurso da própria exposição e a construção de ‘cenas’ — termo utilizado pela artista, e que designa um conjunto de situações que criam uma determinada narrativa visual.

Nesse sentido, o espaço expositivo é estrategicamente elaborado em dois momentos específicos e que são presentificados em três salas:

[...] sala que antecede/sala dos livros/sala dos objectos — e está organizada em dois grandes volumes. Um comporta todos os trabalhos e projectos que até à data apenas existiam no meu ateliê. Trabalhos de parede, plinto, prateleira, ou mesa, dispostos muito próximos entre si, como um cabinet de curiosités. O outro é um trabalho em torno dos livros, a minha biblioteca pessoal em trompe-l'œil (Brandão, 2012).

1. Sala que antecede

Esta sala está baseada na construção de uma “cena”, concebida a partir da resignificação de elementos de comunicação visual em elementos formais de modo a propor uma narrativa visual. Assim, o nome da exposição e o nome da artista colocados acima da linha de visão do observador deixam de ser elementos aparentemente informativos para serem vistos como uma metáfora para o livro, fazendo referência a uma espécie de “folha de rosto” a introduzir o observador no espaço expositivo (Figura 1).

Corroborando para essa construção conceitual, a artista apresenta ainda nesta sala uma série de *folders* (desdobráveis), com fac-símiles de páginas de seus cadernos de nota e que se referem a sua “coleção de nomes” (Figura 2).

É nesse “jogo” de associações, de representações e de simulacros desenvolvidos na estruturação do espaço que há uma sobreposição de camadas de significados, nos quais a artista reprograma os aparatos e os elementos comumente ligados a “comunicação expográfica” de modo a questionar o estatuto da obra de arte pela transformação dos “enredos” em “formas” (Bourriaud, 2009).

O que se propõe depois disso na passagem da “sala que antecede” para a “sala dos livros” é outra cena, caracterizada por uma situação paradoxal, que é a hipótese de se estar diante um espaço vazio (Figura 1), contrapondo-se

fortemente a uma ideia de “coleção” como sendo uma vasta reunião de objetos.

O sentido dessas “cenas” constantemente presentes na obra da artista está ligado principalmente a situações formais que conferem peso aos mais invisíveis processos, e a criação de linhas poéticas e relatos alternativos nos quais o espaço expositivo também se torna um espaço de criação/produção como qualquer outro (Bourriaud, 2009).

2. Sala dos livros

Os livros aparecem constantemente como referências aos fluxos de narração que alimentam permanentemente as micro-ficções em torno da exposição. Nesta “sala”, o ato se sobrepõe a matéria, pois os livros estão aqui evocados pelo desenho (Figura 3). Para Andrea Brandão, o desenho é antes de tudo gesto, que se manifesta em função de uma situação dialética que contrapõe objeto real (livros) e sua ficção (desenho). A artista refere-se a “sala dos livros” como sendo uma visão em *trompe-l'œil* de sua biblioteca particular, e novamente, o simulacro — já expresso pelos fac-símiles dos cadernos colocados a entrada — torna-se uma possibilidade de resignificação de objetos, nos quais os desenhos suportam, literalmente, camadas de construções gráficas que exploram a própria história do objeto-livro que representam (Figura 4).

Os desenhos são formas traduzidas, inclusive pelo modo como são apresentados; no qual o processo de visão é tomado em conta (o desenho é realizado invertido como se fosse uma referência a imagem que se forma na retina) e o texto torna-se ele próprio desenho (Brandão, 2012), o que permite assim uma nova experiência com relação a visualidade de seu original, nesse sentido há uma “prática de deslocamento que valoriza enquanto tal a passagem dos signos de um formato para outro” (Bourriaud, 2011: 141).

3. Sala dos objetos

A “sala dos objetos,” segundo a artista, representa o segundo volume de sua exposição e comporta todos os trabalhos e projetos que existiam em seu atelier até a data da montagem.

Os objetos dispostos muito próximos entre si sugerem a visualidade de um *cabinet de curiosités*, e tal proposição determina uma ideia de reunião de objetos, que rememora aspectos da história e do percurso de vida da artista.

É possível, desse modo, amplificar a percepção da “sala dos objectos” a partir da noção de “images de pensée,” na qual a artista elabora tridimensionalmente, em seu espaço de trabalho, uma série de aforismos, notas, transcrições que se dão pelas coisas meticulosamente colocadas no entorno dessa sua área de trabalho, e nesse aspecto a coleção de objetos emprega uma “metodologia”,

que está presente nos cadernos de notas da artista; imaginando, portanto, o espaço como um contendor de anotações tridimensionais que dialogam com as listas propostas na “coleção de nomes.”

Conclusão

Na exposição “Coleção de nomes e de coisas” de Andrea Brandão, as camadas de significados são estabelecidas por construções relacionais entre os objetos, o espaço expositivo, a artista e o público. As memórias — individual e coletiva — atuam determinando o acontecimento vivido, mas também o acontecimento lembrado fruto da relação com a coleção e que segundo Walter Benjamin (1994: 37) “é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”

Sem dúvida, a artista trabalha com suas próprias memórias afetivas, mas principalmente com o peso conferido a processos dialógicos aparentemente invisíveis, e por meio dos quais são estabelecidos fluxos de citações visuais, de rupturas, de deslocamento, de resignificação de objetos, e também de transformação do espaço expositivo em espaço de produção, tanto quanto é o seu atelier.

A estrutura da exposição permite antever que o percurso e o processo são elementos que definem e sustentam as relações entre materiais carregados de história e sua reorganização/reapresentação dentro de um sistema de produção, que implica na ideia da revelação de possíveis sentidos imanentes, impondo tensões, não apenas materiais, mas também tensões na forma como os objetos e coisas são estruturados no (e pelo) espaço. Cada sala da exposição insere o observador dentro de um percurso temporal, que evoca também uma espécie de referencia ao percurso existencial da artista, conectando-o aos objetos, nomes e coisas que a rodeiam.

Referências

- Benjamin, Walter (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Pós-produção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bourriaud, Nicolas (2011). *Radicante, por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes.
- Brandão, Andrea (2012). *Coleção de nomes e de coisas*. Acesso: 28/11/2012.
- Disponível em: <http://www.artecapital.net/plataforma.php?id=38>
- Caraïes, Marie-Haude & Marchand-Zanartu, Nicole (2011). *Images de pensée*. Paris: RMN.
- Perrone, Cláudia Maria & Engelman, Selda (2005). *O colecionador de memórias*. Revista: Episteme, Porto Alegre, n. 20, p. 83-92, jan./jun. 2005. ISSN 1413-5736.
- Santos, Milton (2012). *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP.

Nem a terra, nem o céu, justamente o meio. A poética de Mariza Carpes

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

Brasil, artista visual e professor. Bacharelado em Artes Plásticas, Habilitação Desenho. Mestre em Artes Visuais, Poéticas Visuais. Doutor em Artes Visuais, Poéticas Visuais. Professor na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo analisa a obra gráfica recente da artista brasileira Mariza Carpes (Santa Maria-RS, 1948), destacando a investigação sobre o seu processo de instauração de obra. O artigo investe na análise do processo de criação, desde a elaboração do seu tema, os desdobramentos desse tema em motivos diversos, o uso de recursos técnicos oriundos do desenho e da pintura e ainda a ampliação de procedimentos e materiais utilizados pela artista.

Palavras chave: Mariza Carpes / desenho / arte contemporânea.

Title: *Neither the sky, nor the earth, just the middle. Poetics of Mariza Carpes*

Abstract: *This article analyzes the recent graphic work of Brazilian artist Mariza Carpes (Santa Maria-RS, 1948), highlighting research on the process of setting up work. Article invests in the analysis of the creation process, from the preparation of its subject, the ramifications of this theme on several reasons, the use of technical resources from drawing and painting and also the breadth of procedures and materials used by the artist.*

Keywords:

Mariza Carpes / design / contemporary art.

1. Escrever sobre o trabalho

Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main, et la voir *en la dessinant*. — Paul Valéry (1998)

Mariza Carpes (Santa Maria, RS, 1948), desenhista e pintora, é bacharel em Desenho e Plástica, pela Universidade Federal de Santa Maria (RS), realizou estágio no ateliê do pintor e gravador gaúcho Iberê Camargo (1980) e fez o Mestrado em

Artes na Ball State University (Indiana, EUA). Sua carreira dividiu-se entre a prática artística e a atividade de professora de desenho (na UFSM e na UFRGS), onde também exerceu atividades administrativas. Dedicando-se desde os anos 1970 a investigação sistemática dos recursos da expressão gráfica e da expressão pictórica, apresentou-se individualmente em 13 mostras e participou de inúmeras coletivas. Recebeu prêmios em salões e concursos públicos e tem obras em acervos públicos em seis estados brasileiros e nos Estados Unidos da América do Norte.

A primeira impressão frente ao conjunto de obras de Mariza Carpes é a de que estamos vendo desenhos. Digo isso porque a primeira imagem que vem à mente é a de um criador com seu pensamento gráfico em plena operação. Digo também porque conheço a artista, por que sei que ela é professora (nunca se deixa de ser professor, mesmo na aposentadoria; é antes um estado de ser do que uma profissão), porque percebo de imediato todos os indícios da metodologia rigorosa e sistemática ao olhar os trabalhos. Mariza Carpes é uma artista na sua plenitude, pois nela convive o domínio técnico do ofício, uma bem sucedida carreira, sua vasta e palpitante vivência como professora de desenho e ainda a experiência como administradora e gestora cultural. Essa professora é uma artista.

A análise do processo de criação, a partir dos vestígios percebidos nas obras prontas, indica um modelo de prática rigorosamente sistemática: as camadas superpostas dos trabalhos deixam entrever todas as etapas da criação: o desejo, o projeto, os croquis, os estudos, a obra. Um levantamento dos procedimentos utilizados nos fornece uma lista generosa de recursos: as colagens, a costura, os alinhavados, o desenho, a pintura. Em cada um desses recursos, evidencia-se um embate entre os vestígios daquele desejo fundador, os dados da memória, o exercício continuado do sensível e a prática do fazer. Tão ampla quanto a lista de procedimentos, é a dos materiais utilizados: tela, papel, tecido, madeira, ferro, vidro, grafite, lápis, pastel, carvão, linha, cera para encáustica, muitas coisas achadas e outras tantas procuradas. A matéria com que são feitos os sonhos da artista tem tanta coesão e coerência que se torna difícil enxergá-la: vemos o todo da obra, vemos o desenho, vemos, quando muito, o todo da informação pretendida. O proceder por camadas, operando as justaposições, as sobreposições e o acúmulo, exige um adestramento do olhar. A manualidade, assim como o domínio do artesanato, é evidente; o que importa no final é a fatura que transforma as individualidades dos materiais em matéria de memória.

2. À questão posta

Pelos deuses, as claras dançarinas! Que viva e graciosa introdução aos mais perfeitos pensamentos! Suas mãos falam, e seus pés parecem que escrevem. Que precisão nesses seres que se dedicam a usar tão bem de suas forças tenras!



Figura 1. Mariza Carpes (1948). Sem título, 2011.

Tinta acrílica, cimento, ferrugem, meia de nylon, carvão, pastel seco e linha sobre tecido, 90 x 89,5 cm. Coleção da artista.

Figura 2. Mariza Carpes (1948). Sem título, 2012. Tinta acrílica, metais, pó de mármore, cimento, ferrugem, linha e objeto de metal e tecido, 103 x 120 cm. Coleção da artista.

Aqui a certeza é um jogo; dir-se-ia que o conhecimento encontrou seu ato, e que a inteligência de imediato consente às graças espontâneas... Paul Valéry (1996)

À questão posta, informou a artista que o seu ponto de partida foi a dança, melhor ainda, o movimento, aquilo que faz a dança, isto é, o imaterial fazendo-se no tempo e no espaço. Essa dança não está representada nos trabalhos expostos. Ela apresenta-se em potência, desdobrada nas diversas figuras que ocupam a superfície dos suportes, nos vãos entre elas, nos inúmeros elementos que ajudam a ocupar o espaço. Não é uma descrição da dança, tampouco sua representação; é a dança enquanto acontecimento temporal: a ambição é a de torná-la visível através daquilo que ela imprimiu na sensibilidade do espectador, no nosso caso, a artista. Os desenhos aqui apresentados têm algumas qualidades distintivas que merecem ser destacadas: a relação entre as figuras e os fundos dos diversos trabalhos se dá num processo de evolução esquemática. Não há a pretensão de reproduzir as formas dos corpos e dos objetos, apenas configurá-los, deixá-los passíveis de serem reconhecidos, mas não identificados. A evolução se dá do esquemático ao configurado. Segundo Rudolf Arnheim (1992), a percepção começa com a captação dos aspectos estruturais mais evidentes, deixando ao observador o trabalho de enquadrar o esquema enquanto forma, enquanto simulacro do real. Assim é que não há figuras nesses desenhos; a artista recorre àquelas formas sintéticas de configuração do corpo humano, tais como perfis e silhuetas. Antes manequins; depois, no observador, figuras? O outro aspecto distintivo desses trabalhos ocorre na dualidade entre representação e apresentação. A opção da artista é pela apresentação das matérias ao invés da representação das coisas. Trata-se, numa redução extrema, do mesmo

processo de colagem dos modernistas: por que representar se podemos apresentar? Assim, a matéria dos sonhos permanece coisa do mundo material enquanto simula coisas do mundo ideal. Mais um aspecto distintivo é o do uso da cor: qual cor? Não percebemos de imediato as cores desses trabalhos: elas são pouco significantes, porque não agregam valores sensoriais. A bicromia desses desenhos, ora azuis, ora terrosos, simbolicamente configura o campo da ação desses trabalhos: nem celestes, pois não vão às esferas metafísicas, nem terrenos, pois não se detêm na simulação do real; são humanos, a justa medida entre o céu e a terra. Falam de coisas apreendidas pelos sentidos e compreendidas pela sensibilidade. Sintetizando, podemos dizer que esses desenhos são da ordem da apresentação, e não da representação.

3. O desenho foi o mote inicial

O desenho foi o mote inicial desse texto: ao iniciarmos, falávamos de pensamento gráfico. Agora é necessário opor essa idéia a de um pensamento pictórico. A obra aqui analisada tem ambas as características: vale-se de recursos lineares para a configuração das formas e se vale de recursos pictóricos para a representação da densidade da matéria. Esse pensamento que nomeamos de gráfico é uma característica geracional: depois de décadas na qual o desenho foi o exercício para o aprendizado da simulação do real e após a base sobre a qual se assentava a encarnação das formas através das tintas, na geração de Mariza Carpes ocorre o processo de independência do desenho enquanto técnica. Resultado da consciência de sua auto-suficiência enquanto técnica e de sua potência expressiva, associou-se a isso a revelação de que ele também podia ser tão nominativo quanto a pintura. A revelação do desenho enquanto um meio e também um fim para nominar as questões materiais e filosóficas do mundo tornou seus praticantes verdadeiros neófitos. Não importava qual tema, qual assunto, quais recursos materiais, qual a sua destinação: o desenho servia a tudo e a todos com igual eficiência e qualidade. Assim, toda uma geração tornou-se desenhista, posto que a técnica não fosse somente um meio, mas um fim em si mesmo: desenhava-se para ver, para apreender, para conhecer, para descobrir, e para revelar. Não é por acaso que o desenho pautou a formação artística de inúmeras gerações de artistas nas nossas escolas: ele era o campo aberto para experiências e experimentações que estavam interditos a pintura, cheia de regras técnicas e impedimentos históricos; interditos também para a gravura, que exigia um rigoroso e quase monástico processo de iniciação; também para a escultura, soterrada na tradição monumental, assim como para a cerâmica, presa no dilema entre o utilitário e a difícil autonomia enquanto escultura. Assim foi que o desenho tornou-se também o campo aberto dos afetos: as aulas de

desenho eram lugares de trocas de informações, de intercâmbios de sensibilidades, de espaços de experimentação.

O desenho permitiu a Mariza Carpes a configuração da dança, mas também possibilitou a descrição do movimento e o mapeamento do entorno. Sobre o desenho sabemos que, conforme a tradição seguimos a norma renascentista do *disegno*, literalmente o desígnio, a intenção da representação gráfica, que tem seu equivalente no termo inglês *design*, que é a perspectiva da representação dos objetos da existência humana. Mas não estamos limitados somente ao *disegno* e ao *design*, temos também o *to draw* ou o *to draft* dos ingleses, o risco ou o traçado, a representação gráfica pura, o abandono da tirania da representação das figuras na busca de uma feição externa com qualidades próprias, concreta e puramente plásticas.

4. Se, à indagação

Se, à indagação sobre qual era o seu ponto de partida, a artista respondeu que era a dança, achamos que ela também deverá estar no fim buscado. Assim, entre a dança e o seu movimento, entre a representação e a apresentação, entre o desejar e o fazer, temos nessa extensa série de trabalhos o desenho como obra. Mas também temos o desenho como estratégia (usando esse termo de origem militar, tão caro aos nossos melhores desenhistas), ou seja, a arte de aplicar com eficácia os recursos de que se dispõe, visando ao alcance de determinados objetivos: nem a terra, nem o céu, justamente o meio.

Referências

Arnheim, Rudolf (1992). *Arte & Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora,
Carpes, Mariza (2012) *Nem a Terra, nem o céu, justamente o meio* (catálogo de exposição). Santa

Maria/Porto Alegre: Museu de Arte de Santa Maria/Galeria Iberê Camargo — Usina do Gasômetro.
Valéry, Paul (1996) *A Alma e a Dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago Ed..
Valéry, Paul (1998) *Degas Danse Dessin*. Paris: Éditions Gallimard.

Jorge Vieira, jogos antropomórficos como imagem de transmutação

PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA

Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas — Pintura (Escola Superior de Belas-Artes do Porto). Mestre em História da Arte Contemporânea em Portugal (Faculdade de Letras da Universidade do Porto). Leciona na Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico do Porto.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Aqui se expõe como a representação do corpo humano, nos trabalhos de Jorge Vieira, se faz ou por hibridismos zoomórficos ou pela quase infinita exploração de possibilidades combinatórias dos “poucos” elementos intervenientes, tornando-se uma espécie de montagem de fragmentos, fundada na construção e desconstrução sistemática da sua unicidade e do seu sentido.

Palavras chave: corpo / hibridismo / surrealismo / primitivismo / metamorfose.

Title: *Jorge Vieira, anthropomorphic games and image of transmutation*

Abstract: *Here is exposed as the representation of the human body, in the work of Jorge Vieira, becomes hybrid zoomorphism or the almost endless exploration of combinatorial possibilities of the “few” elements involved, becoming a sort of assembly of fragments, founded in construction and systematic deconstruction of its uniqueness and its meaning.*

Keywords: *body / hybridity / surrealism / primitivism / metamorphosis.*

Introdução

Jorge Vieira representa, na história da arte do século XX em Portugal, o momento em que a escultura se desliga claramente de uma produção “engajada” em modelos ideológicos de poder, responsáveis pela manutenção de uma produção estatutária indissociável de arquétipos passadistas, ancorados ao século XIX, servindo fins propagandísticos ou apoloéticos do poder que a mantinha.

Com efeito, a obra de Jorge Vieira rejeita a tradição da estatutária do Estado Novo, desenvolvendo-se estilisticamente segundo duas grandes vias, a abstraccionista e a surrealista e desenvolve características abrangentes e recorrentes ao longo do tempo: a escala intimista, o barro como material essencial, a

presença do exotismo (primitivismo, iberismo e culturas arcaicas, populares e mediterrânicas), o valor simbólico da forma, a presença do corpo, etc.

Neste texto propomo-nos abordar as metamorfoses da representação do corpo como forma de pensar e reinventar o humano.

1. Jogos antropomórficos como imagem de transmutação

Nos anos cinquenta, Jorge Vieira inicia a sua pesquisa em torno da representação animal. Trata-se de um zoomorfismo antropomorfizado que vai crescendo no fascínio da estranheza das imagens produzidas.

Com reminiscências evidentes das culturas primitivas, ou da arte popular, sobretudo do Norte do país, compõem-se em associações inesperadas, em que a anatomia humana se confunde e mistura com a do animal, em exercícios de deformação “expressionista”. É o próprio autor que o confirma ao afirmar: *Como escultor sinto-me próximo da Rosa Ramalho, não me sinto próximo do Francisco Franco ou do Leopoldo de Almeida* (Vieira, 1981).

É o encontro com a memória popular, presente no barro, e presa nas imagens de um inconsciente colectivo, que as tornam familiares no seu saber ser insólito.

Com facilidade lembram as formas grotescas de Rosa Ramalho, de Rosa Cota ou de Mistério, artistas populares, para quem a arte não é dever de imitação da natureza. ‘Daí o excesso, a caricatura, o monstro, as formas grotescas que implicam um grau zero de fidelidade no que toca aos mecanismos miméticos’ (Guedes, 1987:13).

Rosa Ramalho, barrista do Minho, lamentava não poder trabalhar “só para a memória” e assim estabelecia o universo exacto da sua criação. Referindo o seu bestiário dirá: *Depois de prontos até me fazem medo [...] ainda haverá destes bichos, lá por essas serras?* (Sousa, 1987:29) e a pergunta torna evidente que se está a dar corpo a um real só existente na natural ingenuidade da mente livre de saber literário. (Bachelard, 1967: 8)

Por isso, esse mundo de monstros se torna numa realidade imaginada. Ganha autonomia acrescentando à realidade realidades estéticas, coexistindo naturalmente com elas.

Esta escolha, sublinho, intencional, deriva ainda de uma outra pesquisa em que o autor se embrenha, que o liga aos processos do surrealismo.

Trata-se da referida busca de imagéticas primordiais, residuais nos povos primitivos, também presentes em sectores sociais sem acesso à erudição e portanto libertos dos *preconceitos* formais da história da arte do ocidente.

Como outros artistas modernos, viu nos exemplos dessas manifestações artísticas uma possibilidade de fuga ao academismo e aos valores sociais nele implicados recorrendo ao primitivismo como um instrumento de crítica,



Figura 1 · Jorge Vieira, S/ título, 1994, terracota com engobes, Museu Jorge Vieira / Casa das Artes (Beja). Fonte: própria.

tornando-o numa arma de contracultura, em oposição aos artistas do passado, mesmo próximo, que celebravam na arte, o colectivo, os valores institucionais da sua cultura ocidental (Krauss, 1966).

Essa apropriação de imagens diversas, de princípios construtivos e de associação, foi também uma estratégia de Jorge Vieira para, simultaneamente, se libertar da tradição académica, ainda actual no quadro ideológico português, e do ideário dominante do neo-realismo, introduzindo indiscutível actualidade na produção escultórica nacional. Aproximou-se, deste modo, das vanguardas europeias dos anos cinquenta.

Jorge Vieira embrenha-se, portanto, neste mundo de representações, procurando a estrutura ideológica que o sustenta. Nessa busca do processo metodológico para a criação, encontra a fórmula para libertar os sonhos, ou pesadelos, respeitando a sua condição de surrealista. Cria, pois, formas cujas partes, pertencendo a contextos diferentes, ou a diferentes entes, geram seres híbridos que não são nem animais personalizados nem pessoas animalescas mas novos seres, de um improvável mundo paralelo, que, no entanto, identificamos como possível. Tornam-se verdadeiros, no sentido que lhes dá Deleuze, ao caracterizar o ideal nietzischiano de arte:

A arte inventa precisamente mentiras que elevam o falso ao mais alto poder afirmativo, faz da vontade de enganar qualquer coisa que se afirma no poder do falso. [...] Então, verdade pode ter uma nova significação. Verdade é aparência. [...] Em Nietzsche, nós, os artistas = nós os que procuramos conhecimento ou verdade = nós os inventores de novas possibilidades de vida (Deleuze, s/d: 155)



Figura 1 · Jorge Vieira, S/ título, 1951, mármore rosa de Borba, Museu Jorge Vieira / Casa das Artes (Beja). Fonte: própria.

Da mesma forma, nos trabalhos dos anos oitenta, em que o único tema é a figura humana, o corpo sofre múltiplas intervenções, numa variada e quase infinita exploração de possibilidades combinatórias dos poucos elementos intervenientes, tornando-se, uma espécie de montagem ou construção de fragmentos, ‘construção biomórfica como imagem de transmutação’ (Krauss, 1966: 39).

Essa acção sobre o corpo pode assumir diferentes formas, como por exemplo as deslocações de partes, ablações, torções, inclusões, associações, decapitações / amputações / desmembramentos, e ainda hibridações.

As “deslocações” de partes do corpo quebram a unicidade, a integridade física do humano, parecendo que são as suas diferentes parcelas a adquiri-la. Ganhando autonomia deslocam-se para novos lugares criando ambivalências de leitura pela ambiguidade da imagem assim criada. É uma questão de Gestalt, mas é também mais do que isso. A desarticulação da estrutura alerta o observador para a impossibilidade da análise, de uma interpretação global. Nessa brecha se insinua a metáfora, se impede a interpretação e se cria lugar à poesia: explora a similitude das formas que permuta e associa, num processo de



Figura 3 · Jorge Vieira, S/ título, 1990, terracota, Museu Jorge Vieira, fonte: própria.

Figura 4 · Jorge Vieira, S/ título, 1988, terracota com engobes, Museu Jorge Vieira, fonte: própria.

Figura 5 · Jorge Vieira, S/ título, 1981, terracota com engobes, Museu Jorge Vieira / Casa das Artes (Beja). Fonte: própria.

descontextualização e assim recria constantemente a identidade corporal — o redondo dos “seios” pode substituir o dos “olhos”.

Mas para além dessa questão de jogo formal deve considerar-se um outro, lúdico, muito mais surrealista, que naquele se funda. É o jogo simbólico assim criado. Quase sempre originando leituras erotizadas a partir da quebra de sentido lógico produzido — o redondo dos seios ocupa o lugar do redondo dos olhos, que observam e desejam os mesmos seios.

Da mesma forma as “ablações” (entendidas como a supressão de partes do corpo) geram novos entes, de estranheza surrealizante, e formalmente surpreendentes, não por causa das formas ou das imagens, mas pela relação criada entre formas e imagens, ou impossibilidade dessa relação.

O sentido de humor é neste caso levado ao extremo. Estas imagens podem considerar-se completas se pensarmos na expressão do senso comum “ter pés e cabeça”. Com efeito todas elas, seja qual for a ablação a que foram submetidas, têm sempre pés e cabeça.

Associadas às anteriores surgem as “torções”, sobretudo do eixo organizador da figura humana, importantes nesse processo de desarticulação e recriação da estrutura e composição dos novos “seres” que redefinem as relações entre a realidade do corpo e as condições de existência da “forma”.

Em todos estes casos nos encontramos perante a concretização do desejo de Artaud do *corpo sem órgãos*. Com efeito, à medida que a figura se deforma e transforma, sujeita a essas estratégias metamórficas, dilui-se o organismo, para, na falha da anatomia redescobrirmos o corpo. Corpos que em Jorge Vieira respondem ao ‘Porque não andar com a cabeça, cantar com os seios, ver com a pele, respirar com o ventre [...] (Deleuze, 2007: 200).

As três restantes formas de intervenção sobre a imagem do corpo não se assumem como metamorfoses, na medida em que não se organizam intrinsecamente numa coerência unitária, mais ou menos deformada. Pelo contrário, nelas se mantém e identifica a imagem tradicional da representação da figura humana.

As associações relacionam elementos (muitas vezes o mesmo elemento) organizando-os segundo princípios não canónicos do discurso figurativo. Estabelecem relações não ilustrativas ou narrativas entre as figuras e o facto visual. A estranheza, não está agora na insólita coesão formal dum novo ser produzido, mas na constatação da distinção das individualidades intervenientes e na ausência de uma lógica imediata para a sua associação. Tal facto é que remete para estranhas interpretações.

As decapitações / amputações / desmembramentos perturbam porque desarticulam, de facto, uma unicidade indestrutível do ponto de vista quer sagrado, quer filosófico quer ainda sensível — o corpo humano e consequentemente o

conceito de *homem*. Um corpo “retalhado” é um cadáver, perde a qualidade de *ser* que lhe é dado pela vida. No entanto, estas figuras não são ainda cadáveres pois, ‘retalhadas, fragmentadas, divididas [estão] todavia inteiras’ (Listopad, 1981).

Esclarecendo essa impossibilidade de ser *ser*, recorre-se agora às palavras de Jean Paul Sartre, que comenta, exactamente a capacidade de Giacometti revelar a vida que há no ser, bem como em preservar e evidenciar tal unidade nos seus trabalhos:

Da árvore pode-se isolar um ramo que balouça; mas do homem é impossível isolar um braço que se levanta ou um punho que se fecha. O homem é a unidade indissolúvel e a origem absoluta dos seus próprios movimentos. Permanecendo aí, o homem é um mágico de sinais; os sinais prendem-se-lhe aos cabelos, brilham nos olhos, dançam entre os lábios, empoleiram-se na ponta dos dedos; ele fala com todo o corpo: se corre, fala; se pára, fala; se adormece, o seu sono é a palavra. [...] É preciso que [o escultor] inscreva o movimento na total imobilidade, a unidade na multiplicidade infinita [...] (Sartre, 1971: 258).

Espécie de *ex-votos* alguns desses trabalhos parecem reunir destroços, fragmentos que sugerem objectos encontrados. Noutros, sobretudo as decapitações, apontam para leituras de possíveis e complexas problematizações existenciais.

Conclusão

Jorge Vieira, liberta-se do academismo, partindo de estratégias formais próximas das culturas primitivas e popular, integra princípios do surrealismo que o levam a considerar a figura humana como um meio de reflexão ideológica e existencial, concretizada no hibridismo e na metamorfose do corpo das figuras que constrói. Cria, desta forma, uma imagética própria e única nos meados do séc. XX em Portugal, acertando-se com a vanguarda europeia do seu tempo.

Referências

Bachelard, Gaston (1967) *La Poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1967.

Deleuze, Gilles, (s/d) *Nietzsche e a Filosofia*. Lisboa: Res. p. 155-300.

Guedes, Maria Estrela (1987) “Olhar de Soslao” in Sousa, Ernesto (eds) *Itinerários*. Porto: Casa de Serralves, Setembro, p.13-30.

Krauss, Rosalind (1996) *La originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos*. Madrid: Alianza Editorial.

Listopad, Jorge (1981) (s/t) *Diário de Notícias*. 24 de Novembro.

Rodrigues, Rogério (1981) “Jorge Vieira ‘Próximo de Rosa Ramalho’”, JL.

Sartre, Jean-Paul, (1971) *Situações III*. Lisboa: Europa América.

Contactar a autora:

prudenciacoimbra@gmail.com

Santiago Sierra y los sistemas colaborativos de trabajo

RAMÓN BLANCO BARRERA
& YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS

Ramón Blanco Barrera: España, artista visual. Asistente Honorario por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Máster en Comunicación y Crítica del Arte" (Universidad de Girona) / Licenciado en Bellas Artes, "Máster en Arte: Idea y Producción" y Máster en Educación (Universidad de Sevilla).

—

Yolanda Spínola Elías: España, artista visual. Profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Doctora en Bellas Artes, "Máster Internacional en Sistemas Interactivos" (MECAD/ESDI y Universidad Ramón Llull), "Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas" (Universidad Complutense de Madrid).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: Este artículo reflexiona sobre los sistemas colaborativos de trabajo a través del análisis conceptual de algunas obras de Santiago Sierra (Madrid, 1966) que exploran sintáctica y semánticamente los límites entre las prácticas de creación participativa, el empleo y la explotación desde las contradicciones y paradojas del sistema capitalista.

Palabras clave: arte / sociedad / trabajo colaborativo / empleo / explotación.

Title: *Santiago Sierra and the collaborative working systems*

Abstract: *This article deals with collaborative working systems through conceptual analysis of some artworks of Santiago Sierra (Madrid, 1966) exploring syntactically and semantically the limits between participatory creation practices, employment and exploitation from the contradictions and paradoxes of capitalist system.*

Keywords: *art / society / collaborative work / employment / exploitation.*

Introducción

Este trabajo centra su análisis en aquellas obras de Santiago Sierra concebidas hacia o desde la participación ciudadana. Hoy en día cada vez es más habitual ver cómo los individuos pertenecientes a determinados colectivos se entremezclan y comparten ideas que resultan comunes a otros grupos en contextos



Figura 1 · Santiago Sierra, *465 personas remuneradas* (1999) Fuente: Santiago Sierra.



Figura 2 · Santiago Sierra, *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas* (2000) Fuente: Santiago Sierra.



Figura 3 · Santiago Sierra, *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga.* (1998) Fuente: Santiago Sierra.

sociopolíticos análogos. Es este factor de lo colectivo lo que les motiva a perseguir sueños y metas, a realizar proyectos donde la colaboración, la participación o la cooperación adquieren un papel fundamental.

Estas masas, a su vez, no dejan de ser instrumentalizadas de una manera u otra por los grandes magnates del sistema capitalista. Sierra toma consciencia de ello trasladándonoslo en sus obras a través de la recreación de situaciones incongruentes y/o abusivas de dichos colectivos en base, entre otras, a regímenes laborales o legislaciones impuestas. Este artículo indaga sobre ello con interrogaciones como hasta qué punto existe tal colaboración y de cuántos tipos, cuándo realmente empieza la participación, el empleo o la explotación.

El primer apartado define y clasifica los términos involucrados en los sistemas de trabajo colaborativo para comprender los límites conceptuales entre los que se mueve la obra de Sierra, el segundo, examina en ella las estrategias que utiliza para manifestar sus mensajes. La metodología seguida ha sido de carácter analítico-comparativa a raíz de las fuentes consultadas.

1. Límites y periferias: términos para la actuación y la reflexión crítica sobre la participación ciudadana en el sistema laboral capitalista

Según el diccionario de la Real Academia Española, “colaborar” significa ‘trabajar con otra u otras personas en la realización de una obra; “emplear” es *ocupar a alguien, encargándole un negocio, comisión o puesto*; y “explotar” *utilizar en provecho propio, por lo general de un modo abusivo, las cualidades o sentimientos de una persona [...]*’ (RAE, 2012).

Podemos diferenciar así la *colaboración participativa*, el *empleo remunerado* y la *explotación* como elementos definitorios en los sistemas de trabajo manejados en la obra de Sierra. Contextualizándolos en su producción, apreciamos cómo la separación entre éstos se bifurca en una fina línea casi inapreciable. Proyectos como *Público transportado entre dos puntos de la ciudad de Guatemala* (Ciudad de Guatemala, 2000) o *100 personas escondidas* (Madrid, 2003) se caracterizan, además de por haber sido resueltas con la ayuda de otras personas, por poner de relieve los límites existentes entre el abuso de un sistema laboral impuesto socialmente aceptado (Albarrán, 2012: 283). Él mismo argumenta:

Hablando de precios, pienso que los precios es la manera de comprar a la gente, es una manera de decirle a la gente “ahora tenemos buenas relaciones, por lo tanto paz entre tú y yo”. Y esto también tiene algo perverso [...], es para decirte “calla” (VV.AA., 2012: 14’).

2. Prácticas artísticas para la colaboración.

Santiago Sierra, ¿héroe o villano?

Gran parte de la obra de Santiago Sierra siempre ha estado pues, basada en gran parte por un claro ejemplo de reivindicación social en contra de los abusos de poder y las desigualdades laborales de nuestro actual y contradictorio sistema capitalista. Para Sierra, la experimentación con la gente le hace expresar esto de una manera clara. ‘*Soy un artista y no un activista. Si te gusta lo que hago estupendo pero no te lo creas mucho porque al final el arte termina en casas de buena familia.*’ — declara Sierra (Achiaga, 2011).

A continuación analizamos algunas de sus estrategias:

3.1. Remuneración y sin sentido

En *465 personas remuneradas* (México D.F., 1999) (Figura 1), *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas* (Nueva York, 2000) u *11 personas remuneradas para aprender una frase* (Zinacantán — México, 2001) cuestiona significados tan importantes como el de dignidad, miedo, control, abuso, censura,

provocación... Incluso a veces el concepto de frontera o nación provisionándose de un “sentimiento apátrida” (Moriente, 2009), o del mismo valor del arte, ya que la mayoría de sus acciones son temporales y efímeras. Estas personas colaboraron con Sierra para que sus proyectos pudieran ser materializados, pero a cambio de un salario, de forma que además de una obra creaba empleo. En la mayoría de los casos eran contratadas para realizar tareas absurdas e incongruentes como dejarse cortar el pelo o encerrarse en una sala (Debroise, 2006: 436).

3.2. Abuso

En *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas* (México D.F., 2000) (Figura 2), instala un muro de tabla y roca en una galería que al mismo tiempo está sostenido por personas que lo mantienen a un ángulo de 60 grados con respecto al suelo. 4 personas lo sujetan mientras otra que se va relevando cuida de la inclinación. Estas 5 personas fueron contratadas para trabajar durante 4 horas al día durante 5 días, recibiendo 35 pesos mexicanos (unos 2,05 €) por hora trabajada.

El mismo artista, con esta obra, quiso dejar entrever de una manera más que definitiva este abuso, que las personas están en venta y acceden a llegar a hacer cosas insospechadas. Aquí se extralimita y deja ver claramente cómo el sistema monetario puede presionar tanto como para que la desesperación humana no tenga límites. Según Sierra:

Pensaba que iba a provocar una rebelión en directo. [...] Cuando veo que se mantienen 5 días y que quieren su salario, realmente pensé que había subvalorado la capacidad de entrega del ser humano al mundo del trabajo. [...] Es una obra que a mí me ha dejado perplejo (Iraizoz, 2004: 09’).

Irónica y contradictoriamente, son los propios instrumentos del sistema los que utiliza este artista para criticar estos hechos. Denuncia las prácticas que él mismo manipula en la realización de sus piezas. Pero no todos han sido encargos remunerados ni abusos laborales los utilizados para sus desarrollos artísticos.

3.3. Participación

En *No proyectado sobre el Papa* (Madrid, 2011) o *El graffiti más grande del mundo* (Campo de refugiados de Smara — Argelia, 2012) colabora con algún otro artista o institución. En este caso, ya no nos referimos a retribuciones sino que tratamos con claros ejemplos de colaboración participativa como método de trabajo comunitario, con autorías o procedimientos compartidos.

Sin embargo y siguiendo el hilo de hasta dónde llega un sistema u otro de

trabajo, en *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga* (México D.F., 1998) (Figura 3) pidió prestado un tráiler a una empresa, con su respectivo conductor, supuestamente remunerado por la misma. La idea consistía en colocar durante 5 minutos el camión perpendicular a una calzada de tal manera que lo que hacía era obstruir. El conductor, a pesar de intuir que lo que iba a hacer era ilegal y arriesgado, accedió sin más. Pudo ser contratado y pagado, probablemente de manera abusiva por parte de la empresa, pero a pesar de hacer algo que podría traerle problemas y a lo cual podía haberse opuesto, decidió colaborar de manera participativa. En esta obra, una vez más, critica los sistemas dados o impuestos, obstruyendo literalmente una de las representaciones del flujo de mercancías capitalista: la autopista. *‘De no haber sido artista, yo por mí con tal de no ser trabajador y no tener que levantarme a las 6 de la mañana ni tener que llevar esa vida, lo que sea.’* — apunta Sierra (Díez, 2011: 01’).

Conclusiones

Gran parte de las obras de Santiago Sierra se mueve constantemente entre los límites de la participación, la contratación de trabajadores y el abuso de éstos. Indiscutiblemente utiliza el propio sistema (sociopolítico, económico y cultural) para cuestionarlo. Efectúa una labor muy crítica y con mucha fuerza pero en muchos casos también deshumanizada en base a cómo utiliza a las personas.

Según el teólogo alemán Hermmann Busenbaum “el fin justifica los medios” (O’Neill y Domínguez 2001: 187). Para el presidente de los Estados Unidos, Barack Obama, “[...] *A veces la guerra está justificada para conseguir la paz.*” (Del Pino, 2009) Pero las guerras conllevan bajas civiles, inocentes que caen víctimas en detrimento de una lucha por la defensa de un mensaje o unos ideales. En este caso, Sierra, en una especie de grito artístico, opta por abusar de trabajadores para denunciar que están siendo explotados y que nadie hace nada por cambiar, ni siquiera los afectados.

Sus últimas obras están más dedicadas a la colaboración participativa, una colaboración más sana, equitativa, acorde a la propia inercia de los tiempos que corren: los de la era de las TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación), la multidisciplinariedad, la ‘sociedad red’ (Castell, 1997). En definitiva, la sociedad de los sistemas colaborativos de trabajo, donde cada vez más, las personas se ayudan intercambiando sus conocimientos para un fin común.

Referencias

Achiaga, P. (2011) *Santiago Sierra*. Madrid: El Cultural de El Mundo. [Consult. 2012-

11-23] Disponible en <URL: http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/1377/Santiago_Sierra>

- Albarrán, J. (2012) *Del fotoconceptualismo al fototableau fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Castell, M. (1997) *La Era de la Información. Economía, Sociedad y Cultura, Vol I La Sociedad Red*. Madrid: Alianza Editorial.
- Debroise, O. (2006) *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México D.F.: UNAM.
- Del Pino, D. (2009) *Obama: "A veces la guerra está justificada para conseguir la paz"*. Madrid: Público. [Consult. 2013-01-10] Disponible en <URL: <http://publico.es/276936/obama-a-veces-la-guerra-esta-justificada-para-conseguir-la-paz>>
- Díez, J. (2011) *Conversación entre Santiago Sierra e Isidoro Balcárcel Medina*. Madrid: Asociación Cultural Madrid Abierto. [Consult. 2012-03-11] Documental. Disponible en <URL: http://www.youtube.com/watch?v=5OvqnQrv9Xg&feature=share&fb_source=message>
- Iraizoz, A. (2004) *Metrópolis — Santiago Sierra*. Madrid: RTVE. [Consult. 2012-11-23] Documental. Disponible en <URL: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-santiago-sierra/945193/>>
- Moriente, D. (2009) *Santiago Sierra: ocultar y desvelar. Una genealogía de la dominación*. Huesca: Asociación Aragonesa de Críticos de Arte [Consult. 2012-03-11] Ensayo. Disponible en <URL: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=190>>
- O'Neill, C. y Domínguez, J. (2001) *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático, Vol. 1*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- Sierra, S. (1998) *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga*. México D.F., México: Anillo Periférico Sur. [Consult. 2012-11-23] Fotografía. Disponible en <URL: http://www.santiago-sierra.com/987_1024.php>
- Sierra, S. (1999) *465 personas remuneradas*. México D.F., México: Museo Rufino Tamayo, Sala 7. [Consult. 2013-01-07] Fotografía. Disponible en <URL: http://santiago-sierra.com/993_1024.php>
- Sierra, S. (2000) *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas*. México D.F., México: Galería Acceso A. [Consult. 2012-11-23] Fotografía. Disponible en <URL: http://www.santiago-sierra.com/20006_1024.php>
- VV.AA. (2012) *Santiago Sierra 'In Conversation'*. Londres: LissonGallery. [Consult. 2012-09-22] Entrevista. Disponible en <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hiAkzanXRbc>>

Contactar os autores:

ramonblancobarrera@gmail.com

Processo e Conceção Escultórica — a propósito de alguns desenhos de Salvador Barata Feyo

RAQUEL PELAYO

Portugal, artista visual. Doutorada em Ciências da Educação, mestre em História de Arte, licenciada em Artes Plásticas — Pintura. Professora na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto e investigadora no i2ads — Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da mesma Faculdade.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: A partir de cinco desenhos preparatórios de Salvador Barata Feyo reflete-se sobre o papel do desenho no processo criativo da escultura.

Palavras chave: desenho / processo criativo / Barata Feyo / escultura / oficial.

Title: *Process and Conception in Sculpture — Apropos Some of Salvador Barata Feyo Drawings*

Abstract: *Apropos five preparatory drawings of Salvador Barata Feyo considerations are made upon the role of drawing in the sculpture creative process.*

Keywords: *drawing / creative process / Barata Feyo / sculpture / craft.*

Introdução

Neste artigo propomo-nos refletir sobre os modos como o desenho opera no contexto de um processo de criação artística, efetivando uma relação concetual e oficial do artista com a sua obra. Para tal, centramo-nos numa série de cinco desenhos do escultor português Salvador Barata Feyo (1898-1990) preparatórios da monumental estátua de bronze de Vímara Peres, obra de 1968 ao terreiro da Sé do Porto.

Feyo foi um prolífico escultor, ativo nas décadas de 30 a 60 do século xx. Formado em escultura na Escola de Belas Artes de Lisboa, foi professor de escultura na Escola de Belas Artes do Porto. Mais do que escultor Feyo foi um

estatuário, tendo produzido obras de grande porte, concebidas para espaços públicos citadinos, motivo pelo qual intensamente terá integrado o desenho no seu processo oficial, tornando o seu caso particularmente útil a uma reflexão sobre o papel do desenho na práxis artística.

Na sua obra, onde se encontram influências tanto da tradição clássica como da idade média, Feye reinventa formas e volumes por processos de nivelção e/ou acentuação, em exercícios formais que articulam entre si diversos níveis de representação e de abstração, resultando numa figuração modernista de claro cunho pessoal.

Este artigo desenvolve-se em três partes, onde se discute o uso do desenho no processo criativo do artista. Para tal utilizou-se uma inédita reflexão manuscrita pelo próprio cerca de 1966 em França. Na primeira parte incide-se no desenho como médium para o desconhecido. Numa segunda parte reflete-se sobre a ordem temporal dos processos físicos e cognitivos em jogo. Por fim, verifica-se como os dispositivos oficiais tão distintos do desenho e da escultura se completam harmoniosamente. Conclui-se com enunciação das propriedades do desenho que servem o desenvolvimento do processo criativo.

1. Do Exercício da Dúvida

Naquilo que faço move-me sempre o humano e o abstracto... Isto não é novo, já os gregos o fizeram há 2 mil e tantos anos. E não se admirem das minhas dúvidas, constantes que se prendem ao que faço como a raiz à árvore ou as folhas aos ramos. Já Miguel Ângelo, segundo dizem, era um poço de dúvidas mesmo no fim da vida. Os outros, os maiores duvidaram sempre há milénios como hoje. Tudo, seja desenhado ou modelado é sempre uma adaptação. Às vezes, talvez por negligência, esqueço-me de duvidar. Isso é muito mau. Basta um instante para, não digo perder tudo, mas perder muito. (Feye, s.d.).

Nestas notas pessoais, Feye já sexagenário reflete sobre o seu processo criativo e de como este se estrutura a partir do ato de duvidar, ou seja, de uma procura sistemática do novo, do desconhecido, que caracteriza um processo aberto de resolução de problemas em pleno exercício da criatividade. O problema eternamente em resolução, que despoleta esta reflexão é o da exploração dum jogo formal entre o esquema mental abstrato, de cariz proposicional (o abstrato) e a riqueza de um realismo proveniente da plena experiência sensorial do mundo (o humano).

Na série de desenhos para a estátua de Vímara Peres podemos observar cinco momentos dessa luta contra o estereótipo ou solução fácil. O uso de carvão e escala do desenho (cerca de 70x50) propiciam o fazer e o desfazer da imagem,



Figuras 1 e 2 · Vista frontal e lateral da estátua de Vímar Peres no terreiro da Sé, Porto, Portugal (s.d).

Figura 3 · Barata Feyo (1968), *Sem Título (fig. 1)*, Carvão sobre papel, 70 x 50 cm, Coleção João Barata Feyo.

Figuras 4 · Manuscrito de Barata Feyo (cerca de 1966), sferográfica verde sobre papel A4. Coleção João Barata Feyo.

assim como a sua realização em gestos largos e manchas nebulosas que exibem apagamentos a pano ou à mão e alternativas de posições dentro do mesmo desenho que revelam a sistemática insatisfação, a procura de outras soluções alternativas e mais justas. Por detrás do último desenho encontra-se, de seu punho, um comentário “muito igual ao Dórdio Gomes” que demonstra, mais uma vez, sua insatisfação, seu duvidar sistemático e sua exigência criativa.

De uns desenhos para os outros observam-se figurações alternativas que ensaiam a posição do cavalo e a pose do cavaleiro, o nível e lugares do realismo e do abstrato (entre as figuras, as texturas ou os adereços) e ainda as linhas de força da composição, crescentemente triangular, que se parecem afirmar pela posição da capa, elemento que na estátua final quase desaparece cedendo sua função compositiva ao expressivo erguer do braço do herói.

Nestes desenhos o braço sofreu várias alterações em termos de ser mais ou menos fletido e, só naquele que supomos ser o último desenho (Figura 8) do conjunto, o braço projeta-se para cima, num movimento de acentuação da verticalidade do conjunto, “aguentando” a nova posição do observador que o desenho adota, já não lateral mas de cima para baixo, vista a figura a dois terços por trás. Aqui, a mão que apenas segurava o estandarte/lança ergue-se, já este não cabendo na folha de cartão, fornecendo atitude e significado à figura do herói histórico anterior à nacionalidade.

O cavalo, agora parado, cede protagonismo ao gesto do cavaleiro, sublinhando-o ao cumprir agora, de patas bem estendidas, o papel de base da piramidal da composição tridimensional. Do lado inverso do cartão deste desenho encontra-se uma nota escrita que reforça esta interpretação “+ alto só em cima e em baixo”.

Neste poderoso desenho (Figura 8), através do qual o artista cria/descobre a formalização da ideia para a estátua, as poses e gestos das figuras representadas, desprovidas de qualquer detalhe ou adereços, encontram harmonia com a composição das massas e definem uma linha estruturante de força ascendente que contraria com graciosidade o pesado volume do cavalo, providenciando simultaneamente justo e expressivo significado iconográfico à obra.

2. Do Tempo Cognitivo e do Tempo Operativo

O desenho, especialidade que tantas vezes pratico, faço-o para aprender. Não há como esse exercício para compreender melhor o que era, ou podia ser, uma visão vaga. Delinear numa folha de papel plana sem espessura sensível... Eu só queria desenhar com a espontaneidade com que penso. Era assim que devíamos desenhar, todos nós, como se pensássemos. Essa relação directa, imediata, rápida, seria o melhor trunfo neste jogo, no qual frequentemente perco (Feyo, s.d.).

Com a lucidez que só a experiência diária do desenho traz, Feyo elege como fator mais determinante do desenho a rapidez de execução que lhe é própria. Esta rapidez operativa permite acompanhar o ritmo mais acelerado das operações cognitivas, mesmo quando se trata do mais veloz e impreciso vislumbre. A imediatricidade do desenho permite fixar em imagem rapidíssimas (Pelayo, 2002) momentâneos pensamentos visuais, quase inconscientes, os quais de outra maneira permaneceriam inacessíveis. Ligando espontaneidade e aprendizagem, Feyo valoriza o conhecimento intuitivo e seu papel de relevo na práxis do desenhar.

Por vezes as ideias surgem quando fazemos outras coisas e anotam-se esquisitando num qualquer pedaço de papel à mão, dada a premência em não deixar escapar o vislumbre fugidio. Noutras vezes, ou após essa imprecisa ideia inicial, o esboço proporciona o meio para uma procura sistemática e plenamente voluntária de forçar o desenvolvimento das ideias.

A série de desenhos em análise exhibe esboços que variam em tempo operativo aproximado de 15' (Figura 3) a 30' (Figura 7) no máximo. O desenho linear pode ter sido abandonado por a figura estar encostada ao lado esquerdo da folha limitando o levantamento da pata do cavalo, mas documenta o arranque linear dos desenhos desta série.

O mesmo ponto de partida é retomado no desenho da figura 5, agora centrado e que, conjuntamente com o desenho seguinte (figura 6), marcam uma primeira fase do processo de conceção escultórico da estátua. Para o artista tratar-se-á de conhecer plenamente o problema, os seus elementos e sua complexidade, onde se oferece possibilidade de detetar padrões ou ligações entre dados. De facto, em quase nada se parecem estes desenhos com o produto final, a não ser o elenco de grande número de elementos que são convocados: um cavalo, um cavaleiro medieval, um pedestal, um terreiro urbano, elmo, espada, malha, capa, arreios e laçarotes numa miscelânea de memórias e reminiscências.

Um segundo grupo que pensamos ser posterior (Figuras 7 e 8) mostra variações na posição de observação da escultura, sempre inserida no espaço urbano, que permanentemente fornece o contexto e escala nos quais ela é pensada. Nestes interessantíssimos dois desenhos tudo muda. É o próprio Feyo quem esclarece a complexidade do processo em jogo quando diz:

Em todas as peças que executei fiz por discernir proporções, por dar densidade aos volumes, grandeza ao conjunto, resistência ao conteúdo e força a uma ideia a que sempre inunde de mim próprio. Nunca me comprazi em fazer deformações por capricho, nem tão pouco me contentei facilmente (Feyo, 1956).



Figuras 5 a 8 · Barata Feyo (1968), *Sem Título*
(fig.2; 3; 4 e 5), Carvão sobre papel, 70 x 50 cm,
Coleção João Barata Feyo.

No primeiro deles o cavalo estanca e enrijece, os pés do cavaleiro esticam-se numa ordem ao cavalo e o conjunto ganha unidade. Apenas as cabeças das duas figuras continuam a elencar adereços e tudo o resto são sombras desfocadas: tomada de consciência da recusa das hipóteses que se insinuavam nos desenhos anteriores e o assumir desse vazio no qual o desconhecido revela-se, indicando o lugar de novas questões.

No derradeiro desenho insiste-se na posição do desenho anterior para cavalo e cavaleiro e, mudando arrojadamente o ponto de vista, como quem quer ver melhor, resolve-se a posição da cabeça do cavalo e afirma-se o erguer da haste do cavaleiro. O, agora sim, herói lendário estanca-se saudando o pórtico da Sé. Vemos aqui a substituição do negrume anterior por uma luz baixa mas intensa que cria ambiência espacial e representa bem o terreiro da Sé e sua distância à estátua. As grandes questões de conceção da forma da escultura estão resolvidas já que sentido e forma entram, neste vigoroso desenho, em plena sintonia.

3. Do Incorpóreo e do Perene

O desenho consegue ser transparente, mais leve. A folha de papel oferece todas as profundidades que soubermos encontrar-lhe. Portanto aí é mais fácil certamente descobrir o espírito (alma) do retratado e vesti-lo de ossos, nervos e roupa traduzidos em formas e somando estas num todo unísono. É mais fácil apagar com um pano leve o carvão de uma folha de papel do que destruir uma forma modelada. Esta necessita de uma estrutura/esqueleto de ferro, cruzetas e barro enquanto que o desenho precisa apenas de uma folha de papel e carvão. Isso basta (Barata Feyo, s.d.).

As dificuldades oficinais da escultura e de forma mais acutilante da estatutária são aquelas da qual este meio retira a sua especificidade ou seja o desejo do perene, no sentido de imortalizar e perpetuar algo. Mobiliza para tal os mais duradouros materiais que se caracterizam pelo seu peso, massa e escala. No caso do metal, recorre-se a um material moldável, o barro. Depois faz-se um molde em gesso que servirá para moldar a peça metálica final. Naturalmente que quanto maior a escala da peça mais difícil e complexo se torna o empreendimento e arrependimentos estruturais inviabilizam o processo.

É neste contexto que o desenho, malgrado a sua efemeridade, traz sua quase incorporeidade ao processo e com ela a imediaticidade e a simplicidade que facilita os arrependimentos, as alterações e o lançamento de novas preposições. Sua enorme maleabilidade não se vê limitada, como aponta Feyo, pela sua bidimensionalidade já que esta é passível de ser simulada.

Ao contrário do modelo em escala reduzida, qual bibelot indutor de gigantismo e desmedida proporção aquando da infeliz subida ao pedestal da praça pública (Mendes, s.d), o desenho permite, como se constata na série de desenhos da estátua de Vímara Peres, conceber a obra considerando o local para onde ela se destina, contemplando desde logo sua escala. Ele permite ainda a criação de um espaço virtual, visualizável de diferentes pontos de vista, que considera estátua e seu entorno, permitindo uma conceção sempre em controlo das questões em jogo na estatuária.

Conclusão

Graças à sua debilidade e simplicidade matérica, o desenho oferece imediatez operativa e cognitiva ao processo criativo de resolução de complexidades ou, dito à maneira de Barata Feyer, ao exercício da dúvida.

Referências

- Feyer, Salvador B. (s.d.) *Naquilo que faço move-me sempre o humano e o abstracto...* Anotação escrita em papel A4. Espólio de Salvador Barata Feyer. Família Barata Feyer.
- Feyer, Salvador B. (1956) "A exposição da obra do estatuário Mestre Barata Feyer no museu Municipal de Viana do Castelo" in *Mestre Barata Feyer — Exposição Retrospectiva*. Porto. Escola Superior de Belas Artes do Porto, (Outubro de 1981).
- Catálogo de exposição.
- Mendes, Manuel (s.d.) "Sobre a Estátua Equestre de D. João VI da autoria de Barata Feyer" in *Mestre Barata Feyer — Exposição Retrospectiva*. Porto. Escola Superior de Belas Artes do Porto, (Outubro de 1981).
- Catálogo de exposição.
- Pelayo, Raquel (2002) "Campo de acção e imediatez do desenho" in *Psiax — Estudos e Reflexões sobre Desenho e Imagem, (nº1)*, FAUP e FBAUP.

Passado e presente se encontram nos azulejos de Eduardo Nery

REGINA LARA SILVEIRA MELLO

Brasil, artista do vidro e da cerâmica. Bacharelado em Design na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Mestrado em Arte na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Doutora em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, (PUCCAMP). Professora Pesquisadora da Universidade Presbiteriana Mackenzie e Ateliê Regina Lara de Criação e Restauro de Vitral.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Apresentamos uma reflexão sobre o processo criativo do artista português Eduardo Nery analisando especialmente o conjunto azulejar da agência central do Banco Popular de Portugal, em Lisboa. A obra mescla azulejos do século XVIII e contemporâneos, combinados numa malha vibrante que explora fenômenos ópticos da percepção visual, insinuando a união entre passado e presente num único instante, o que só é virtualmente possível no campo da arte.

Palavras chave: processo criativo / artes visuais / azulejo.

Title: *Past and present meet in tile panel of Eduardo Nery*

Abstract: *Here is a reflection on the creative process of the Portuguese artist Eduardo Nery considering the tile panel applied on central agency of Banco Popular Portugal, in Lisbon. The work blend tiles of eighteenth century and contemporaneous, combined on a grid that explores vibrant optical phenomena of visual perception, suggesting a link between past and present in a single instant, which is virtually only possible in art.*

Keywords: *creative process / visual arts / tile.*

Introdução

Eduardo Nery (1938-2013) criou painéis de azulejos para a agência central do Banco Popular de Portugal, SA, na cidade de Lisboa. Trata-se de um conjunto azulejar aplicado nas paredes internas, ocupando duas salas do edifício, que combinam azulejos azuis contemporâneos e do século XVIII, período da Grande Produção Joanina, recuperados. Por esta obra de 1991 o artista foi agraciado com o Prêmio Jorge Colaço de Azulejaria, concedido pela Câmara Municipal de Lisboa.



Figuras 1 e 2. Conjunto azulejar aposto a agencia central do Banco Popular de Portugal, SA, obra de Eduardo Nery, 1991, Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Criar uma obra para o principal banco do país, fincado no coração da cidade de Lisboa revela a notoriedade deste artista, seu reconhecimento e identificação com a cultura portuguesa. Eduardo Nery tem uma longa trajetória na pintura, gravura, fotomontagens, além de tapeçarias e grandes obras em espaços públicos, muitos painéis de azulejos como a Estação e Viadutos do Campo Grande de Lisboa (1983-1992), o Palácio da Justiça de Setúbal (1991-1993), entre outros. Outras obras do artista podem ser conhecidas em visita ao site: <http://www.eduardonery.pt>.

Compreendemos a criatividade como um fenômeno multidimensional que envolve motivações, dimensões internas, cognitivas como conhecimento e habilidades técnicas, e externas como acasos e aspectos culturais do processo criativo (Wechsler, 2009). Fundamentada em pesquisas desenvolvidas pelo psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi, que entrevistou expoentes das mais diversas áreas do conhecimento para estudar tanto aspectos facilitadores quanto barreiras à criatividade, esta reflexão aborda especificamente o processo criativo em arte.

Csikszentmihalyi elaborou o conceito de *flow*, o fluir de idéias correntes: um estado de profunda concentração quando pensamentos, intenções, sentimentos e todos os sentidos enfocam o mesmo objetivo geral. O indivíduo é levado ao estado ótimo de experiência interna, ou seja, quando utiliza a energia psíquica para obter metas realistas e as habilidades se encaixam com as oportunidades para atuar, encontrando um equilíbrio entre dificuldades e destrezas (Csikszentmihalyi, 1996).

Nesta reflexão entendemos o *flow* como um fluir de ideias artísticas, a trama

que vai sendo minuciosamente tecida entre as motivações do artista e sua criação, incorporando envolvimento e percepções ao processo criativo, ampliando-o para além dos momentos de materialização da obra de arte. Pesquisadores da criatividade no campo específico da arte, como Ostrower que analisa a criação como atividade plural (Ostrower, 1990) e Salles que propõe o estudo de rascunhos e antecedentes reveladores das decisões do artista (Salles, 1991), enfocam o processo criativo em sua dinâmica transformadora, fluida, que acontece no tempo.

Em outubro de 2008, após contato prévio via e-mail, a autora realizou entrevista filmada com o artista Eduardo Nery diante dos painéis supracitados. O artista apontou detalhes, explicou longamente o processo de criação desta obra, suas motivações, a construção do seu pensamento em adequação as possibilidades concretas de realização, o desenvolvimento de ferramentas especiais e até a parceria com o azulejista que montou o painel nas paredes da agência. Na mesma ocasião tivemos a oportunidade de visitar outras obras do artista na cidade de Lisboa, ampliando o repertório da pesquisa e enriquecendo a compreensão dos seus processos criativos.

1. O processo de criação e execução

Em visita a uma fábrica no interior de Portugal Nery encontrou casualmente boa quantidade de azulejos retirados de antigos edifícios do século XVIII que haviam sido reformados, demolidos ou restaurados. Havia azulejos inteiros ou pedaços, revelando figuras incompletas, paisagens ou barrados de antigos painéis sempre nas cores azul e branco, características do período da “Grande Produção Joanina” (1725-1750). Observa-se que o artista visual é capaz de surpreender-se vendo algo interessante onde ninguém está vendo, mesmo nas situações mais inusitadas. Ver algo inspirador pode levá-lo ao estado de fluir de idéias correntes, envolvendo-o no processo criativo a despeito do que possa ocorrer em seu entorno (Csikzentmihalyi, 1996). A partir destes azulejos achados, o artista criou a obra *Vibrações II* (1987), que hoje integra o acervo do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa (Museu Nacional do Azulejo, 2005) e motivou o convite para a criação do conjunto azulejar supracitado.

Durante o reinado de D.João V (1706-1750) a produção de azulejos em Portugal atingiu um volume muito expressivo para atender, em boa parte, a encomenda de importantes painéis figurativos levados ao Brasil. Os azulejos joaninos ficaram conhecidos pelas tonalidades características nas cores azuis e brancas, com representações de imagens religiosas, figuras mitológicas ou ainda bucólicas cenas de caça valorizadas por belas molduras (Museu Nacional do Azulejo, 2005). Antes compostos em policromia, a produção desta época foi fortemente influenciada pelo intenso comercio estabelecido com a China, que

fez circular sua porcelana azul e branca em Portugal (Pinto Junior, 2006). O incremento na fabricação de azulejos contribuiu à reconstrução de Lisboa após o forte terremoto de 1755, retomando a criação do azulejo tipo padrão pela urgência do momento e também aprimorando a pintura de painéis desenvolvida neste período (Museu Nacional do Azulejo, 2005).

Inspirado neste achado, Nery encomendou azulejos novos, quadrados, em cinco diferentes tons de azul. Cada azulejo contemporâneo, fabricado industrialmente, era pintado em um único tom leitoso formando uma superfície lisa e uniforme. Nos azulejos joaninos, o azul havia sido feito com misturas baseadas em óxido de cobalto pincelado no fundo branco leitoso da faiança modelada (Museu Nacional do Azulejo, 2005). Os mestres pintores desenhavam traços bem definidos alternados com manchas diluídas como aquarela, criando sombreados que sugeriam diferentes tonalidades da cor.

O artista observou atentamente os azulejos encontrados e estabeleceu critérios para selecionar os pedaços mais brancos, menos amarelados pelo tempo. O principal era pensar a relação estabelecida entre as cores azul e branca, no espaço que cada mancha ocupava nos azulejos, sua intensidade, luminosidade e saturação. Em entrevista a autora o artista explicou: “eu penso a quantidade de cor somando as intensidades das cores numa área indeterminada” (2008). O olhar sensível do artista somava traços e manchas calculando uma tonalidade média que identificasse aquele caco específico com um dos cinco tons de azul definidos ao trabalho (Arnheim, 1998). Os azulejos antigos foram recortados conforme enquadramentos específicos que permitiam utilizar o caco com mais azul ou mais branco. Estava formada a paleta de cores elaborada pelo artista para criação desta obra (Arnheim, 2004).

A obra de Eduardo Nery é constantemente identificada com o *OpArt*, movimento artístico que originou-se nos desejos experimentais das vanguardas artísticas do início do século XX, encantados em descobrir as possibilidades perceptivas da visualidade. O termo (*Optical Art* — arte óptica em inglês) surgiu pela primeira vez na *Time Magazine* em Outubro de 1964, embora já se produzissem desde a década de 50, trabalhos que hoje podem ser descritos como *OpArt*. Entre os mais destacados artistas encontram-se a inglesa Bridget Riley e o húngaro Vitor Vasarely (Spies, 1971), que explorou tão exaustivamente formas e cores, que “terminaria por realizar o ideal da *OpArt* fazendo funcionar a forma num sentido de movimentação e excitação visuais que por vezes tange as raias da alucinação” (Pedrosa, 2009).

Em seu período mais original, a *OpArt* explorou a cor como elemento indispensável à criação da ilusão de ótica, buscando a vibração intensa da arte-cinética, um ponto de encontro e identificação com a obra de Eduardo Nery.

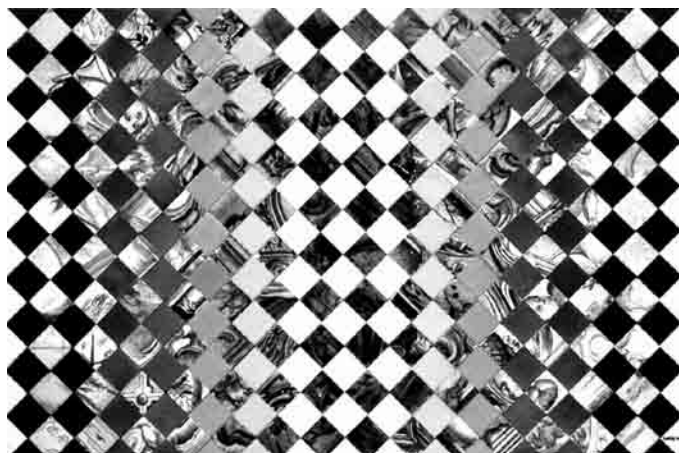


Figura 3. “Vibrações II” (1,50m x 1,00m, 1987)
– obra de Eduardo Nery, Museu Nacional do Azulejo.
Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Figuras 4 e 5. Eduardo Nery explica sua obra em entrevista
concedida a autora em 2008, na agência central do Banco
Popular de Portugal, SA, Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Descrever sensações marcantes, como emoções geradas diante de certas imagens, é assunto comum à fala de artistas visuais ao relatarem os processos de criação de suas obras (Mello, 2008). Imagens como inspiração, como deflagradoras do fluir de idéias correntes, podem surgir inesperadamente como no caso de Eduardo Nery, que viu uma grande pilha de azulejos soltos no quintal de uma fábrica e imediatamente pensou em aproveitá-los (Csikzentmihalyi, 1998). O acaso favoreceu o artista a encontrar estes azulejos, que por sua vez teve olhos sensíveis para vislumbrar as possibilidades de criação artística do material (Ostrower, 1990).

Azulejos do século XVIII trazem consigo um passado impregnado, o tempo retido em azul e branco, identificado indelevelmente com a cultura portuguesa. A cor azul, do mar, do litoral e também do espaço, da atmosfera, do infinito, é uma constante no conjunto da obra de Eduardo Nery. Nesta obra o azul vai se tornando mais luminoso, claro e brilhante à medida que fazemos a leitura da esquerda para a direita, voltando a escurecer quando começamos a ler no sentido contrário, conduzindo o olhar num ir e vir ritmado, o eterno retorno que nos remete a idéia de infinito, num movimento incessante. O tempo não para, mas registra sua marca no azul escuro que vai desbotando como acontece às superfícies coloridas expostas a intempéries. Ao escolher tons que vão do mais escuro ao mais claro o artista reforça esta idéia, provoca este desbotar, revela e registra esta passagem do tempo.

Conclusão

Apesar do rigor com que é construída, a obra revela um mundo mutável e instável, que não se mantém nunca o mesmo. Promove uma sensação visual que insinua a passagem do tempo, como se o artista tentasse realizar a união entre passado e presente num único instante, o que só é virtualmente possível no campo da arte.

Eduardo Nery revelou a capacidade de surpreender-se percebendo algo interessante onde ninguém esta vendo, de absorver, aceitar e utilizar as intervenções do acaso, transformando-as positivamente em pesquisa e descoberta. O envolvimento no processo criativo, no fluir, foi percebido como um estado prazeroso que se retro alimenta enquanto acontece, pelo estudo da plasticidade dos materiais encontrados, na vivência do espaço onde a obra foi aplicada e na pesquisa da linguagem da arte. Observamos que os processos de configuração da forma na criação artística unem intuição, percepção e memória.

Referências

- Arnheim, Rudolf (1998). *Arte e Percepção Visual: uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Thomson/Pioneira, ISBN: 978-8522-1014-81.
- Arnheim, Rudolf (2004). *Intuição e Intelecto na Arte Arte*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-3361-9731.
- Csikszentmihalyi, Mihalyi (1996). *Fluir (Flow): uma psicología de la felicidad*. Barcelona, Espanha: Cairós. ISBN: 84-7245-372-3.
- Csikszentmihalyi, Mihalyi (1998). *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención luir (Flow): uma psicología de la felicidad*. Barcelona, Espanha: Paidós Ibérica. ISBN: 84-493-0510-1.
- Mello, Regina Lara Silveira Mello (2008). *Processos Criativos em Arte: Percepção de Artistas Visuais*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de Campinas, São Paulo.
- Museu Nacional do Azulejo (2005). *Roteiro*. 2ªed. Lisboa: Edição do Instituto Português de Museus. ISBN: 972-776-215-8.
- Ostrower, Fayga (1990). *Acasos e a criação artística*. Rio de Janeiro: Campus. ISBN: 978-8570-0159-909.
- Pedrosa, Mário (2009). *Da Cor a Cor Inexistente*. 10ªed. São Paulo: SENAC. ISBN: 978-8574-5826-72.
- Pinto Junior, Rafael Alves (2006) *Os azulejos de Portinari como elementos visuais da arquitetura modernista no Brasil*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- Salles, Cecília Almeida (1991). *Gesto Inacabado — Processo de Criação Artística*. 2ed. São Paulo: Annablume. ISBN: 85-7419-042-x.
- Spies, Werner (1971). *Vitor Vasarely*. Paris: Editions Cercle d'Art.
- Wechsler, Solange Muglia (2009). *Criatividade: Descobrimdo e Encorajando*. 3ªed. Campinas: Livro Pleno, 2002. ISBN: 978-8587-6224-02.

Contactar a autora:

reginalara.vital@gmail.com

Dimensões do feminino negro na arte de Janaina Barros: abordagens da arte contemporânea afrodescendente

RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS

Brasil, artista visual. Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Mestre em Artes Visuais. Frequenta doutoramento em Artes Visuais pela mesma instituição. Professora de Artes Visuais no Colégio Giusto Zonzi, São Paulo. Empresária fundadora da empresa Cubo Preto Ensino de Arte e Cultura.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo apresenta e discute a produção da artista visual brasileira Janaina Barros, que trabalha visualmente questões relacionadas à identidade da mulher negra e as relacionadas com o cotidiano brasileiro e doméstico. As suas obras aludem ao lugar da mulher negra brasileira nesta sociedade e, como sendo um deles, o ambiente doméstico.

Palavras chave: artes / feminino / afrodescendente / sociedade Brasileira.

Title: *Dimensions of black feminine in the art of Janaina Barros: approaches to afro descendent contemporary art*

Abstract: *This paper deeply describes the artistic production of Janaina Barros, a Brazilian visual artist that delivers many aspects of black woman identity and others domestic and daily features. Janaina's art alludes to black women and their position in society. Example, the domestic environment.*

Keywords: *arts / feminine / Afro-descendant / Brazilian society.*

Introdução

Janaina Barros (1979, SP, Brasil), dedica-se às Artes Visuais e à discussão acerca de gênero, raça e corpo. Em 2000, graduou-se em Educação Artística pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Em 2008, concluiu Mestrado em Artes Visuais na mesma instituição com dissertação sob o título

Uma possível arte afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas. Neste ínterim, especializou-se em Artes Visuais na Faculdade Santa Marcelina, a partir de uma bolsa do Serviço Social do Comércio (SENAC), cujo trabalho defendido intitulou *O corpo e seu retrato no espaço negro*. Em 2010, estudou pintura no Instituto Tomie Ohtake sob a orientação do pintor Paulo Pasta.

Entre as técnicas e/ou linguagens que compreendem seu universo criativo destacam-se a pintura em acrílica sobre chita, tecido estampado e rústico típico da região Nordeste do Brasil; a produção de objetos como os da série que será enfatizada adiante; performances, entre outras.

Aqui, será apresentada a produção recente de Barros que se refere à construção de um feminino negro nas artes visuais contemporâneas brasileiras.

1. Feminino na Arte Contemporânea brasileira: um breve painel

No Brasil atual, as poéticas femininas, já não se encontram tão alheias ao universo das Artes Visuais. Na célebre Semana de Arte Moderna de 1922, que introduziu inovações das vanguardas européias no cenário brasileiro, entre o seleto grupo de artistas estava uma única mulher, a pintora Anita Malfatti (1889-1964). Posteriormente, Tarsila do Amaral (1886-1973) juntou-se a eles.

Este quadro sofreu mudanças ao longo das décadas com o aparecimento de outras artistas cujas obras transformaram as formas de se relacionar com as Artes Visuais, tanto no Brasil quanto no mundo. Dentre elas destacam-se Lygia Pape (1927-2004) e Lygia Clark (1920-1988), que, durante as décadas de 1960 e 1970, criaram obras que extrapolaram a apreciação via observação, ou “olho treinado”, citando o crítico estadunidense Clemente Greenberg (1909-1994), mas sim via a participação do público tocando, experimentando, vivenciando a obra de arte.

Na 30ª Bienal de São Paulo, organizada em fins de 2012, sob o tema *A Iminência das Poéticas* e curadoria geral de Luis Pérez-Oramas, ainda que houvesse predominância de artistas homens e que o circuito Europa-Estados Unidos tenha preponderância, foi identificado significativo avanço no que se refere às presenças femininas. Nessa ampla mostra, foram propagados os trabalhos de muitas artistas mulheres, sendo seis alemãs, seis estadunidenses, três brasileiras, duas italianas e, respectivamente, uma peruana, chilena, venezuelana, canadense e japonesa. Ainda que, segundo Pérez-Oramas, a curadoria tenha privilegiado a iminência das poéticas, a partir das obras que estavam expostas e do discurso curatorial, não identificou-se um *corpus* de artistas cujas poéticas e temáticas enveredassem para questões do feminino.

No ano de 2000, a curadora Kátia Canton havia apontado para algumas tendências temáticas e poéticas da produção de arte contemporânea no Brasil.

Passados treze anos, constata-se que parte dessas tendências realmente se materializou, porém não se expandiram mundo afora. A preocupação com questões do universo feminino, a respeito da (re) construção de uma poética voltada à mulher do século XXI e para suas distinções estéticas, sociais, psíquicas e históricas, não foi incorporada por um grande número de artistas, salvo algumas exceções como é o caso de Barros:

[...] sensibilidade feminina, impregnada na escolha de materiais como o tecido bordado, na leveza e transparência das obras, numa dimensão miniaturizada, intimista e internalizada dos trabalhos, bem como em aspectos de dosmesticidade [...] (Canton, 2000; 15).

1.1 Feminino Negro na arte brasileira: construções de identidades e fortalecimentos de autoestimas a partir de criações de poéticas sobre si e sobre os (as) outros (as)

Historicamente a mulher negra brasileira tem em seu passado histórico, o ambiente doméstico, no qual, durante o período da escravidão, desempenhou inúmeras funções, como as de ama de leite, amante, cozinheira, dentre outras. Nesse lugar opressor da casa grande é que se davam as relações de trabalho a partir de estratégias de dominação paralelas às de relacionamento, como as de amor. Após a abolição da escravidão, por diversos motivos, são limitadas as possibilidades profissionais das afro-brasileiras que, em muitos casos, continuam a desempenhar funções domésticas exercidas por suas antepassadas. Isto é, o serviço doméstico, seja ele o espaço de sustento ou de Zelo familiar, continua a ser “o lugar” comum à maioria das afrodescendentes. O recinto por onde passa a vida das mulheres negras brasileiras é a cozinha.

Pode-se afirmar que as obras de Barros trazem este referencial e se apóiam na noção de feminino negro a partir do forjamento do termo feminismo negro, de quem uma de suas vozes mais representativas é a filósofa Sueli Carneiro que aponta para o fato de que às reivindicações das feministas brancas, devem ser somadas especificidades de classe e raça, uma vez, por exemplo, que as mulheres negras nunca precisaram dialogar com seus parceiros sobre a autorização para trabalharem fora, elas sempre to fizeram. Assim, ao feminismo seriam somadas demandas relacionadas às mulheres negras (Carneiro, 2000). Este feminino negro também é identificado nas produções de Rosana Paulino e de Michelle Mattiuzzi. Paulino (Figura 1) traz referências visuais do período escravocrata, enquanto que Mattiuzzi (Figura 2) incorpora a máscara de flandres que era utilizada para punir escravizados recapturados após fugas, fundindo sensualidade, dor e erotismo.



Figura 1. Rosana Paulino. (2005) *Ama de leite nº1*. Terracota, plástico e fitas. 32 x 17,5 x 8,2 cm.

Figura 2. *Merci Beaucoup Blanco*. Performance de Michelle Mattiuzzi. Fotografia: Nina Vieira (2012).



Figura 3. Janaina Barros (2010).
Sou todo seu, 30 x 15 x 3 cm.



Figura 4. Janaina Barros (2010).
Bulina-me. Dimensões variadas.

Barros demonstra inquietação sobre várias nuances desse feminino negro marcado por uma historicidade permeada por omissão, humilhação e projeção. Mas, é via afetividades que tal abordagem plástica visual é realizada, saeja por meio das imagens de mulheres negras, aparentemente desiludidas, que borda sobre rendas na série *Os retratos desoladores de Efigenia*, baseada na peça *Sortilégio* (1951), de Abdias do Nascimento (1914-2011), seja via objetos/ invólucros domésticos com pedidos de amor e afeto.

1.2 *Sou todo seu*: Arte Contemporânea e as possibilidades de criação de microdiscursos visuais considerando-se gênero e raça

As obras dessa série sem título são feitas por objetos/invólucros porque podem ser vestidos e estão ligados à proteção do corpo para a realização de afazeres domésticos. São aventais, luvas, porta-sacos cosidos em tecidos e bordados por Barros com lantejoulas, miçangas, pérolas artificiais e linhas que formam frases que são pedidos. *Sou todo seu* (Figura 3) e *Toca-me* (figura 4). A primeira frase bordada cada uma delas em uma das três luvas que fecha o conjunto, implica no desejo feminino de ter um parceiro para si, um homem que se entrega a uma mulher não luxuriosa e que desempenhe sim funções domésticas de organização do lar. A segunda frase, bordada em avental se refere mais diretamente ao contato físico e não ao plano da idealização do relacionamento. Nesse caso, assim como se passa na saga de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll (1832-1898), os objetos apresentam as frases no imperativo, como uma ordem a ser cumprida, todavia, no plano do afeto e do desejo não se coage o afago ou a carícia, são atitudes espontâneas. As frases denotariam carências, faltas. Segundo o último CENSO, além do Brasil ser o país que concentra mais domésticas, mais de 70% delas são negras. Negras pela qual o Brasil não possui afeição.

2. Sobre as referências

As principais referências para este artigo foram os diálogos travados com

Barros via email, e os textos de Canton (2000), sobre a arte contemporânea brasileira e de Carneiro (2000) sobre a elaboração do feminismo negro.

Conclusão

O cotidiano que as obras analisadas concretizam tem as suas qualidades metaforizadas na materialidade e na significação dos objetos/invólucros. Na primeira, encontram-se a delicadeza das rendas, o brilho artificial conferido à vida doméstica ideal por meio das lantejoulas e das falsas pérolas. Por sua vez, esse dia a dia pode se mostrar indiferente, unilateral e rude considerando a divisão das tarefas entre homens e mulheres, além de pouco acolhedor tornando-se, inclusive, opressor. Barros transita entre a delicadeza dos materiais e as leituras embrutecidas que podem ser realizadas dos mesmos acrescentando importantes reflexões acerca tanto da presença de mulheres negras artistas no Brasil quanto acerca de temáticas que refletem gênero e raça.

Referências

- Canton, Katia (2000) *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras. ISBN: 85-7321-136-9
- Carneiro, Sueli (2000) *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. [Consult. 2012-12-10] Artigo. Disponível em: <URL: www.unifem.org.br/sites/700/710/00000690.pdf>
- Mattiuzzi, Michelle (2012) *Merci Beaucoup Blanco*. Performance apresentada no encerramento da exposição “Afro Retratos” de Renata Felinto na Trackers. [Consult. 2013-01-10] Fotografia. Disponível em <URL: cubo-preto.blogspot.com.br/2012/08/dia-18-de-agosto-sabado-foi-um-dia.html>
- Paulino, Rosana (2005) *Ama de leite nº1*. Terracota, plástico e fitas, da coleção da artista. [Consult. 2013-01-10] Fotografia. Disponível em <URL: rosanapaulino.blogspot.com.br>
- Pérez-Oramas, Luis (2012) *Guia da exposição trigésima Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. ISBN: 978-85-85298-39-5

Vídeo e Teatro: a fusão de dispositivos na criação dos trabalhos da Inestética Companhia Teatral

RENATA CHRISTIANE FERRAZ

Brasil, atriz e vídeo artista. Licenciatura em Educação Artística com especialização em Artes Cênicas (2001) pela UNESP (Brasil). Estudante de Mestrado em Arte Multimédia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Esta comunicação tem por objetivo sublinhar os aspetos que fazem com que alguns dos trabalhos da Inestética Companhia Teatral, dirigida pelo artista português Alexandre Lyra Leite, apresente-se como objeto artístico resultante da fusão entre o vídeo e o teatro.

Palavras chave: Multimédia / Intermédia / Vídeo / Teatro.

Title: *Video and Theater: the use of multiple languages at Inestética Companhia Teatral*

Abstract: *This communication aims to highlight the aspects that make some of the work of Inestética Companhia Teatral, directed by portuguese artist Alexandre Leite Lyra, presents itself as an artistic object resulting from the merger between video and theater.*

Keywords:
Multimedia / Intermedia / Video / Theater.

Introdução

Este artigo busca problematizar a utilização do vídeo no teatro, tendo como foco os espetáculos do encenador e autor Alexandre Lyra Leite (Lisboa, 1971), que, desde 1991, vem desenvolvendo trabalhos com a Inestética Companhia Teatral.

Formado em Lisboa pela Escola Superior de Teatro e Cinema e pelo Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral, Alexandre Lyra Leite já produziu cerca de quarenta espetáculos com a Inestética Companhia Teatral. A maioria de seus trabalhos prioriza a participação de artistas de diferentes áreas, bem como encenações interessadas na fusão de múltiplos dispositivos artísticos.

1. O Homem Absurdo

Por que razão o mundo atual, alegadamente híbrido, naturaliza tantas fronteiras e hierarquias, tornando ainda mais difícil a germinação de novas esquisas para os afazeres estéticos da contemporaneidade?

Para responder a esta pergunta, buscamos estabelecer um diálogo com o trabalho de Lyra Leite. Optamos por concentrar a presente análise no espetáculo *O Homem Absurdo* (2005), no qual a fronteira entre ficção e realidade social é apenas uma ilusão ótica, trazendo à tona a discussão sobre o valor atribuído aos diferentes dispositivos artísticos que compõem o espetáculo em questão. Em *O Homem Absurdo*, uma personagem encontra-se trancada numa casa de banho pública, com um cinto de explosivos (Figura 1).

O espetáculo foi, originalmente, montado numa cabina de projeção de um cinema desativado. O público assiste a um vídeo projetado, não no ecrã, mas sim no vidro que separa a cabina e a sala de projeção. O vídeo tem apenas um plano, picado, como se fora uma câmara de vigilância instalada dentro da casa de banho do próprio cinema. O que o público vê parece ser um vídeo em tempo real, uma vez que a personagem presa na casa de banho contracenava com as personagens, nada realistas, que aparecem e desaparecem na cabina de projeção. Isso significa que, em última instância, a personagem projetada no vídeo interage com os próprios espectadores.

Temos, aqui, uma inversão dos lugares do real e da ficção: enquanto, na imagem projetada, observamos uma personagem realista, as personagens *de carne e osso* existentes na cabina de projeção possuem características fantasmagóricas, distantes do real. Dessa maneira, o dentro e o fora do espaço da representação se fundem por meio do vídeo.

Se nos primórdios do cinema, a projeção tinha como destino inexorável o aprisionamento no ecrã, sem qualquer possibilidade de comunicação com o mundo exterior, a partir da segunda metade do século XX, vários cineastas, especialmente Godard, assumem a árdua tarefa de libertar as personagens dos seus mundos imagéticos, iniciando um diálogo com o mundo supostamente real, ao permitir que elas, por exemplo, se dirigissem à câmara.

Da mesma forma, aqui, o protagonista de *O Homem Absurdo*, percebe o mundo externo por meio da câmara de vigilância, a mesma que o aprisiona no ecrã. É a partir dela que o homem-bomba estabelece diálogo com as personagens híbridas, que se encontram junto ao público. Entretanto, aquilo que parecia acontecer ao vivo no ecrã, ao final do espetáculo, mostra-se como simulacro, uma vez que o homem-bomba aparece *em carne e osso* na cabina de projeção (Figura 2). O homem está, agora, duplicado, observando a sua imagem, imagem esta que permanece inquieta na casa de banho. Nota-se, portanto, que o vídeo

em *O Homem Absurdo* ganha o estatuto de personagem, dialogando com o restante das personagens.

Com efeito, Lyra Leite propõe não só uma quebra da *quarta parede* invisível, criada pelo teatro realista do século XIX, mas também uma rutura no próprio ecrã, parede visível que separa a cena gravada do espectador. Como poucos, ele sabe combinar a teatralidade com as possibilidades eletrônicas do vídeo. Isso testemunha o seu contínuo empenho em atribuir idêntico valor ao ator, ao público e ao vídeo, conferindo ao seu trabalho uma exorbitante singularidade.

Não se trata, aqui, de afirmar a superioridade de uma maneira de utilizar o vídeo. Trata-se apenas de vincar como, ao propor uma rutura na hierarquização dos elementos que compõem a cena, Lyra Leite experimenta as potencialidades, até então insuspeitadas, oferecidas pelos diferentes dispositivos. É, aqui, que ganham todo o seu sentido as considerações que o pesquisador Greg Gieseckam (2007: 8) tece acerca dos trabalhos que envolvem múltiplos médios. Por um lado, considera como Multimédia as produções que se baseiam no texto e na construção das personagens, bem como as que se valem do vídeo como mero suporte narrativo. Por outro, quando há relações de co-dependência entre o material ao vivo e o gravado, modifica-se, substancialmente, a função que lhes é, amiúde, atribuída. Segundo Gieseckam, tal processo é chamado, por sua vez, de Intermédia.

Nesse sentido, não resta dúvidas de que o *O Homem Absurdo* afigura-se como uma produção Intermédia. No entanto, sob nossa perspectiva, a rixa entre nomenclaturas está longe de constituir o problema central. Sobretudo porque o que nos interessa analisar no teatro, bem como em outros ambientes estéticos, são os pressupostos comuns entre o domínio da arte e outros domínios sociais. Trocando em miúdos, o modo pelo qual pensamos e nos relacionamos com a criação de hierarquias e de fronteiras concerne aos afazeres teatrais, sem dúvida, mas também diz respeito a uma miríade de outras atividades que compõe o tecido social.

2. Fusão entre vídeo e teatro

Via de regra, consideramos o problema das relações entre imagem gravada e cena ao vivo um fenômeno bastante novo. Se é correto dizer que, desde 1904, pouco tempo depois do surgimento do cinema, já existiam modos de interação entre cenas gravadas e espetáculos teatrais, em França e em Alemanha, não se pode esquecer que o vídeo era ainda pensado como uma ferramenta secundária na confecção das narrativas teatrais.

Embora as incontáveis possibilidades estéticas presentes nas produções artísticas contemporâneas e o avanço das tecnologias façam com que as funções



Figuras 1 e 2. Cenas do espetáculo
O Homem Absurdo, Lisboa, Portugal (2005).
Foto: Inestética Companhia Teatral.

e os lugares destinados à imagem e ao corpo do ator se tornem cada vez mais difíceis de serem fixados, é comum observarmos, em boa parte do teatro atual, a persistência do vídeo como elemento cênico subordinado ao texto e à construção das personagens. Contrariamente a esta tendência, o trabalho de Lyra Leite consiste em pensar o vídeo como ponto de partida para a construção de espetáculos teatrais, esforçando-se por valorizar, de igual modo, ator e vídeo. Este e aquele estão no centro de sua concepção da cena.

Considerações Finais

Se é verdade que, nos seus primeiros anos de vida, a televisão levava o teatro até a casa das pessoas, parece-nos que, agora, o teatro leva o cinema para a cena. A título de conclusão, podemos asseverar: a diferença entre os inúmeros tipos de teatro praticados ao longo desses mais de 2.500 anos radica, entre outras coisas, no tipo de tratamento conferido à hierarquização dos elementos cênicos. Fixando lugares, funções, definindo estatutos e valores, as modalidades de hierarquização, ontem como hoje, vem ditando os rumos do teatro. Vimos como as produções Intermedia — responsáveis por rearranjar as hierarquias entre os elementos cênicos — fazem parte, em alguma medida, do cenário teatral da contemporaneidade. Resta uma pergunta, porém: afinal de contas, por que razão o teatro atual, mesmo diante de tais possibilidades de experimentação, reluta tanto em forjar novas hierarquias entre os componentes cênicos?

Referências

Bazin, André (2005) *Theater and Film em Theater and film, a comparative anthology*. New Haven and London: Yale University Press. ISBN: 0-300-10336-0

Gieseckam, Greg (2007) *Staging the Screen — the use of film and video in theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

ISBN: 978-1-4039-1699-0

Rancière, Jacques (2010) *Estética e Política — A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne. ISBN: 978-989-82-1709-7

Rancière, Jacques (2011) *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-83-2717-8

Contactar a autora:

ferraz_renata@yahoo.com.br

O olhar à margem

RENATA PERIM ALBUQUERQUE LOPES

Brasil, designer. Graduada em Artes Plásticas / Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista CAPES

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo visa refletir sobre uma nova estética — a homoerótica ou homocultural — que emerge na trajetória da obra do artista José Leonilson (1957-1993). Pretende-se observar o artista e sua obra como partes de uma minoria que se situa à margem e elabora uma subjetividade a partir desse novo dado cultural.

Palavras chave: José Leonilson.

Title: *The Color in Motion in the Sandra Kogut's artwork Parabolic People*

Abstract: *This article aims to reflect on a new aesthetic — a homoerotic or homocultural — that emerges in the course of the work of artist Joseph Leonilson (1957-1993). The aim is to observe the artist and his work as constituent parts of a minority that sits on the sidelines and produces a subjectivity from this new cultural fact.*

Keywords: José Leonilson.

Falar de afetos foi tarefa empreendida pelo artista José Leonilson no percurso de sua obra. O artista se destacou na década de 1980 junto à chamada “geração 80”. Sua obra foi marcada tanto pelas características dessa geração quanto pelos dados pessoais que o artista sempre buscou traduzir em arte. No início da década de 1990 Leonilson descobre ser portador do vírus HIV e intensifica uma forte subjetivação ao bordar palavras e figuras que representavam questões homoeróticas e relacionadas à AIDS. Essa atitude reverberou na maioria de seus objetos artísticos e inseriu o artista na arte contemporânea por trazer signos de uma identidade coletiva.

1. Habitar à margem

Busca-se refletir sobre uma nova estética — a homoerótica ou homocultural — que emerge na trajetória da obra do artista José Leonilson no período posterior à descoberta de que era portador do vírus HIV. Nesse período, o artista conduz o olhar progressivamente para a desmaterialização do seu corpo, que se traduz em objetos bordados a que o artista se dedica no percurso final de sua produção. A tradução desse olhar trouxe questões relevantes para a arte contemporânea.

Nota-se a necessidade do artista de falar de si e de representar seu corpo no presente, que reverbera nos títulos das obras e situa o artista à margem, mostrando um isolamento voluntário. Retoma-se a importância do texto na obra ressignificada pelo artista como imagem, fazendo parte de seu universo gráfico.

Nesse sentido destaca-se a obra “El desierto” (Figura 1), que representa alto grau de intimidade. São quatro pedaços de feltro unidos por pespontos de linha preta. O artista divide o trabalho em partes e os únicos dados são sua idade “33”, o título “El desierto” e a frase “o que é verdade para certos rapazes”. Sobre esse trabalho Leonilson diz: “[...] eu me sentia um deserto mesmo. Eu não tinha nada. [...] El Desierto é tão íntimo que só tem a inscrição e 33, a idade que eu tinha na época em que eu fiz.” (Lagnado, 1995: 98).

A situação do artista nos anos 1980 e 1990 implicava também conviver com uma nova realidade instaurada por uma doença fatal que punha em jogo questões relacionadas à sexualidade. Susan Sontag, no ensaio “Aids e suas metáforas”, observa:

Uma doença infecciosa cuja principal forma de transmissão é sexual necessariamente expõe mais ao perigo aqueles que são sexualmente mais ativos — e torna-se mais fácil encará-la como castigo dirigido àquela atividade (Sontag, 2007: 98).

Leonilson, artista empenhado em questões íntimas, também materializaria no objeto artístico grande parte de seus conflitos, dúvidas e até mesmo a rotina de ter que lidar com esse novo fato.

Nesse sentido, a iniciativa de focar nos objetos bordados dos últimos três anos de produção as questões relativas à AIDS situa o artista nos “entre-lugares” que, segundo Homi Bhabha, “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação (...) que dão início a novos signos de identidade (...)” (Bhabha, 1998: 20).

Bhabha constrói esse pensamento observando as narrativas de grupos dissidentes e afirma que “é nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente” (Bhabha, 1998: 24).

Consciente de que faria parte de um grupo “diferente”, Leonilson expressa, muitas vezes com ironia, a percepção de poder ser o transmissor da doença. As obras “Jogos Perigosos” (1989) e “O Perigoso” (1992) narram a rotina e os cuidados com a doença. O artista constata um momento bem marcado, em que ele se percebe como parte de um grupo que se desloca socialmente.

Homi Bhabha afirma que as culturas nacionais são cada vez mais produzidas por essas minorias:

As grandes narrativas conectivas do capitalismo e da classe dirigem os mecanismos de reprodução social, mas não fornecem em si próprios uma estrutura fundamental para aqueles modos de identificação cultural e afeto político que se formam em torno de questões da sexualidade, raça, feminismo, o mundo de refugiados ou migrantes ou o destino social fatal da AIDS (Bhabha, 1998: 25).

É importante notar que a arte de Leonilson nesse período não pode ser reduzida a sintoma da doença. Seria mais coerente com a poética do artista observar que seus trabalhos — principalmente os bordados — engendram “o novo” dentro das artes plásticas a partir desse fato.

Dito de outra forma, essa nova estética que emerge nas artes seria a atitude do artista como tradução de um novo dado cultural. Nas palavras de Bhabha:

Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado reconfigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente (Bhabha, 1998, p. 27).

Sobesse ponto de vista observa-se que o local do artista, de acordo com o pensamento de Bhabha, é um lugar capaz de reinscrever o imaginário social. Leonilson expressa na arte a condição de ser artista, homossexual e portador do vírus HIV.

Certa reconfiguração do presente está contida nos panos bordados de Leonilson. É o que se nota nos trabalhos com inscrições como “O penélope, o recruta, o aranha” e “Você que espero imenso e não sei quem é”. É possível notar ambiguidade, espera e angústia contidas em palavras bordadas que representam esse momento. O relato de questões pessoais se transforma em diário bordado feito com tecidos e linhas.

A recorrência dos pespontos de linhas pretas em volta de pedaços de pano parece demarcar seu lugar no mundo, como se os objetos de pano marcassem a fronteira com o seu mundo. “Os desenhos são sempre dentro de retângulos ou quadradinhos. A partir da figura surge o que está em volta. É uma pequena reconstrução do mundo” (Lagnado, 1995: 108). A maioria dos trabalhos com tecido e linhas é construída nessa perspectiva.

A tradução da rotina de ser portador do vírus HIV e a morte anunciada fazem parte do que o artista elabora como matéria bruta para o seu discurso. “Leonilson desconstrói a ideia da doença, com todas as suas contradições, dentro da própria doença” (Veneroso, 2012: 327). Essa ideia faz com que o artista construa sua arte a partir da diferença, característica do *outsider* — palavra que Leonilson empregava para falar de si (Lagnado, 1995: 87).



Figura 1. “El Desierto”, 1991. Bordado s/ feltro, 62 x 37 cm. Col. Theodorico Torquato Dias e Carmen Bezerra Dias, São Paulo.

2. Construção do discurso

Leonilson falava com entusiasmo de Eva Hesse (1936-1970) e Blinky Palermo (1943-1977), principalmente ao descrever os trabalhos para a exposição “4 Artistas” (1989, Centro Cultural São Paulo). Leonilson fez cópias do trabalho de Hesse e Palermo e as pendurou na parede. O que se torna relevante nessas referências é a atitude do artista. A obra de Eva Hesse (1936-1970), artista alemã, foi marcada por muitos aspectos de sua vida. Hesse também utilizou pensamentos íntimos contidos em diários para balizar sua arte. Destacam-se vários trabalhos em que a artista incorporou novos materiais como fibra de vidro, látex e plástico em sua linguagem. Como Leonilson, a artista foi também vitimada pela doença e morreu precocemente de um tumor no cérebro.

Seguindo a veia minimalista, Blinky Palermo (1943-1977) preocupava-se com o espaço a ser ocupado. A cada exposição do artista os detalhes da sala e da galeria eram especificados, a fim de abrigar da melhor forma sua obra. Palermo buscava a pintura como objeto autônomo. O artista também estava interessado numa concepção intuitiva da obra, objetivando chegar, por exemplo, a uma harmonia de cores não concebida no começo do trabalho.

O poeta grego Constatin Cavafis (1863-1933) exerceu forte influência na

escrita de Leonilson. “Eu escrevo na linha dele. A escrita alimentava suas paixões” (Lagnado, 1995: 113).

Cavafi foi também referência para o artista inglês David Hockney, que, em 1966, ilustrou 14 poemas do autor. A obra de Hockney nas décadas de 1970 e 1980 exerceu grande impacto no estilo de vida “gay”, que começava a criar uma identidade mais agressiva naquele período.

Destaca-se aqui, além das ilustrações dos poemas, a pintura “Man Taking a Shower in Beverly Hills” (1964, acrílica sobre tela, 167 × 167 cm). Constitui a figura de um corpo masculino nu no momento do banho, envolto por cores pastel, tendo ao fundo uma mesa com cadeiras coloridas. No primeiro plano, saindo de uma faixa rosada, uma planta parece tentar encobrir o corpo já exposto. As linhas que formam a água reforçam o caráter gráfico do artista e evidenciam a ação do banho.

Essa pintura faz parte de uma série de trabalhos do artista baseados em imagens da revista “gay” *Physique Pictorial*. As obras de David Hockney alimentaram, juntamente com bares, casas de massagem e lojas de roupas, os aspectos visíveis da nova cultura homoerótica.

Inseridas em pequenos guetos e encorajadas pelo artista, surgiram nesse período galerias com o objetivo de expor a arte “gay”. Edward Lucie-Smith (1994) descreve como essas galerias possibilitaram o desenvolvimento de um mercado. Assim, o autor descreve:

Para a maior parte, estas galerias mostram dois tipos de artistas: iniciantes desesperados para expor sem medo de aceitar a identificação homossexual, e, segundo, o corpus de ilustradores eróticos que forneceram o aumento do número de periódicos gays. Isto agora havia encontrado um mercado para o seu desenho original (...). (Lucie-Smith, 1994: 112, tradução nossa).

Hockney possibilitou a apresentação desse universo, até então oculto, no mercado das artes.

Retomando a atitude provocativa que Leonilson intenta na mostra “4 Artistas”, referências homoeróticas são evidentes em um poema de sua autoria: “Rei ‘Bandito’ / Come on and kiss me / Let’s celebrate / Honey moon / And then kick me out / Throw me away / Far away / Far away / Paris or Jerusalem” (Lagnado, 1995: 135).

O poema reafirma o foco de Leonilson na palavra — escrita ou bordada — que expressa a atitude de artista habitante da margem. Leonilson o faz dentro da própria arte e num isolamento provocado pela AIDS.

Conclusão

A doença permitiu a visão da total presença do “eu” na obra. Sujeito e obra compartilham da plenitude da narrativa conceitual. Dessa maneira, a partir da doença — e da diferença — Leonilson constrói signos de identidade coletiva ao expressar questões pessoais. É assim também que Leonilson se situa nesse “entre-lugar” que Homi Bhabha (1998) descreve.

A arte de Leonilson nos últimos três anos de vida foi uma forma de comunicação com o mundo, um modo de representar no objeto artístico — seus objetos de pano bordado — a diferença de viver no mundo das ambiguidades.

O artista serviu-se da arte de uma maneira nova e seu trabalho questiona o destino do sujeito (Lagnado, 1995). Pelo bordado, usado em linguagem contemporânea, traz para a arte novos signos de identidade.

Referências

Bhabha, Homi (1998) *O local da cultura*.

Trad. Míryan Ávila/Eliana de Lima Reis/Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Lagnado, Lisette (1995) *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson, SESI.

Luci-Smith, Edward. (1994) *Race, Sex, and Gender in contemporary art*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1994.

ISBN 0-8109-3767-0

Sontag, Susan. (2007) *Doença como Metáfora, Aids e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo/Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras.

Veneroso, Maria do Carmo de Freitas (2012) *Caligrafias e escritura: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte. ISBN: 978-85-7654-122-6

Carlos Corpa, una estética crítica robótica

RICARDO IGLESIAS GARCÍA

España, artista new media. Doctor y profesor en la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: El objetivo de la comunicación es presentar la experimentación realizada en el ámbito de la robótica artística desde su vertiente crítico-social. El artista Carlos Corpa aparece como un exponente fundamental en esta línea de trabajo, con sus creaciones maquinicas figurativas interactivas.

Palabras clave: robótica / interacción / instalación / interface máquina-humano.

Title: *Carlos Corpa, a Robotics Critical Aesthetics*

Abstract: *The goal of communication is to present the experimentation in the field of robotics since its slope artistic-social critic. The artist Carlos Corpa exponent appears as a key in this line of work, with its figurative machinic interactive creations.*

Keywords: *robotics / interaction / installation / human-machine interface.*

Introducción

La experimentación con los nuevos lenguajes tecno-interactivos robóticos en los últimos veinte años en la península Ibérica ha supuesto una arriesgada apuesta a nivel estético, estructural, intelectual y económico, pero a la vez, ha permitido un conocimiento y un acercamiento a situaciones de encuentro-enfrentamiento individual y/o social con el trabajo de los artistas. Figuras multidisciplinarias como Marcel.lí Antúñez en cuyas instalaciones la participación de usuario es imprescindible, o Leonel Moura defendiendo desde su *Symbiotic Art Manifesto* que 'las máquinas pueden hacer Arte', son claros modelos. Carlos Corpa aparece como uno de los exponentes principales de esta corriente tecno-experimental, centrándose principalmente en su aspecto más crítico. Nacido en Cuenca, en 1963, *su formación ha sido principalmente autodidacta, desde los principios de prueba/error*. Además de una importante trayectoria individual, es colaborador habitual del grupo norteamericano *Amorphic Robot Works* desde 1996, participando en la producción de piezas como *The Cave*, *The Ancestral Path*, *The Robotic Landscape* o *Eskeletal Reflection*.

1. Experimentación robótica

Desde que en 1964, durante el Segundo Festival Anual de Vanguardia, el robot *K-456* de Nam June Paik y Suhya Abe recorriese tambaleándose las calles de New York, en una situación performática compartida con Charlotte Moorman, el desarrollo del arte robótico ha ido parejo a los avances tecnológicos y a la asunción de una estética de la participación social interactiva. En el manifiesto de los artistas Eduardo Kac y Marcel·lí Antúnez Roca *Arte robótico: un manifiesto* (1996) podemos encontrar los conceptos principales sobre los que se asienta la construcción de un arte robótico: interacción sujeto-máquina, expresión relacional con el tiempo y con el espacio físico, crítica social, manifestación de comportamientos autónomos, telepresencia y telecontrol, integración de organismos vivos y formas protésicas, hibridación de estructuras y tecnologías.

Los robots no son solamente objetos que el público puede percibir —como ocurre con todas las otras manifestaciones artísticas—, sino que son capaces de percibir al público por sí mismos, respondiendo de acuerdo con las posibilidades de sus sensores. Los robots manifiestan comportamientos. [...] Los robots son una nueva forma de arte (Kac; Antúnez Roca, 1997).

2. Desde una crítica social

Desde sus inicios Carlos Corpa se ha interesado en una representación crítica social en dos ámbitos, por un lado, en el puramente estructural desde la construcción de sus piezas y, por otro, en una opción estética/intelectual de sustitución de la figura humana por la máquina en un entorno dialogado de interacción pública. Su piezas, a las que denomina ‘máquinas humanizantes’, se posicionan dentro de una tradición escultórica realizada con materiales reciclados y desechos que podemos rastrear desde el *Arte Auto-Destructivo* de Gustav Metzger y las *Méta-Matics* de Jean Tinguely hasta los trabajos de los denominados chatarreros californianos: Mark Pauline (*SRL. Survival Research Labs*), Brett Goldstone, Chico MacMurtrie (*Amorphic Robot Works*), Bill Vorn y Louis-Philippe Demers. Todos ellos han incidido en la necesidad de responder/denunciar una sociedad sumergida en un consumismo materialista salvaje. A la vez, para Corpa es fundamental mostrar la ‘máquina’ en situaciones o actividades que son consideradas principalmente pertenecientes al ámbito humano.

Llevo desde 1991 haciendo máquinas que usurpan y remedan comportamientos humanos: rotundamente sí. Creo firmemente que la función del arte y del artista es explicar el mundo y eso trato de hacer yo de una forma que considero evidente, incluso brutal a veces (Corpa, 2012).



Figura 1 · Carlos Corpa. *A.P.M. Another Painting Machine* (1999). Fuente: web del artista.

Figura 2 · Carlos Corpa. *Machina Artis 3.0* (2001). Fuente: web del artista.

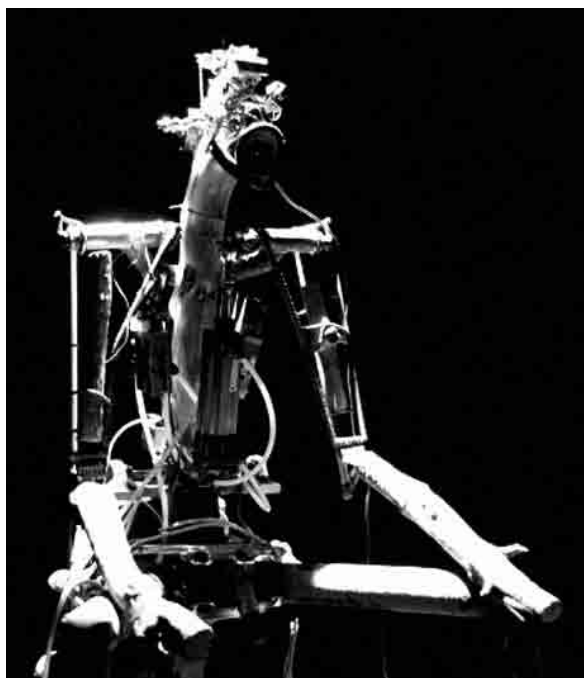


Figura 3 · Carlos Corpa. PaCo — Poeta Automático Callejero Online (2004). Fuente: web del artista.

Figura 4 · Carlos Corpa. *Sufrobot* (2007)
Fuente: web del artista.

Sus primeras piezas replantean la figura clásica del pintor de lienzo y pincel, donde el individuo ha sido sustituido por la máquina. La presunción humana de una inteligencia superior se tambalea cuando en su aspecto más creativo un ‘robot’ puede ser tan original como su copia de carne. En *A.P.M. Another Painting Machine* (1999) (Figura 1) aparecen diferentes personajes mecánicos que pintan una superficie de 5x4 m. con pinceles o con rotuladores, acompañados por un músico electrónico. El control se realiza mediante un ordenador gobernando por una tarjeta de relés, a partir de una programación aleatoria.

Machina Artis 3.0 (2001) (Figura 2) es una performance pictórico musical, evolución y actualización de algunas de las acciones y seres ya presentes en *A.P.M.* Aparecen dos nuevos músicos *Talmus Taiwán* (bajista) y *Maxon Ford, el pata* (guitarra flamenca y percusión con un pie). La acción principal es producida por el gigantesco pintor humanoide *Syncro Laveur*, que se desplaza sobre el lienzo-escenario dibujando a su paso, mientras localiza, pisa y machaca huevos rellenos de pintura. Paralelamente una corte de pequeños pintores mecánicos se mueven libremente, bajo el peligro de morir igualmente aplastados.

3. Un mendigo y un sufriente robotizados

Los planeamientos conceptuales y estéticos anteriormente expuestos se radicalizan en las siguientes dos piezas *PaCo* y *Sufrobot*, profundizando en formas antropomórficas con roles socialmente reconocibles y donde la presencia del usuario como ‘variable’ es imprescindible para su funcionamiento. *PaCo — Poeta Automático Callejero Online* (2004) (Figura 3), ha sido realizado en colaboración con Ana María García — Serrano, experta en inteligencia artificial y en lenguaje natural, docente en la Facultad de Informática de la Universidad Politécnica (Madrid). Representa al típico mendigo que va pidiendo por las calles unas monedas a cambio de un poema, de una flor, o de un paquete de *kleenex* (pañuelos de papel). Para Corpa es necesario replantearse de una manera más profunda los posibles intercambios entre máquinas y sujetos humanos, para provocar una reflexión acerca de los espacios vitales que son ocupados actualmente por los individuos y, como en la evolución tecnológica, esos espacios pueden ser fácilmente apropiados por robots o por máquinas que funcionan en su coherencia y su lógica mejor que nosotros. Las diferentes opciones de integración máquina-hombre (exógena o endógena) desaparecen. El robot humanoide *PaCo*, vinculado con un sitio web, se desplaza lentamente en una silla de ruedas. Uno de sus brazos termina en una mano-hucha con la que solicita una limosna a los transeúntes que encuentra en su camino. Cuando su petición es atendida, crea desde cero un poema sintético, tomando palabras de su base de datos, y lo declama con su voz metálica, a la vez, que su cuerpo, transformado en una impresora, lo imprime. Este intercambio económico-literario

a dar dinero a una máquina de la que brota poesía que a la persona a la que sustituye esa es resaltado en la concesión del tercer premio del Concurso Internacional sobre Arte y Vida Artificial — Vidao7: ¿Nos sentimos más inclinados máquina? El 'sustituto' no huele y no salpica cuando habla. Pero no se nos ofrece una brillante máquina de alta precisión. Está hecha del detrito, reuniendo trozos de material de desecho. En su afán de decrepitud cuestionamos su motivación para pedir dinero. ¿Sentimos lástima de ella o nos atrae y entretiene? (Vidao7, web del concurso).

PaCo puede servir como ejemplo y referencia sobre la problemática social que analizamos. Se podría pensar que el robot es completamente autónomo, que no necesita de la intervención humana para funcionar, pero esto no es cierto, es imprescindible un pequeño acto consciente por parte del individuo para poder generar el sentido final de toda su creación: los poemas. Una sencilla interfaz, un bote de monedas, oculta una funcionalidad compleja con diferentes niveles de intervención. Por una lado, la base de datos que incluye todas las palabras y sirve como soporte en la producción de las composiciones literarias, por otro, la programación, que con ramificaciones a Internet, gestiona el sentido de las frases buscando una cierta coherencia idiomática y posibilitando que ningún poema se repita nunca, y, por último, la salida formal en dos formatos diferentes como locución y como impresión sobre papel. En este sentido, podemos hablar de multiallógico entre máquina-individuo, entre cibernauta-máquina-individuo, entre máquina (robot) — máquina (impresora / sintetizador), y lo que es más importante, descubrimos la creación de una interfaz propia que comunica todas estas relaciones, desde un principio experimental. Su 'existencia' es posible desde una construcción tecnológica que responde exactamente a los deseos del artista: un prototipo experimental de interfaces conectadas.

Con *Sufrobot* (2007) (Figura 4) entramos en un campo de exploración tan humano como es el dolor, la soledad, la angustia que nos produce una sociedad sobreexplotada o el contacto con el otro. En nuestro imaginario occidental, hemos aprendido que el funcionamiento de las máquinas siempre es correcto, casi eterno, y responde a una lógica interna de programación perfecta. En cambio, podemos observar día a día como las máquinas no siempre responden de esta lógica de perfección, se producen errores, pérdidas de conexión, desgaste, podríamos defender que las máquinas tienen una vida propia, una existencia en la que influyen múltiples factores (entre ellos el tiempo, como nos pasa a los humanos). Igualmente, podríamos pensar que nuestra sola presencia podría afectar a nuestras 'compañeras' las máquinas. Corpa, presenta un robot que sufre, que llora, que se agita, que tiene crisis de ansiedad cuando un ser humano se acerca demasiado a él, cuando invade su espacio vital. *Sufrobot*, dispone de

un sistema de visión artificial que lo conectan con el mundo, en función del volumen y la distancia de la figura humana se produce una respuesta emocional, que se va incrementando en la medida que esta presencia se hace más insistente. Los movimientos reiterativos del robot, nos recuerdan situaciones de comunicaciones autistas. Un escalofrío de energía eléctrica le sube por la espalda hasta acabar en chispas, se producen gritos, golpes y movimientos cada vez más agitados, alcanza casi un estado de desesperación que le produce descontroladas lagrimas.

Conclusión

En la trayectoria y en el proceso de generación de las diferentes piezas de Carlos Corpa asistimos a una madurez conceptual y formal importante. Sin abandonar una estética *low tech* propia de materiales reciclados, cada obra supone un nuevo reto constructivo, y a la vez una confirmación y profundización de sus ideas iniciales. Es necesario experimentar y replantear nuevos lenguajes artísticos que potencien aspectos tecno-sociales:

Poner máquinas en lugar de humanos, allí donde los humanos nunca esperarían ver una máquina. Una metáfora del mundo moderno. Nuestra historia de amor-odio con la tecnología. La forma y manera en la que el mundo se transforma en una máquina constantemente acelerada. (Carlos Corpa, Manifiesto personal).

Referencias

- Corpa, Carlos (s.d) *Manifiesto personal*.
[Consult. 2013-01-08]. Disponible en
<URL:<http://www.carloscorpa.net/manifiesto/index.html>>
- Corpa, Carlos (s.d) *Trabajos*. [Consult. 2013-01-08]. Disponible en <URL:<http://www.carloscorpa.net>>
- Corpa, Carlos (s.d) *Machina Artis 3.0*.
[Consult. 2013-01-08]. Disponible en
<URL: <http://youtu.be/AI5Nx9y0Jpg>>
- Corpa, Carlos (s.d) *PaCo — Poeta Automático Callejero Online*. [Consult. 2013-01-08]. Disponible en <URL:< <http://www.fundacion.telefonica.com/es/at/vida/vida10/paginas/v7.html>>
- Corpa, Carlos (s.d) *Sufrobot*. [Consult. 2013-01-08]. Disponible en <URL:<http://youtu.be/KdchkNR9KfU>>

- Kac, Eduardo; Antúnez Roca, Marcel-lí (s.d) *Arte robótico: un manifiesto*. Leonardo Electronic Almanac, Vol. 5, N. 5, Mayo 1997. [Consult. 2013-01-08]. Traducción al castellano disponible en
<URL: <http://www.ekac.org/kac.roca.sp.html>>
- Moura, Leonel. (s.d) *Symbiotic Art Manifesto*. [Consult. 2013-01-08]. Disponible en
<URL:<http://www.leonelmoura.com/manifesto.html>>
- Popper, Frank (1993) *Art of the Electronic Age*. Londres: Thames and Hudson, 1993. ISBN: 0-500-27918-7.
- Popper, Frank (1989) *Arte, acción y participación*. Madrid: Ediciones Akal. ISBN: 978-84-7600-367-1.

O fabuloso planeta Norton

RICARDO MAURÍCIO GONZAGA

Brasil, artista visual e performático. Graduado (bacharelado) em gravura, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); mestre em Linguagens Visuais (UFRJ); doutor em Linguagens Visuais (UFRJ). Professor do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, onde leciona Multimeios, Desenho e Gravura.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O texto analisa o processo criativo em pintura de Norton Dantas, mais especificamente a fase do final dos anos 1980 e início dos 90, para investigar os nexos de sua lógica própria de fusão de elementos verbais e imagéticos e de simultânea literalização da linguagem nos elementos concretos da pintura, tais como suporte, cor, forma e figura.

Palavras chave: pintura / imagem / texto / linguagem / narrativa.

Title: *The fabulous planet Norton*

Abstract: *This paper examines the creative process of the painter Norton Dantas, specifically the phase of the late 1980s and early '90s, to investigate the connections of their own logic of fusion of words and imagery and simultaneous literalization of language in concrete elements of painting, such as support, color, shape and form.*

Keywords: *painting / image / text / language / narrative.*

Introdução

Norton Dantas é brasileiro, nascido no Estado do Rio de Janeiro em 1966 e reside em Vitória, capital do estado do Espírito Santo, desde 1968. Graduado em Artes Plásticas em 1990 pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), além de artista plástico, atua nas áreas de educação, restauração e cinema.

Interessado no modo como se manifestam os nexos e cruzamentos entre códigos visuais e verbais nos processos narrativos na arte contemporânea, descobri — melhor seria dizer: fui sugado — para este fabuloso mundo pintado por Norton Dantas. A experiência se deu por ocasião de uma primeira visita a sua casa-atelier, recém-chegado à cidade em que mora. Logo percebi que vivia momento único: coleção de coleções, verdadeira instalação constituída por uma miscelânea de pequenos objetos, a casa recebe o visitante como uma espécie

de gruta de passagem para o mundo do artista. O que se confirma na sequência: ao apresentar suas telas, o pintor aponta a relação espacial, de vizinhança, entre uma rua, uma casa, uma praça; envolvido, paulatinamente, por esta lógica labiríntica urdida com palavras e imagens, coisas, gentes e bichos, de súbito percebe-se já ter sido teletransportado para o ‘fabuloso planeta Nortton.’

Devido a esta característica muito particular que lhe confere esta ‘zona de transição’, a experiência inaugural deste primeiro contacto serve como ponto de partida para a aproximação ao universo poético do artista e para a elaboração das questões conceituais que lhe são próprias. Como o próprio Nortton atua, como mencionei, como uma espécie de guia para este mundo particular, a investigação procurou colher também em seu depoimento pessoal subsídios para o entendimento do processo, assim como para a confirmação de algumas intuições que insinuaram possibilidades para a teorização.

De pronto, dois aspectos fundamentais à poética de Nortton se apresentam: o primeiro diz respeito à materialização ou literalização da linguagem, configurada concretamente por esta ‘instalação de passagem’ em que o artista vive e trabalha e que evidencia claramente que para ele realidade e arte — ou ficção, se quisermos — se fundem em unidade indissociável, na qual ele vive o duplo papel de habitante e demiurgo.

O segundo aspecto diz respeito à fusão entre conteúdos textuais e imagéticos que se mesclam na origem mesmo dos processos criativos do artista, fazendo com que pinte metáforas híbridas, verdadeiros “contos em narrativa visual, imagética e imaginária” — para usar suas próprias palavras — que nos apresentam imagens deste “novo mundo, [...] em pequenos fragmentos pintados” (Medeiros, 2013).

1. A imagem loquaz

Começarei por este aspecto, referente às possibilidades de fusão e mútua ativação entre verbo e imagem, com uma apresentação sucinta do problema de aproximação e dissociação entre estes dois elementos, no modo como se manifesta historicamente. Sabemos que o potencial narrativo das imagens — presente já nas pinturas parietais pré-históricas — teria se deslocado progressivamente para a linearidade dos códigos da escrita — a princípio ideogramáticos e hieroglíficos e, posteriormente, ao longo de contínuos processos de abstração, fonéticos, que passaram a transcrever a fala (Flusser, 1985). De fato, esta relação — direta, portanto — entre códigos textuais e imagéticos (que poderíamos sintetizar dizendo que textos são imagens hipercodificadas), torna-se evidente se lembrarmos que entender um texto é encontrar imagens correspondentes aos conceitos, à medida que estes se apresentam linearmente. Recordemos também que, tendo sido considerados como literários e portanto estranhos ao



Figura 1. Nortton Dantas, *Revolução dos Bichos*, 1995, 91 x 58 cm, acrílica sobre tela. Foto: Nortton Dantas.



Figura 2. Nortton Dantas, *Trabalhe e confie*, 1992, 42 x 48 cm, acrílica sobre madeira. Foto: Nortton Dantas.

universo das artes plásticas, todos e quaisquer conteúdos não estritamente visuais foram expurgados da prática da arte moderna por imposição de uma teoria autoritariamente purista. Observemos, por outro lado, como hoje o distanciamento histórico permite, que a pretendida autonomia moderna dependia, no entanto, de seu imprescindível diálogo com a teoria (Mitchell, 1989).

À medida que os nexos entre teoria e prática, arte e conceito — em especial após a assimilação das operações de Duchamp — iam se tornando explícitos, evidenciava-se mais e mais a importância de manifestos, textos críticos e gêneres, muitos deles produzidos pelos próprios artistas. Com a arte conceitual esta tendência realizou ao limite seu potencial. Ora, enquanto muito da arte contemporânea pode ser compreendida a partir da perspectiva paradigmática de sua relação autorreferente e autoexplicativa, formativa mesmo, com os conceitos que lhe são próprios, em Nortton, no entanto, o elemento textual torna-se narrativo, num amálgama de linguagem verbal e imagética que se plasma ao ritmo de sua própria invenção. Passa-se aqui, nestas pinturas de Nortton, de um sisudo e — diria — historicamente necessário, quase obrigatório — pensar e refletir com imagens a um lúdico e divertido contar com imagens.

Por outro lado, se no ambiente das histórias em quadrinhos (ou histórias aos quadrinhos, ou, ainda, banda desenhada) — influência evidente na construção do universo linguagético-iconográfico de Nortton — a divisão entre texto e imagem é clara — texto é texto e ocupa lugares previamente codificados e convencionados e imagem é imagem — em Nortton tais convenções são submetidas aos mesmos estímulos inventivos e experimentais que conduzem toda a lógica de desmontagem/remontagem própria a seu processo.

Tampouco ocorre nestas pinturas qualquer espécie de retorno, como se poderia talvez apressadamente supor, a um regime sígnico de representação pré-moderno, simbolista, com as imagens a ilustrar, em relação marcada pela obviedade, textos previamente concebidos.

2. A linguagem literalizada

“O pensamento tem como âncora a matéria” defende o artista (Medeiros, 2013). Esta noção de materialização do pensamento traduz-se em seu trabalho pela recorrência do que eu chamaria de processos de literalização da linguagem. Tais processos manifestam-se, por exemplo, na prática recorrente da pintura da moldura destes quadros (Figura 1). Tal prática, que teve início com os pintores pós-impressionistas (Van Gogh, Seurat), ao romper com a noção de especificidade da moldura como elemento simbólico convencional que estipulava o limite entre a imagem pintada — ilusória — e a realidade do mundo, afirmava as pinturas em sua literalidade.

Em Nortton é a própria linguagem — verbal ou visual — que se quer realizar, materializando-se. Por exemplo:

Em “Trabalhe e Confie” (1992) (Figura 2) um pequeno garoto anuncia em um balão de quadrinhos, “Libertes que serás também”. Com um serrote nas mãos o garoto em um fragmento separado do resto do quadro [o grifo é meu] conquista sua liberdade do trabalho escravo infantil, representado pelo restante da cena, onde crianças montam carrinhos em uma linha de montagem de uma fábrica clandestina (Medeiros, 2013).

Aqui, o cruzamento de duas referências conceituais, ambas provenientes de lemas de bandeiras de estados da federação brasileira — ‘Trabalhe e Confie’, presente na bandeira do Espírito Santo e ‘*Liberta quae sera tamen*’ (latim para ‘liberdade ainda que tardia’), da bandeira do estado de Minas Gerais e que faz referência à Inconfidência Mineira, movimento de tentativa de libertação do Brasil colônia da metrópole lusitana no século XVIII, aqui assumido — não sem uma dose de humor — pelo artista, a partir de sua sonoridade, em transcrição literal para o português, como ‘libertas que será também’, funciona como pré-texto (Flusser, 1985) para o jogo de enquadramentos reais — presentes na concretude do suporte — e pintados — estruturados em divisões internas do ambiente pintado, fazendo o sentido circular sugestivamente a partir deste estímulo inicial.

Igualmente notável é o modo como o pintor utiliza a repetição de determinados motivos formais, tais como os elementos geométricos — em especial neste quadro as faixas paralelas à esquerda — que se repetem em ambos os espaços — o principal e o fragmento ‘destacado’ pela ação do menino, para acrescentar

complexidade espacial à composição, alternando, por exemplo, neste caso, a perspectiva de observação.

Conclusão

O encontro de certa ingenuidade com uma capacidade imaginativa excepcional conduz Nortton Dantas por vias únicas, em que metáforas verbais se tornam visuais de modo a dar a ver um mundo original. Habitam-no referências as mais diversas, a tecer situações que envolvem o observador em sua lógica idiossincrática, que passa, no entanto, a ser percebida como natural, em sua espontaneidade.

Permanecer criança: talvez seja este o segredo desta personalidade, que parece deter um saber tão enciclopédico quanto excêntrico — algo da ordem do conteúdo de antigos almanaques — e se derrama em saborosas minúcias por estes universos inventados.

Um segredo revelado em pintura.

Referências

Flusser, Vilém (1985) "Prétextos para a poesia." *Cadernos Rioarte*, ano 1, N° 3. Rio de Janeiro: Rioarte.
Medeiros, Nortton Dantas (2013) *Flashes de*

"Nort Town", depoimento inédito.
Mitchell, W. J. T. (1989) "Ut pictura teoria.: Abstract painting and the repression of language." *Critical Inquiry* 15, Chicago: University of Chicago Press.

Imagens da Terra e da Luz na Fotografia de Haruo Ohara

RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA
& JOSÉ FERNANDO AMARAL STRATICO

Ronaldo Alexandre de Oliveira: Brasil, artista visual, pesquisador, educador. Licenciado em Educação Artística, habilitação em Artes Visuais. Afiliação atual: Universidade Estadual de Londrina (UEL) Londrina, Paraná.

—

José Fernando Amaral Stratico: Brasil, atividade artística: diretor teatral, pesquisador, educador. Licenciado em Educação Artística, habilitação em Artes Visuais. Afiliação atual: Universidade Estadual de Londrina (UEL) Londrina, Paraná.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O presente artigo apresenta uma análise da obra de Haruo Ohara, fotógrafo nipo-brasileiro, cuja trajetória se desenvolve a partir da década de 30, em Londrina, no sul do Brasil. Tal análise aponta para o antagonismo entre o trabalho com a terra e a aparente tranquilidade construída na luminosidade e performatividade da fotografia de Haruo. Busca assim discutir os enunciados performativos de sua obra, que dizem respeito a ideais enraizados na cultura japonesa.

Palavras chave:

Haruo Ohara / performance / fotografia.

Title: *Earth and light in the photographs of Haruo Ohara*

Abstract: *This paper presents an analysis on the work of Haruo Ohara, Japanese photographer, who lived in Brazil, whose trajectory started during de 30's, in Londrina, in the South of Brazil. Such analysis points to the antagonism between agricultural work and the apparent tranquility which is constructed by the luminosity and performativity of Haruo's photography. Thus, the article seeks to discuss the performativity character of his work, which is rooted in Japanese culture.*

Keywords:

Haruo Ohara / performance / photography.

Introdução

Haruo Ohara chegou ao Brasil com 18 anos, depois de uma viagem de dois meses, por navio. A família Ohara, constituída pelo casal e seus filhos, estabeleceu-se inicialmente em uma fazenda de São Paulo, seguindo as grandes promessas de vida farta e enriquecimento. No Japão, os Ohara enfrentaram grande dificuldade econômica, sendo difícil a vida para agricultores como eles. Ao se instalar no norte do Paraná, em 1933, na recém fundada cidade de Londrina, em plena selva subtropical, com muita dedicação à terra, os Ohara conseguiram erigir uma estrutura material típica da prosperidade dos tempos iniciais da colonização (Losnak e Ivano, 2003).

A imersão de Haruo Ohara pelo campo da fotografia se deu, quando em 1938, em solo londrinense, o agricultor comprou uma câmera fotográfica. Com seu próprio equipamento, Ohara deu início a seus estudos, e, do mesmo modo como havia aprendido fruticultura e floricultura, aprendeu sozinho, guiado pelos manuais, a arte da fotografia. Sua obra tornou-se reconhecida nacionalmente, a partir de 1998, quando Ohara passou a ocupar um lugar de destaque no panorama da fotografia brasileira (Losnak e Ivano, 2003).

A obra de Ohara apresenta uma incessante elaboração, construção estética, e um claro sentido de registro e memória. A sensibilidade aguçada do jovem imigrante japonês, desde cedo, o fez se inclinar para as artes; e é admirável que em pleno “desbravamento” da floresta do sul do Brasil, Ohara tenha encontrado espaço e recursos para a manutenção de um constante vínculo com a arte.

O Jardim Japonês

Entre a elaboração estética e o registro histórico, permeia a obra de Ohara a presença humana, assim como a do trabalho. Este recebeu um tratamento e olhar que fez com que a rigidez e dureza próprias da relação mantida com a terra e a natureza fossem quebradas. Trata-se de um olhar que constroi uma relação que se destaca do cotidiano, nos mesmos termos em que Richard Schechner argumenta sobre o comportamento espetacular. Interessa-nos esta performance que, elaborada a partir da performance cotidiana, ganha uma espetacularização tal que faz neutralizar ou relaxar a própria relação com o real. O meio fotográfico, desde muito cedo em sua história, demonstrou seu vínculo e potencialidade com o jogo entre a performance cotidiana e a performance espetacularizada ou teatralizada, no sentido antropológico em que Schechner baseia sua teoria (Schechner, 1994). Nesse jogo entre a brutalidade da vida em plena floresta subtropical e a singeleza de um olhar construtivo, Ohara, articulou uma incessante relação entre âmbitos aparentemente antagônicos da existência do imigrante: o trabalho e o prazer, o suor e a beleza, a terra e o espírito.

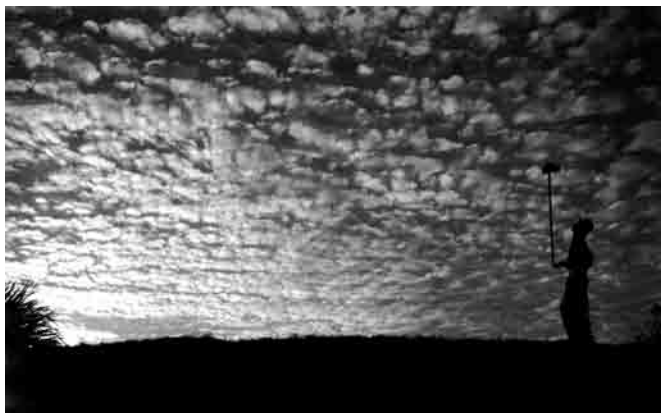


Figura 1. Haruo Ohara, *Nuvem da Manhã*, 1952.
Terra Boa — PR — (CODATO, 2012).

Figura 2. Haruo Ohara, *Depois da Geada de 1940*
auto-retrato) (UEL, 2012).

Assim, em imagens como “*Nuvem da Manhã*” (Figura 1), Ohara apresenta o homem do campo, o trabalho e o instrumento de trabalho (a enxada) como partes de um todo lúdico e fantástico. É como se o lavrador, figura frágil e esquelética (na verdade, o próprio Ohara) se encontrasse como em um frenesi, ao início de sua jornada, durante o amanhecer, e se deixasse envolver pela grandiosidade da existência no campo. O céu é a figura que protagoniza a imagem, e, neste sentido, Ohara elabora, cuidadosamente, o enquadramento de modo a tornar a figura humana um coadjuvante na imensidão do encontro entre céu e terra. Há uma síntese grandiosa nas relações dos elementos: o céu se expande em um constante movimento, e a figura humana se funde ao solo, como se fosse constituída pela mesma substância.

Como em uma dança de vitória, a figura triunfa sobre a terra, a natureza e o trabalho, colocando-se a si mesma como uma criança (Figura 3). Porém, o cigarro na boca, faz-nos lembrar que este não é um menino, mas sim um homem. O equilíbrio da enxada sobre a ponta dos dedos indica a fragilidade de todo este cenário e situação.

O equilibrar da enxada é fortuito e instável como são as relações com o lugar, com o país e com as próprias memórias, assim como a fotografia, cuja matéria prima se constitui de frágeis incidências do tempo, do espaço e da luz.

Os argumentos e indicações apresentados acima sustentam-se sobre o conceito de performatividade (*performativity*), como articulado e expresso por Elin Diamond e que, para nós, estende-se ao âmbito das representações fotográficas. Este é um conceito derivado, primeiramente, de análises linguísticas das representações sobre a pessoa (Diamond, 1996: 152-172) e os indivíduos, de modo geral, mas que tem sido ampliado, de modo a alcançar os processos de produção e veiculação de imagens. Ao invés de ser um instrumento para a ação, a linguagem é considerada, ela própria, *ação*. Palavras, sentenças e discursos podem evocar um poder referente de uma ação, que está contida em um contexto ideológico.

Para os teóricos da linguagem, a *performatividade* existe através das convenções do fazer, por meio do qual as coisas são feitas numa multiplicidade de atos (Diamond, 1996: 5). De acordo com esta visão, qualquer ato se refere a outros atos prévios. A linguagem, assim, assume o papel de representar as coisas de acordo com um modelo ausente.

Há, no sentido exposto acima, enunciados que articulam a construção fotográfica de Ohara. Estes são enunciados, provavelmente, muito mais antigos que a chegada dos Ohara ao Brasil, e dizem respeito a ideias e práticas enraizadas na cultura japonesa. O Budismo é, sem dúvida, uma matriz importante para a visão de mundo de Ohara, que não poderia fugir de noções ligadas aos



Figura 3. *Nuvem da Manhã* (1952 — detalhe)
Terra Boa — PR (CODATO, 2012).

antepassados, à comunhão com a natureza, à beleza harmoniosa da existência humana. A performatividade presente na obra de Ohara está, assim, comprometida com a construção de enunciados que são articulados com esmero. Como em um jardim budista em que cada elemento tem seu significado, os elementos da imagem — a figura humana, a luz, a natureza nas suas mais variadas formas, o movimento e ritmo destes elementos no espaço da composição — tudo isso revela um cuidado por trás da imagem que valoriza, acima de tudo, a arte da composição, a manipulação e ordenação de um poder criativo harmonioso. Este sistema está presente não somente no jardim tradicional japonês, mas também na arte do Ikebana, no Haikai, na escrita e pinturas tradicionais japonesas. Em raros momentos, tais como no auto-retrato entre os pés de café destruídos pela geada, há um sentido de desolação e abandono, ou ainda de morte (Figura 2). Mas, mesmo imerso na desolação do pós-geada, Ohara performa uma corporalidade integrada e equilibrada, que se sustenta pelo repouso sobre um antigo tronco de árvore cortada e provavelmente queimada. A figura leva a mão ao rosto como em uma atitude de desespero que se mistura à postura reflexiva. Interessantemente, esta imagem foi provavelmente tomada pelo próprio Ohara, o que salienta o caráter performático e teatral da composição corporal. Ohara manifesta nesta imagem a necessidade de “estetizar” o momento trágico da geada, para si mesmo, para sua família, assim como para muitos outros agricultores. Este pode ser o reflexo do entendimento da vida e do trabalho, como uma narrativa ordenada que é marcada por episódios que não podem perder o seu sentido harmonioso em relação ao todo. E o todo budista é crescimento espiritual harmonioso; é paz.

Desse modo, a corporalidade articulada por Ohara é performada numa aura de doçura e leveza, porque, além de enunciar o todo clássico religioso e filosófico da tradição japonesa, também se empenha em construir uma afirmação de harmonia e paz relativa à construção de um Éden migratório, cujo entorno é repleto de conflitos e dificuldades. Alheia ao preconceito e à segregação impostos aos japoneses, principalmente no período da II Grande Guerra, a estética de Ohara neutralizou ou diminuiu os efeitos das vozes e ações preconceituosas. Foi em meio à proibição do idioma japonês em público, ou ainda à obrigatoriedade de dar nomes brasileiros aos filhos ou descendentes, além de muitas outras atitudes sectárias, que Ohara ordenou sua obra num compasso meticuloso e introspectivo, sendo, sobretudo, fiel à sua busca determinada.

A obra de Haruo Ohara articula, deste modo, uma obstinada intenção de configurar para si e para a comunidade familiar, assim como para a comunidade de japoneses radicada em Londrina, imagens de si e imagens da produção da terra, num constante reconhecer-se. Os frutos da terra são importantíssimos na obra de Haruo, pois os frutos fartos e maravilhosos são recriados pelo olhar construtivo da fotografia, como símbolos de vitória. Nestas elaborações, a luz é elemento fundamental, pois a luz é a energia vivificante dos trópicos, o calor produtivo do necessário à produção da lavoura. É a luz do sol que faz frutos e flores crescerem e se tornarem a riqueza e fonte de subsistência.

As imagens de si (frutos, lavouras, retratos) estão imersas no mundo e espaço imediato que Ohara empenha-se em revelar. Sua obra em preto e branco é assustadoramente voltada para este espaço de si mesmo, que num sentido antropológico celebra e faz erigir identidades. O trabalho rural e a incidência/elaboração da luz são fundamentais para Ohara, no que concerne o período inicial da colonização, que é marcado pelo contato com a terra e pelo estabelecimento da lavoura. A luz protagonista de Ohara é erigida, não como cenário, mas como parte fundamental da performatividade operante dos vários elementos — luz ampla, natural, solar, celestial que desenha volumes e esculpe o trabalho suado da lavoura. Assim, como muitos outros elementos da natureza, a luz tem uma função integradora que tudo interliga, cobre, abraça, e segura.

Considerações Finais

A obra de Haruo Ohara apresenta um momento singular da história da fotografia brasileira, na medida em que revela distintas facetas de uma vida, assim como de abordagens voltadas para a fotografia. Estão fundidas na fotografia de Ohara, uma sensibilidade aguçadíssima, o mergulho no registro histórico da colonização recente do sul do Brasil e também a construção de uma obra extensa e complexa que foi formada na proximidade e calor do trabalho rural, por

mãos e olhar de um lavrador. Por outro lado, a obra de Ohara salienta alguns aspectos fundamentais para a fotografia, seja ela de cunho histórico, cotidiano, ou artístico. Trata-se de uma teatralidade e performatividade operantes, sem as quais, a imagem não existiria como tal. Na obra de Ohara, estes aspectos apontam para conexões longínquas, que questionam uma suposta inocência ou ingenuidade do olhar fotográfico. Ao contrário, tais conexões dizem respeito a raízes ideológicas e também ao seu fluxo constante e vívido, que dependem de articulações de enunciados que agem como afirmações fugidias, ausentes, porém de extrema força e impacto.

Referências

- Codato, Adriano (2008) *Sociologia Política*.
[Consult. 2012-12-02]. Disponível em
<URL: <http://adrianocodato.blogspot.com.br/2008/12/haruo-ohara-fotografo-do-norte-do-paran.html>>
- Diamond, Elin (ed) (1996) *Performance and Cultural Politics*. London: Routledge, ISBN 0-145-12768-8.
- Losnak, Marcos e IVANO, Rogério (2003) *Lavrador de imagens: uma biografia de Haruo Ohara*. Londrina: S.H. Ohara,

ISBN-978-85-86707-29-2

- Ohara, Haruo (2008) *Haruo Ohara — Fotografias*. São Paulo, Instituto Moreira Sales, ISBN-978-85-86707-29-2.
- Schechner, Richard (1994) *Theory of Performance*. London: Routledge, ISBN-0-415-31455-0
- UEL. *Centro de Documentação e Pesquisa Histórica*. [Consult. 2012-12-12]. Disponível em <URL: <http://www.uel.br/cch/cdph/>>

Contactar os autores:

roliv1@gmail.com / fernando.str@hotmail.com

Todas as cordas: invenção e criação em Raphael Rabello

ROSANA GONÇALVES DA SILVA

Brasil, Artista visual. Mestre em Educação pela Universidade de Brasília. Graduação em Educação Artística Aplicada (Lato-Senso) pela Faculdade de Educação São Luiz, Jaboticabal/SP. Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes Brasília. Frequenta o doutoramento em Educação pela Universidade de Brasília. Professora de Artes Visuais da Secretaria de Educação do Distrito Federal.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: As movências para a escrita deste texto fundamentam-se nas aptidões de invenção e criação em Raphael Rabello. Intenta-se refletir e evidenciar os traços de uma maneira singular de interpretar que estabelece uma referência para a trajetória do violão de sete cordas, influencia várias gerações de músicos e deixa sua marca indelével na Música Popular Brasileira.

Palavras chave: Invenção / Criação / Sete Cordas / Referência / Choro.

Title: *All the strings: invention and creation at Raphael Rabello*

Abstract: *The motivations for writing this text were based on the aptitudes for invention and creation of Raphael Rabello. This is an attempt to reflect on and evince traces of a unique way of interpreting that establishes a reference in the trajectory of seven-string acoustic guitar, influencing several generations of musicians and leaving its indelible mark on Brazilian Popular Music.*

Keywords: *Invention / Creation / Seven-string / Reference / Choro.*

Primeiros acordes

O presente artigo intenciona refletir o percurso de Raphael Rabello para reunir algumas dimensões da sua presença no cenário da música brasileira.

Na cidade de Petrópolis, em outubro de 1962 nascia Rafael Baptista Rabello. Ainda criança, contando de 7 para 8 anos e respirando música, ele é iniciado pelo avô paterno José Queiroz Baptista, com os irmãos e as irmãs, e podemos destacar Ruy Fabiano Rabello. O pequeno Rafael seguiu com aulas teóricas e práticas com professores de renome à época: Maria Alice Salles e Rick Ventura. Ao longo de sua vida, dedicou-se ao violão de 7 cordas e por algum tempo, adotou o nome Rafael Sete Cordas. Em 1990 surge 'ph' em substituição ao 'f', consolidava-se Raphael Rabello! Como abordagem metodológica, a

escrita do texto entrelaça a leitura de pesquisa acadêmica, consulta aos materiais disponíveis na internet e consultoria do músico brasileiro André Arraes. Buscou-se nos registros existentes vislumbrar a grandeza do ser/existência em que Raphael Rabello consolida no coração do Brasil. A sua singularidade e consciência artística nos deixa um dos maiores legados de sua influência: a criação da *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*.

1. Todas as cordas

Frente à obra de um artista nos perguntamos, sempre, será que ele se deramou para além dos limites da pele? Sobre as problemáticas em que o artista se propõe a resolver, suas buscas e intermitentes questões, existem e/ou co-existem, onde estão? A compreensão de que nenhum problema é fixo, ele se transforma e se complexifica à medida em que o artista avança nos coloca as possibilidade de inovação, criação e evolução.

Invenção e criação são dois termos que se sobrepõem e que não podemos separar por uma fronteira. Podemos no entanto distingui-los referindo-nos à sua conotação dominante: há na noção de invenção uma conotação de engenhosidade e na de criação uma conotação de poder organizativo sintético. Neste sentido, podemos polarizar a ideia de invenção para a arte estratégica e polarizar a de criação para concepção. A partir daí, dado que o exercício dialógico do pensamento ressaí da arte e que sua realização na concepção ressaí da criação, podemos dizer que a invenção e a criação são intrínsecas ao pensamento (Morin, 1996: 177).

Nesta perspectiva, temos que considerar também “a existência de uma vida cultural e intelectual dialógica; o calor cultural; a possibilidade de expressão para os desvios” (Morin, 1991: 27). O calor cultural absolvido por Rabello foi tão intenso, que fica difícil não cometer injustiças a todos que fervilharam com ele a sua travessia de criança encantada à fera da música. Podemos desfiar com Borges (2008) uma trama de inquietações, encontros e multiplicidade de trocas. O cotidiano de Raphael Rabello era nutrido pela família e alimentado por músicos consagrados, que surgem para além das influências e viram parceiros, amigos e admiradores. Entra em cena Jaime Florence, conhecido como o Meira e com quem Raphael Rabello começa a ler partituras aos 12 anos. Nesse momento já se considerava a consolidação de sua formação.

Mesmo sendo a família Rabello a estrutura, que não só influencia, mas em essência o situa no campo musical, Raphael Rabello tem seu percurso marcado pela capacidade autodidata e estabelecido por meio de treino auditivo, que:

Aos poucos, sua intuição para o acompanhamento foi desabrochando de uma forma

surpreendente [...] Por volta dos 10 anos de idade, Raphael se apaixonou perdidamente pelo disco “Vibrações”, do Época de Ouro — de Jacob do Bandolim. Encantava-lhe especialmente o violão de Dino, a tal ponto que ele vinha à minha casa só pra ficar ouvindo o disco. De tanto ouvir, quase gastou o vinil, tornando precária em poucos dias a sua audição. O resultado é que Raphael conseguiu, em menos de duas semanas acompanhar todo o disco imitando o violão de Dino com todas as notas a que tinha direito. Em mais algumas semanas estava fazendo suas próprias variações. Quanto ao repertório que eu havia passado pessoalmente e ele nessa época, poucos meses depois já conseguia me superar visivelmente. Acredito que se pudéssemos trazê-lo de volta hoje, com seus dez anos de idade, faria qualquer violonista ficar boquiaberto, não só com sua competência técnica, como a sua maturidade musical que demonstrava em suas interpretações (Ventura, apud Borges, 2008:99).

Como bem falou Rick Ventura (2004) é daí que “vem a maestria das harmonizações do jovem músico.” As qualidades de solista e de acompanhamento são absolutamente bem resolvidas em Rabello, impregnadas de forte caráter improvisatório e caminhos harmônicos não-usuais, tornando sua peculiar e híbrida. “Afora o conhecimento aprofundado do choro e do conjunto de técnicas aplicadas a esse gênero, Rabello conhecia técnicas flamencas e o repertório erudito, o que culminou em seu estilo extremamente peculiar” (Borges, 2008:104).

As participações de Rabello em gravações totalizam mais de 400 registros fonográficos e muitas de suas composições “se perderam porquanto ele não tinha o hábito de escrevê-las,” lembra Luciana Rabello (apud Borges, 2008: 104).

Com Borges (2008), nossa principal referência neste texto, vamos acompanhar duas fases distintas e inseparáveis na vida de Rabello.

A primeira fase é marcada pelo registro fonográfico de “Os Carioquinhas no Choro” (Som Livre, 1977). É uma fase de acompanhamentos polimelódicos e tem como mentores são Dino Sete Cordas e o Meira. Entra em cena Radamés Gnattali, parceiro com quem Rabello construiu forte ligação musical.

A segunda fase começa com o registro “Rafael Sete Cordas” (Polygram, 1982). Esta fase distingue dois momentos, pois, “Rabello ainda mantém traços do violão polimelódico de Dino, os quais se manifestam em suas peças para o violão solo. Um segundo momento, quando Rabello absorve a linguagem de Radamés Gnattali, Garoto, bem como as referências do violão flamenco” (Borges, 2008: 104).

Entre uma fase e outra, um estilo e outro, destaque para “a precisão e a potência do toque com o polegar direito guarnecem uma sonoridade típica de sua interpretação violonística” (Borges, 2008: 104,105), que se revela nos acompanhamentos e na obra como solista. Uma qualidade de *bricoleur* se anuncia, pois, Rabello tinha consciência de si e de seu estilo distinto. Assim, sua aptidão para inventar-criar consoma sua experiência estética e “mostra-nos que os estilos tradicionais e não-tradicionais convivem sem conflitos” (Borges, 2008: 124).

2. Ausência e presença: o choro se funda no coração do Brasil

Tentamos apresentar as formas de enraizamento e a contribuição de Rabello para a música brasileira. O gênero que predominou na sua formação foi o choro. Conforme Taborda, existem muitas propostas para as diferentes origens ao sentido musical da palavra choro. Para a autora é um termo abrangente que no conjunto das possibilidades: “a palavra serve pra nomear o conjunto e também uma forma de tocar que exprimiria um estilo interpretativo tipicamente brasileiro” (Taborda, 2010: 137). A genealogia do choro é bem longa e os estilos de interpretação são muito distintos, portanto, não entraremos em detalhes.

Em um breve acorde, trinta e dois para ser exata, ecoou muito choro e vibraram todas as cordas na obra de Raphael Rabello. Em abril de 1995, o som evadiu-se do assento, ele deixou-nos fisicamente e passados três anos, inaugurou-se, em Brasília, Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello.

Teixeira (2008) nos mostra que a escola ambienta uma maneira própria de chorar. Ainda, o autor procurou enfatizar o processo de florescimento do choro e dos chorões em Brasília, onde temos o choro ‘livre’, multicultural e transregional, pouco apegado ao classicismo do gênero, mais inovador e alegre.

Se respondemos às questões de início, não importa aqui! O que resiste e ultrapassa qualquer questão, é o fato de Rabello ser uma referência concreta a ponto de tornar o nome da escola de choro de Brasília, onde sem dúvida se perpetua a tradição do choro e da musicalidade urbana, da virada do século XIX para o século XX, ao mesmo tempo acolhe novas influências e as emergências transculturais.

Conclusão

Reafirmamos a impossibilidade de fazer justiça a todos os nomes que participaram do percurso de Raphael Rabello e que com ele fizeram coro na confirmação da excelência da música brasileira. A partir do percurso de Rabello podemos refletir sobre o *ars cogitandi*: uma arte dialógica da concepção, que põe em atividade todas as aptidões e atividades do espírito/cérebro. Desse modo, Fundamentamos que a concepção artística em Rabello interliga “um espírito engenhoso (na sua estratégia), espírito engenheiro (na sua aptidão organizada), e, nas suas mais altas formas criativas, genial” (Morin, 1996: 176). Ao considerar a inovação e evolução no campo do conhecimento e da técnica, desejou-se evidenciar os traços de uma maneira singular de interpretar que estabelece uma referência para a trajetória do violão de sete cordas, influencia várias gerações de músicos e deixa sua marca indelével na Música Popular Brasileira.

Referências

- Borges, L. F. F. (2008) *Uma trajetória estilística do choro: o idiomatismo do violão sete cordas. da consolidação a Raphael Rabello*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília,
- Morin, Edgar. (1996) *Vol. III O Conhecimento do Conhecimento*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Taborda Márcia E. (2010) *As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950)*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brazil, 2010. [consult. 2013-01-11] Disponível em URL: <<http://historia-actual.org>>. Disponível em 11 de janeiro 2013.
- Teixeira. João Gabriel L. C. A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida. [consult. 2012-12-26] Disponível em URL:www.scielo.br
- Ventura, Rick. <http://musicosdobrasil.com.br/raphael-rabello>. Disponível em 17 de novembro 2012.

Contactar a autora:

renaisrenais@yahoo.com.br

Interiores e Exteriores: Abraham Palatnik, o coreógrafo das formas e das cores

ROSE LOUZADA
& HERMES RENATO HILDEBRAND

Rose Louzada: Brasil, historiadora e artista visual. Bacharelado em Artes Plásticas — Universidade Federal de Espírito Santo (UFES). Bacharel em Comunicação Social (habilitação Jornalismo), UFES. Licenciatura e bacharelado em História, UFES. Mestrado em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. Bolsista Capes de doutoramento, UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

—

Hermes Renato Hildebrand: Brasil, artista visual. Licenciatura e bacharelado em Matemática, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Mestrado em Multimeios pela UNICAMP — Universidade Estadual de Campinas (1994) e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUCSP (2001). Professor na UNICAMP e PUCSP

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O artigo analisa processo de criação do artista brasileiro Abraham Palatnik, que foi um dos precursores da arte da tecnologia desenvolvida no Brasil. Temos a intenção de realizar um pequeno resumo dos movimentos artísticos que enfatizavam a arte / ciência / tecnologia no Brasil. Observar o trabalho de Abraham Palatnik através dos pressupostos teóricos e metodológicos da Crítica Genética e da Semiótica de Charles Sanders Peirce, buscando a gênese de sua criação: “O sistema como uma obra de arte.”

Palavras chave: arte / tecnologia / processo criativo / semiótica sistema como trabalho.

Title: *Insides and outsides: Abraham Palatnik, a choreographer of colour and shape*

Abstract: *The article analyzes the process of creating the Brazilian artist Abraham Palatnik that was one of the forerunners of the art technology developed in Brazil. We intend to hold a small summary of the artistic movements that emphasized the Art / Science / Technology in Brazil. Observe the work of Abraham Palatnik through the theoretical and methodological assumptions of Genetic Criticism and the Semiotics of Charles Sanders Peirce, seeking the genesis of his creation: “system as a work of art.”*

Keywords: *art / technology / creative process / semiotic system as work.*

Introdução

No período entre os anos 1950 e 1960, notamos que as reivindicações das vanguardas estéticas pela ampliação de seus processos tradicionais, através das tecnologias da época, quebraram paradigmas. A utilização dos diversos meios existentes rompe com a crise de identidade introduzida na Arte, no final do século XIX. Após a II Grande Guerra, a arte contemporânea debateu-se entre duas questões dependentes entre si. Por um lado, tratou-se de perpetuar o processo de rupturas das linguagens praticadas pelas vanguardas, por outro, apreciámos um constante esforço em vincular uma concepção vanguardista da arte à necessidade de produzir uma arte das massas.

Esta tendência originou-se nos Estados Unidos e Inglaterra e foi diretamente inspirada pela *Pop-Art*, que produziu um esforço de integração das Artes aos marcos tecnológicos da nossa sociedade. Em 1950, após cinco anos do final da guerra, jovens artistas lançam-se ao estudo e “propõem reexaminar criticamente os movimentos da primeira metade do século, para separar e revalorizar o que havia de concreto em suas veleidades revolucionárias” (Argan, 1992: 534).

O artista responsável pela entrada desse ideário no Brasil foi o suíço Max Bill, com a sua exposição no Museu de Arte de São Paulo, em 1951, e a presença da delegação suíça na 1ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo abriram as portas do país para as novas tendências construtivistas. Vale ressaltar que o germe de uma arte abstrata geométrica já era uma preocupação entre os artistas do movimento modernista da Semana de Arte de 1922, conforme o texto de Aracy Amaral (1998: 31):

Parece-nos bem claro que a abstração geométrica no Brasil se faz presente desde início dos anos 20, entre nós, sob formas que assinalam a preocupação dos modernistas de se atualizarem, de serem ‘modernos’, a partir dos figurinos da arte exportada de Paris. Esses primeiros balbucios de abstração geométrica ou geometrizada comparecem simultaneamente sob a forma: 1) de especulações abstrato-geométricas em telas de inícios dos anos 20; 2) em fundos de telas cujo primeiro plano é nitidamente figurativo; ou 3) sob forma de decoração de interiores, cenografia e vitrais, que, na verdade, nos parece ter sido o início propriamente dito do surgimento do abstracionismo geométrico nos anos 20 e inícios da década 30.

Ela vai mais longe, quando apresenta um estudo realizado por críticos sobre os artistas construtivistas brasileiros, onde Theon Sapanudis afirma que Tarsila do Amaral foi a primeira artista brasileira a incorporar um “plano abstrato-geométrico” como fundo para sua tela antológica, “A negra”, de 1923.

No final da década 40, a Arte Concreta chega a nosso país e visava rediscutir a linguagem plástica moderna. Os artistas que vieram ao Brasil, entre eles

Richard Paul Lohse, Verena Loewensberg e, especialmente, Max Bill, colocaram o problema da bidimensionalidade do espaço pictórico introduzido pelo cubismo quando defini o quadro como suporte sobre o qual a realidade é reconstruída e passível de ser observada através de múltiplos pontos de vista. Esse grupo fazia pesquisas sobre a percepção visual, desenvolvida pela teoria da *Gestalt* e defendia a integração da arte na sociedade pela participação do artista nos vários setores da vida urbana.

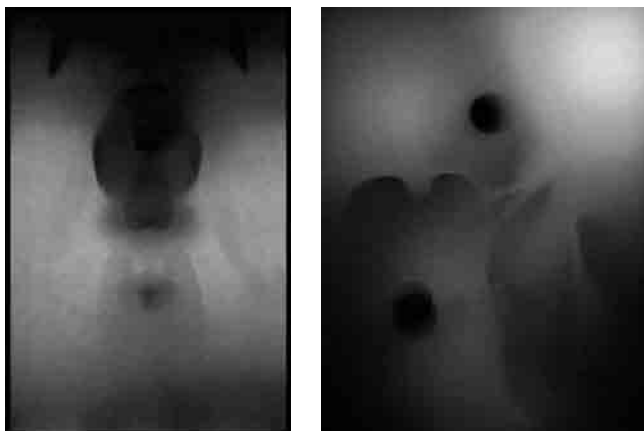
Essas ideias inspiravam os artistas brasileiros, assim como atendiam às transformações processadas no meio social, político e cultural do Brasil da época. Devemos lembrar que cidades como São Paulo e Rio de Janeiro começavam a se metropolizar, marcadas pela pauta desenvolvimentista, que alteraria completamente a paisagem urbana destas cidades. As artes visuais ganhariam ainda outros reforços, como a abertura de várias galerias de artes, criando, assim, nos anos 50, condições para a experimentação “concreta” e o anúncio das novas tendências não-figurativas.

Diversas exposições confirmariam essas novas tendências dos artistas brasileiros como: a exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, no Museu de Arte Moderna; a exposição de Alexander Calder, no Museu de Arte São Paulo, ambas em 1949; a exposição “Fotoformas” de Geraldo de Barros, no Museu de Arte São Paulo; e a dos “19 Artistas” na Galeria Prestes Maia, que lançam a semente do grupo concreto paulista, em 1950. O ponto máximo desses acontecimentos foi a realização da I Bienal de São Paulo, em 1951, quando a cidade experimenta, finalmente, uma nova efervescência cultural depois da II Guerra. A capital paulista transformou-se em um Centro Internacional das Artes Plásticas, contando com a participação de 21 países no evento.

Para a mostra foram trazidas 1.800 obras, entre as quais trabalhos de alguns dos mais importantes artistas do século XX, como Picasso, Léger, Max Ernst, Henry Moore, Max Bill, Alexander Calder, ao lado de artistas brasileiros, como Cândido Portinari, Aldemir Marins, Di Cavalcanti, Vitor Brecheret, Danilo Di Prete, Osvaldo Goeldi.

Todos esses episódios deram ao meio artístico brasileiro não só a possibilidade de conhecer a produção internacional, assim como ampliaram o intercâmbio entre os artistas estrangeiros e os brasileiros, as suas ideias e obras, marcando definitivamente a entrada das novas tendências artísticas no Brasil, visto que os nossos artistas haviam iniciado manifestações de reação à moderna pintura brasileira (abstração-figurativa).

Sobretudo com a permanência de Max Bill entre os brasileiros e, após os seus cursos e seminários realizados no Instituto de Arte Contemporânea, do Museu de Arte de São Paulo, começou a formação de grupos estudos e trabalhos em



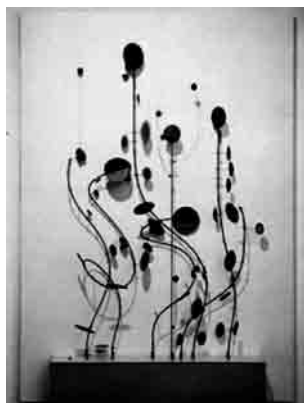
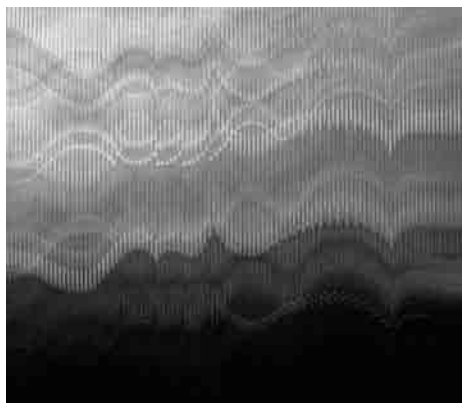
Figuras 1 e 2 · Abraham Palatnik, *Aparelho Cinecromático S-14* — 1957-58 — madeira, metal, tecido sintético, lâmpada e motor 80 x 60 x 20 cm Coleção do MOMA, Nova York. Fonte: Galeria Nara Roesler.

torno de suas propostas artísticas, dos quais se destacaram o Grupo Ruptura, em São Paulo e o Grupo Frente, no Rio de Janeiro.

Em 1952 realizou-se uma exposição em São Paulo que marcou oficialmente o início do “movimento concretista” e do Grupo Ruptura. O grupo era liderado pelo crítico e artista Waldemar Cordeiro, foi criado pelo artista Anatol Wladyslaw e mais Lothar Charoux, Féjer, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar, Luiz Saciolotto propunham em seu manifesto “renovação dos valores essenciais das artes visuais”, por meio das pesquisas geométricas, pela proximidade entre o trabalho artístico e produção industrial, e pelo corte com certa tradição abstracionista anterior. De acordo com Ferreira Gullar (1985), o grupo paulista praticava uma arte concreta definida como “o barroco da bidimensionalidade,” o que gerou divergências entre os dois grupos.

O Grupo Frente, do Rio de Janeiro, foi formado em torno do artista Ivan Serpa e de seus alunos no Museu de Arte Moderna e dos teóricos Mario Pedrosa e Ferreira Gullar. Em 1953, uma exposição coletiva realizada na Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) marca oficialmente a apresentação do grupo concretista carioca, de que participaram, além de Ivan Serpa, os seguintes artistas: Aluisio Carvão, Carlos do Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vincent Ibberson.

O Grupo Frente pregava a experimentação de todas as linguagens, ainda que no âmbito não-figurativo geométrico e, por influência de Calder, enfatizava o intuitivo e o ambiental, por considerar a arte como um “fato orgânico.” O



Figuras 3 e 4 · W-222, Abraham Palatnik, 2008, acrílica sobre madeira, 108,5 x 122,5 cm e *Objeto cinético*, Abraham Palatnik, 1990/1992, Madeira, fórmica, metal, acrílica, circuito elétrico e cabo de velocímetro 110, 7 x 80 x 23 cm, Coleção Instituto Itaú Cultural. Fonte: Galeria Nara Roesler.

grupo paulista centrava suas investigações no conceito da “pura visualidade da forma” e seu rigor, estruturada na racionalidade matemática, apoiava-se nas formulações de Max Bill. De acordo Ferreira Gullar (1985: 3),

O movimento Neoconcreto não deve ser visto como uma dissidência do Concretismo e sim como uma tomada de consciência autônoma dos problemas da arte contemporânea. (...) No Rio, essas mesmas ideias sofreram uma inflexão, graças a seu principal defensor, Mario Pedrosa, partira delas para indagações originais acerca do fenômeno estético e que valorizavam, a par da arte geométrica construtiva, as manifestações artísticas das crianças e dos doentes mentais. Tal visão abrangente refletir-se-ia no trabalho dos artistas.

A posição do Grupo Frente de uma forte articulação entre arte e vida, com uma ênfase na intuição como requisito fundamental do trabalho artístico, foi uma das ideias que nortearam a década de 1960, e, segundo Frederico Morais (1993: 7),

Os anos 60 foram, assim, uma espécie de corredor alegre e debochado entre duas décadas sisudas e sérias: construção (ordem) e conceito (arte como idéia). (...) os anos 70 foram uma cunha reflexiva entre dois momentos prazerosos: tropicalismo e geração 80.

Dentro desse novo universo artístico, um dos movimentos que se destacou e aprofundou sua relação entre a arte e a tecnologia, foi o da arte cinética. As pesquisas no campo cinético remontam ao tempo da Bauhaus, mas foi com Victor

Vasarely que essas formas ganharam conotações artísticas e se uniram a outras áreas do saber para se concretizar.

Acreditamos que esta foi a última etapa de evolução de uma época, visto que a adesão das artes experimentais, pelas novas tecnologias, possibilitou uma produção complexa, os conhecimentos vindos em seguida da ciência e da informática puderam colaborar de forma expressiva para a sucessão de novas produções artísticas. Esta interação entre a arte e a ciência foi o que direcionou a penetração do universo artístico no mundo digital. Segundo Julio Plaza (1998: 18),

O surgimento de novos meios tecnológicos de produção de imagens, principalmente os eletrônicos e holográficos provocam uma influência de difícil avaliação sobre as formas de cultura iconográfica tradicional. (...) essas imagens possuem caracteres tecnológicos que renovam a criação audiovisual, reformulam a nossa visão de mundo, criam novas formas de imaginários e também de discursos icônicos, ao mesmo tempo em que acusam diferenças abismais com as imagens técnicas tradicionais.

Abraham Palatnik

De família russo-judaica Abraham Palatnik é o filho caçula de Tiago e Olga Palatnik, nasceu na capital potiguar Natal (Rio Grande do Norte), em 19 de fevereiro de 1928. Ele foi o primeiro artista brasileiro que soube fazer a interface arte, ciência e tecnologia na realização de sua poética artística, ao expor seu “Aparelho cinecromático” (Figuras 1 e 2) em 1951, na I Bienal de São Paulo.

Ele chegou a esse estado da arte, buscando ampliar os seus saberes, procurando fazer algo novo. Não o novo, simplesmente pela novidade, mas novo que nos deslumbra, pois acredito que as grandes obras de artes são aquelas que fazem bater mais forte o coração das pessoas, causando um deslumbramento.

Artista aparentemente circunspecto, Abraham Palatnik ainda mantém as suas pesquisas na arte cinética, realizando obras com as progressões geométricas (Figura 3) e em luz/movimento. Em entrevistas no jornal “O Globo” ele afirmou que se fosse iniciar seus trabalhos hoje, certamente utilizaria as novas tecnologias ou, alguma coisa com holografia, porém continua pacientemente criando os seus objetos cinecromáticos (Figura 4), fruto de um exercício lento e paciente, no interior de um criador visionário.

O locus de Criação

O interesse em trabalhar com Abraham Palatnik e sua poética artística se deu pelo impacto que sua obra causou-me a primeira vez que a vi. Para analisá-las busquei embasamento teórico e metodológico da crítica genética, de base pierceana, uma vez que eles têm critérios claros e abrangentes para

conhecermos mais e mais sobre o ato criador. Para esta apresentação faço reflexões sobre o “apartelier” de Abraham Palatnik (como ele denomina sua moradia, apartamento, e também atelier) como espaço de produção. De acordo com Salles, quando de sua visita ao atelier da artista plástica Tomie Otake

Percebi que estava diante de uma questão, ainda não abordada em minhas pesquisas, mas de extrema importância para uma crítica que enfoca os processos de produção: o modo como se dá o contato do artista com seu espaço de produção (Salles, 2010).

Assim, percebemos que dentro do processo de criação artística temos uma série de variáveis que compõem a ação criadora, quer seja nos espaços de reflexão ou na elaboração de uma proposta de trabalho ou no espaço do ateliê. Foi exatamente o que senti, quando fizemos a primeira visita para entrevistar Palatnik, quando a porta de seu apartamento se abriu, nosso olhar se perdeu diante das obras expostas e trabalhos ainda em processo sobre a mesa na sala. Ao ser convidados a conhecer mais detalhadamente o “apartelier” ele foi explicando que foi fazendo uma “ocupação” gradativa no seu amplo apartamento, conforme seus filhos foram saindo de casa, ele ocupava os espaços.

Percebe-se neste espaço de criação diversos índices e uma oficina (literalmente) de experimentação. Palatnik trabalha com uma variedade grande de materiais e suportes e segundo Cecília Salles (...) “a pesquisa artística vai além da tela”, (...) “podemos dizer que o espaço é o artista, por retratar seus gestos” (Salles, 2010).

Assim o “apartelier” de Palatnik como espaço criação (...) “localiza-se dentro dessa fronteira, nesse entre-lugar, por apresentar características peculiares” (Silva, 2012). E mais, espaço-atelier do artista,

está mergulhado numa corrente de atitudes e dúvidas mescladas aos afazeres domésticos, um lugar dubio, dividido entre a criação da expressão da expressão ou da linguagem e realizações da sobrevivência consideradas menos nobres na existência do artista (Silva, 2012).

Passeando pelos espaços encontramos, no corredor, placas de madeira, de papel cartão, de fórmica, etc. Em um dos quartos está montada uma pequena marcenaria, para fazer os cinéticos. Do quarto de montagem os trabalhos passam para a mesa da sala principal para colagem, juntamente com pilhas de livros, alguns de artes, que são utilizados como prensa fazendo peso. Nesta aparente desorganização Palatnik trabalha e diz que sua função como artista é disciplinar o caos.

Movimento/Mecanismo

Palatnik trabalha diariamente no seu “apartelier” que está quase todo ocupado por seus inventos — obras e máquinas que cria conforme surgem demandas e ideias. Essa ocupação é sempre móvel e cada obra demanda novas buscas e utilização do espaço de criação e nunca tem um planejamento prévio, vai-se ocupando à medida que for necessário, de acordo com as necessidades do artista, conforme explica Salles (2010):

O artista cria condições para que o espaço seja um lugar que possibilite a produção. É nessa perspectiva que podemos fazer a relação da constituição do espaço com a constituição da subjetividade do artista. Essa organização mostra-se também como uma forma de obtenção de conhecimento das obras em construção em si mesmo

Nesta materialização da obra, rascunhos, esboços, projetos vão sendo elaboradas novas obras, o tempo contínuo dessa “fábrica” tem uma carga imensa de racionalidade. Palatnik não acredita em inspiração. Ele diz que sua arte é uma questão de percepção das possibilidades que o material com que trabalha lhe oferece. Ao mesmo tempo, sensorial, pois segundo Palatnik “nos somos dotados de órgãos sensoriais exatamente para perceber, não só para entender, o entender é um processo mental.”

O poeta Murilo Mendes comentando o catálogo da Bienal de Veneza de 1964 diz que as obras de Palatnik “são tangentes à pintura e ao cinema,” e o desenvolvimento de suas formas “obedecem ao um jogo dialético entre o sólido e fluido.” E concluiu o escritor: “Constituindo-se em uma espécie de lanterna mágica do nosso tempo, seus elementos não são fornecidos do exterior, mas elaborados com rigor pelo artista, que aspira a conciliar o espaço e o tempo.”

Referências

- Amaral, Aracy (org.) (1998). *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Cia. Melhoramentos e DBA Artes Gráfica.
- Argan, Giulio Carlo (1992) *Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Galeria Nara Roesler (s.d) *Abraham Palatnik* [consult. 13-01-2013] Disponível em <http://www.nararoesler.com.br/artistas/abraham-palatnik>
- Salles, Cecília Almeida (2010) *Arquivos e Criação: arte e curadoria*. Vinhedo; Editora Horizonte.
- Silva, Júlio Cesar da (2012) In: *Atelier Embira — Lugar Processo*. Anais do Congresso Internacional da Associação de Críticos Genéticos — X Edição; PUC — Rio Grande do Sul.

Contactar os autores:

rmlouzada7@gmail.com / hrenatoth@gmail.com

Geraldo de Barros: fotografia, memória e arte

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES

Brasil, fotografia documental expandida. Graduação na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestrado e doutorado na Faculdade de Comunicação (ECO) da UFRJ. Professora de fotografia da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O artigo proposto busca refletir acerca das relações entre fotografia e memória e a transformação dessa matéria em objeto artístico. A série fotográfica *Sobras*, de Geraldo de Barros, artista concreto brasileiro, move essa reflexão. Através de técnicas variadas, Barros atualiza suas lembranças na forma de novas imagens. Ao utilizar esses recursos, Barros ressalta o caráter efêmero da permanência/referência fotográfica. Soma-se a essa reflexão a transformação dessa matéria em objeto artístico. A perspectiva teórica deste estudo é bergsoniana. São convocados autores filiados a Bergson, a saber, Gilles Deleuze (2007), André Rouillé (2009) e Fattorelli (2003). Um conceito fundamental para o desenvolvimento do texto é o de imagem-cristal.

Palavras chave: fotografia / memória / arte / Geraldo de Barros.

Title:

Geraldo de Barros: photography, memory and art

Abstract: *The present article aims to think over the relations between photography and memory and the transformation of this matter into an artistic object. The photographic series Sobras, by Geraldo de Barros, Brazilian concrete artist, moves that thought. Through various techniques, Barros updates his memories into new images. Using these resources, Barros brings out the ephemeral character of photographic permanence/reference. In the specific case of Sobras, the transformation of the matter into artistic object is added to that reflection. The theoretical perspective of this study is Bergsonian. For that, will be used authors affiliated to Bergson: Gilles Deleuze (2007), André Rouillé, 2009) and Fattorelli (2003). Crystal-image is the fundamental concept for the development of the present paper.*

Keywords: *photography / memory / art / Geraldo de Barros.*

Introdução

A série fotográfica *Sobras*, de Geraldo de Barros, artista concreto brasileiro, é o mote para minha reflexão acerca das relações entre fotografia e memória e a transformação dessa matéria em objeto artístico. Ressalto que o artista trabalhou

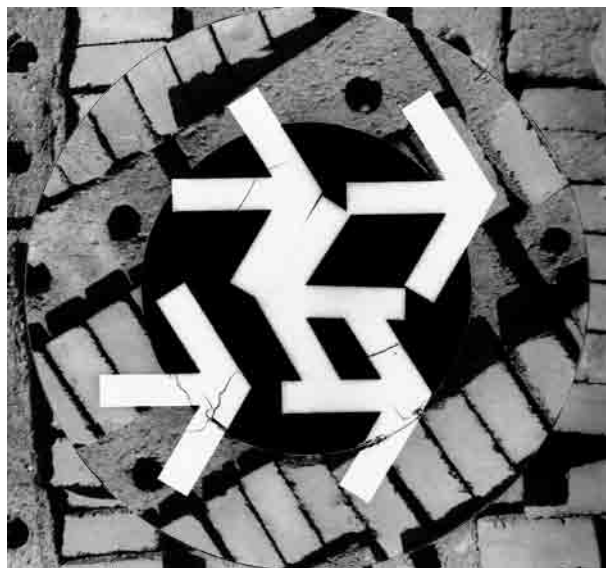


Figura 1. Geraldo de Barros, *Fotoformas*, São Paulo (1949).

Figura 2. Geraldo de Barros, *Sobras*, Argentina, s/d.

com diferentes meios de expressão, tais como gravura, pintura e desenho. Contudo, no uso da imagem fotográfica como matéria para a arte (Rouillé, 2009), Geraldo de Barros é considerado pioneiro no Brasil, tendo realizado dois projetos fotográficos — as séries *fotoformas* (1950) e *Sobras* (1998), aquela que inspira este trabalho. Em *Sobras* o artista trabalha com antigos álbuns fotográficos de família e de viagens. Tais imagens-lembrança servem de ponto de partida para outras histórias; reconstruindo ou recriando uma memória feita de lembranças que se fazem e refazem permanentemente na imagem. Ao imaginar as imagens contaminadas de lembranças, o artista atualiza um passado virtual, latente, um passado que retorna na imagem; reconstrói e cria; ultrapassa as evidências do documento. Ao modo bergsoniano (Bergson, 2010) poder-se-ia dizer que Barros, ao tornar-se espectador de seu passado, fosse por ele guiado e atualizasse, na leitura, suas múltiplas possibilidades, recriando a referência para criar novos sentidos (recorta, cola, monta, remonta). Ao utilizar esses recursos, Barros ressalta o caráter efêmero da permanência/referência fotográfica. Soma-se a essa reflexão a transformação dessa matéria em objeto artístico. Então, se buscará pensar de que modo se dá a apreensão dessas imagens pelo artista na obra escolhida, a série fotográfica *Sobras*, em que as imagens tangenciam a um só tempo o universo da técnica e da arte, do aparelho e da memória. Tendo como perspectiva teórica Bergson, os autores que participam da tessitura deste texto são a ele filiados. Gilles Deleuze (2007), André Rouillé (2009) e Fatorelli (2003) mesmo que indiretamente, estão presentes. Ressalto que o conceito de imagem-cristal é fundamental para o desenvolvimento do artigo; conceito de origem deleuziana com inspiração teórica em Bergson, é aqui trabalhado por Fatorelli (2003) a partir de Deleuze. Acredito que tal conceito caracteriza a série *Sobras* de Geraldo de Barros.

1. Geraldo de Barros: fotografia, memória e arte

Geraldo de Barros (1923-1998), artista Concreto brasileiro, pertenceu ao movimento da fotografia moderna no Brasil, em meados dos anos 1940, período onde foram consolidadas ações que colocaram o país em um período de franco desenvolvimento (Fernandes Junior, 2003). No campo artístico, movimentos como o Concretismo e o Neoconcretismo, com tendências abstracionistas, estavam em voga e marcaram a fotografia construtivista produzida por Geraldo de Barros e seus colegas (José Yalenti, Thomas Farkas, German Lorca). Esses artistas tinham como desafio

[...] romper com o isolamento a que a fotografia havia sido condenada até então no âmbito da produção e da reflexão artística, colocá-la em sintonia com uma realidade sócio-cultural em profunda transformação e acertar o passo com o panorama internacional (Costa, 2005: 2).



Figura 3. Geraldo de Barros, *Sobras*, Argentina, s/d.

Diferentemente de seus colegas, que na busca de uma nova linguagem respeitavam o processo fotográfico (fotografar, revelar, ampliar), Barros realizava intervenções nesse processo, rompendo com o processo fotográfico tradicional. Riscava os negativos com ponta seca, pintava-os com nanquim, guache entre outras coisas, “dando corpo a um profundo questionamento dos limites da linguagem fotográfica” (Costa, 2004: 43). A conceção plástica de suas imagens fotográficas está ligada à sua produção como artista plástico construtivo, ou seja, a fotografia era matéria para o artista.

As técnicas utilizadas por Barros iam desde o fotograma, as sobreposições de imagens, as intervenções nos negativos, passando principalmente pelo acaso. Apesar de dominar perfeitamente o procedimento, ele acreditava residir no erro e no acaso a criação fotográfica, considerava que o conhecimento técnico deveria ser o necessário para a sua expressão (Barros, 2004). A partir dessas experimentações, Barros produziu a série fotográfica *Fotoformas*, exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) em 1950. As imagens propostas na série apresentam-se como híbridos, não mais fotografia no sentido próprio do termo, mas matéria a serviço da arte. Na imagem abaixo se pode observar uma das imagens da série (Figura 1). Percebe-se neste trabalho uma busca pela abstração, um desligamento da referência como aquilo que define a imagem (cópia a partir de negativo recortado, posto entre duas placas de vidro).

Em 1952, como membro do Grupo Ruptura (opunham-se a toda arte que

havia sido feita no Brasil até então), ele expôs outra vez no MASP. Essa exposição foi considerada um dos marcos no processo de consolidação do concretismo no Brasil. Após esse período, Barros deixou de lado seus experimentos com a fotografia. Volta a eles em 1988, após uma série de quatro isquemias que o deixaram bastante debilitado — ficou com dificuldades na fala e na realização de movimentos. A volta de Barros à fotografia se deu através de antigas imagens de férias e viagens com amigos e a família. Auxiliado por sua assistente, Ana Moraes, transformou esse material em matéria para sua arte (Fernandes Junior, 2006). Nasce daí a série *Sobras*, finalizada com sua morte em 1998, obra da maturidade onde, através do filtro da memória, atualiza suas lembranças em obra artística. Neste lugar pode-se também vislumbrar a potência ainda viva de *Fotoformas*, série que alimenta a construção de *Sobras*. Inspirada nos autores indicados segue uma breve leitura de *Sobras*.

2. *Sobras*

Ao trabalhar com seus antigos álbuns de família, Barros parte de imagens íntimas cuja dependência à referência é fundante. Álbuns guardam memórias visuais de pessoas e momentos vividos e nesse tipo de imagem, a verossimilhança é desejada e esperada. Marque-se que não é como artista que ele fotografa a família e os amigos, mas como um amador produtor e destinatário de suas fotos. Entretanto penso que, como artista, ao se deparar com as imagens contidas nas caixas e álbuns ele tenha se sentido como Epimeteu ao abrir a caixa de Pandora, tentando reter de cada imagem futuros possíveis num passado que se mistura ao presente da mirada, futuros não previstos na referência que as imagens o remetiam. Frente a essas imagens, como observador (e operador) das cenas retratadas, o passado transborda no presente de seu olhar, um passado que se atualiza nas manipulações que realiza nessas imagens. Ou seja, acontece com Barros, na manipulação dessas imagens no presente da visada, um transbordamento do tempo, provocando uma fissura, um hiato onde brota a Imagem-Cristal. É como um espelhamento, aquele do circuito mais curto relatado por Bergson (2010) quando esse tece as relações entre percepção e memória.

Fatorelli (2003) fornece, a partir de leitura de Deleuze (2007), o conceito de imagem-cristal que aqui me interessa. O autor parte da relação que as imagens estabelecem com o tempo e com o espaço e as divide em Imagens Orgânica e Imagens Cristal. As Imagens Orgânicas são aquelas apegadas aos

[...] registros sumários que se esgotam na relação supostamente tautológica que estabelecem com a aparência ou, ainda, de imagens identitárias que encontram seu sentido na natureza do referente (Fatorelli, 207: 32-3).

Ao contrário, a Imagem Cristal é aquela onde a subserviência à referência não é o que predomina, pois é possuidora de realidades que não se confundem com ela. Essas imagens são como presentificações, atualizações expressas em dados arranjos do visível. Elas provocam a suspensão do aqui e agora possibilitando nexos com um imaterial, “uma potência de pensamentos [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer” (Fatorelli, 207: 32-3). A potência dessas imagens está em ampliar o universo do visível, em sua possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades que se realizam nas múltiplas visadas de seus leitores. O dialogismo é condição dessas imagens.

Nesse lugar os antagonismos cessam, não por acomodação, mas porque um é presença no outro, tudo é fluxo, atual e virtual, passado e futuro, sonho e realidade. Nesse lugar, Barros criou uma nova história para suas velhas imagens até então esquecidas.

Artista inquieto, preso a uma cadeira de rodas, Barros, em termos deleuzianos, era puro devir na manipulação de seu material artístico. Por diferentes meios, sempre experimentais, fez intervenções nas antigas imagens mostrando-se esteticamente coerentes ao seu passado construtivista (artista-fotógrafo, Barros não se rende, a verve construtivista não o abandona nos espaços da memória). Superpôs situações, lugares, formas, pessoas. Fez colagens simultâneas de negativo e positivo (nas imagens já ampliadas faz recortes, acrescenta fundos escuros, cria planos, corta, cola, colore), criando relações inauditas entre esses elementos. Nunca a repetição do mesmo, mas sim a lógica processual que atualiza o dado e produz o novo.

Ao criar novas paisagens, situações e lugares, Barros subverteu o universo da fotografia e tornou único o múltiplo, criou a sua própria referência, ou melhor, se deixou invadir pelo passado virtual de suas lembranças que se atualizaram num “entre-lugar” (passado-futuro) de reconstrução permanente ao qual se dá o nome de presente, lugar da aventura do sentido. Observe-se a seguir duas dessas imagens (Figura 2 e Figura 3). Na figura 2, de formato quase panorâmico, podem-se observar esquiadores em um campo de neve. A configuração da imagem surpreende; campo a um só tempo íngreme e plano (o trabalho compulsivo com a forma, os planos). Um misto de estranhamento e curiosidade move o olhar sobre a imagem, olhar não mais inocente, contaminado pelo próprio passado de quem a observa. Superposição de planos, personagens, emaranhados, linhas. Movimento, fluxo, dança. Como se um mesmo personagem ocupasse em simultâneo diferentes lugares. Ele ou eu? Por um breve momento eu estava lá. Eram minhas também essas lembranças de neve. Um último estranhamento: no canto superior esquerdo, novo corte geométrico, forma imagem em negativo; céu negro, vazio, silêncio. Imagem intensa, suplementar e cristalina me permite como observador, compactuar ou mesmo inventar os seus segredos.

Na figura 3, novo estranhamento. Em uma bucólica e idílica imagem de um chalé entre campos de neve e floresta, um fragmento negro, um breu como um rio invade a imagem. Um novo signo fotográfico, desconcertante, é criado. Outra vez a colagem, a montagem radicalizada, fragmentos que escapam a ação determinista do referente. De novo sou tomada, através desse breu (hiato, falha) saio e entro na imagem num movimento a um só tempo compulsivo e criativo proporcionado pela imagem-cristal; ao vislumbrá-la sou como Barros, capaz de inventar e perceber mundos ocultos, de transformar o material mimético, a transparência da imagem em viagem intensa do olhar.

Conclusão

Parece-me conclusivo a importância de um olhar sobre o trabalho de um artista desde sempre contemporâneo, surgido no modernismo, mas, integrado aos processos de criação contemporâneos. Para Barros, artista, a fotografia sempre funcionou como matéria para a sua arte. Na série *Sobras*, ele soube tecer a fina urdidura entre fotografia, memória e arte, criando as condições para o aparecimento da imagem-cristal. *Sobras* permite a quem observa participar do fluxo ininterrupto de sua criação. Barros apresenta o fluxo e convida à viagem. Para finalizar, considero sermos tributários ao trabalho pioneiro de Geraldo de Barros, visionário, ao introduzir o pensamento conceitual na fotografia brasileira. A partir de suas séries, *Fotoformas* e *Sobras*, a imagem fotográfica deixou de ser apenas uma cópia da realidade, provocando e sendo reflexão e pensamento.

Referências

- Barros, Geraldo (1994) *Fotoforma*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, Secretaria da Cultura, Raízes. ISBN: 8575034995.
- Bergson, Henri (2010). *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 8578272528
- Costa, Helouise (2005). *Escola Paulista de Fotografia-Uma vanguarda possível?* [Consult. 2011-01-13]. Disponível em <URL: www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos.../helouise_costa.pdf. >
- Costa Helouise: Silva, Renato (2004). *A fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: editora UFRJ. ISBN: 8575033425
- Deleuze, Gilles (2007). *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense. ISBN: 8511220283
- Fatorelli, Antônio (2003). *Fotografia e Viagem. Entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ. ISBN: 8573163232
- Fernandes Júnior, Rubens (2006). *Geraldo de Barros. Sobras + Fotoformas*. São Paulo: Cosac Naif. ISBN: 85755034979
- Fernandes Júnior, Rubens (2003). *Labirinto de Identidades. Panorama da Fotografia no Brasil (1946-98)*. São Paulo: Cosac & Naif. ISBN: 8575032054
- Rouillé, André (2009). *A Fotografia. Entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: SENAC. ISBN: 85735987X

O humano primevo, mutante e híbrido na arte fotográfica

SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS

Brasil, professora, cineasta, documentarista e atriz. Mestrado em Artes, Universidade Federal do Pará (UFPA). Curso Técnico Profissionalizante em Teatro (Escola Profissionalizante Leonardo Alves — Rio de Janeiro). Curso Técnico em Direção para Cinema e Audiovisual (Escola Internacional de Cinema — AIC. São Paulo).

Artigo completo recebido a 11 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo analisa fotografias de Paula Sampaio, onde habita um imaginário pulsante entre humanos, naturezas e animais formados como um único ser na imagem. A artista presenteia-nos com a idéia imagética de novas possibilidades de existências, em um perfeito equilíbrio imaginativo inspirado pelo mundo real.

Palavras chave:

fotografia / humano / natureza / Amazônia.

Title: *The primeval mutant and hybrid human in photographic art*

Abstract: *This paper analyzes photographs of Paula Sampaio, where it inhabits an imaginary pulsing between humans, nature and animals as a single being formed in the image. The artist presents us with the imagetic idea of new possibilities of existences in a perfect balance imaginative inspired by the real world.*

Keywords:

photography / human / nature / Amazon.

Mas nós,

aqui, entre peixes, sonhos e homens, nesta Amazônia em transe permanente, sabemos, ou deveríamos saber, que é preciso tocar o coração de Aquiles do real, ali onde ele é sensível e impaciente espera de um acontecimento total que o transfigure — Vicente Cecim, Manifesto Curau.

A fotógrafa brasileira Paula Sampaio (1965), nascida em Belo Horizonte, vive e trabalha em Belém — capital do Estado do Pará. Sampaio realiza projetos e ensaios desde 1990 sobre as migrações e ocupações na região, assim, documenta



Figura 1. Paula Sampaio, *Série Nós*, Município Baião, Pará, Brasil (2003). Base de captura: negativo P&B. Fonte: cedida pela artista.

Figura 2. Paula Sampaio, *Série Nós*, Santa Izabel, Pará, Brasil (2004). Base de captura: negativo P&B. Fonte: cedida pela artista.

Figura 3. Paula Sampaio, *Série Nós*, Baixo Tocantins, Amazônia brasileira, Pará, Brasil (2003). Base de capturas: Negativo P&B. Fonte: cedida pela artista.

a imagística da Amazônia. A artista busca em suas fotografias documentais e conceituais, outras sensibilidades humanas encontradas na vida de ribeirinhos, imigrantes, quilombolas e feirantes presentes na região Norte do Brasil. O trabalho de Sampaio está ora posicionado na fotografia documental, ora no experimentalismo fotográfico composicional. Neste sentido, para a fotografia contemporânea brasileira podemos dizer:

Este campo eclético de experimentações desestabiliza nossas certezas. Leva-nos, porém, a acreditar na obra de arte como força de vida que continua a existir independentemente dos mais variados sistemas de arte (Magalhães; Peregrino, 2004: 105).

Sampaio constrói séries fotográficas que representem a existência dos seres, a fim de pensar sobre: forças de vidas independentes. Nas imagens escolhidas para este trabalho, procurei a representação do ser humano dentro de um bem-quisto truque ilusionista fotográfico, no qual encontramos uma fotografia do fantástico emanada do real. Tudo na cena das fotografias é real, contudo, estão conscientemente montadas, induzidas, o acaso é mero acessório no enquadramento: artefato da magia fotográfica. Por tudo isso, ‘o verdadeiro é uma produção mágica’ (Roullié, 2009: 62).

Centauros, minotauros, ciclopes, centimanos, Sekhmet, Amon, Khnum, faunos, andróides, humanóides, cyborgs, avatares. Nenhum deles. Não irei demonstrar deuses, monstros, seres sobrenaturais, extra-humanos. Nada disso. Aqui, decerto, a mitologia greco-romana e egípcia está presente pelo imaginário coletivo que impregnou a cultura ocidental, pela qual compartilhamos há milênios. A mitologia amazônica é humana, vivaz. Portanto, Paula Sampaio cria humanos primevos, mutantes e híbridos em sua arte fotográfica, habitantes da Amazônia brasileira, sim — dessa imensidão terrenal, lendária, fluvial e paradoxal.

1. Nós

Na série intitulada de *Nós* (2000-2006), escolhi imagens que mostrassem pessoas com parte de seus corpos fundidos ou ocultados a elementos da natureza. Embora, primeiramente, notemos a intervenção humana no casco da tartaruga, no corte da árvore, no destino fatal da caça do animal que suas realidades internas indicam (Figuras 1, 2 e 3); posteriormente, revela-se uma coexistência de realidades entre as naturezas que antromorfizam-se ao se unirem provisoriamente ao ser humano e, perante isso, surgem em uma nova natureza: o ser simbólico. Enquanto que uma está em estado puro, a outra, sacrificada.

Ao optar pela fotografia em preto e branco, a artista aproxima objetos, contornos, sombras, volumes, linhas, matérias e vibrações. Faz com que a tensão



Figura 4. Paula Sampaio, Ensaio *Refúgio*, Comunidade Umarizal, Baião, Pará, Brasil (2003). Base de captura: negativo P&B. Fonte: cedida pela artista.



Figura 5. Paula Sampaio, Ensaio *Refúgio*, Comunidade Guajará, Mirim Acará, Pará, Brasil (2006). Base de capturas: Negativo P&B. Fonte: imagens cedidas pela artista.

da cor preta se desmanche em seus pormenores, e a pureza do branco seja silenciosamente invadida pelo preto, lançando luz e sombra por toda a imagem. Porventura, eleva-a ao estatuto de fotografia histórica. Natureza e ser humano se equilibram com lucidez no centro da imagem, ocultando-se, nascendo, envolvendo-se. São imagens que deflagram-nos, desconcentram-nos, desfazem-nos.

Nestes gêneros orgânicos com substâncias de vida comum, não se pode separar órgãos nestes corpos mutantes, híbridos e impactantes. Os personagens principais dessa trama da vida necessitam demasiadamente um do outro para viver, sobreviver, conviver, viver sobre. É por isso que na fotografia de Paula Sampaio imperam elementos antagônicos no mesmo foco: vida e morte, órgão e caule, casco e osso, pele e madeira, concreto e abstrato, luz e sombra.

2. Refúgio

No ensaio *Refúgio* (2003-2006), a artista destaca a história e a cultura das comunidades remanescentes de quilombos que existem no Estado do Pará — mais de 300 comunidades que escaparam da escravidão. As fotografias escolhidas foram aquelas que nos devolvem a ansiedade infantil de inventar mundos habitados pela pureza, um refúgio naquela brincadeira inocente, sem tempo de começar nem acabar, sem tempo para escravizar. Os meninos (Figura 4) de olhares brilhantes, sorrisos pueris, naturalmente, despertam-nos para a graça. Poucos podem despertar para a beleza com a alma leve de uma criança.

Poemas me vêm à mente ao observar a imagem da criança de rosto floral (Figura 5), é nela que “toda a realidade olha para mim como um girassol com a



Figura 6. Paula Sampaio, projeto *Folhas Impressas*, *Folha do Ver-o-Peso*, folha nº 1, Belém, Pará, Brasil (2006). Intervenção urbana. Base de captura: negativo P&B e digital. Fonte: cedida pela artista.

cara dela no meio” (Pessoa, 2011: 164); mas ali é uma flor, então, somente desejo que ela beije-a-flor, ao passo que me arrisco no poetar. Ao olhar para as crianças, um sorriso se expande em nossa face, e doravante, avisa-nos que sempre é tempo de crermos que o outro é igual a nós mesmos — a parte que falta da mesma humanidade e que nenhuma parte pode ser escravizada.

3. Para Ver-o-Peso

O projeto *Folhas Impressas* (2006, em andamento), constitui-se por um conjunto de ações realizadas no Centro Histórico da cidade de Belém, capital do Pará, transformadas em jornais tablóides e distribuídos gratuitamente nos bairros do centro. Um dos tablóides é a *Folha do Ver-o-Peso* (figura 6), no qual foram realizadas entrevistas com trabalhadores e frequentadores no Complexo do Mercado do Ver-o-Peso (histórica feira popular de Belém). Um lugar de cheiros, sabores e sabedoria popular de feirantes que desvelam o nosso instinto animal e elo-de-ligação com a natureza mais do que imaginávamos, inevitavelmente é preciso olhar para a natureza como se fosse um de nós.

Para Edivaldo ‘tem gente que tem cara de bicho e bicho que tem cara de gente. É uma natureza só’; Deuzarina sabe que ‘a erva tem vida, ela respira igual à gente’ e que ‘nós somos de raiz’; João versa que “o peixe tem vários tipos de beleza”. Tampouco devemos nos descuidar com o mundo, porque ‘sabe como é, o mundo tá aí cheio de tubarões’, alerta o André. O fotógrafo brasileiro Miguel Chikaoka, frequentador da feira, sonha: ‘me imagino peixe, nadando por essas águas’. Não só ele imagina isso, certamente. Estas são algumas das frases

encontradas na *Folha do Ver-o-Peso*, ditas por quem trabalha e frequenta a feira — um lugar mais-que-perfeito para tais declarações.

Enfim

Nas epifanias de Paula Sampaio encontramos aventuras imagéticas, culturais, genealógicas, uma procura pelo homem e mulher amazônidas primevos, transformando-nos em paisagens humanas, estéticas, imaginativas. A artista desbrava lugares que estão fora, próximo e dentro da Amazônia suspensa no tempo, ainda primitiva, histórica, em pausa. De fato, artistas que atuam na região amazônica, a meu ver, instigam nossas retinas limitadas para provocar um constante frisson no que conhecemos sobre visualidade amazônica para nos levar além. Plasmam, sobretudo, imagens que moram entre a realidade, o encantamento, a ilusão e a brincadeira de criança.

O intuito deste artigo foi mostrar fotografias que nos lançassem sóis no rosto, um despertar em corpo limpo, após o mal-estar da embriaguez das milhões de imagens da realidade fugaz que são postas diariamente nos meios de comunicação. Sampaio apresenta imagens que nos tiram do cotidiano visual, levando-nos ao fantástico, ao extraordinário, às abas da ilusão de imagens surreais à primeira vista, e ao mesmo tempo, dotadas de uma realidade clarividente. O momento decisivo, prenhe, está apreendido; porquanto, a realidade e a imaginação apertam as mãos para formarem corpos brilhantes abraçados por cristais de hales, banhados pelas múltiplas tonalidades do preto e branco, para o deleite de nosso olhar assaz curioso.

Referências

Cecim, Vicente Franz (1983) <i>Manifestos Curau/Parte II: Flagrados em delito contra a noite</i>. [Consult. 2012-26-12] Texto. Disponível em <URL: http://www.culturapara.art.br/Literatura/vicentececim/manifesto_Curau.pdf Magalhães, Ângela; Peregrino, Nadja (2004) <i>Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo</i>. Rio de Janeiro:	Funarte. ISBN: 85-85781-96-3. Rouillé, André (2009) <i>A fotografia: entre documento e arte contemporânea</i>. Tradução de Constancia Igrejas. São Paulo: Senac São Paulo. ISBN: 978-85-7359-876-6. Silva, Paulo Neves da (2011) <i>Citações e pensamentos de Fernando Pessoa</i>. São Paulo: Leya. ISBN: 978-85-8044-115-4.

Contatar a autora:

sissadeassis@yahoo.com.br

Quando a arte não cala

SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS

Brasil. Cineasta, documentarista e atriz. Mestrado em Artes, Universidade Federal do Pará (UFPA). Curso Técnico Profissionalizante em Teatro, Escola Profissionalizante Leonardo Alves, Rio de Janeiro. Curso Técnico em Direção para Cinema e Audiovisual (Escola Internacional de Cinema (AIC), São Paulo. Afiliação actual: UFPA e Instituto de Ciências da Arte.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo objetiva abordar as obras ativistas da artista visual, plástica e performática Lúcia Gomes que atua na região Norte do Brasil. O universo artístico de suas obras está ora posicionado firmemente em questões sociais e engajado politicamente; outrora, crível e sensível, quando refletem a carga emocional, crítica e moral de diversos problemas sociais enfrentados pelo ser humano local e universal.

Palavras chave: Arte Contemporânea / Performance / Ativismo / Amazônia.

Title: *When art does not remain in silence*

Abstract: *This article aims to approach the works activists of Lúcia Gomes, artist visual, plastic and performative which operates in northern Brazil. The artistic universe of his works is firmly positioned in social and politically engaged; once, credible and sensitive, when they reflect the emotional charge, critique and moral of various social problems faced by the local and universal human being.*

Keywords: *Contemporary Art / Performance / Activism / Amazon.*

Introdução

A arte social hoje em dia não é, de fato, um passatempo delicioso: é uma arma.
— Mário Pedrosa, crítico brasileiro, 1933.

De uma arte singular, local e universal, de militância artística-social e de atitude política não partidária e panfletária. Munida de uma capacidade emancipadora, nada contra-a-corrente, lança-se na teimosia da arte do protesto, exercita-se na liberdade do pensamento crítico, alimenta-se da energia propulsora de fé e calor, sol e luta. Sua arte está destinada ao outro: causa primária de todas as suas ações artísticas. Esta é Lúcia Gomes (1966), artista paraense e seu trabalho faz parte da arte social, arte ativista, arte de denúncia.

Lúcia Gomes objetiva chamar a atenção da sociedade para os problemas sociais ainda vigentes na sociedade contemporânea e, consequentemente, sensibilizá-la. Politicamente correta e ativa, a artista usa as práticas artísticas para expressar seu mal-estar e chamar a atenção para abusos, violações, permanências das mazelas sociais. Uma sociedade que, se por um lado, é evoluída para as novidades da tecnologia, ávida por prazer, sagaz consumista; por outro, é ainda arcaica e cruel em seus costumes humanos, vivendo na linha tênue triádica entre o humano, o desumano e o subumano.

O pesquisador e curador de arte Moacir dos Anjos justifica o efeito político de os questionamentos artísticos sobre arte e política da seguinte maneira:

Nosso entendimento do que seja o efeito político da arte ultrapassa a mera conscientização sobre conflitos. Seja qual for a natureza desses conflitos, o fundamental é que a arte seja capaz de, por meio do impacto que possui sobre nossos sentidos, alterar o modo como nos relacionamos com o entorno físico e afetivo (Anjos apud Costa, 2007: 8).

A subjetividade política de Lúcia Gomes escolheu a arte para lhe ser a forma ideal de conscientização, sendo assim, pode unir harmonicamente o sensível, o político, a estética e a ideia-conceito na arte. Logo, une duas formas de luta: a verdadeira política e a necessária poesia. Gomes produz a sua arte imersa em um ‘extravasamento crítico estético-social’ (Arantes, 2005: 21), está inserida na arte nacional engajada, a qual exige responsabilidade social — nomeação lançada pelo poeta brasileiro Ferreira Gullar na década de 60. A prática artística militante da artista é uma prática do comprometimento.

Por este motivo, as deserções, dicotomias e atonalidades do meio ambiente rural e urbano são temáticas constantes de suas obras, como: violência contra mulheres e crianças, valores e degradação humana, exploração e cultura amazônica, identidade e gênero feminino. Algumas das obras escolhidas para compor este trabalho, abordam essas temáticas supracitadas.

1. Protestos a favor da vida

Os crimes — diretos ou indiretos — cometidos contra tantas mulheres durante as décadas de ditadura militar no Brasil, foram lembrados pela interferência 1964DITADURA1985, que faz parte do projeto *aBRa*. Sendo realizada primeiramente no projeto 48H Ditadura Nunca Mais (2001), e posteriormente, em banheiros públicos (2008) e no Museu Casa das Onze Janelas (2009) no Estado do Pará. A interferência era constituída por fotos com o rosto da artista de olhos fechados deixadas em supostos lugares de torturas, uma referência às mulheres que sofreram todos os tipos de crimes durante o período da ditadura; e ainda,



Figuras 1 e 2. Ação-intervenção performática de Lúcia Gomes, *Mênstruo Mostra Monstro Mostarda*, 2006. Fonte: Lúcia Gomes (s.d).

em pleno século XXI, a sociedade brasileira desconhece a totalidade das mulheres que foram assassinadas, presas e sofreram todos os tipos de atrocidades autorizadas pela ditadura militar. Os acusados de tais crimes não foram punidos.

O protesto artístico ligado aos elementos simbólicos femininos, *Mênstruo Mostra Monstro Mostarda* (Figuras 1 e 2), aconteceu com uma ação-intervenção performática em homenagem à missionária americana Dorothy Stang, assassinada em 2005 no Estado do Pará, a qual lutava no campo contra questões de exploração humana, fundiária e ecológica. A ação foi realizada em um bairro da cidade de Belém, no Dia Internacional da Mulher (oito de maio de 2006) — data ideal para se levantar política e artisticamente questões milenares referentes à situação das mulheres na sociedade —, a artista com roupa preta, cor de luto, despeja tinta vermelha em um canal de dejetos, a qual se mistura ao esgoto formando um rio de sangue (Figura 2) para lembrar a perda da vida de milhares de mulheres e da realidade violenta vivida por elas. A artista simbolicamente despeja o mesmo sangue que somente a mulher é capaz de oferecer a outrem no período de gestação de mais uma vida. Gomes enfoca os conflitos e injustiças rurais, fazendo-os ecoar no centro urbano. Assim, incomoda a imparcialidade e a frieza da urbe.

Artista, mas militante; protesta, mas com arte; libertária, mas com responsabilidade; crítica, mas consciente; engajada na luta social, mas contrária a qualquer tipo de violência e ódio. Mulher sim, mas não ingênua. Por tudo isso, Lúcia Gomes usa a arte de contestação como forma de protesto político e poético ao chamar a atenção para os crimes contra a vida. Propõe um olhar crítico-social para as aflições sociais em que vivemos, sobretudo, ao revelar a



Figuras 3, 4, 5 e 6. Intervenção urbana de Lúcia Gomes, *Sanitário ou Santuário? Salão das Águas, Pororoca, Ananindeua, Pará, Brasil* (2003). Base de captura: digital colorida. Fonte: *Amazônia, Lugar da experiência*.

condição humana, por conseguinte, segue por meio de seu ativismo e arte provocando um impacto no estado anestesiado e cúmplice que vive atualmente a sociedade contemporânea.

Na assertiva de Gregory Battcock (apud Cohen, 2011), “antes de o homem estar consciente da arte, ele tornou-se consciente de si mesmo. Autoconsciência é, portanto, a primeira arte”. Gomes é uma artista que possui esta autoconsciência com vigor político e social, que resgata os primórdios das propostas subversivas da arte da performance e da intervenção urbana. Mantém as suas propostas artísticas tomadas por radicalidade, transgressão, protesto, subversão, choque de sentidos e liberdade artística. É por isso que em sua arte podemos ver um ‘exercício experimental da liberdade’ — expressão lançada pelo crítico brasileiro Mário Pedrosa (1900-1981), consequentemente, o protesto é seu estilo de vida, é sua liberdade, é tudo que a move.

2. Lixo universal

Na intervenção urbana intitulada de *Sanitário ou Santuário? Salão das Águas* (2003) — também chamada por *Pororoca*. A artista coloca um barco, tipicamente regional, no depósito de lixo Aurá, localizado no município Ananindeua — região circunvizinha da capital paraense.

Desta intervenção urbana surgem imagens apocalípticas, assustadoras, incômodas: um barco em um mar de lixo. Uma onda da Pororoca, que se forma no encontro dos rios amazônicos com o Oceano Atlântico, ameaça engolir tudo e a todos no santuário da decomposição. Com efeito, o protesto da artista não apenas atinge o local da ação, mas o mundo inteiro que produz freneticamente lixo, fome e destruição. No humano ato irresponsável e insano de poluir o planeta sem piedade, sem culpa por consumir e desperdiçar ilimitadamente, enquanto outros morrem de fome e a pobreza impera em grande parte do globo. Pode-se intuir o fim inevitável da vida humana, talvez a vinda definitiva da conscientização ou destruição total, visto que, somente a impossibilidade de viver no planeta há de cessar a liberdade desse prazer de destruição incessante de tudo o que respira:

Isso limparia, lavando e queimando, a Vida humana de seus Vícios públicos e privados. E assim entendo que as metáforas, como Dilúvio & Apocalipse, são, especificamente, essa Fugacidade que possa vir nos libertadas das cadeias. No duplo sentido, de elos e prisões (Cecim, 2009: 2-3).

As obras questionadoras e sem pretensões mercadológicas da artista dialogam com todas as classes sociais e intelectuais nas ruas, cidades, campos e

espaços da arte. Seu trabalho é imaterial, está contra o poder dominante do mundo das ideias fáceis, diverge do esteticismo gratuito, desfaz-se do mero objeto artístico de decoração, toma-o de conceito-ideia de protesto na arte, colocando-o responsável e verdadeiro. Quando a arte não cala, protesta com atitude política e luta social para manter a arte iluminada por energia vital. Por fim, Lúcia Gomes tem corações fora do peito.

Enfim

Lúcia Gomes não pretende uma revolução social ou política. Pois sabe que elas estão em seu dever. Utópico? Talvez. Irrealizável? Nas mãos de muitos, sim. Sua revolução mora no despertar da sensibilidade, esta deverá ser incentivada, conquistada em luta incansável. A função da arte, a meu ver, é tornar o ser humano sensível à situação de si mesmo, do outro e do planeta. Para, a partir daí, reconhecer a plenitude da alma humana, compreendê-la, elevá-la e, finalmente, modificá-la.

Portanto, para o nosso bem devemos atender aos pedidos otimistas de quem nos clama para acreditar na tão benéfica reviravolta do planeta; mas, por ora, depois da justa expulsão do paraíso, “[...] compre o jornal e vem ver o sol. Ele continua a brilhar, apesar de tanta barbaridade” – música ‘O poeta não morreu’, banda *Barão Vermelho*. Afinal, não podemos parar de evoluir se o sol continua a brilhar.

Referências

- Amazônia, Lugar da Experiência (2013) *Lúcia Gomes* [Consult. 2013-01-13] Disponível em: <URL: <http://experienciamazonia.org/site/lucia-gomes.php>
- Cecim, Vicente Franz (1983) *Manifestos Curau/Parte I: Palavras de abertura. Dom Fugaz*. [Consult. 2012-12-26] Texto. Disponível em <URL: http://www.culturapara.art.br/Literatura/vicentececim/manifesto_Curau.pdf
- Cohen, Renato (2011) *Performance como Linguagem*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-85-273-0009-4.
- Costa, Carlos (2007). *Uma arte política*. [Consult. 2013-01-08]. Texto. Disponível em <URL: <http://www.itaucultural.com.br/bcodemidias/001773.pdf>
- Lucia Gomes Zinggeler (s.d) Blog. [Consult. 2013-01-13] Disponível em: <URL: <http://luciagomeszinggeler.blogspot.com/>
- Pedrosa, Mário (1933) “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz” In: Arantes, Otilia (org.). *Política das Artes*. São Paulo: USP. ISBN: 85-314-0323-5.

Contatar a autora:

sissadeassis@yahoo.com.br

A tactilidade na obra *Vitalino* de Jarbas Jacome

SORAYA BRAZ
& FÁBIO OLIVEIRA NUNES

Soraya Braz: Brasil, artista multimídia. Graduação em Artes Plásticas pela USP; Mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes da UNESP e bolsista CAPES.

Fábio Oliveira Nunes: Brasil, artista visual. Licenciatura em Desenho e Plástica pelo Centro Universitário Feevale, Mestrado em Educação (Currículo) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora da Escola Balão Vermelho e professora efetiva da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Foi professora do curso de Estilismo e Moda da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Experiência em Ensino de Arte, Educação Artística e formação de professores.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Em homenagem ao ceramista brasileiro Mestre Vitalino, o artista multimídia Jarbas Jacome produziu a obra *Vitalino*, uma instalação interativa onde o visitante modela um bloco virtual que mimetiza a ação sobre um bloco de barro em rotação. A obra suscita discussões sobre tactilidade em trabalhos de arte digital, vislumbrando processos que problematizam a própria tecnologia.

Palavras chave: arte e tecnologia / tactilidade / arte e mídia / mimetismo.

Title:

The tactility of Jarbas Jacome's artwork Vitalino

Abstract: *In honor of the Brazilian master ceramist Vitalino, the multimedia artist Jarbas Jacome produced the artwork Vitalino, an interactive installation where the visitor models a virtual block that mimics the action of a block of clay in rotation. The work raises discussions on tactility in digital artworks, glimpsing cases that question the technology itself.*

Keywords: *art and technology / tactility / media art / mimicry.*

1. Tactilidade midiaticizada

Em 2010, o jovem artista multimídia brasileiro Jarbas Jacome produziu a obra *Vitalino* (figura 1), uma instalação interativa onde o visitante é convidado a modelar um bloco virtual diante de uma área que, embora pareça vazia, possui um

sistema que capta os movimentos dos dedos e os processa digitalmente para modificar a imagem do bloco virtual projetado sobre uma parede. A “matéria” virtual disposta mimetiza a ação sobre um bloco de barro em rotação, tal como um torno de cerâmica. O sistema do trabalho consiste em uma área com iluminação controlada, onde duas webcams posicionadas perpendicularmente capturam o movimento das mãos. O software *Vimus*, desenvolvido por Jacome, que é também músico e possui formação em Ciências da Computação, processa a informação captada pelas câmeras juntamente com a imagem do bloco virtual composto de *voxels* (*volumetric pixels*), um tipo de pixel tridimensional. Os *voxels* apagam-se quando são “tocados” pela mão do visitante.

Nesta obra, Jacome referencia o artesão do sertão brasileiro Mestre Vitalino (1909-1963), um ceramista que traduziu o imaginário popular e o cotidiano do nordeste brasileiro em expressivas cerâmicas figurativas, modeladas à mão por ele e por seus filhos. Em 1947, o fotógrafo francês Pierre Verger documentou o processo de produção de Mestre Vitalino, praticamente todo artesanal, desde a coleta da argila à beira do rio até a queima da cerâmica em um forno construído pelo próprio artesão. Em diversos momentos, Verger registra as mãos do artista manipulando a argila e modelando as figuras, enfatizando sua habilidade manual. O próprio Mestre Vitalino considerava que em sua terra era mais importante que se aprendesse a usar as mãos do que a cabeça. E Jacome apropria-se desse discurso para invocar a taticidade na fruição da obra *Vitalino*: “use as mãos, não use a cabeça, para modelar no barro de voxels, onde o tato físico não existe”. O artista estabelece uma linha sensível entre a habilidade manual e o processamento digital da máquina, que se nutre do distanciamento entre a fisicalidade e taticidade — propõe-se um tato que não é puramente físico.

Desde surgimento das interfaces digitais controladas por mouse nossa experiência com o computador tem sido cada vez mais tátil. As interfaces permitem o diálogo “entre o universo da informação digital e o mundo ordinário” (Lévy, 1999: 37). Em especial, as interfaces táteis são cada vez mais difundidas, presentes em *tablets*, *smartphones* e outros modernos dispositivos *touch* com telas sensíveis aos dedos — que arrastam objetos, mancham superfícies como se estivessem embebidos em tinta, apagam ou desfazem elementos. Há ainda sistemas que abarcam outros domínios de contato com o corpo do usuário, como no caso dos tapetes de dança (o jogador pisa sobre o dispositivo para controlar o jogo). Em um exemplo bastante significativo, temos a instalação *9/4 Fragmentos de azul* (1997) do artista brasileiro Gilberto Prado que utiliza monitores sensíveis ao toque. Na instalação, o visitante é imerso em imagens de céus a serem tocados e manipulados pelos dedos do visitante, que são refletidas no piso espelhado do ambiente. O trabalho se sustenta em uma relação tátil impossível: tocar

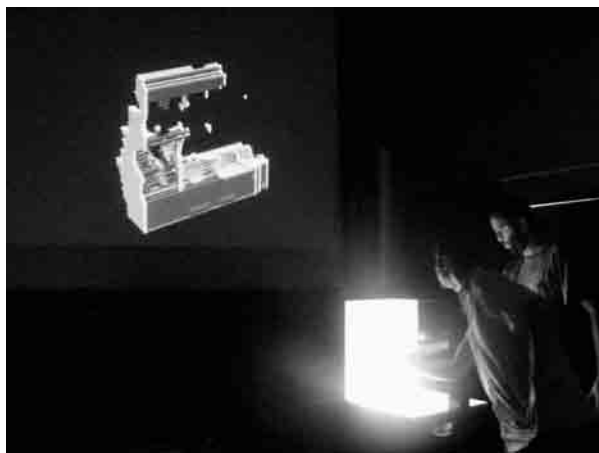


Figura 1 · Instalação *Vitalino*, de Jarbas Jacome, na exposição 10ª Dimensão, 2010, no Instituto Federal do Rio Grande do Norte (Soraya Braz, 2010).

Figura 2 · Instalação *Crepúsculo dos Ídolos*, de Jarbas Jacome, no Festival Internacional de Linguagem Eletrônica — FILE SP, 2008, no Centro Cultural FIESP (Mariza Hirata, 2008).

nuvens. Derrick de Kerckhove ao abordar interfaces que operam “metáforas dos sentidos” (Kerckhove, 1993: 59) nos atenta para o fato de que nossas fáceis distinções entre a objetividade (o ‘externo’) e a subjetividade (o ‘interno’) deixam de ser completamente confiáveis à medida que esta fronteira torna-se indistinta (ibidem, p.58). O fato é que esses dispositivos não só ampliam nossos *inputs* sensoriais, como almejam sua indistinção às propriedades do mundo físico.

No universo da tecnocultura, já nos acostumamos com essa indistinção no domínio das imagens: o conceito de mediação — os meios entre os sujeitos — (Sodré, 2006), a compreensão de que todo fato “para ser reconhecido como real deve ser mediado” (Gomes, 2006: 138), reforça a potencialidade da mídia — e por extensão, da tecnologia — de já não mais preceder o que realmente existe. Baudrillard (1991) aponta para situações que não são mais precedidas pelo “real”, em outras palavras, a representação substituída pela simulação dita como “original” — o simulacro. No universo dos sentidos, a experiência com uma “matéria digital” pode ser construída com o repertório da fisicalidade que conhecemos, assumindo certa ambiguidade entre o que é “real” ou “imaginário”. Um dos pontos culminantes deste processo é a chamada Impressão 3D, tecnologia para a construção de objetos tridimensionais sólidos a partir de modelos digitais, permitindo, agora, conferir aos objetos virtuais, a fisicalidade própria das coisas.

2. Tactilidade pode ser uma postura política?

Voltando-se a Jacome, anteriormente à obra *Vitalino*, o artista realizou outro projeto chamado *Crepúsculo dos Ídolos* (2008). Trata-se de uma instalação onde há cinco televisores ligados em um canal de TV aberta, uma câmera e um microfone posicionado em frente delas (figura 2). Quando algum visitante resolve falar (ou produzir qualquer som) através do microfone, a imagem da TV é distorcida em diferentes cores crepusculares até que, na persistência do falante, a imagem do canal desaparece por completo, sendo substituída pela imagem do visitante. Essa transição acontece em meio a vários efeitos visuais oriundos do mesmo software criado pelo artista, também usado em *Vitalino* posteriormente. O trabalho *Crepúsculo dos Ídolos* aborda uma tomada simbólica dos meios de comunicação de massa pela figura dos anônimos, reflexo da Internet como meio essencialmente colaborativo que corrói a hegemonia unidirecional de ‘um para todos’ (Lévy, 1999, p.83), criando novas percepções diante dos meios para um indivíduo menos comprometido com a contemplação. Insurge a interatividade como situação para um espectador atuante, como bem situa o artista e teórico Julio Plaza (2003): “a interatividade não é somente uma comodidade técnica e funcional; ela implica física, psicológica e sensivelmente o espectador em uma prática de transformação”. Tanto *Crepúsculo dos Ídolos* quanto *Vitalino* posicionam o visitante

— agora, interator — em seu centro, um elemento imprescindível para que cada obra aconteça em sua plenitude.

Cabe acrescentar que Jacome atua ativamente em um coletivo chamado LaboCA (acrônimo de Laboratório de Computação e Artes), junto com os jovens artistas-programadores brasileiros Jeraman e Ricardo Brasileiro. O coletivo se dedica a realizar laboratórios nômades, promovendo a tecnologia como linguagem criativa e como processo de desenvolvimento artístico. Aos artistas, a iniciativa atua como neutralizadora do universo restrito do desenvolvimento de hardware e software por uma elite de programadores — estes, mitificados e até mesmo ‘idolatrados’, como defendido pelos artistas em suas apresentações. Os artistas empenham-se em realizar atividades que difundam o uso de tecnologias *opensource* — os chamados softwares e hardwares livres — que se constituem em um modelo alternativo a distribuição e produção comercial, já que são gratuitos e baseados em iniciativas colaborativas, lançando novos paradigmas de autoria. Ao desmitificar a programação para o uso dos artistas, Jacome e seus colegas naturalmente se aproximam da ideia de que o artista dos novos meios deve ter plena consciência das etapas produtivas envolvidas em seu processo de criação, tal como o próprio Mestre Vitalino assim dominava seu ofício.

Mas, voltando-se à tactilidade: seria esta uma postura política do artista? Sabemos que em regra, tomamos por tátil aquilo que é próximo de nós, ao nosso alcance, enfim, íntimo — tal como tocamos aqueles que queremos bem. Esse domínio íntimo do tato é muito bem traduzido pela artista argentina Paula Gaetano Adi na obra *Alexitimia* (2006), baseada em um robô que interage com os visitantes com uma significativa linguagem corporal: a criatura (uma semiesfera de pele artificial) simplesmente põe-se a suar quando é tocada. A dimensão tátil nas artes tecnológicas não está, assim, restrita ao que proporciona enquanto interface, mas aos significados que essa aproximação pode representar.

Em *Vitalino*, que aparenta ser um trabalho muito menos politizado do que *Crepúsculo dos Ídolos*, ao aproximarmos da experiência do artista com as ações desmistificadoras do LaboCA, está estabelecida uma discussão latente: a tecnologia pode ser tão acessível às nossas mãos quanto um bloco de barro? Poderíamos ter a mesma intimidade diante de um meio extremamente mitificado como o tecnológico? O bloco de *voxels*, traz a tecnologia em seu estado mais intuitivo: basta aproximar sua mão para interagir com essa matéria mediatizada. É, sem dúvida, também um processo de desmitificação tecnológica, certamente muito menos panfletário ou crítico que outras manifestações, mas eficiente em traduzir através de tactilidade, preocupações sobre uma condição tecnológica presente.

Agradecimentos

Os autores agradecem ao apoio de FAPESP — Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e CAPES — Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasil.

Quando verdejar

SÓNIA ASSIS & ROSVITA KOLB

Sónia Assis: Brasil, artista visual. Mestrado em Artes, Escola de Belas Artes Universidade Federal de Minas Gerais (EBA, UFMG).

—

Rosvita Kolb: Brasil, artista visual. Licenciatura em Desenho e Plástica pelo Centro Universitário Feevale, Mestrado em Educação (Currículo) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora da Escola Balão Vermelho e professora efetiva da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Foi professora do curso de Estilismo e Moda da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Experiência em Ensino de Arte, Educação Artística e formação de professores.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: A obra “Quando verdejar”, que é de cunho autobiográfico, tem uma relação direta com a vida. A artista apresenta um processo de criação onde matéria e memória se confundem. Fazem parte da sua obra 50 cadernos, 1095 desenhos de flores. Envolvida por um sentimento de perda, ela segue com o desejo de atravessar lembranças, construindo 1095 potes de gesso que abrigam 1095 flores de hibisco.

Palavras chave:

Arte / Autobiografia / Memória.

Title: *When greening: an auto biographic work*

Abstract: *The autobiographical work “When greening” has a direct relationship with life. The artist presents a creation process where matter and memory mingle. Part of her work consists in 50 notebooks and 1095 drawings of flowers. Taken by a sense of loss, she follows with the desire of crossing memories, building 1095 plaster pots that house 1095 hibiscus flowers.*

Keywords:

Art / Autobiography / Memory.

Introdução

Scheilla Ramos, jovem artista, mineira, brasileira, de jeito simples, é pessoa/coração, é sorriso que cativa, é pura poesia. “Quando Verdejar” é o título da sua obra de cunho autobiográfica.

Scheilla dedica seu trabalho ao tempo e ao outro, principalmente às mulheres. Inicia sua trajetória artística durante seu curso de Educação Artística na Escola Guignard, Escola de Arte da Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil.



Figura 1 · Coleta de material. BH, 2011.

Fonte: Acervo da artista.

É uma artista que busca em camadas submersas da arte e da vida os momentos de espera e solidão, o que traz à tona reflexões e discussões da arte contemporânea, da arte relacional, entrelaçando a vida com a arte.

A sua obra inspira-se no artista brasileiro José Bechara e na francesa Sophie Calle. É composta de repetições que constroem a métrica de uma mostra com infinitas possibilidades, ao colecionar 1095 flores de hibisco (Figuras 1 e 2). São flores sobre papéis; papéis que viram cadernos, cadernos com manchas de flores e flores como lembranças de sua mãe — “quando verdejar”! Apresenta mil e noventa e cinco vezes — desenhos, mil e noventa e cinco — projeções em mesas vitrines, em mesas recheadas, entrelinhas que testemunham um viver intenso, desnudada na terra em transe.

1. A matéria da memória

A artista/professora apresenta em seu processo de amadurecimento artístico, um inquieto processo de criação onde matéria e memória se confundem. Fazem parte da sua obra muitos cadernos onde pigmentos de flores oxidaram e, posteriormente, sugeriram novas formas para as flores redesenhadas. Segundo a artista:

As flores brotam em outra superfície promovendo a alteração de um estado aprisionado da espera. As 1095 flores depositadas ao fundo de potes de gesso, sua aura transposta a 50 cadernos e a eternização de memórias compostas de 1095 desenhos solidificam a exposição na Galeria de arte Archidy Picado do governo de Paraíba que teve abertura no dia 10 de novembro de 2011.



Figura 2 · Caderno de artista: processo de oxidação das flores. BH, 2011. Fonte: Acervo da artista.

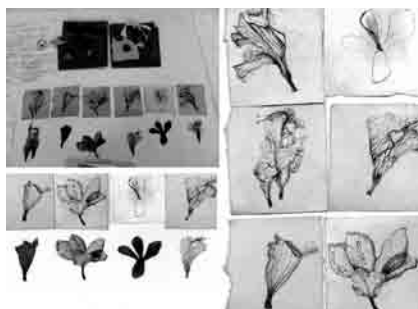


Figura 3 · Caderno de artista: Flor de Hibisco — desenho e colagem. BH, 2011. Fonte: Acervo da artista.

Seus cadernos, para além das oxidações, são também testemunhos de sua busca, são como a potência contida em escolhas, um misto de dor, tristeza, alegria, poesia em estado de busca (Figura 3). Segundo Salles

A obra de arte é, com raras exceções, resultado de um trabalho que se caracteriza por transformação progressiva, que exige, por parte do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina. A obra é precedida por um complexo processo feito de correções infinitas, pesquisas, esboços e planos. Os rastros deixados pelo artista de seu percurso criador são a concretização deste processo de contínua metamorfose. (Salles, 2000: 22).

Envolvida no seu sentimento de perda, por conta de uma desilusão amorosa, ela segue com o desejo de atravessar lembranças, construindo 1095 potes de gesso que abrigam as flores mortas, promovendo a alteração de um estado de espera para a eternização de suas memórias.

Foram 1095 desenhos, 1095 flores, 1095 dias de convivência com o outro.

Segundo a artista, a exposição autobiográfica “Quando verdejar”, entrelaça a sua obra com a vida, ao expor seus objetos, desenhos, pinturas. A artista revela a sua intimidade ao afirmar que “No momento de expor a minha obra, desfacho e divido as minhas memórias com os outros, provocando um sentimento de desnudar-me” (Ramos, 2011: 41; Figura 4).

Se por um lado, ela desvela a sua intimidade, a sua dor, por outro lado, os impulsos oferecidos para a construção da sua obra têm uma relação direta com a vida. Ela transpõe para o papel a essência das flores mortas, coletadas,



Figura 4 · Scheilla Ramos, flores de Hibisco sobre potes de gesso 6 x 9 cm. BH, 2011. Fonte: Acervo da artista.



Figura 5 · Scheilla Ramos, desenho de caneta esferográfica. BH, 2011. Fonte: Acervo da artista.

guardadas, procurando, como ela mesmo destaca, “[...] não procuro apenas o registro, mas a alma do que já deixou de ser.” (Ramos, 2011: 31). Essa relação direta com a vida que se manifesta na sua obra, faz com que nosso olhar vire-se para outros artistas brasileiros como Rivane Neuenschwander, Alexandre Siqueira, José Bechara e da francesa Sophe Calle, que de alguma forma, trouxeram nas suas obras questões que foram fonte de inspiração para esta jovem artista. E é neste sentido que ela destaca que, “Me espelho em Calle por me portar como sujeito/objeto da própria vida sobre mim. Meu arquivo particular é aberto ao olhar do outro e minhas fragilidades e impossibilidades podem ser vistas” (Ramos, 2011: 42).

Como forma de dar continuidade à sua obra autobiográfica, observamos a presença do desenho de uma cadeira no canto da página em um de seus inúmeros cadernos. A cadeira-desenho nos revela nada mais do que um processo de observação, de continuidade e espera em que a presença e, também, a ausência, confirmam a ação do tempo sem atrelar a ele a ideia do antes e do depois, num estado absoluto de acolhimento.

Segundo Agostinho “[...] a pobreza da inteligência humana se manifesta na abundância de palavras porque a busca requer mais palavras que a descoberta [...]” (1984: 361).

Assim, a intensidade contida nos seus cadernos, com os desenhos, marcas, escritos sobre tecido, demonstra que a artista está para além da pobreza da inteligência humana, conforme apontado por Agostinho (1984), quando indica que para o crítico pesquisador o processo criativo insiste na abundância do fazer que desnuda a si próprio. A artista obedece aos impulsos da sua memória, da

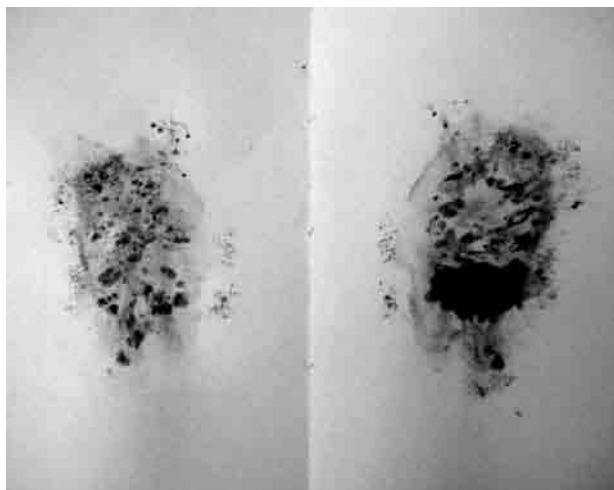


Figura 6 · Scheilla Ramos, caneta esferográfica sobre papel manchado com café. BH, 2011. Fonte: Acervo da artista.

Figura 7 · Scheilla Ramos, caderno de artista: oxidação das flores. BH, 2011. Fonte: Acervo da artista.

identidade do tempo, da transposição, da travessia, e principalmente do afeto (Figuras 5, 6).

Ainda segundo Agostinho que registrou em sua obra “Confissões” que a sua busca e a sua angústia serviam para a compreensão de matéria, verdade, céu e Deus; Scheilla vai de encontro a esse pensamento ao registrar a substância da criação artística, sua forma, sua verdade, sua origem. Não existe intenção de igualá-la a estes autores, mas a de criar identidades no estado de sua busca, e assim uma indagação surge aqui: de onde provém o impulso criativo de Scheilla? Como se fomenta esse processo nesta artista? Da dor? Da desilusão amorosa? Do desejo de produção artística e, dessa forma, todos os impulsos são apenas pontos de partida?

Quanto à memória, na problemática do reconhecimento, Ricoeur assume que “[...] nós nos aproximaremos ainda mais do que gosto de chamar de pequeno milagre do reconhecimento se discernirmos a solução do mais antigo enigma da problemática da memória, a saber, o da representação presente de uma coisa ausente” (2006: 136).

Concluimos este artigo, afirmando que o espaço mágico que eclode do ser sensível da artista predispõe uma obra onde a memória se traduz na escolha da matéria que reconstrói a coisa ausente (Figura 7). Não importa se a representação corresponde ao objeto da memória, mas com ela se constrói a poética, sempre presente que em algum lugar misterioso se alojou em sentimentos.

Referências

- Baudrillard, Jean (1991). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água.
- Gomes, Pedro Gilberto (2006). *Filosofia e ética da comunicação na midiatização da sociedade*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos.
- Instituto Itaú Cultural (2007) *Mestre Vitalino*. Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. [Consult. 2012-12-07] Disponível em: <URL: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbetes=4457>.
- Jacome, Jarbas (2006) *Crepúsculo dos Ídolos* [site pessoal do artista Jarbas Jacome]. [Consult. 2013-01-06] Disponível em <URL: <http://jarbasjacome.wordpress.com/crepusculo-dos-idolos/>>.
- Jacome, Jarbas (2006) *Vitalino* [site pessoal do artista Jarbas Jacome]. [Consult. 2013-01-06] Disponível em <URL: <http://jarbasjacome.wordpress.com/vitalino/>>.
- Kerckhove, Derrick de (1993). "O senso comum, antigo e novo." In: Parente, André (org.). *Imagem máquina*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Lévy, Pierre (1999). *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34.
- Plaza, Julio (2003) "Arte e interatividade: autor-obra-recepção." *ARS — Revista do departamento de Artes Plásticas ECA/USP*. Ano 1, nº 2. São Paulo, ECA/USP. pp. 09-29.
- Sodré, Muniz (2006). "Eticidade, campo comunicacional e midiatização." In: Moraes, Dênis de (org.). *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad. pp. 19-31.

Captación de lo tenue en la obra de Ann Veronique Janssens: espacialidad generadora versus materialidad-luz inestable como estrategias de su lenguaje

T. FERNANDA GARCÍA GIL
& PILAR M. SOTO SOLIER

T. Fernanda García Gil: España. Artista visual Doctora en Bellas Artes. Profesora, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada.

Pilar M. Soto Solier: España. Artista visual, Doctora en Bellas Artes. Profesora, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: En el presente trabajo, vamos a indagar en la obra de Ann Veronique Janssens, analizamos los espacios polisensoriales, su desmaterialización y “espacialidad”, la fisicidad de los materiales empleados, la materialidad de la luz y el juego de las posibilidades perceptivas: comunicativas, interactivas, etc.
Palabras clave: Espacios polisensoriales / desmaterialización / luz / comunicación / infraleve.

Title: *Grasp of the tenuous in the work of Ann Veronique Janssens*

Abstract: *In this paper, we investigate Ann Veronique Janssens and our work. We analyze multi-sensorial spaces and their dematerialized “spatiality”, the physicality of the materials used, the materiality of light and the possibilities of perceptual games: communication, interaction, etc.*

Keywords: *Multi-sensorial space / dematerialization / electricity / communication / inframince.*

Introducción

En los textos críticos sobre Ann Veronique Janssens, se la considera una artista que trabaja con la luz, espacios, materiales, implicando la percepción del espectador, que presenta sus obras en espacios públicos, por lo cual se la puede vincular indirectamente en esta línea, aunque conducidos por la relevancia de sus “contextos”, también su sentido, nos reconduce de forma leve al arte político.

Para adentrarnos en su propuesta artística, observamos que ésta, está profundamente relacionada con los espacios polisensoriales de Popper.

Comenzamos con el acercamiento a la obra de Ann Veronique Janssens. Sobre todo y dado que a Janssens se interesa por la desmaterialización o podríamos decir “espacialidad” de los materiales que emplea y por el contrario la materialidad de la luz y el juego de las posibilidades perceptivas, vemos su cercanía a teorías como la de la apariencia o Cesia en el plano de la fisicidad de sus obras, teoría que debe su origen a la teoría de los colores de Goethe pero actualizada por Arquitectos del Grupo Argentino de Color, GAC y la Asociación Internacional del Color y la Luz, que nos sirve para pararnos a considerar aspectos como la transparencia — translucencia — opacidad y las cualidades de las superficies de los materiales que utiliza.

En el plano fenomenológico nos introducimos en sus procesos creativos que implican la percepción y la actitud activa del público. Actitud que continúa en el carácter referencial de sus piezas. Estamos cercanos al planteamiento filosófico de “Observación de los colores” de Wittgenstein que plantea la acción perceptiva encadenada a las teorías físicas. Estas obras artísticas, en muchas de las aseveraciones de Wittgenstein, se observan en ambas una gran afinidad.

Para en el plano del sentido último de sus obras (plano hermenéutico) e igualmente encadenado a los planos físico y procesual, cierra el círculo de la constitución creativa el aspecto contextual, político y social, diferencia esencial con los artistas de la costa oeste americana que se quedan en un plano mas transcendental, las obras de Janssens de nueva espacialidad lumínica que incluyen personas, son las que dan un giro radical respecto a otros artistas más circunscritos a la poética originaria y cosmológica de la luz y el espacio.

Este transito o viaje entre los aspectos físicos, procesuales y sentido, teniendo en cuenta todos los recorridos, es decir, sin que por ello diseccionemos uno de ellos al margen del resto de aspectos, los trabajamos conscientemente interrelacionados, en busca de comprender la complejidad de la obra de Ann Veronique Janssens que realizando una obra, a veces culta y ensimismada, en su trayectoria, contiene aspectos sociopolíticos de relevancia. Sintetizando su actitud y forma de comunicar en las obras es una actitud de fricción leve que une belleza con reflexiones complejas actuales y comprometidas.

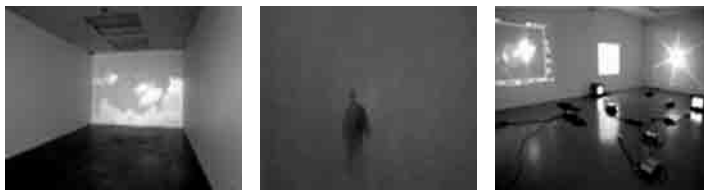


Figura 1. Ann Veronique Janssens, *Ciel*, 2003 (Film, installation).

Foto: Jennifer French.

Figura 2. Obras de Ann Veronique Janssens. *Berlin Barcelone*, video,

1999 (Film, installation). Foto: Jennifer French.

Figura 3. Ann Veronique Janssens, *Jamaican's colors Justine*, 2003. *Laboratoire*,

(Film, installation). Foto: Jennifer French.

Figura 4. Ann Veronique Janssens, *Zabriskie Zone* 2011. *Serendipity*

exposición en Wiels (Bruselas). 2009. Foto: Marc Wathieu.

Figura 5. Ann Veronique Janssens, *Red, Blue*. *Outside Ikon Gallery*, 2002.



Figura 6. Ann Veronique Janssens, *Bienal de Syney*. First published. Fotografia disponible en: <http://www.au.timeout.com/sydney/art/events/29219/ann-veronica-janssens>

Nuestra elección por Ann V. Janssens ya implica una empatía con su obra, y planteamos como hipótesis a su acercamiento que su propuesta acentúa lo intangible, en una actitud hacia lo infra-leve, quedando dicha actitud como la impronta que subyace en su producción. En esta apreciación de su producción artística es donde descansa la búsqueda reflexiva y crítica a su proximidad y comprensión. Precisamente hemos elegido obras de Janssens en las que es evidente su actitud alegórica e infra-leve.

Por otra parte, las obras de Ann V. Janssens están continuamente apelando a la memoria en experiencias sensoriales de la realidad a través de la instalación, proyecciones, entornos inmersivos, intervenciones urbanas que intentan proyectar el concepto de memoria a través del lenguaje de imágenes de aparente actualidad pero contradictoriamente intemporales. Experiencias sensoriales en las que el espectador es invitado a cruzar el umbral de un nuevo espacio sensorial, los límites del deslumbramiento, límites que experimentamos en la obra de Ann V. Janssens y de los que ella dice:

Esta es la causa del exceso de experiencia, los límites son excedidos. Situaciones de deslumbramiento, la persistencia, mareos, la saturación, la velocidad, el agotamiento, me interesan porque nos permiten organizarse en torno a un umbral de inestabilidad visual, temporal, física y psicológica (Janssens, 2004a).

Nos situamos en una investigación inspirada en procesos perceptivos-cognitivos, representaciones, con énfasis en propuestas aparentemente fugaces y efímeras, que trasciende el tiempo, y nos sumerge en el silencio denso de su contemplación.

La memoria ya no funciona como un directorio en el que se basaría soluciones o imágenes hechas, sino como un catalizador para las formas abiertas y las invenciones, un espacio sensorial de la libertad. (Janssens, 2004b).

Estas obras, forman parte de nuestras investigaciones, basadas en la experiencia sensorial de la realidad a través de la instalación, proyecciones, entornos inmersivos, intervenciones en busca en esos escondrijos de las imágenes performatizadas por el tiempo y el espacio, como algo natural e infra-leve, como parte de la memoria sobre la que tejemos nuestra existencia.

En su conjunto, las obras de Janssens construyen “otras realidades” que difieren a las de “control y consumo” intentando transmitir un mensaje social y cultural, muy distinto al de la publicidad o de mercado. Intenta redefinir estos espacios, utilizando las estrategias técnicas y lingüísticas actuales, y a su vez, explorando los espacios o buscando nuevas formas de reactivarlos e interrelacionarlos. Demanda al potencial expectador una percepción que sorprende y es, por tanto, activa. Estas expectantes propuestas de reflexiones profundas y aparentemente leves chocan con algunos sectores de la cultura, en el que lo claro y sublime parece sencillamente no interesar a un sector social caracterizado por el gusto de imágenes banales. Cómo síntesis, tenemos una obra rica en contrastes en la que captación de lo tenue utiliza estrategias generadoras de su lenguaje: espacio generador versus materialidad-luz, infra-leve o intangible.

Referencias

Janssens, Ann Veronica (2004a) <i>Ann Veronica Janssens 8'26"</i> por Nathalie Anne Ergino Pontégnie, Ann Veronica Janssens, ENSBA / MAC, París.	marzo de 2004, p. 30.
Janssens, Ann Veronica (2004b) "Juegos de luz." <i>Art Press</i> , N° 299,	Popper, Fran (1989) <i>Arte, acción y participación</i> . Ed. Akal, Madrid.
	Wittgenstein, Ludwig J. J. (1994) <i>Observación sobre los colores</i> . Ed. Paidós Estética, Barcelona.

A Fotografia e a rua — significados, autorias, intenções e encontros

TÉO VILLAS BÔAS PITELLA

Brasil, fotógrafo. Graduado em Design Gráfico, pela Universidade Federal do Paraná. Frequentou o Mestrado em Arte Multimídia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este ensaio visa discutir possíveis caminhos em trabalhos relacionando lugares e pessoas através da fotografia, especificamente nos trabalhos dos artistas JR e Chip Thomas, ao analisar as relações e diálogos estabelecidos assim como as questões éticas envolvidas. Estes trabalhos intencionam explorar a rua como uma plataforma de exposição democrática e horizontal. A fotografia é aqui abordada como uma forma de fusão de horizontes entre artistas e comunidades.

Palavras chave: arte relacional / wheat pasting / fotografia / rua / rizoma.

Title: *Photography and the street — meanings, authorship, goals and meetings*

Abstract: *This paper discuss possible paths in art works relating places and people through photography, specifically in the work of the artists JR and Chip Thomas, analyzing the relationships and dialogues established as their ethical issues. The street, in these works, is used as a democratic and horizontal platform for exhibitions. The photograph is discussed here through the approach of a form of fusion of horizons between artists and communities, and will be.*

Keywords: *relational art / wheat pasting / photography / street / rhizome.*

1. As diferentes abordagens do lugar em obras *site-specific*

As relações entre a arte e os espaços tiveram início com os dadaístas, mas se fortaleceram nos primeiros anos da década de 1960, especialmente com os artistas do grupo Fluxus que questionavam a forma e o local que seus espectadores viam o espaço através da arte (Traquino, 1997). Neste momento, a arte que dialogava com os espaços tinha como objetivo a reinterpretação funcional do ambiente. Já entre as décadas de 1970 e 1980, a arte pública aderiu às tendências do *site-specific* deixando de simplesmente integrar a arte ao espaço e passando a realizar interferências e intervenções semânticas aos espaços que

habitava (Kwon, 2004). Em 1991, a exposição “*Culture in Action: New Public Art in Chicago*” (Kwon, 2004) marca uma mudança significativa: a arte passa a tratar do espaço enquanto comunidade, sugerindo um diálogo entre obras de arte e grupos que detêm o entendimento dos signos de um espaço. É neste momento que entram em pauta questões de autoria que, da obra física, resultante das relações, é de um grupo. O artista atua como regente destas relações estabelecendo os campos, formas e interagindo, assumindo-se como criador de uma relação. Tais propostas abrem o campo de atuação do espectador, para um engajamento mais direto e não apenas apreciativo, sem que sejam distorcidos os papéis escolhidos por cada um.

A arte relacional (Bourriaud, 2009) pressupõe dinâmicas de proximidade entre artista e espectadores seja para propor um novo comportamento perante a obra, seja para propor uma “co-autoria”. Esta dinâmica de participação na prática estética geralmente deriva de proximidade, seja por questões políticas, por questões de identidade cultural, ou por questões territoriais ou de pertença, como nos projetos “*Face to Face*” realizado em Israel e na palestina em 2007 pelo fotógrafo JR ou nas colagens do “*No Reservation Required*” de Chip Thomas no Arizona a partir de 2009.

Estes artistas urbanos trabalham com *wheat pasting* (colagem de imagens a base de goma de amido) e propõem uma nova possibilidade nas relações levantadas durante as últimas décadas na arte *site-specific*. Ao trabalharem com os habitantes e para os habitantes, através da fotografia, questionam como estes se retratam e se percebem inseridos em uma determinada sociedade, criando relações que suscitam além das problemáticas de autoria e direitos de uso de imagem, a exposição do indivíduo publicamente, a democratização da arte e a aceitação (ou não) da obra pela comunidade envolvida.

2. JR e Chip Thomas: questões éticas no *wheat pasting*

Em outubro de 2005, devido a morte de dois adolescentes em uma perseguição policial, moradores de Montfermeil (Les Bosquets, distrito de Paris) organizaram revoltas. Neste cenário, televisionado para todo o mundo, estava uma fotografia colada em um muro, com o retrato de moradores do distrito que simulavam uma arma com uma câmera filmadora (figura 1). Esta foto, do trabalho do artista JR “*Portraits of a Generation*”, havia sido colada um ano antes para mostrar a existência destas pessoas na Paris burguesa que negligencia estas comunidades suburbanas. Por uma relação de proximidade do artista com a comunidade, o trabalho já antevia um processo de revoltas. Esta congruência de intenções, do artista e da comunidade, gerou uma continuidade no projeto, que passou a ser intitulado “28mm”, no qual o artista retratava pessoas de



Figura 1. Litografia de JR, *28 Millimètres, Portrait of a Generation — Ladj Ly* (2011), 102 x 71 cm. Peça assinada pelo artista JR e pelo “personagem” Ladj Ly.

Figura 2. Fotografia de Chip Thomas “*Mary in bitter springs*” (2012). A fotografia mostra o *pasting* de imagem de um rebanho em território Navajo.

comunidades “excluídas” e os colava, com seu nome completo e morada, em muros da cidade. Nestas composições, JR — em entrevista para este artigo — objetivava criar documentos comprovativos da existência de determinados indivíduos, trabalhando relações de pertença, porém em territórios cotidianos onde os limites são vividos dia-a-dia.

De forma semelhante, em 2009, o fotógrafo Chip Thomas, que atua como médico em uma reserva Navajo no Arizona, EUA, começou a colar nas ruas seu acervo de mais de 20 anos de imagens da comunidade indígena, questionando a percepção da comunidade externa à reserva, e desconstruindo conceitos de violência e pobreza que acompanham os Navajo. Para o antropólogo Marc Augé, muitas vezes o cotidiano dos que habitam certo território faz com que estes esqueçam o interior ou a sua identidade enquanto habitantes e dêem maior atenção às suas fronteiras (1994). Este desbotamento de um território muitas vezes é gerado também por migrações ou reordenações geográficas impostas, como no caso dos Navajo, que tinham uma percepção territorial fortalecida pelos movimentos sazonais de transporte dos rebanhos. Porém, com a diminuição das criações de ovinos, os movimentos diminuiram contribuindo para o enfraquecimento da unidade identitária e cultural do povo Navajo, agora isolado em uma reserva com limites pré-estabelecidos por outros. Atuando neste território, Chip Thomas ultrapassa as barreiras — mesmo as simbólicas — entre a comunidade Navajo e os não-Navajo, colando as imagens captadas no deserto e em cidades fronteiriças à reserva indígena (figura 2), e assim, expande o conceito de território, apagando os limites e criando espaços híbridos com referenciais simbólicos rizômicos e não hierarquizados.

Esta transgressão de barreiras praticada com a exposição de imagens de indivíduos para seu reconhecimento também pode gerar conflitos pelas diferentes perspectivas culturais. Chip Thomas conta que os Navajo possuem uma visão diferenciada da dele principalmente no que diz respeito ao corpo. Antes de perceber isto, o artista colou uma fotografia de uma mulher Navajo grávida com sua barriga aparente, situação que foi desaprovada e culminou na retirada imediata da imagem por parte da comunidade. A reação evidencia que o *wheat pasting* possibilita uma aceitação, ou não, da obra pelo seu público. Diferente de uma galeria onde o que está exposto é sacralizado, cercado e protegido por uma instituição, sistema de segurança, a arte colada na rua depende de um simples “aprovo/não aprovo” e faz com que qualquer um possa interagir, apagar, retirar, colar por cima, fotografar as obras expostas.

Para que as interações entre artista, comunidade e obra apresentem situações íntimas e honestas entre si, é preciso que se criem relações de confiança entre os lados. Mesmo tendo um histórico relacional, atualmente em uma

proposta ausente de inserção, JR desenvolve um projeto chamado “*Inside-Out*” (www.insideoutproject.net) no qual qualquer indivíduo pode enviar um retrato — seu ou de outra pessoa, de sua autoria ou não — e o artista imprime a imagem para *wheat pasting* e a reenvia via postal. “*Inside-Out*” quebra o ciclo de diálogos e apresenta novos limites de autoria, uma vez que caracterizam os indivíduos como virtuais. A conexão de um trabalho virtual e não relacional com a credencial de um artista que se coloca como “autor” de uma mensagem, como um arco que abriga toda e qualquer ação gerada a partir do projeto, aponta ser a grande questão deste projeto. Por toda a dinâmica ser virtual, passível de manipulação e fruto de um fato desconexo ao projeto, o artista apenas cria um canal e não um diálogo (Bourriaud, 1998) controlado e agrupado em uma ação maior.

3. A rua enquanto plataforma rizômica

Édouard Glissant condena a construção ocidental de lugar pertencente a uma cultura e não-lugar como a zona neutra de convívio (vazia de significados, controlada e desabitada) descrita por Marc Augé em 1994, através do conceito de disposição territorial por rizomas, baseando-se nos *Jardins Créoles*. Os jardins eram espaços secretos de escravos africanos nas colônias americanas onde se cultivavam as plantas e os cultos de diferentes tribos africanas para a subsistência de todas, fortalecidos pelo entrelaçamento de suas raízes. Esta organização era contrária ao plantio de árvores típico das culturas ocidentais que propõe o fortalecimento de uma cultura quando domina outra, individualizando-se com suas raízes crescendo isoladas com sustentação enfraquecida.

Entendendo a rua enquanto rizoma, esta passa a atuar então como meio de nivelamento cultural, distribuindo todos os indivíduos no espaço, livres para se posicionarem onde e como quiserem perante a obra. Porém, se a rua espalha e distribui porque um outdoor não constitui uma dinâmica relacional? De certa forma faz, porém com a mesma intensidade que sua subjetividade propõe, quase nula. A arte, especificamente as imagens com seu potencial de *reliance* (conectividade) cria atmosferas de vínculo, grupos e identidades (Bourriaud, 1998: 21).

Se entrarmos no campo geopolítico das práticas artísticas vemos que são as pequenas relações, interpessoais e não internacionais, que preenchem os universos individuais e criam as nossas percepções de mundo. A arte relacional, especificamente aquela que acontece na rua, cria «micro-territórios relacionais intermediados por superfícies-objetos (...) ou oferecidos à experiência imediata.» (Bourriaud, 1998: 46) A coabitação só passa a ser vista como relação a partir do momento em que se estabelece o diálogo e a obra de arte só pode ser o enredo que conecta pessoas se ela traz na sua carga simbólica e estética elementos comuns aos indivíduos. Esta qualidade, intitulada por Bourriaud de

“transparência social”, é a capacidade de uma obra de propor negociações, se posicionando como um tabuleiro, com seus espaços e funções, o “coeficiente de arte” de Marcel Duchamp (*in* Bourriaud, 1998: 57).

Conclusão

A arte feita na rua abre também um questionamento acerca de diálogos ou reorganizações espaciais em função de governos e de instituições. Quando o artista — na maioria das vezes de forma ilegal — se apropria de um espaço e aplica sua arte ali sem que se possa cobrar ingressos ou sua aquisição é gerado um desequilíbrio na ordenação do sistema. Por quais protocolos passou este trabalho? Quem garante uma aceitação geral? Os transeuntes voltam a ter uma relação direta com o espaço, todos os protocolos são criados pelos próprios habitantes que participam ativamente do processo. A rua, em todas estas propostas se apresenta como espaço de um percurso, um percurso de transformação, de multiplicação de significados que pode ser feito em qualquer direção, por qualquer um e a qualquer hora ou em um momento específico, como um rizo- ma, cíclico, sem início nem fim.

Referências

- Augé, Marc (1994) *Não-Lugares, Introdução A Uma Antropologia da Sobremodernidade*. São Paulo: Ed. Papirus
- Bourriaud, Nicolas (2009) *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Martins Fontes
- Careri, Francesco (2002) *Walkscapes: Walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili
- Chip Thomas (s.d) *radmilla cody, february 1998*. Blog. [Consult. 2013-01-13] Disponível em <URL: speakingloudandsayingnothing.blogspot.com
- Chip Thomas (s.d) *Chip Thomas photography* [Consult. 2013-01-13] Disponível em <URL: www.chipthomasphotography.com
- Glissant, Edouard (1997) *Poetics of Relation*. University of Michigan Press
- Inside out: global art project* (s.d) JR [Consult. 2013-01-13] Disponível em <URL: www.insideoutproject.net
- JR (2011) *28 Millimètres, Portrait of a Generation — Ladj Ly* [Consult. 2013-01-11] Litografia. Disponível em <URL: <http://www.jr-art.net/shop/fr/28-millimetres-portrait-of-a-generation-ladj-ly-by-jr>
- JR (s.d) *JR artist* [Consult. 2013-01-13] Disponível em <URL: www.jr-art.net
- Kwon, Miwon (2004) *One place after another: site-specific art and locational identity*. MIT Press
- Lynch, Kevin (1997) *A Imagem da Cidade*. Ed. Martins Fontes
- Thomas, Chip (2012) *Mary in Bitter Springs*. [Consult. 2013-01-11] Fotografia. Disponível em <URL: <http://speakingloudandsayingnothing.blogspot.pt/2012/09/mary-in-bitter-springs.html>
- Traquino, Marta (2010) *A Construção do Lugar Pela Arte Contemporânea*. Edições Húmus

Obra cerâmica de João Carqueijeiro. Expressividade matéria evocadora de uma vitalidade primogénita

TERESA ALMEIDA
& JOÃO CUNHA E COSTA

Teresa Almeida: Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas Pintura, FBAUP. Master of Arts/Glass, University of Sunderland, UK e Doutoramento em Estudos de Arte, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte. Investigadora no i2ads, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, e no VICARTE (Vidro e Cerâmica para as Artes) FCT/UNL.

—

João Cunha e Costa: Portugal, artista visual. Licenciatura em Design de Interiores pela ESAD e Mestrado em Escultura pela FBAUP. Unidade de Investigação i2ads, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Os materiais geológicos são a matéria-prima da cerâmica e os respectivos processos de transformação pirolástica são análogos aos fenómenos que originam as rochas ígneas. A relação entre geologia e cerâmica é uma relação umbilical e a cerâmica contemporânea tem reflectido esse facto em termos estéticos, como é o caso da obra cerâmica de João Carqueijeiro que este trabalho apresenta.

Palavras chave:

João Carqueijeiro / cerâmica / matéria e fenomenologia geológicas / carácter estético.

Title: *João Carqueijeiro's ceramic art work: Physical expressivity that evokes a primal vitality*

Abstract: *The geologic materials are the raw material of ceramics and its transformation into ceramic material by heat treatment is analogous to geological phenomena that create igneous rocks. Geology and ceramics has an umbilical relation and contemporary ceramics has reflected this fact in aesthetic terms, as it is the case of the ceramic work of João Carqueijeiro that this work presents.*

Keywords:

João Carqueijeiro / ceramics / geological materials and phenomena / aesthetic character.

Introdução

Este trabalho apresenta uma selecção da obra cerâmica de João Carqueijeiro, que se destaca pela forte expressividade matérica (Vivas, 2011), evocadora da energia telúrica contida nos materiais manipulados. A relação entre cerâmica e matéria geológica é salientada, promovendo assim, o questionamento dessa relação. João Carqueijeiro nasceu em Angola em 1954 e conclui o Curso Superior de Desenho na Cooperativa Árvore no Porto em 1982, sob orientação de Sá Nogueira. O seu currículo é extenso e prestigioso (Carqueijeiro, 2013), tendo o seu trabalho ganho um lugar de destaque no panorama da escultura cerâmica portuguesa.

O trabalho cerâmico deste artista é marcado pela intensão de potenciar, em termos estéticos, a vitalidade de que tão humilde matéria é portadora. A matéria cerâmica não é, neste caso, exclusivamente um meio de representação, que deverá recolher-se e quase anular-se debaixo dos significados projectados, pois referencia a sua origem e, sendo assim, referencia-se a si mesma. Material e representação coincidem, colocando o primeiro no centro da cena.

1. Construção de uma identidade artística

Vários factores participaram na construção da identidade do trabalho artístico de Carqueijeiro.

Antes de mais a sua biografia com o seu início de vida em África, cuja vivência proporcionou a experiência das imensidões geográficas, características da savana africana, vazias de sinais de presença humana, mas habitadas e preenchidas pela natureza selvagem, sedutora e desafiante.

Carqueijeiro iniciou a sua actividade artística no início da década de 80, época em que se destacava o trabalho escultórico de Alberto Carneiro (1937—) no contexto da arte no Porto, que foi uma influência marcante, nomeadamente, ao referenciar a sua experiência pessoal da natureza e dos materiais como uma fonte essencial do seu trabalho (Melo, 1991).

Ainda na mesma época, Carqueijeiro conhece e explora as práticas cerâmicas do Raku. Esta técnica de origem japonesa foi muito transformada pelo norte-americano Paul Soldner (1921-2011), que, no final da década de 60, alargou as possibilidades expressivas envolvidas (Wall, 2003: 163). O enquadramento conceptual associado valoriza a informalidade, o “acidente” e um tipo de expressividade que tem a natureza como referencia não mimética, mas processual.

Referência essencial é também o trabalho em cerâmica de Peter Voulkos (1924-2002) caracterizado pela espontaneidade do gesto e pelo informalismo conotado com os pintores da Abstracção Expressionista (Préaud e Gauthier, 1982 : 194).

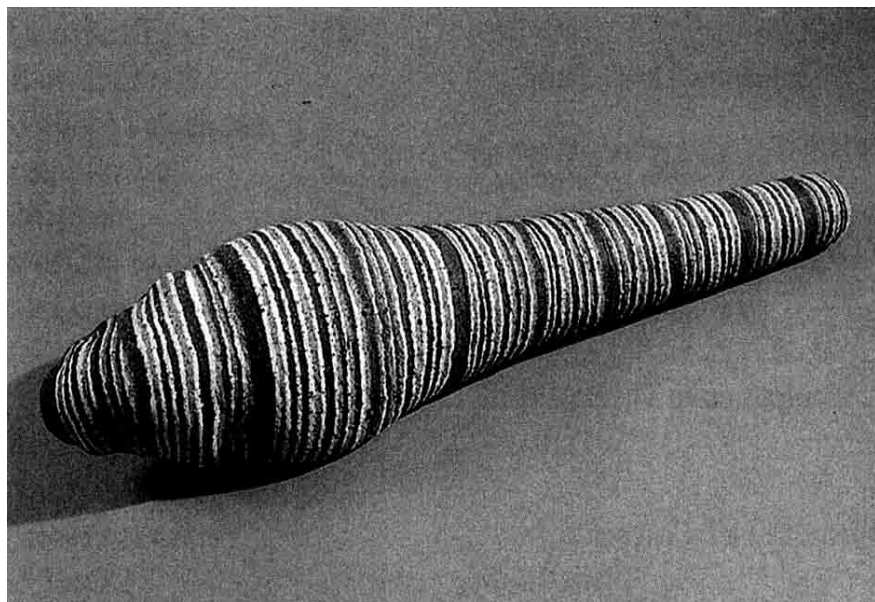


Figura 1 · J. Carqueijeiro (1988), s/título;
90 x 35 x 23 cm. Fonte: *Symposium Internacional
de Cerâmica de Alcobaça* (1987).

O percurso do artista são essenciais para a definição da identidade única do seu trabalho e refiro a familiaridade com os materiais e com os respectivos processos de transformação, a sistemática atitude experimentalista, a ousadia que motivou a adopção de escalas grandes, assim como, a forma como explorou a relação entre cerâmica e a geologia e cito o próprio:

A matéria geológica, é de facto, um ponto de partida para pensar o meu trabalho. O próprio material é por si uma referência predominante do que são os resultados finais e de uma forma mais alargada, referencia o solo e a geografia que se habita. O facto do próprio material ser a referência essencial trás o processo de realização para o centro do processo criativo (Carqueijeiro, 2011).

2. A matéria e a fenomenologia geológicas como referência estética

Já em 1987, uma das peças que Carqueijeiro apresenta no âmbito do Symposium Internacional de Cerâmica de Alcobaça (fig. 1), referencia os processos de estratificação geológica, de forma clara, demonstrando a direcção que o seu trabalho tomava.

Carqueijeiro, que se deixava encantar pelas pedras que recolhia nos seus passeios a pé, por intuição, experimentou submetê-las a cozeduras de alta temperatura. Começou a olhar para os materiais geológicos que o rodeavam enquanto possibilidades cerâmicas e descobre empiricamente o expressivo comportamento pirolástico da ardósia, ou o mais problemático comportamento do granito. O autor trabalhava no concelho de Gondomar onde estes materiais geológicos são abundantes. Proporcionou-se um frutuoso cruzamento entre a prática profissional e o espaço que se habita, transformando significativamente, a prática profissional.

No final dos anos 80 e início dos 90 ensaia a combinação destes materiais com as pastas cerâmicas (fig. 2 e 3).

Foi o comportamento pirolástico da ardósia e não o do granito, que o interessou mais, tornando-se naturalmente, numa das marcas mais fortes do trabalho deste artista (Pernes, 1991), pela forma como configurou boas respostas às suas intensões e ao desenvolvimento do que já era a sua característica linguagem plástica. Este material apresenta uma expressividade que nos espanta, enquanto afirmação de vitalismo (Costa, Almeida e Gomes, 2012).

Para além, da sua combinação com pastas cerâmicas de diferentes cores, outras possibilidades foram sendo exploradas com bons resultados expressivos como demonstra a figura 4.

Nesta peça, a ardósia depois de ser piroexpandida foi serrada no seu topo e trabalhada, ficando exposta a sua massa interior, que é de características muito

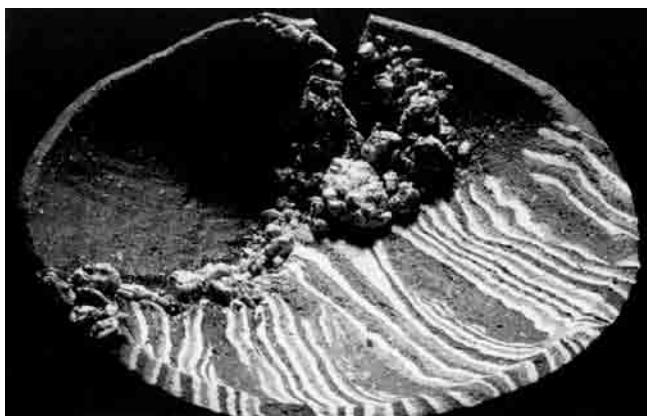


Figura 2 · J. Carqueijeiro (1989) s/título; mistura de pastas e ardósia piroexpandida; 1250°C; 57 cm. Fonte: Flickr (2011a).

Figura 3 · J. Carqueijeiro (1990), s/título, mistura de pastas e granito calcinado; 1280°C; 57 cm. A relação resultante remete para a relação entre as rochas e a terra, configurando-se estas peças como paisagens miniaturizadas, maquetes de fragmentos geográficos. Fonte: Flickr (2011b).

diferentes da sua pele exterior. O interior é caracterizado pelo coração preto e pela estrutura esponjosa, enquanto a pele é uma camada resistente de matéria vitrificada de cor ferrosa. O estriado com que foi marcada a superfície que resultou do corte encontra alguma correspondência na restante textura da ardósia piroexpandida, proporcionando-se um contraste de superfícies bem articulado com a própria forma.

Por outro lado, o pé da peça é um bloco de ardósia, associando o material original e o material transformado. O bloco de ardósia não tem aqui uma função eminentemente utilitária como suporte para ardósia piroexpandida, o que é confirmado pelas irregularidades e marcas que apresenta. Assim, assume-se como presença expressiva de carácter simbólico, pois é nesses termos que os dois materiais estão aqui associados.

“Deambulatório” (fig.5), que foi apresentada na XIV Bienal de Cerveira em 2007, é a obra deste artista onde a referência à matéria e à fenomenologia geológica ganha uma maior densidade e plenitude.

Esta obra composta por sete peças, de configuração totémica, referencia claramente os materiais geológicos e vários tipos de fenómenos deste teor.

As partes em cerâmica de pastas de diferentes cores parecem resultar de fenómenos geológicos de carácter cíclico, como são a sedimentação e compactação de diferentes materiais, como se expressassem a variação dos anos e a sua passagem, tal como acontece com a ardósia. Mas a sua forma cónica e a sua coloração por finas camadas irregulares de contrastes fortes, indiciam o movimento de rotação em simultâneo com o movimento de atracção ao centro, como a sua origem.

A ardósia piroexpandida, cuja expressão aproxima-se da do magma arrefecido, reflectindo as temperaturas elevadas a que foi submetida, refere o vulcanismo (fig.6). Ao ser colocada ao centro entre os dois referidos elementos, parece ser o resultado da pressão excessiva, exercida pelos referidos elementos de cerâmica e pela força que também os pressiona.

No centro da peça, a matéria extravasa e ganha o carácter da informalidade dispersante e libertadora da energia contida, em contraste com as partes superior e inferior, onde a matéria está fortemente aglutinada em torno do eixo vertical e confluindo para o centro. A ardósia piroexpandida torna-se o foco visual desta peça pela sua posição, pelas suas características, mas também pela sua conjugação com os restantes elementos, pois assume-se como o fulcro congregador e desagregador da energia de carácter físico que esta peça evoca de forma muito efectiva. Poderíamos chamar-lhe vórtice.

A sua escala, claramente superior à escala humana com o seu topo superior a 2.70 metros de altura, amplia a potencia expressiva, superando-nos em



Figura 4 · J. Carqueijeiro (2004), s/título:
50 x 37 x 22 cm. Fonte: Flickr (2011c).



Figura 5 · J. Carqueijeiro (2007),
Deambulatório; mistura de pastas e ardósia
piroexpandida; 1220 °C; 210 x 70 x 60 cm.
Fonte Flickr (2011d).

termos simbólicos. Sem pretender ser mimética, parece referir-se ao nosso planeta, enquanto geodinâmica o que é reforçado pela sua colocação em suspensão, que lhe confere uma qualidade de autonomia dinâmica liberta da força da gravidade. Refere-se ao fenómeno geológico como algo de actuante, vivo.

A multiplicação por sete desta forma e a sua distribuição pelo espaço, aumenta exponencialmente a dimensão da obra, configurando-se como um teatro onde se representa um sistema de corpos celestes em permanente movimento e interligados entre si.

Esta obra foi titulada. O título, *Deambulatório*, apresenta-se como um convite para caminharmos à volta e entre as peças, concretizando, assim o movimento que estas sugerem.

Carqueijeiro continua a explorar outras possibilidades expressivas da ardósia piroexpandida, nomeadamente, através da aplicação de vidrados e engobes, assim como, de inclusões de pastas cerâmicas. Esperamos para breve a apresentação de obras que reflectam estas novas direcções.

Conclusões

Os materiais geológicos são a matéria-prima da cerâmica e a sua transformação em matéria cerâmica por tratamento térmico é análogo aos fenómenos geológicos que originam as rochas ígneas.



Figura 6 · Fragmento da peça da Figura 5.
Fonte Flickr (2011e).

A casualidade dos fenómenos geológicos encontra paralelismo na teleológica intervenção humana no que diz respeito à matéria e aos processos. Em vez de rochas de carácter informal temos objectos de carácter utilitário e/ou simbólico, com características formais definidas adequadamente aos seus fins.

Estes dois termos, rocha e objecto, contrapõem-se e parece que se excluem mutuamente, no âmbito da dicotomia natureza e cultura. O trabalho de Carqueijeiro baralha os dois termos, questionando a referida dicotomia. Não são imagens da natureza, mas são os seus processos. Mais do que parecer, pretendem ser como a natureza. Mais do que o seu domínio, é a consciência desta, o que é posto em perspectiva.

A utilização da matéria e da fenomenologia geológicas como referência estética no âmbito da produção artística cerâmica, religa a cerâmica à sua origem, afirmando e questionando a sua natureza.

Referências

Carqueijeiro, João (2011); Entrevista realizada a João Carqueijeiro por João C. Costa em 28-9-2011, não publicada.

Costa, João C.; Almeida, Teresa; Gomes, Celso S. F. (2012); "*Uma relação operacional entre Arte e Ciência: As rochas xistosas piroexpandidas*"; Actas da ARTECH 2012, 6th International Conference on Digital Arts, decorrido em 8 e 9 de Novembro de 2012 em Faro. (Costa, Almeida e Gomes, 2012)

Flickr (2011a) *Galeria de João Carqueijeiro* [Consult. 2012113] Fotografia. Disponível em <http://www.flickr.com/photos/joaocarqueijeiro/6039982101/>

Flickr, (2011b) *Galeria de João Carqueijeiro* [Consult. 2012113], fotografia disponível em <http://www.flickr.com/photos/joaocarqueijeiro/6039981843/>

Flickr, (2011c) *Galeria de João Carqueijeiro* [Consult. 2012113], fotografia disponível em <http://www.flickr.com/photos/joaocarqueijeiro/6043773997/>

Flickr, (2011d) *Galeria de João Carqueijeiro* [Consult. 2012113], fotografia disponível em <http://www.flickr.com/photos/joaocarqueijeiro/6044325034/>

Flickr, (2011e) *Galeria de João Carqueijeiro* [Consult. 2012113], fotografia disponível em <http://www.flickr.com/photos/joaocarqueijeiro/6060134367/>

João Carqueijeiro; *Curriculo*; [Consult. 2013113], disponível em <http://www.joaocarqueijeiro.com/artista.html>. (Carqueijeiro, 2013)

Melo, Alexandre (2003) *in* catálogo da exposição na Porta 33 e no Museu de Arte Contemporânea do Funchal, *Alberto Carneiro*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, Maio de 2003; [Consult. 2013113], disponível em <http://www.porta33.com/old/exposicoes/ac/tcatp.html>.

Pernes, Fernando (1991); *João Carqueijeiro — Obra Cerâmica*; [Consult. 2013113], disponível em <http://www.joaocarqueijeiro.com/obra-ceramica.html>.

joaocarqueijeiro.com/obra-ceramica.html

Préaud, Tamara; Gauthier, Serge (1982), *“La ceramique: Art du siècle XX”*, Freiburg, Office du Livre SA. 194

Vivas, António (2011) *“Escultura cerâmica Hoje — 5 Autores Portugueses.”*; *in* Revista Cerâmica, nº 121, Madrid; apud [Consult. 2013113], disponível em <http://sofiabeca.blogspot.pt/2011/07/escultura-ceramica-hoje-5-autores.html>

Wall, Edmund de (2003); *“20th century ceramics”*; col. World of art, London, Thames and Hudson, 163.

Maciez, pressuposto aglutinador da pintura-objeto de Leda Catunda

TERESINHA BARACHINI

Brasil, artista visual e escultora. Bacharel em Escultura, Instituto das Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul (IA — UFRGS) Porto Alegre. Mestre em Artes, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Frequenta o doutoramento em Poéticas Visuais (IA-UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Professora no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (CAL-UFSM) Rio Grande do Sul.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: Este artigo trata da busca de um entendimento sobre a maciez como qualidade aglutinadora na obra da artista Leda Catunda (São Paulo, 1961). Foram escolhidos alguns trabalhos do período de 1991 a 2002, que tensionam os limites tênues entre sua pintura e objetos moles, independentemente dos mesmos serem apropriados do cotidiano ou construídos pela artista.

Palavras chave: Catunda / pintura-objeto / maciez / mole.

Title: *Softness, bonding presumption of the painting-object of Leda Catunda.*

Abstract: *This article tries to seek an understanding of softness as bonding quality in the oeuvre of the artist Leda Catunda (São Paulo, 1961). Some works from 1991 to 2002 were chosen for they work on the thin edge between painting and soft objects, independently of being taken from daily life or made by the artist herself.*

Keywords: *Catunda / painting-object / softness / soft.*

Introdução

Ao participar da exposição polêmica *Como vai você, geração 80*, no Rio de Janeiro, em 1984, a artista Leda Catunda (São Paulo, 1961), que já fazia parte do mercado de arte nacional desde 1981, firma-se como pintora, representando uma nova geração de artistas brasileiros. Em 1983, 1985 e 2000, marca presença nas Bienais de São Paulo e, em 2003, defende sua tese de doutorado em Artes na ECA-USP — São Paulo, sob a orientação de Julio Plaza, com o memorial descritivo: *Poética da Maciez: Pinturas e Objetos Poéticos*.

Através de procedimentos que associam tecidos com estampas prontas

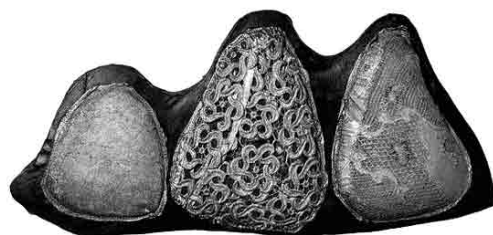


Figura 1 · Leda Catunda, *Pequena Almofada Amarela* (1991),
acrílica s/ tecido, 27 x 44 cm (Catunda, 1991).

Figura 2 · Leda Catunda, *Três Montanhas* (1993), acrílica s/ tecido,
23 x 51cm (Catunda, 1993a).

como propulsores de suas criações e matérias moles como suporte e como estrutura de suas pinturas, a artista constrói e defende sua *Poética da Maciez*. A reflexão aqui posta busca o entendimento das conexões possíveis entre pintura e objeto, entre moleza e maciez na produção de Leda Catunda durante a década de 90, pois a utilização de materialidade amolecida sugere uma pintura que se transmuta em objeto, sem no entanto, deixar de se pontencializar como tal.

1. Maciez tridimensional na pintura de Leda Catunda

A ênfase dada pela pintora na escolha de tecidos de procedência industrial, com estampas figurativas de estilizações grotescas, de baixa resolução, considerado estilisticamente de gosto duvidoso, evidencia o acesso visual de grande parte da população brasileira para compor suas vestimentas e ambientes decorativos. Na apropriação dessas imagens, Leda Catunda (2003: 8) cria ‘associações entre a função original do objeto e o conteúdo reelaborado através da ação da pintura’, e desta forma aproxima os diferentes públicos ao passar pela memória cotidiana compartilhada por todos. E, ao somar-se a esta iconografia exuberante, a utilização de materiais e objetos de características moles, Leda Catunda, mesmo sem transpor o espaço bidimensional, segundo Cochiaralli (1998: 27) trabalha em uma ‘região limítrofe entre pintura e escultura’ e, assim sendo, segundo ele, ‘é possível afirmar que os trabalhos de Leda são na verdade, relevos pintados.’

Se no primeiro momento, os materiais e objetos amolecidos eram utilizados como suporte para reforçar a ideia de uma estamparia narrativa, a partir da década de 90, eles passam a propor o amolecimento como ideia de maciez, e o relevo pintado passa a ser denominado pela artista como pintura-objeto. Tendo, portanto, a pintura como ponto de partida e de chegada, Leda Catunda encontra na ‘maciez’ o sensível que atravessa e age como elemento aglutinador de sua poética. A maciez passa a incorporar os seus discursos plásticos pela materialidade dos tecidos, ou dos objetos escolhidos como elementos potencializadores de reconhecimento visual-tátil de suas pinturas objetualizadas.

Considero que existam três momentos em que o trabalho de Leda Catunda se direciona mais fortemente para tridimensionalidade, são eles compostos por: trabalhos com características de relevo, trabalhos que tendem a se aproximar efetivamente do discurso do objeto e os trabalhos que se aproximam de uma inserção mais efetiva no espaço de exposição.

Entre as pinturas-relevos, encontramos *Almofadas Amarelas* (1991) e *Almofadas Azuis* (1992), que tem suas estruturas definidas por um plano ortogonal e pelo jogo compositivo das almofadas que recheiam a suas superfícies. Diferentemente, o trabalho *Pequena Almofada Amarela* (1991) (Figura1) de formato

ovalóide, disforme, firma-se pela leveza e delicadeza despretensiosa. Convida o nosso olhar a tatear entre o desenho das costuras que insistem na limitação dos gomos semicheios e as estampas que tentam se esconder abaixo da vedação transparente de tinta amarela, em uma insinuante precariedade construtiva.

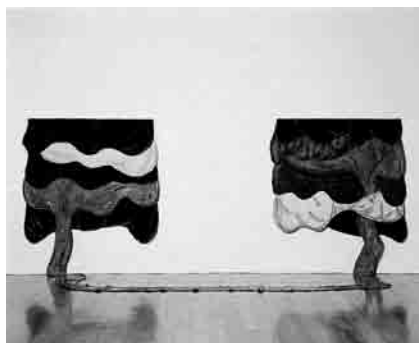
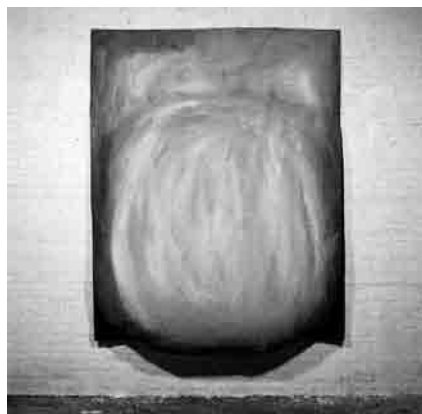
Três almofadas, três montanhas, pintura com contornos irregulares fixos na superfície vertical da parede formula uma paisagem macia e áspera que beira a uma colagem abstrata volumétrica sobre um fundo plano recortado. *Três Montanhas* (1993) (Figura 2) sistematiza a repetição de uma ideia sobre uma mesma superfície, deflagrando uma pintura-relevo penetrável pelo olhar feito da individualidade texturizada dos tecidos de cada parte que compõe o todo. Estes dois trabalhos — *Pequena Almofada Amarela* (1991) e *Três Montanhas* (1993) — rompem com o lugar ortogonal da pintura, desviando nossa percepção para uma tridimensionalidade extrínseca aos mesmos.

Em entrevista cedida a Lilian Tone (2009), Leda Catunda diz que seus trabalhos com maior volume são como inchaços e barriguinhas, e que eles, ‘são prisioneiros da parede...Trabalho espesso, que passa a existir como objeto’ e afirma que o seu raciocínio ‘depende do plano vertical, e da força da gravidade’. São como um ‘corpo mole que pende da parede’ (Catunda, 2003: 72) transformando as pinturas em barrigas, insetos, línguas e gotas.

Sem tecidos estampados ou texturizados, com um único volume exagerado, protuberante, saliente, *Barriga* (1993) (Figura 3) exacerba as qualidades da maciez e reafirma o pictórico, dramatizando a forma através do tratamento de superfície. Para Catunda, *Barriga* (1993) representa o início da sua poética da maciez, porque além de ser construída de forma simplificada, o que permite o reconhecimento do tema de pronto, este trabalho representa uma ‘ideia de preguiça, do que está relaxado, solto, em repouso’ (Catunda, 2003: 48). A maciez pesa e dilacera a superfície tensionada, tornando-a reminissiva ao que representa.

Barriga (1993) é um hiato formal em meio à abundante produção de superfícies figurativas. O volume deste trabalho é reencontrado em representações imagéticas de trabalhos como *Mosca III* (1994), *Inseto II* e *Mosca IV* (1996). Com seus filetes de tecidos dobrados, em sobreposições contínuas assimétricas, *Casca* (1997) (Figura 4), mesmo lembrando o volume de *Barriga*, traz à tona a ambiguidade em se definir como algo que protege o mole interno ou ser o próprio objeto macio e frágil. Ao ser um objeto devorador do volume construído pela superfície pictórica, não pressupõe gravidade, mas ausências.

Quando nos deparamos com planos amolecidos, recortados, entrelaçados e/ou sobrepostos uns aos outros em obras como *Capas com Lago* (1998), *Siameses* (1998) (Figura 5) e *Derretido* (2002) (Figura 6), percebemos que o volume



Figuras 3 e 4 · À esquerda: Leda Catunda, *Barriga* (1993) acrílica s/ tela, 205 × 165 × 30 cm. (Fonte: Site oficial de Leda Catunda). À direita: Leda Catunda, *Casca* (1997), acrílica s/tela e tecido, 140 × 130 × 20 cm (Catunda, 1993b).

Figura 5 · Leda Catunda, *Siameses* (1998), acrílica s/tecidos, 165 × 180 / 167 × 180 cm (Catunda, 1998).

Figura 6 · Leda Catunda, *Derretido* (2002), acrílica s/ tela e veludo, 425 × 288 × 254 cm (Catunda, 2002).

perde força e dá lugar à potência líquida sugerida pelas formas e pelos materiais. Se *Siameses* invade o chão, demarcando um território de passagem e de fluxo entre as suas partes, *Derretido* escorre da parede para o chão, invadindo o espaço do espectador de maneira contumaz. Nele, as camadas amolecidas cedem à gravidade e mesmo que represente ‘um espalhamento, aspira à ordem e à concentração’ (Catunda, 2003: 100). A maciez aqui se torna novamente pesada, verticalizada e previsível.

Conclusão

A extravagância, o exagero das imagens que carregam em si a maciez que a pintora defende em suas obras, vem da vontade do tátil visual que suas pinturas suscitam no outro. Segundo Jacopo Crivelli Visconti (2011), o desejo que o observador tem, de ‘tocar, apalpar as superfícies, comprovar com a mão o que o olho sugere, mas não se atreve a garantir, isto é a maciez dessas obras’ de Leda Catunda.

Cabe aqui ressaltar, que volumes ou planos de materialidade mole ou que tenham a representatividade do amolecimento, não são sinônimo de maciez. E, volumes transformados em massas ou indicativos de peso em relação direta com a gravidade, não determinam que este ou aquele trabalho possa ser então considerado um objeto. As pinturas-objetos de Leda Catunda são essencialmente pinturas. Pinturas quase em sua totalidade amolecidas, por vezes, volumosas, com contornos nem sempre ortogonais, mas todas macias, mesmo quando negam a sua própria maciez.

Referências

- Catunda, Leda (1991). *Pequena Almofada Amarela* [Consult. 2013-01-07] Fotografia. Disp. em <URL:http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=9>
- Catunda, Leda (1993a). *Três Montanhas*. [Consult. 2013-01-07] Fotografia. Disponível em <URL:http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=11>
- Catunda, Leda (1993b). *Barriga*. [Consult. 2013-01-07] Fotografia. Disponível em <URL:http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=11>
- Catunda, Leda (1997). *Casca*. [Consult. 2013-01-07] Fotografia. Disponível em <URL:http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=15>
- Catunda, Leda (1998). *Siameses*. [Consult. 2013-01-07] Fotografia. Disponível em <URL:http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=16>
- Catunda, Leda (2002). *Derretido* [Consult. 2013-01-07] Fotografia. Disponível em <URL:http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=92&cod_Serie=20>

Catunda, Leda (2003) *Poética da Maciez: Pinturas e Objetos*. Tese (Doutorado em Artes) Orientador Prof. Dr. Julio Plaza. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Chiarelli, Tadeu. (Org.) (1998). *Leda Catunda*. São Paulo: Editora Cosac & Naif. ISBN:8586374199

Tone, Lilian (2009) *Lilian Tone — Leda Catunda: Entrevista Comentada*. São Paulo, Exposição Pinacoteca do Estado,

(01-01-2009) [Consult. 2012-12-10] Disponível em <URL:http://www.ledacatunda.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=37>

Visconti, Jacopo Crivelli (2011) O circo pegou fogo, in *Leda Catunda* (catálogo). Paulo Darzé, Galeria de Arte, Salvador. [Consult. 2012-12-11] Disponível em: <URL:http://www.ledacatunda.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=32>

O invisível nas imagens fotográficas de Noé Sendas: como vemos o que não está lá

TIAGO NEVES MARQUES

Portugal, artista visual. Mestre em Design e Teoria da Cultura Visual no Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (IADE-U). Licenciado em Fotografia no Instituto Politécnico de Tomar — Escola Superior de Tecnologia de Tomar. Frequenta o curso de doutoramento em Belas Artes na Universidade de Lisboa — Faculdade de Belas Artes. Professor no Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (IADE-U).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: As imagens fotográficas são a representação do real. Algumas delas são criadas por seu autor que, deliberadamente, excluir parte da informação da imagem. Quando isso acontece, somos obrigados a recriar essa informação apagada e então temos uma nova imagem — uma imagem mental. Pode ser a nova imagem criada pelo espectador, mais do que uma fotografia?

Palavras chave: Fotografia / Invisível.

Title: *The invisible at Noé Sendas' photos: how do we see what isn't there*

Abstract: *The photographic images are the representation of real. Some of them are created by its autor who deliberately delete part of the image's information. When that happens we are forced to recreate that deleted information e then we have a new image — a mental image. Could be this new image, created by the viewer, more than a picture?*

Keywords: *Photography / Invisible.*

Introdução

Como analisamos uma imagem fotográfica em torno dos elementos representados? Considerando a representação do mundo como ponto de partida para a existência das imagens, podemos tomar as imagens tradicionais como a primeira abstração à “realidade”, assim chamamos-lhes abstrações de primeiro grau.

Destas imagens surgem os textos, abstrações de segundo grau, esta passagem ou mutação é facilmente verificada com modelos gráfico-pictóricos dos hieróglifos egípcios por exemplo.



Figura 1. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.
Departamento de pintura e escultura, Museu de Arte Moderna
em Nova Iorque, EUA.

Segundo Vilém Flusser (1920-1991), as imagens técnicas são pós-históricas, abstrações de terceiro grau, ou seja, derivam dos textos que dão origem à técnica, técnica essa que veio a permitir a construção de máquinas e programas que nos fazem obter imagens técnicas. Podemos aqui adotar a fotografia como exemplo inicial para este tipo de imagens.

É fundamental falar-se da câmara fotográfica como objecto tecnológico para se entender e analisar de forma mais profunda o seu produto, a fotografia.

A câmara fotográfica pode ser vista como um prolongamento do corpo uma vez que melhora as capacidades dos órgãos já existentes em nós.

“Os instrumentos são prolongamentos de órgãos do corpo...por serem prolongamentos alcançam mais extensa e profundamente a natureza, são mais poderosos e eficazes.” (Flusser: 1983, 41)

A invenção da câmara fotográfica como objecto tecnológico veio resolver vários problemas, não só os problemas técnicos da representação da natureza mas também, os problemas da própria percepção humana sobre ela.

Como exemplo temos as sequências fotográficas de Étienne-Jules Marey (1830-1904) ou Eadweard Muybridge (1830-1904) que permitiram entender, entre outras, as questões relacionadas com a locomoção de diversos animais.

Um dos melhores exemplos deste melhoramento dos órgãos já existentes no ser humano é talvez a memória. Numa imagem fotográfica podemos apreender



Figura 2. Noé Sendas, *Crystal Girl*, N°17, 2010. Impressão Inkjet, preto e branco. Fonte: Michael Hoppen Gallery.





Figuras 4, 5 e 6. Noé Sendas. *Desconocidas N°2; N°8 e N°1; 1945-2012*. Impressão Inkjet, preto e branco.
Fonte: Miguel Nabinho Galeria.

melhor todos os pormenores de uma determinada cena, para além de que se nos esquecermos podemos voltar a ver a imagem e recordar, despendendo todo o tempo necessário na sua observação.

Isto leva-nos a julgar simples as imagens técnicas. A imagem fotográfica não é fácil de decifrar, pelo facto de acharmos que não necessitam de ser decifradas, tendemos a colocar imagens técnicas ao mesmo nível do real, quase como se de uma pegada se tratasse (causa/efeito). Neste conceito de fotografia como índice, onde só é possível fotografar uma cadeira se esta existir, pode-se crer que a cadeira é a causa para a existência da fotografia dessa mesma cadeira. Roland Barthes (1915-1980) diz que, toda a fotografia é um certificado de presença, no entanto uma presença de um real que já não se pode tocar, chamando “referente fotográfico” não à coisa factualmente real para a qual remete a imagem, mas à coisa necessariamente real que foi colocada diante da objectiva, sem a qual não haveria essa mesma fotografia. Esta ideia está bem presente no trabalho (*One and Three Chairs*, 1965) de Joseph Kosuth (1945-) onde o próprio refere em 1988 aquando da aquisição da peça pelo MoMA- Museum of Modern Art (Museu de Arte Moderna em Nova Iorque, EUA), não há nada de artístico nesta peça não há prazer estético, é prazer mental.

Como podemos então ver as imagens de Noé Sendas, em que as imagens se formam pelo seu apagamento deliberado? Podemos considerar na sua análise este tipo de imagens uma abstração de quarto grau, para além do fotográfico?

Conclusão

Ao olharmos para uma fotografia deste tipo existe uma inequívoca vontade de ver o que não está lá, o olhar prende-se mais no que não vemos do que naquilo que vemos. Esta necessidade de substituir o vazio, é a tentativa de reconstituir aquilo que foi colocado diante da objectiva, ou seja, o necessariamente real.

Esta necessidade transforma este tipo de imagem em algo mais que um produto da representação do “mundo”, pois o “mundo” não era assim.

“Há imagens, as próprias coisas são imagens, porque as imagens não existem na cabeça, no cérebro. Bem pelo contrário, é o cérebro que constitui uma imagem, entre as demais” (Deleuze: 1990, 62).

Não se quer com isto dizer que desejássemos preencher esse apagamento ou substituí-lo por algo, mas é inevitável. O cérebro vai completar a imagem, convertendo-a numa outra imagem mental. Será esta conversão uma abstração de quarto grau? Acredito que sim.

Referências

Flusser, Vilém (1998) *Ensaio Sobre a Fotografia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Neto, José Luis (2012) *Caderno de imagens*. Lisboa: Ymago.

Miguel Nabinho (s.d) [Consult. 2013-01-13]
Disponível em <URL: [http://www.](http://www.miguelnabinho.com/artistas_ficha.php?lang=pt&art=29)

[miguelnabinho.com/artistas_ficha.php?lang=pt&art=29](http://www.miguelnabinho.com/artistas_ficha.php?lang=pt&art=29) (consultado a 20 de dezembro de 2012)

Museum of Modern Art (s.d) [Consult. 2012-12-20] Disponível em <URL: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81435

Contactar o autor:

tiagonmarques@gmail.com

Armarinho da memória: ou do prazer de desenhar

UMBELINA MARIA DUARTE BARRETO

Brasil, artista visual e professora no Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduação em Artes Plásticas — Desenho e Pintura. Mestrado em Filosofia — Antropologia Filosófica; Doutorado em Educação.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O artigo aborda o prazer de desenhar a partir da articulação da produção e pós-produção artística de Aline da Rosa Deorristt. A obra da artista evidencia a emergência de um universo feminino que se pró-jeta no desenho com a força do masculino. Utiliza-se a concepção de pós-produção, presente em Nicolas Bourriaud, aproximando também o conceito de estética relacional na elaboração do texto sobre a obra.

Palavras chave: produção e pós-produção / desenhar / universo feminino.

Title: *Haberdashery from memory: or the pleasure of drawing*

Abstract: *The article discusses the pleasure of drawing from the articulation of artistic production and postproduction Aline da Rosa Deorristt. The work of the artist highlights the emergence of a feminine universe that drawing with the strength of men. The text uses the concept of post-production present in Nicolas Bourriaud approaching the concept of relational aesthetic.*

Keywords: *production and post-production / drawing / feminine universe.*

Sobre a artista e o prazer de desenhar

Escrever sobre a obra da jovem artista Aline Deorristt é manter a singeleza da potência de uma obra que se põe a si própria como outra.

Nesse sentido, o artigo enfoca a produção e pós-produção denominada “Da última inocência: Repertórios 1, 2, 3, 4 e 5” de Aline da Rosa Deorristt. Nascida em 1979, no Rio Grande do Sul, Brasil, Deorristt realizou a formação em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tendo ampliado o seu currículo com um período de estudos na Universidade de Lisboa.

A obra de Deorristt, que está sendo enfocada neste texto, parte do prazer de desenhar presente na emergência de um universo feminino que se “pró-jeta” em narrativas cruzadas no desenho e do desenho com a força do masculino. O



Figura 1. Aline Derrorist. Projeto “Da última inocência: Repertórios 1, 2, 3, 4 e 5” Produção 28
Desenhos, 2012. 50 x 65 cm. Acervo e Fotografia da artista. Porto Alegre, RS, Brasil.

conjunto da produção constitui-se de 28 desenhos realizados em grafite sobre papel e uma pós-produção propositiva de manipulação e apropriação dos desenhos produzidos, através da construção digital de novos repertórios em que se encontram objetos, livros e jogos.

O conjunto da pós-produção evidencia um universo aberto à reutilização, articulado à vontade do outro, mas, principalmente, em uma atitude da artista que se projeta no desejo de tornar o seu próprio desenho habitável, insinuando as astúcias do prazer na reapropriação dos desenhos pelo espectador, em uma aproximação do pensamento de Michel De Certeau (1994), em seu texto *Invenção do Cotidiano*, *Artes de fazer*, em que o autor se refere aos lugares do feminino diretamente ligado às práticas cotidianas.

1. Modos de usar o desenho

Passar da construção/ criação de uma produção-inventário organizada em cruzamentos, e com a aparência de um desenho documental enfatizando a condição do feminino, para a programação/ projeção da manipulação e uso do desenho na criação de um novo tipo de relação, construindo/ produzindo uma pós-produção perpassada por uma estética que pode ser vista nesse momento como evanescente, pode ser um modo de fazer arte em que a atitude propositiva do artista é a condição mesma da obra ou a própria obra.

A princípio, construir uma obra recriando e propondo um objeto artístico a partir de seu uso define um sentido que tem que ser negociado em colaboração entre o artista e seus “pretendentes”, ou, entre o artista e os espectadores de



Figura 2. Aline Derrorist. *Projeto Da última inocência, Repertório #3: Ficções*, 2012. Pós-Produção Livro de artista. Detalhe. Acervo e Fotografia da artista. Porto Alegre, RS, Brasil.

Figura 3. Aline Derrorist. *Projeto Da última inocência, Estojo-objeto de arte*. 2012. Alegre, RS, Brasil.



Figuras 4 e 5. Deorristt, Aline. *Projeto Da última inocência*, Repertório #4: Documentos livro 2, e Repertório #2: Correspondências, 2012.

sua obra. Segundo Duchamp (apud Bourriaud, 2009: 15), “não é a arte um jogo entre todos os homens de todas as épocas?” E ainda Bourriaud afirma que “é justamente a pós-produção a forma contemporânea deste jogo”.

Na pós-produção de Deorristt desenhar também passa a ser a criação de novos percursos em que se relacionam as formas de uso criando novos significados ou redes de significados em uma cadeia infinita de significações.

No conjunto de pós-produção em objetos denominados repertórios, Deorristt define novas formas de utilização do desenho a partir da criação de potências narrativas em que o desenho sobre papel passa a constituir um universo fragmentado de bonecas de papel.

2. Armarinho da memória

Apona-se na obra da artista o caráter trágico na construção da figuração fragmentada evidenciando o nascer/ viver/ morrer, a partir das alegorias dos “trabalhos e os dias” do universo feminino, como um mito de origem, mas em referência a uma inexistente “cosmogonia” do feminino. Destaca-se o sentido positivo do prazer do desenho/ desígnio envolvendo o ganho de uma construção identitária, mas contrapõe-se a perda conscientemente evocada na projeção masculina eminentemente propositiva. Dessa tragédia construída como um texto busca-se a obra de Deorristt como uma catarse necessária a todo processo de criação artística que participa constitutivamente da concepção originária da obra de arte como uma *poiesis*.

Nesse sentido, os diferentes papéis, papéis de desenho e desenho de papéis, são tecidos em um lugar propositivo que se está a chamar de “armarinho da memória”, em um caminho de acesso à obra com a presença da contrariedade, pressupondo o contraditório para fazer/ esquecer-se de sua própria condição feminina, como uma artista começando a construir sua obra/ história em um espaço que tem sido reiteradamente dominado por uma história/ obra do masculino.

Sobre os protocolos de uso dos lugares do feminino

Nascimento e morte anunciam a trágica brincadeira protagonizada por bonecas de papel guardadas na memória que são tecidas por Deorristt como documentos organizados em livro, ou em livros organizados em espaços de exposição em séries diferenciadas pelo uso do utilizador.

Os objetos da pós-produção crescem ou diminuem conforme os sentidos que lhe atribuem seus utilizadores.

Levar ao extremo a criação como um jogo poderá ser para a artista criar um evento relacional aproximando a obra da atual estética relacional de Bourriaud. Poderá também ser uma tentativa utópica de fazer com que o desenho agora passe a ocupar os sentidos já definidos na memória, invertendo a relação da produção originária em que os desenhos da artista se faziam primeiro como pensamentos para então existir em grafite sobre o papel.

Referências

Bourriaud, Nicolas. *Pós-produção. Como a arte reprograma o mun do contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes. 2009.

Certeau, Michel de (1994) *A Invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

Deorristt, Aline. *Projeto Da última inocência, Estojo-objeto de arte*. 2012.

Deorristt, Aline. *Projeto Da última inocência, Repertório #4: Documentos livro 2, e*

Repertório #2: Correspondências, 2012.

Derrorist, Aline (2012). *Projeto “Da última inocência: Repertórios 1, 2, 3, 4 e 5”* Produção 28 Desenhos, 2012. 50 x 65 cm. Acervo e Fotografia da artista. Porto Alegre, RS, Brasil.

Derrorist, Aline. *Projeto Da última inocência, Repertório #3: Ficções*, 2012. Pós-Produção Livro de artista. Detalhe. Acervo e Fotografia da artista. Porto Alegre, RS, Brasil.

Canteiro arqueológico da cor: um elogio da sombra na obra “Série Seis Pinturas” de Flávio Morsch

UMBELINA MARIA DUARTE BARRETO

Brasil, artista visual. Graduação em Artes Plásticas, Habilitação Desenho e Pintura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestrado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e Doutorado em Educação pela UFRGS. Professora da UFRGS e Coordenadora do Curso de Artes Visuais.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: O artigo aborda uma série de seis pinturas, da obra do artista plástico brasileiro Flávio Morsch, realizadas entre 2011 e 2012. A série de pinturas é enfocada como um complexo objeto/ lugar artístico sendo denominado “canteiro arqueológico da cor”. No texto é evidenciada a aparência holográfica/ hologramática das imagens ao se partir do conceito de estrutura autopoietica, proveniente de Humberto Maturana e Francisco Varela, acentuando o caráter complexo da obra.

Palavras chave: pintura arqueológica / aparência hologramática/objeto complexo / objeto/lugar artístico / estrutura autopoietica.

Title:

Archaeological site of color: a praise to the shadow in work “series Six Paintings” of Flavio Morsch

Abstract: The article discusses a series of six paintings of the work of Brazilian artist Flávio Morsch, performed between 2011 and 2012. The series of paintings is designed as a complex object/ artistic place being called “archeological site of color”. The text is shown the holographic/hologram appearance images, by starting from the concept of autopoietic structure from Humberto Maturana and Francisco Varela, accentuating the complex character of the work.

Keywords: Archaeological painting / holographic / hologram appearance/complex object / artistic place/object / autopoietic structure.

Sobre o artista e a abordagem da série

O texto focaliza uma série de seis pinturas denominada “Série Seis Pinturas”, da obra do artista plástico brasileiro Flávio Morsch, realizadas entre 2011 e 2012. O artista nasceu em 1963, no Rio Grande do Sul, no extremo sul do Brasil, realizou

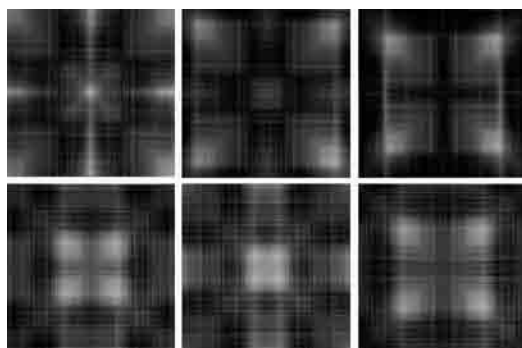


Figura 1. Pinturas de Flávio Morsch. Série Seis Pinturas, Acrílico sobre tela. Seis telas de 84 cm x 84 cm, 2011/2012. Acervo e Fotografia do artista. Porto Alegre, RS, Brasil.

a formação superior no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e tem desenvolvido um trabalho em pintura há 20 anos. O início de sua carreira foi impulsionado com uma premiação que lhe possibilitou a estada de um ano em Nova York, onde iniciou os estudos sobre cor. Nos últimos 10 anos tem se dedicado exclusivamente à pintura, tendo participado de exposições com alguma regularidade, além de manter um trabalho diário e efetivo em atelier. Em 2011, o artista fez uma viagem à China, fotografando e percorrendo o país em grande parte de sua extensão, e, a partir de então, elaborou a série de pinturas apresentadas na Fig. 1, a qual se passa a focalizar no texto como um objeto complexo que é definido como um objeto/ lugar artístico denominado “Canteiro arqueológico da cor,” considerando, principalmente a aparência holográfica/ hologramática das imagens.

Para a elaboração da escrita sobre a poética visual da obra, parte-se de uma visão investigativa que permite trazer à luz também as forças envolvidas no processo de criação, enfatizando a concepção complexa articulada ao conceito de rede espacial, como constitutivos da série. A obra pictórica do artista é apontada como uma estrutura dinâmica que se constitui a partir de duas forças — mudança e conservação — que geram rupturas e deslocamentos em recursividade no desenvolvimento da corporeidade da série.

Especula-se sobre a necessidade da cotidianidade na definição da obra de Morsch, e se relaciona a presença do imaginário e da resistência, como um posicionamento político em que se leva ao extremo o que ainda não foi visto/ dito, mas utilizando para isso os próprios meios do que, aparentemente, já foi totalmente visto/ dito, e ainda, constituído dentro do universo pictórico. Nesse sentido, no desenvolvimento do texto, o artista Flávio Morsch vai sendo transformado em um arqueólogo que busca reunir o visto e o não visto em recursividade

no tempo, definidos em contrariedade ao se configurar a sua pintura como um canteiro arqueológico da cor. No transcorrer de todo o texto vai sendo entretecido um estreito diálogo com o conceito de estrutura autopoietica, proveniente de Humberto Maturana e Francisco Varela (1984), enfocando-se a série em uma relação que acentua o caráter complexo da obra, mas, principalmente, trazendo à tona a perturbação causada pela emergência da contrariedade entre a luz e a sombra proveniente da estrutura da obra, através da captura do olhar durante um tempo que vai sendo matizado em diferentes frações ao tentar dar conta simultaneamente do que se expande externamente e do que vai constituindo a imagem internamente em um contínuo movimento da temporalidade da obra.

1. Corporeidade da série

Como o artista, quer-se situar o leitor no próprio processo de criação da obra ao fazer um texto com características que possam envolver potências cromáticas. Uma tessitura em que o espaço de enunciação se expande e se recria, ao se dobrar de tal modo que possa situar o processo de criação a partir da experiência que imprime ao pensamento um caráter especial, e possibilita que o mesmo seja impregnado por uma espécie de tons, que já está presente no processo que se vai vivenciar. Passar desse estado passivo para a atividade que envolve a criação é participar/ partilhar de uma estrutura que se refaz e se recria a cada transformação em uma redefinição que reitera constantemente seus próprios limites, como uma circularidade entre a ação e a experiência.

Nesse sentido, voltar-se sobre a poética visual de uma obra pictórica é também buscar a dinâmica que a constitui e que, reiteradamente, possibilita que se a reconstitua em sua trama de significação, confirmando a sua criação como um fazer na linguagem. Busca-se construir a Série Seis Pinturas de Flávio Morsch a partir do conceito de rede espacial, trazendo à luz toda a complexidade que este conceito abarca na atualidade, envolvendo construções e desconstruções, em que a profundidade passa a ser percebida unicamente pelas alterações emergentes da superfície, e em que a mudança e a conservação são as principais forças operativas. Mas não nos deixemos enganar por esta operatividade, pois é ela que também está no cerne da questão geradora da Teoria da Autopoiesis de Maturana e Varela, definida no texto “El Árbol del Conocimiento” de 1984, em que a vida é focalizada como um conhecimento e não somente como fenômeno a ser conhecido.

No texto “El Árbol del Conocimiento” Maturana e Varela constituem o conceito de estrutura como um fazer, relacionando-o ao conceito de organização, e caracterizando-a dessa forma como uma estrutura autopoietica. Esta estrutura é fundante de um novo paradigma do conhecimento que focaliza a vida como um conhecimento, articulando o biológico ao cultural em uma relação

sistêmica, que é também o princípio de uma rede, que não está em um espaço, mas constitui o próprio espaço.

É dessa forma que o texto aborda esta série de seis obras pictóricas de Morsch, pois se acredita que para se construir na visão a experiência das imagens é necessário recuperar através do olhar todos os deslocamentos e rupturas que a conservação da organização da cor na imagem tem definido como um princípio de sua própria corporeidade. Entretanto, percebe-se que esta recuperação ainda não é suficiente, pois, em um primeiro momento, passa-se a perceber a obra como se fosse uma estrutura holográfica e a superfície a ser percorrida pelo olhar, passa também a abarcar áreas que podem ser assinaladas e marcadas, mas nunca apropriadas, pois elas se definem sempre como um fazer na visão, uma experiência que tem que ser reiterada continuamente a cada piscar de olhos, como se a cada vez o holograma se reconstituísse a partir de uma nova parte, sendo a recursividade o novo princípio dinâmico da corporeidade da série.

Inscriver a visão no corpo da obra ou inscrevê-la na experiência do olhar, de qualquer modo implica na iteração recursiva da obra de Morsch que precisa ser abordada em compatibilidade ao seu caráter historicamente construído, enfocando-a como um objeto dado à visão sem prescindir do caráter de ato inaugural, possibilitando na observação da obra a visão investigativa trazendo à luz as forças envolvidas na sua criação.

2. Cotidiano e reiteração

A concepção de textualidade que vai sendo construída, em que se pretende descobrir um sentido da obra a partir de um conceito, nos faz buscar algumas zonas de leitura que evidenciam a incompletude e inacabamento da própria leitura, e isso nos faz especular sobre a necessidade da cotidianidade na definição da obra de Morsch. Nesse sentido, a obra de Flávio Morsch pode mostrar-se obsessiva, evidenciando a indissociabilidade do pensamento na construção de valores, afetos e sentimentos como uma obsessiva busca de sentido que vai se processando também como uma aprendizagem no viver.

Em uma correspondência de esquemas mentais e esquemas físicos as cores utilizadas pelo artista são “canalizadas” em uma única direção que se inverte a cada sequência, repetindo o sentido da direção anterior ao gerar uma recursividade que vai modificando o sistema a cada mudança, até completar um ciclo completo de mudança, que enfatiza a cada vez uma das cores da sequência, definindo, dessa maneira, um lugar complexo, com muitos “achados” nas distintas etapas, que vão sendo demarcados como em um sítio arqueológico.

Nesse cotidiano que se volta sobre si próprio e vai sendo reiterado em obra e texto tem-se a impressão que, ao se passar por inversões, repetições e

recursividade, também é possível relacionar a presença do imaginário e da resistência, em que se leva ao extremo o que ainda não foi visto/dito, mas utilizando para isso os próprios meios do que, aparentemente, já foi totalmente visto/ dito, e ainda, constituído dentro do universo pictórico.

3. O elogio da sombra

Utilizar-se do que tem sido visto/ dito sobre a pintura de Morsch, pode ser também simplesmente encontrar as complexidades presentes na obra encontrando o fazer-dizer do artista como a sua única possibilidade de criação definida em seu poder-fazer que se constitui no tempo como um poder-saber. Nesse lugar constituído no tempo, a sombra vai sendo cercada ao ir se constituindo como uma sobra na contraluz através do deslocamento percursivo da cor, definindo o corpo pictórico da obra como um sítio arqueológico da cor.

Nesse sentido, nas rupturas entre o que está a ser dado pela obra e o que foi construído no desenvolvimento do texto, entre o sistema encontrado e o existencial pressuposto, o artista Flávio Morsch vai sendo transformado em um arqueólogo ao se redefinir a sua pintura como um canteiro arqueológico da cor. E nesse novo lugar, assim constituído, vai se encontrando, cercando e documentando um universo de sombras que se vai percorrendo maravilhado por miríades de cores que voltam a parecer ser impressas em nosso olhar por uma simples luminosidade proveniente da luz.

O fazer-dizer de uma obra pictórica

Tentar construir um universo valorativo de uma obra de arte sempre vai implicar deslocamentos entre o fazer e o dizer, entretanto é justamente nesses espaços assim gerados que se pode aproximar a obra de seu caráter universal ao se dizer dos diversos modos em que se poderia refazê-la.

Um desses modos de apropriação situa-se entre corpo e cotidiano da obra que está a ser abordada. Em uma pintura, o envolvimento pictórico dá-se na busca da relação primeira entre o produto e o processo, de forma a que o leitor possa se sentir contemplado com todas as pistas que vão sendo deixadas neste trânsito.

Referências

Maturana, Humberto e Francisco Varela
(1984) *El árbol del Conocimiento*. Editorial
universitária, Santiago do Chile; 1984.

Morsch, Flávio (2011-2012). *Série Seis Pinturas*,
Acrílico sobre tela. Seis telas de 84
x 84 cm, 2011/2012. Acervo e Fotografia
do artista. Porto Alegre, RS, Brasil.

El amigo americano. La noción de afecto en la obra de Aitor Lajarín

USOA FULLAONDO ZABALA

Espanha, artista visual. Doctora por el Departamento de Pintura de la Universidad del País Vasco UPV/EHU. Docente e investigadora en el Departamento de Pintura de la Universidad del País Vasco UPV/EHU.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: Este artículo trata de pensar el arte más allá de la razón crítica, de lecturas analíticas, semánticas y del cuestionamiento del concepto de representación, para ahondar en planteamientos de carácter estético como la noción de afecto. Más allá de análisis formalistas y conceptuales, la obra de Aitor Lajarín se puede entender desde la experiencia, así como desde términos como tensión, pasión, singularidad y juego.

Palabras clave: Afecto / proceso / juego / tensión / pasión.

Title: *The American friend. The notion of affection in Aitor Lajarín's work*

Abstract: *This article is about thinking the art further than the critical reason, analytical and semantic interpretations and questioning of the concept of the representation, in order to delve into approaches with aesthetic nature such as the notion of affection. Further than the formalist and conceptual analysis, Aitor Lajarín's work is understandable from the experience, as well as from terms like tension, passion, singularity and game.*

Keywords:

Affection / process / game / tension / passion.

Introducción

Creo que el intento de explicación constituye en sí un fracaso, pues solo debemos reunir correctamente lo que "sabemos" sin añadir nada, y la satisfacción que tratamos de dar con la explicación se da por sí sola. — Wittgenstein (2008: 316)

Este artículo trata de pensar el arte más allá de la razón crítica, de lecturas analíticas, semánticas o cuestionadoras del concepto de representación, para

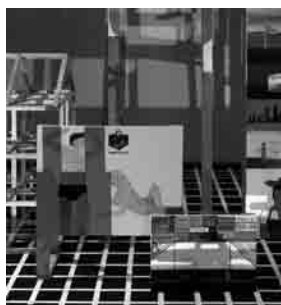


Figura 1. Vista del estudio de Aitor Lajarín, 2012.

Figura 2. Fragmento de la instalación *Postcity: From here to everywhere* de Aitor Lajarín en el Museo Artium de Vitoria-Gasteiz, 2010.

Figura 3. Fragmento de la instalación *The shore* de Aitor Lajarín en la Galería Trayecto de Vitoria-Gasteiz, 2011.

ahondar en planteamientos de carácter vivencial y estético como la noción de afecto. Más allá de análisis formalistas y conceptuales, la obra de Aitor Lajarrín (Vitoria-Gasteiz, 1977) se puede entender desde la experiencia, la suya y la nuestra como espectadores y creadores, así como desde términos como *tensión*, *pasión*, *singularidad* y *juego*.

El trabajo plástico de Aitor es principalmente pictórico. A él mismo le gusta definirse como pintor. Esta concepción del artista como pintor es una de las razones por las que considero interesante la visualización pública de su obra, que aunque *a priori* puede ser enmarcada dentro de la instalación, debido a su extensión en el espacio y el uso de diferentes medios como la fotografía, el vídeo o el objeto, no deja de replantearse cuestiones de carácter pictórico trascendiendo el uso de esta técnica tradicional.

Más allá de esta premisa formalista y de un posicionamiento crítico y social desde el que en ocasiones se ha analizado el trabajo de Aitor, éste se puede percibir desde la noción de afecto, es decir, más allá de su significado, de la capacidad de “comprender” la obra de arte. Entendemos como afecto el efecto que, la obra artística en este caso, tiene sobre nuestro cuerpo. En palabras de François Lyotard: *Ella — la obra — esconde también un exceso, un éxtasis, un potencial de asociaciones que desborda todas las determinaciones de su “recepción” y “producción* (Lyotard, 1987: 93).

Asimismo, a la hora de elaborar este artículo, tomaremos como punto de partida el “hacer”, la producción artística. Para ello, partiremos del concepto de *poiesis*, entendiendo éste como una actividad que no produce objetos en sí mismos, sino que es el artista el que experimenta con esos objetos, derivando hacia un arte entendido como recreación, diversión y divagación espontánea, sin rumbo fijo (Merrell 1991: 101).

De manera que además de remitirnos a la obra de Aitor *Postcity. From here to everywhere* presentada en el museo *Artium* de Vitoria-Gasteiz en 2010 tras la estancia del artista en la ciudad de Los Ángeles y a otras más recientes como *The shore* (Galería Trayecto, 2011), haremos referencia a imágenes de su trabajo más actual, todavía en proceso de realización.

1. Un mail desde California

Cuando le comenté a Aitor que quería escribir sobre su trabajo artístico desde el punto de vista de la noción de afecto, esto fue lo que me respondió (comunicación personal):

La verdad es que es curioso que hables del afecto, ya que es algo en lo que a menudo pienso. La mayor parte del “feedback” positivo que recibo está relacionado con eso

precisamente. Otra gente que de alguna manera comparte o empatiza con tu sensibilidad sobre el mundo. Más allá de lo que intelectualmente proponga tu trabajo, sientes que la conexión más fuerte con otras personas es a través de esta especie de energía que nos atraviesa y que tiene que ver más con el afecto que con lo racional. Así, he recibido opiniones que me encantan como “Tu trabajo es muy “tierno”. Eso está muy bien, propaguemos la ternura, el juego, el optimismo, el sentido del humor, la ironía constructiva. Eso es bueno, ¿no?”

El fin de la obra de arte no es representar, sino existir. Hay arte que afecta. Y de esto trata el siguiente texto.

2. El arte como juego. Proceso frente a proyecto

Desde el momento en el que me sitúo frente a la obra de un amigo artista como creadora, entiendo que es la vertiente *poiética*, la que se refiere a la producción del arte y la que determina un saber que se distingue tanto del conocimiento conceptual de la ciencia como de la praxis instrumental del oficio mecánico, la que mejor se ajusta a la hora de apuntar ideas en torno a su obra. Es a través de la *poiesis* que se da una apropiación cognoscitiva del “construir” (Merrell 1999: 101).

Al toparnos con una imagen como la de la Figura 2, no podemos dejar de pensar en conceptos como el azar o el encuentro, evidenciados por el juego de luces y sombras que proyectan los diferentes objetos y la intervención de las mismas en las superficies pintadas y resulta inevitable dejarse llevar por una serie de relaciones que no pueden más que establecerse de manera fluida. Como en un juego. Lo mismo nos ocurre en el recorrido visual que realizamos al movernos alrededor y dentro de obras como la de la Figura 3. Esta sensación, análoga a lo lúdico, nos remite a una búsqueda constante que se enfrenta a la idea de proyecto, delimitada siempre dentro del marco de una hipótesis, un desarrollo y una conclusión. Los métodos de carácter procesual, asociables a la idea de creación, se caracterizan por una tensa búsqueda continua, un reinventarse permanentemente, en un alarde de imaginación y desenvoltura, y en el que el cambio a un quehacer con un sentido en sí mismo sin un principio ni fin premeditados.

Así, el trabajo de Aitor está orientado a la permanente recreación del mismo. Desde el punto de vista tanto del productor como del observador. Porque el arte es un *juego*, del que ambos forman parte. El jugar exige siempre un “jugar con”. El espectador que observa al niño y la pelota no puede hacer otra cosa más que seguir mirando. Algo similar ocurre frente a la obra de Aitor.

En la tercera tesis de su *Pequeña apología de la experiencia artística* Hans Robert Jauss afirma que:



Figura 4. Pieza en proceso de Aitor Lajarín, 2012.

[...] se estrecharía la función social primaria de la experiencia estética si el comportamiento hacia la obra de arte quedara encerrado en el círculo de la experiencia de la obra y la experiencia propia, y no se abriera a la experiencia ajena, lo que desde siempre se ha llevado a cabo en la 'praxis' estética en el nivel de identificaciones espontáneas como admiración, estremecimiento, emoción, compasión, risa, y que sólo el esnobismo estético ha podido considerar como vulgar" (Jauss 2002: 76).

El trabajo de Aitor no es un “rompecabezas” que se presenta ante el espectador como un juego con una estructura lógica que hay que resolver con la ayuda de unas pistas. Se asemeja más a la estructura del laberinto. La esencia del “juego” de Aitor no es, en ningún caso, estática, sino que va cambiando en relación a las decisiones que va tomando el propio artista y el mismo espectador. Nos brinda numerosas posibilidades. A ninguno de los jugadores le importa retroceder una y otra vez a las primeras etapas, bien del proceso de creación, bien de percepción. No es necesario concluir nada. Se deja en suspensión. Al igual que “la mirada abrazadora” del espectador.

3. La suspensión del deseo y la mirada abrazadora

Podríamos definir la suspensión como esa pausa cargada de tensiones que se encuentra entre la simple inmovilidad y la sucesiva recuperación del movimiento (Agamben, 2010: 30). La imagen del acróbata de circo que camina sobre un eje sostenido en un equilibrio precario o la del saltador de pértiga suspendido en el aire nos sirve para ilustrar esta idea.

En ese momento de suspensión parecen producirse ciertas *constelaciones entre las cosas extrañadas y significaciones profundas, detenidas en el momento de la indiferencia entre muerte y significación* (Agamben 2010: 31). Es decir, se genera una oscilación no resuelta entre un extrañamiento y un nuevo acontecimiento del sentido.

Algo similar ocurre en la Figura 3, donde la gota de cola que se extiende sin cuidado sobre la superficie de madera sirve de unión entre dos piezas aparentemente idénticas que mantienen nuestra mirada de esta manera, en suspensión.

En este contexto de relaciones fluidas que se establecen en las instalaciones de Aitor, una pieza como la de la Figura 3, es el objeto que parece posibilitar nuevas acciones, que a su vez van generando una amalgama de sucesos ordenados que acaban constituyendo la obra. Parece que el artista ha contemplado lo que Eugenio Trías denomina *el objeto singular*. En otras palabras, se ha producido un movimiento o proceso conectivo entre sujeto y objeto que podríamos definir como *pasión* (Trías 1997: 75-91).

Asimismo, el encuentro entre dos líneas físicas que se entre-cruzan, es decir,

este padecimiento pasional es lo que puede llegar a sentir el espectador al verse cara a cara con la obra de arte como *objeto singular*. Y para ello no es necesaria la explicación, haciendo referencia a la cita de Wittgenstein del comienzo, ya que es precisamente esa explicación la que elimina la rareza, la singularidad. Únicamente es necesaria esa “mirada abrazadora” que definió Aby Warburg. Una mirada abrazadora del espectador que hace que se establezcan nuevas conexiones o afinidades entre determinados objetos o imágenes que generan nuevo conocimiento. (Didi-Huberman 2011: 165-177)

Conclusiones

A través de este artículo hemos tratado de definir una serie de términos *-tensión, pasión, singularidad y juego-* referidos al proceso de creación de Aitor Lajarín y de la interacción de su obra con el espectador, intentando evidenciar el hecho de que estos *sentimientos* no son objetivos ni subjetivos, sino ambas cosas a la vez, ya que todos los objetos sensibles resultan de una interacción entre el cuerpo y el mundo exterior.

La obra de Aitor Lajarín nos sirve así para reflexionar sobre la capacidad de sentir el arte, de su potencial para re-conectarnos con el mundo y su poder para transformar, aunque sea por un instante, nuestra concepción de nosotros mismos y nuestra relación las cosas que nos rodean.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2010) *Ninfas*, Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, Georges (2011) *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Jauss, Hans Robert (2002) *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós. I.C.E./U.A.B.
- Lajarín, Aitor (2010) *Aitor Lajarín: Portfolio*. Fotografía. [Consult 2013-01-13]. Disponible em <URL: <http://aitorlajarin.blogspot.com.es/>>
- Lyotard, Jean François (1987) *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra S.A.
- Merrell, Floyd (1999) *Semeiosis como acto, azar, arte y juego infinito* [Consult 2010-09-10]. Disponible em <URL: <http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo2473259>>
- Jauss, Hans Robert (2002) *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós. I.C.E./U.A.B.
- Trías, Eugenio (1997) *Tratado de la pasión*. Madrid: Taurus, Santillana S.A.
- Wittgenstein, Ludwig (2008) *Observaciones a “La rama dorada” de Frazer*, Madrid: Tecnos.

Tatiana Blass e a Impossibilidade da Fala

VANESSA BORTUCAN DE OLIVEIRA

Brasil, artista visual. Licenciatura em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestrado em Teoria e História da Arte, PPGAV/UDESC.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: “Metade da Fala no Chão — Piano Sur-do” de Tatiana Blass é o ponto de encontro das vozes de uma conversa infinita que se confluem no mar de possibilidades da arte, onde todos os elementos surgem como metáforas. Pelo fascínio, a imagem afirma-se numa presença estranha fora da objetividade. A palavra escorre; e o silêncio é o que persevera numa comunicação que não finda, porque a potência de ser obra estanca qualquer possibilidade. **Palavras chave:** palavra / silêncio / possibilidade / impossibilidade.

Title: *Tatiana Blass and the Impossibility of Speech*
Abstract: “Half of the speech on the ground — deaf piano” by Tatiana Blass is the meeting point of the voices of a infinite conversation that converge in the sea of possibilities of art, where all elements appear as metaphors. Through fascination, the image affirms a strange presence outside of objectivity. The word flows, and the silence is what endures in a communication that does not end, because the power to be an art work suspends any possibility. **Keywords:** word / silence / possibility / impossibility.

Este texto pretende dar voz a um dos trabalhos da artista paulista, Tatiana Blass (1979), que faz parte de uma série de intervenções sobre instrumentos musicais. *Metade da Fala no Chão — Piano Surdo*, exposto na 29ª Bienal Internacional de São Paulo em 2010, como performance/instalação em que um intérprete executa Chopin em um piano de cauda enquanto é derramada uma mistura de cera e vaselina quente e líquida dentro do instrumento. Conforme a cera endurece, a dificuldade do pianista aumenta e segue cada vez maior, até as teclas pararem de funcionar. Um vídeo registra a passagem do estado líquido da matéria para o sólido, fazendo com que o piano vá desafinando e emudecendo até o completo silêncio.

A artista transita por uma diversidade de linguagens onde cada trabalho solicita uma forma e um modo de apresentação. Tatiana consegue dar amplitude



Figuras 1, 2 e 3. Instalação (Fig. 1) e performance (Fig. 2-3) de *Metade da Fala no Chão — Piano Surdo* de Tatiana Blass (2010). Fonte: Galeria Millan.

as suas falas, falas que possibilitam diálogos infinitos que nunca se restringem a uma única verdade plausível, se é que ela existe.

Diversas formas de habitar a experiência sensível se reverberam a partir da obra. A imagem está para a sua representação, tanto como o ator está para a encenação. Relação esta implicada na capacidade que ela tem de construir uma diversidade de mundos. Nesta micropolítica, território da arte onde a política do cotidiano se aproxima e se relaciona; que o trabalho de Tatiana está situado, como potência ao problematizar a impossibilidade do essencial — da fala.

O que vemos? Vemos o que nos toca pelo fascínio e que se impõe ao olhar por um contato à distância, que é ser imagem. A imagem encenada que nos provoca é pela impessoalidade imponente e ao mesmo tempo ausente, o típico do espetáculo artístico que atua entre o ser e o não ser. Neste movimento de transposição poética que é realidade, mas é outra coisa, não há garantia de verdades.

Que som é esse que devagar vai perdendo seu poder de ressonância? O que dizer diante deste instrumento estático e imponente por onde escoa uma torrente de vozes brancas? Pode-se falar enquanto a cera ainda escorre. Mas do que se pode falar ainda? É sempre uma dificuldade falar. Que voz é essa que não se cala, voz sempre outra quando interrompida?

Essa voz sai de mim, enche-me, clama contra meus muros, não é minha voz, não posso calá-la, não posso impedi-la de me dilacerar, de me sacudir e de me cercar. Não é a minha voz, não tenho voz, não tenho voz e tenho de falar, é tudo o que sei, é em volta disto que se deve falar, com esta voz que não é minha voz, mas que só pode ser a minha voz, porque só existo eu (Beckett, 2010: 31).

A vida escapa, a palavra escapa porque ser palavra é poder ser sempre outra coisa. A palavra poética é somente o que existe como possibilidade, fora do que a razão demarca. É somente essa fala obscura que mantém aberta uma nova esperança: não esperar o provável do que não se pode aceder através das palavras. Toda relação direta exclui o contato sensível, e ao excluir nos diz algo sobre a própria presença.

A força da obra faz com que ela se apresente, mesmo em silêncio, “pois ela é o que ainda fala quando tudo foi dito” (Blanchot, 1987: 16-17).

O que fascina, encanta e atrai o nosso poder de atribuição de sentido e nos faz abandonar a natureza sensível daquilo que é visto.

O fascínio é o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera — sempre e sempre — numa visão que não finda [...] (Blanchot, 1987: 23).

Falar, como escrever nos coloca neste movimento sem fim, instável. Ver, não é ver tudo, porque a visão nos mantém nos limites de um horizonte. Quando a palavra busca ver aquilo que nem o olhar alcança, ‘toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será’ (Blanchot, 2001: 67). A obra é linguagem. A perversão da palavra começa quando a linguagem se apresenta como uma visão liberta das limitações do ato de ver. Falar não é ver, e ver é ver à distância. Logo, a relação possível é a que escapa ao poder, e que vai em direção ao espaço do desvio, de onde fala o erro. Deviar é encontrar a “essência da escuridão” (Blanchot, 2001: 71). É liberar o pensamento desta tradição que ensina a ‘pensar com a garantia de luz ou sob a ameaça da ausência de luz’ (Blanchot, 2001: 66).

De onde vêm estas noções de antepassados, de casas onde se acendem luzes, quando a noite cai, e tantas outras? [...] E todas estas perguntas que faço a mim mesmo. Não é por curiosidade. Não posso calar-me. Não preciso de saber nada sobre mim. Aqui, tudo é claro. Não, nem tudo é claro. Mas o discurso tem de ser feito. E inventam-se escuridões. Pura retórica. O que é que estas luzes a que não peço que tenham um significado preciso, terão de tão estranho, de quase deslocado? Será a sua irregularidade, a sua instabilidade [...] (Beckett, 2002: 11).

A obra é o que se deslocou da realidade objetiva. E a linguagem que a nomeia é a falta para o dizer, sempre sombra quando apanhada. É como o *Inominável* (de Beckett) que ao falar não se submete à atração da linguagem da clareza, pois não crê na precisão de sentido. O que importa, de fato, é recusar esta palavra que trabalha sobre a luz, pois ao se colocar no lugar da coisa substitui a experiência de modo a dar estabilidade ao que não tem. Palavra que busca a verdade mesmo se ela perece. Quem quer avançar, deve-se desviar em prol ao que não cessa, o movimento que não nega, e, portanto continua, como nas palavras de Hamm, personagem de *Fim de Partida*, ‘O fim está no começo e no entanto, continua-se’ (Beckett, 2010: 128).

Continua-se porque errar é ir ao desencontro, é o movimento de girar em torno, ‘voltar e retornar, e abandonar-se à magia do desvio’ (Blanchot, 2001: 64). A fala só pode prosseguir quando se perdem as certezas e se segue em direção ao erro, pois como diria Blanchot (2001) ‘a verdade dissiparia o erro se o encontrasse’. O erro, que é sem caminho, não fecha nem abre, e através dele ‘as coisas não se mostram nem se escondem, não pertencendo ainda a região do desvelamento e do encobrimento’ (Blanchot, 2001: 65). *Piano Surdo* é essa linguagem da fala sem escuta que reverbera na possibilidade de ser audível, mas que deixa ruídos, como vestígios que indicam por signos e incisões.



Figuras 4 e 5. Performance de *Metade da Fala no Chão — Piano Surdo* de Tatiana Blass (2010). Fonte: Galeria Millan.

Metade da fala no chão — Piano Surdo é como a possibilidade dos personagens beckettianos que mesmo perante o inevitável, seguem adiante em busca do próprio inencontrável. A vida é esse movimento onde a visão é como as mãos de um cego que tateia. As relações com o mundo são relações de potência, onde a ‘potência está em germe na possibilidade’ (Blanchot, 2001: 86). Portanto, o que permite que o discurso prossiga é a procura, procura que é quase exatamente a mesma palavra que buscar.

O que permite que o discurso prossiga é a procura da forma de fazer parar as coisas, calar a voz. Não, não devo tentar pensar. Mais vale dizer apenas o que se passa. Seja como for, tento banir (...) as luzes com que a minha pressa de falar atavia covardemente este lugar. Preocupação com a verdade na fúria de dizer (Beckett, 2002: 19-20).

Fictício encontro o da desobstrução, enquanto que pelo estético a obra ultrapassa as fronteiras da linguagem e se instala em espaços ilusórios, onde o sujeito é captado pelo ritmo essencial. Se ainda se pode falar, é a partir da força e da fascinação de sua presença, onde o inexplicável não termina onde não

se vê. ‘Presença estranha que torna a vista interminável’ (Blanchot, 1987: 23).

A cera esparramada e endurecida no chão fixa o momento em que a voz se cala, e nos tornarmos monumentos. Perde-se o movimento e neste instante se perdem as possibilidades. E a música? A música é sufocada pela matéria que a silencia. As vozes se esvaem e junto a elas o que era para ser naquilo que se transformou. O que resta, são resíduos, num mundo onde tudo parece silencioso e imóvel, de um silêncio que grita no chão. Silêncio que agora faz-se eco do que não pode parar de falar.

Todos os elementos surgem como metáforas, diferentes para cada um que penetra nessa música, nessa promessa de música que no decorrer do tempo escapa, como tudo que escapa e termina um dia. Silêncio que permite que o discurso prossiga na procura da forma de fazer as coisas calar a voz. Agora, no silêncio da obra, ela repousa em seu poder de emudecer-se, para que neste silêncio adquira forma o que fala sem começo e sem fim.

Referências

Beckett, Samuel (2002). *O Inominável* Lisboa: Assírio e Alvim: [1953].

Beckett, Samuel (2010) *Fim de Partida*. São Paulo: Cosac Naify.

Blanchot, Maurice (2001) *A Conversa Infinita. A Palavra Plural*. São Paulo: Escuta.

Blanchot, Maurice (1987) *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco.

29ª *Bienal Internacional de São Paulo* (2010)

“Há sempre um copo de mar para um homem navegar” curadores Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

Blass, Tatiana (2012) *Metade da Fala no Chão — Piano Surdo*. Performance/instalação. São Paulo: Galeria Millan. [Consult. 2013-01-13] Disponível em URL: <<http://www.galeriamillan.com.br>>

Contatar a autora:

vanessabortucan@gmail.com

Pluralidade Sonora: Conversas Coletivas com Ricardo Basbaum

YIFTAH PELED

Brasil, artista plástico. Frequenta o doutoramento em Poéticas Visuais na Escola de Comunicação e Artes a Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professor no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Artigo completo recebido a 11 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumo: A partir de uma participação no processo de criação da obra 'Conversas Coletivas', do artista Ricardo Basbaum, mostrada na 30ª Bienal de São Paulo, o autor desse artigo se propõe a analisar a mesma abordando aspectos de participação, performance e sonoridade coletiva. O artigo utiliza depoimentos pessoais do autor e participante da oficina que compõe a obra, além da fala de outros participantes e de textos do artista para explorar a temática proposta.

Palavras chave: participação / sonoridade / performance.

Title: *Sound plurality: Colective talks with Ricardo Basbaum*

Abstract: *This article analyzes the artistic project "Collective Conversations" from Ricardo Basbaum, shown at the 30th Sao Paulo Biennale addressing aspects of participation, performance and collective sound. The project included a performatic workshop proposed by the artist. To explore this topic, the article uses personal testimonies of the author who was a participant in the workshop and texts from the artist and other participants in the workshop.*

Keywords: *participation / sound / performance.*

Introdução

Qual são as possibilidades de produção coletiva para um trabalho de arte? Quais processos são possíveis para tal proposta? Como conduzir tais processos? Que tipo de tensão criativa é possível estabelecer entre a palavra escrita, a fala e a sonoridade? Como tornar a obra uma plataforma performativa? Essas perguntas serão exploradas nesse artigo a partir de um projeto do artista Ricardo Basbaum, apresentado na 30ª Bienal de São Paulo, em 2012, que incluiu uma oficina performativa. Basbaum (São Paulo, 1961) é artista multimídia, professor, curador, crítico e professor doutor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

1. O projeto

A participação do autor desse artigo iniciou com um convite do artista que informava que o projeto “Conversas Coletivas” se daria na forma de duas oficinas semanais, seguidas de uma apresentação pública na instalação exposta na Bienal. O convite enfatizava que o resultado das mesmas seria incorporado ao trabalho na forma de um áudio. A primeira oficina aqui explorada da qual o autor tomou parte abordou o tema: “fala, som e texto.”

Para compor o projeto da Bienal, uma variedade de elementos foi instalada num espaço semiaberto onde os visitantes encontravam bancos cobertos de almofadas. Continuando uma tradição das obras de Helio Oiticica, a obra proporcionava possibilidades de habitação.

Nos bancos havia um portal acoplado e pequenas estruturas retangulares de metal (0,20 × 150 cm) denominadas de obstáculos. Da obra também fazia parte um grande painel laranja com adesivos pretos e esquemas relacionais entre as palavras — eu, você, nós — além de outras relações sugeridas através de territórios marcados por linhas tracejadas que se apresentam como membranas. Os esquemas sugeriam fronteiras porosas, temporais e orgânicas.

O artista lançou convites para as duas oficinas sobre a parede lateral da obra a partir do seguinte texto:

Escrever em grupo falar em grupo desenvolver documentos produzir sons pensar coletivamente linhas individuais combinações de vozes indicar diferenças pronunciar palavras sozinho e ao mesmo tempo: conversas coletivas (Basbaum, 2012. Texto disponível na instalação Conversas Coletivas na 30ª Bienal de São Paulo, 2012).

Na primeira oficina, Basbaum e outros quatro artistas convidados (Raquel Stolf, Alexandre Fenerich, Brandon la Bel e o autor desse artigo) performaram com um grupo heterogêneo de treze pessoas com diversas motivações de participação que reverbera no conceito de ‘artista Etc’ de Basbaum (2012). Tal conceito permite uma ampliação das possibilidades de atuação artística. Os quatro artistas convidados dialogam com tal conceito, pois desenvolvem poéticas híbridas em seus trabalhos nos quais se encontram relações explícitas entre som, fala e texto.

A composição do grupo proporcionou um atravessamento de autorias, composto por uma pluralidade de vozes.

2. O processo da oficina

[...] *Conversar é a melhor forma de sair de casa* (Participante Artur Kirchenchtejn, 2012. Trecho enviado via email ao autor)



Figuras 1 e 2. Instalação *Conversas Coletivas* de Ricardo Basbaum. 30º Bienal de São Paulo, 2012. Fonte: própria.

A oficina com duração de uma semana aconteceu na biblioteca do prédio da Bienal e iniciou com uma apresentação de Basbaum que esclareceu a proposta que consistia em performar coletivamente um texto composto de fragmentos de falas dos próprios participantes ou de outros autores sugeridos por eles.

No primeiro dia da oficina Basbaum sugeriu integrar no texto a questão dos obstáculos da obra chamados pelo artista de estruturas geradoras de ‘performance compulsória’ (2012, em entrevista via email ao autor). No segundo dia, diversos textos foram apresentados pelos participantes; alguns mais ficcionais, outros com proposições performáticas, conversas, declarações e citações de autores e também textos gravados. A complicação dos textos por Basbaum e sua repetida leitura com comentários conjuntos ajudou um processo de reflexão sobre seus possíveis sentidos. Uma das participantes, Mirian Steinberg relatou que:

Houve o exercício de escutar o outro e falar o que pensa. O dialogo aconteceu de forma fluida e consistente. O grupo é receptivo para o outro e nas conversas, aceita a opinião de todos e foi democrático na inclusão da produção individual e na síntese do documento coletivo (Steinberg, 2012, entrevista via email para o autor)

Possibilidades de diálogo e mudanças nos textos começaram a surgir gradualmente nos dias seguintes, em um processo Deleuziano de ramificação que adquiriu ‘princípios de conexão e de heterogeneidade’ rizomáticas (Deleuze, 1995: 15).

Basbaum sugeriu possíveis efeitos sonoros de palavras e propôs o uso da estrutura dos bancos como instrumentos de percussão. Depois de repetidas leituras e intervenções, um texto foi enviado pelo artista para todos os participantes.

A participante Dalila Cruz descreve a dinâmica de escuta e troca que gerou influências mútuas entre os participantes e a formação de parcerias para reformatar os textos.

[...] criou um ritmo de trabalho bem interessante, nos estimulando, nos provocando, nos incentivando. Isso gerou materiais riquíssimos de questionamentos de reflexões. Acredito que toda nossa escuta e diálogo foi instaurada pela forma como ele conduziu (Cruz, 2012, entrevista via email com o autor do artigo).

Basbaum coordenou a combinação final dos textos fazendo sugestões organizacionais. Partes de falas interventivas foram repetidas com intervalos dentro do texto. Os participantes então escolheram os fragmentos que desejavam ler — seus próprios textos ou parte de outros; falas individuais ou coletivas. Basbaum sugeriu que a apresentação começasse como um 'aquecimento de vozes — improviso livre com fala ensimesmada, sem olhar nos olhos uns dos outros' (Basbaum, 2012, em entrevista via email ao autor). É possível perceber no texto/roteiro de performance final vozes coletivas individuais e diálogos entre participantes. A riqueza das expressões aparecem na forma de vozes cantarolando, repetindo, mutilando o próprio texto e sumindo, afirmando, perguntando, falando em outras línguas, relatando e questionando, além de intervalos de silêncios. Esse formato remete a Deleuze (2000: 21) quando afirma que “dobrar-desdobrar não significa simplesmente tender-distender, contrair- dilatar, mas envolver-dessenvolver, involuir-evoluir.”

O tema do obstáculo proposto por Basbaum foi incorporado no trabalho de diferentes formas: uma das participantes criou uma biografia ficcional envolvendo o tema; outros obstáculos foram produzidos através do uso de línguas estrangeiras, de intervenções e interrupções dos participantes na leitura, através de falas mutiladas, murmúrios, vozes sobrepostas, silêncios e sons incompreensíveis ecoados coletivamente.

O texto apresentado como roteiro final foi ensaiado e finalmente apresentado ao vivo para o público da Bienal no último dia da oficina. Após a gravação, o texto foi integrado a obra na forma de um áudio que permitiu uma nova articulação aos acontecimentos do *workshop*. Para um dos participantes, o áudio final incorporado ao trabalho na exposição foi um ‘mecanismo interessante de deflagrar o seu próprio processo de construção’ (Esquerre, 2012, entrevista via email com o autor do artigo).

Conclusão

Após a descrição do processo, julga-se importante explorar a temática da criação coletiva com foco para o papel do artista e o jogo da autoria em autores como Kester e Deleuze.

Kester (2004: 90) define um conceito específico de arte chamado de estética dialógica, solidária ao projeto de Basbaum, na medida em que se baseia



Figuras 3 e 4. Participantes da oficina *Conversas Coletivas* na sala de trabalho na Biblioteca da 30ª Bienal de São Paulo, 2012. Fonte: própria.

numa ética discursiva que incorpora momentos de indeterminação e “*open ends*”, ou como diriam Deleuze e Guattari (1995: 13) abordando a escrita, “*re-giões ainda por vir*”.

Para Peter Dunn (apud Kester, 2004: 1) esse tipo de arte implica em artistas provedores de contexto, com propostas que envolvem a condução criativa de encontros colaborativos e conversas. Kester (2004) mostra que isso exige um tipo de deslocamento para uma troca dialógica e comunicativa baseada em abertura recíproca.

Para Basbaum (2002, s/p), “o próprio conceito de arte contemporânea hoje envolve a participação, no sentido de que se não houver mobilização ativa das vontades do ‘sujeito fruidor’ o trabalho não acontece.” O artista flexibiliza a proposta de autorias e permite uma diversidade de relações sonoras através das quais uma pluralidade de vozes surge como performance.

Referências

- Basbaum, Ricardo (2012). *Amo os artistas-etc.* [Consult. 2013-01-03] Disponível em<URL: <http://cabenamao.blogspot.com/2010/08/amo-os-artistas-etc-por-ricardo-basbaum.html>>
- Basbaum, Ricardo (2007). *Além Da Pureza Visual*. Porto Alegre: Editora Zouk. ISBN: 978-85-8840-62-1
- Basbaum, Ricardo (2002). *Entrevista com Ricardo Basbaum: por Fernanda Lopes*. [Consult. 2013-01-05] Disponível em<URL: http://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/entrevistas_bienal_fernanda_lopes.pdf>
- Deleuze, Gilles (2000). *A Dobra-Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Editora Papirus. ISBN: 85-308-0171-7
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1995). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34. ISBN: 85-85490-49-7
- Kester, Grant.H (2004). *Conversation Pieces: Community+ communication in modern art*. Berkeley: University of California Press. ISBN: 978-0-520-23839-8

Alberto García Alix: un lugar común con Steven Meisel

YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS
& MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ

Yolanda Spínola Elías: Espanha, artista visual. Doctora en Bellas Artes, "Máster Internacional en Sistemas Interactivos" (MECAD/ESDI y Universidad Ramón Llull), "Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas" (Universidad Complutense de Madrid) y "Máster en Comunicación y Crítica del Arte" (Universidad de Girona). Profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

—

María del Mar García Jiménez: Espanha, artista visual. Doctoranda por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. "Máster en Profesorado de Educación Secundaria, Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas, MAES" (Universidad de Sevilla) y "Máster en Arte, Idea y Producción" (Universidad de Sevilla).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: Este artículo identifica las diferencias, similitudes o conexiones existentes en los recursos plásticos y expresivos empleados en la fotografía concebida desde el arte (Alberto García Alix, León, 1956) y en la concebida desde la moda (Steven Meisel, Nueva York, 1954), abordando la influencia social de éstas a través del impacto emocional de sus imágenes.

Palabras clave: fotografía / arte / moda / sociedad / emoción.

Title: *Alberto García Alix: a common place with Steven Meisel*

Abstract: *This paper identifies the differences, similarities or existing connections in the plastic and expressive resources implied on photography conceived from art (Alberto García Alix, León, 1965) and the conceived from fashion (Steven Meisel, New York, 1954), addressing the social impact of these through the emotional impact of their images.*

Keywords:
photography / art / mode / society / emotion.

Introducción

En uno u otro género (arte-moda) la fotografía, además de poseer elementos de relación interpersonal, enfatiza una finalidad comunicadora. Este propósito se formaliza a través de un lenguaje poseedor de claves explícitas que permiten un flujo informativo claro y directo con el público objetivo. En el arte, estos elementos acostumbran también a ser el empeño artístico, configurado por símbolos estéticos o conceptuales muy personales que identifican con exactitud a los creadores. En la moda, asumida por algunos como una manifestación meramente comercial, posee facultades que pretenden modificar la conducta del espectador, convirtiéndose en una exposición de sus intenciones o anhelos sociales.

El primer apartado de esta investigación se centra en las relaciones de la fotografía, el arte y la moda para contextualizar e indagar sobre el impacto socio-cultural y emotivo que producen las imágenes de García Álix y Meisel. El segundo, focaliza en un análisis comparativo entre ambos autores en base a ello. La metodología seguida para abordar el objeto de estudio de este trabajo ha sido de carácter analítico-comparativa a raíz de los textos y sitios web consultados (fuentes secundarias).

1. Sobre el arte y la moda en fotografía

1.1. Fotografía y arte en el contexto social

Desde que en 1826 Niepce captara la primera imagen tomada con la cámara oscura hasta hoy en día, la continua presencia de la fotografía en el arte nos ha desvelado nuevas formas de entender la creación visual. No obstante, su axioma en el arte postmoderno supone en sí serias dificultades por la redefinición de la práctica artística en los años 80s del siglo XX. Sobre este particular, Jorge Ribalta (2004: 9) clasifica de ambigua a la fotografía posmoderna por motivos tales como la imprecisión propia del concepto postmodernidad, por lo opuesto de la función que se le otorga a la fotografía hoy en día y por la difusa línea que la separa de la urdida en la modernidad. A diferencia de otras disciplinas artísticas, la creación fotográfica actual no supone una ruptura, sino un desarrollo del mismo discurso estético en un contexto económico neoliberal del sistema capitalista. En este punto Ribalta realza a la fotografía como fenómeno disociable al mercado del arte, llegando a alcanzar una posición preponderante en la década de los 80s y cuya relación con el mercado centró el debate entre la representación fotográfica, su reproductividad y su legitimidad como manifestación perteneciente a la élite cultural. Es en este contexto posmoderno desde el que ubicamos el estudio de la producción de los dos autores que nos conciernen, si bien es la obra de García Álix la que parte del mundo del arte.



Figura 1. Alberto García Alix, *Las tres hembras*. (1989)
Fotografía, 46 cm x 47 cm. Edición limitada. Fuente: García Alix.



Figura 2. Steven Meisel, *ST* (1992) Fotografía. Fuente: Editorial *Vive Paris* incluida en la revista *Vogue Italia* de Febrero 1992.

1.2. Fotografía, moda y sociedad

La obra de Meisel arranca en cambio desde el mundo de la moda, aunque a veces efectúa incursiones en el terreno artístico-expositivo. Roland Barthes (2003:13) la concibe como un proceso transcendental, más allá del simple hecho de vestirse. Para el autor, se trata de un fenómeno social y cultural cargado de valor e instaurado en la lógica de la sociedad. Es una manifestación cada vez más estandarizada como consecuencia del acelerado proceso de globalización, resultado del vertiginoso desarrollo de la tecnología y las comunicaciones de los últimos años. En el estudio científico de la disciplina sociológica, la moda posee gran interés para el análisis de expresiones implícitas, estratificaciones sociales y aspiraciones populares. Para Thorstein Veblen (2000: 140) la moda no es una necesidad vital, sino el resultado de un proceso de la estratificación social.

Otros estudios desvelan la correlación entre la moda y la sociedad de consumo de masas. Las relaciones sociales consumistas del individuo en el momento en que este alcanza una modernidad líquida en su identidad social, es decir, la necesidad de poseer una identidad suficientemente maleable para adaptarse a las distintas perturbaciones a las que debe de enfrentarse a lo largo de vida (Bauman, 2007).

En su réplica gráfica, la fotografía de moda es asimilada por el imaginario colectivo como expresión comercial y epidérmica, cuyos recursos estéticos se disponen persiguiendo fines económicos. Posee capacidad modificadora sobre el comportamiento del espectador, alterando el convencimiento de su propia existencia para hacerle sentir la necesidad de mudar su realidad por las

propuestas en las imágenes. Para obtener este resultado, dichas imágenes deben contener elementos que coincidan con sus aspiraciones o expectativas, por lo que deben producir algún tipo de emoción al espectador, afecto a través del cual y según la antropología de las emociones humanas (Eramírez, 2001: 178), se establecen vínculos sociales con sus semejantes. He aquí el nexo común más rotundo entre García Álix y Meisel.

2. Alberto García Álix vs. Steven Meisel

Para la realización de este análisis, consideramos pertinente tener en cuenta, entre otras, la doble concepción del acto fotográfico: el registro fiel de la realidad, testigo objetivo e imparcial, y la expresión auténtica o conducta subjetiva en la forma de ver. Tal y como sugiere Susan Sontag:

[...] aunque casi todas las versiones sobre la misión fotográfica procuran recubrir la diferencia, ésta está implícita en los términos enfáticamente polarizados que emplean los fotógrafos para dramatizar su actividad (Sontag, 2006: 170).

Otra pauta se fundamenta en el debate que divide a la fotografía entre una búsqueda de la precisión técnica y la materialización subjetiva a través de una mirada única del motivo representado, tan necesarios uno como otro. Para un estudio objetivo de los elementos formales de la fotografía entendida como un registro de la realidad, creemos necesaria la revisión de los elementos formales compositivos tales como el espacio geométrico, plenamente impersonal, el espacio simbólico, de carga subjetiva y psicológica, el volumen, la composición o el ordenamiento de los elementos formales en la superficie matérica.

2.1. Encuentros

Alberto García Alix (León, 1956) es un fotógrafo de formación cuasi autodidacta. Comenzando en 1976 la carrera de Imagen en la Universidad Complutense de Madrid, abandonó estos estudios por considerarlos excesivamente teóricos. Su primera época (1976 y 1986), resulta especialmente convulsa. Las imágenes producidas son muy duras en su temática –toxicómanos inyectándose con jeringuillas–. Premio Nacional de Fotografía en 1999, formalmente sus trabajos resultan sencillos, de planos frontales directos. Él mismo describe:

Siempre que cojo la cámara con las manos tiendo a posicionarme completamente en frente del modelo. Es el momento cuando comienzo a estudiar, cuando comienza todo el juego [...] (La Fábrica TV, 2008).



Figura 3. García Alix, *May y Ambite* (1986)

Fotografía. Fuente: Colección del artista.

Figura 4. Steven Meisel, *ST* (Agosto 2005) Fuente: Vogue Italia, Editorial Neverland.



Contrario a la utilización de artificios fotográficos, otra de las constantes en su obra es la utilización del blanco y negro, así como la búsqueda de la pureza en su revelado, aunque en alguna ocasión hace uso del color. A partir de finales de los 80s y principios de los 90s del siglo XX, se observa una evolución en su obra al adquirir una notable preocupación por la composición, al igual que Meisel. Se inicia en el paisaje y realiza obras por encargo de enorme carga introspectiva que las transforma en obras personales. Registra motos, tatuajes, la música y la noche, pero sobre todo retrata, ya sean personajes de la movida madrileña, como desnudos libres de pudor, de incontestable poder expresivo. Sus autorretratos, reales o simbólicos, realizan un agudo ejercicio de introspección emocional, una fusión directa entre su arte y su vida. “El autorretrato es un ejercicio fotográfico donde me quiero ver, donde me quiero reconocer, donde el camino lo hago sobre mi mismo” afirma (La Fábrica TV, 2008).

Steven Meisel (Nueva York, 1954), es otro fotógrafo cuasi autodidacta. Se graduó en High School Art and Design de Nueva York y continuó sus estudios de dibujo en Parsons graduándose como ilustrador de moda. La formalización plástica de sus imágenes es manifiestamente original, única e identificable en el ámbito de actuación en el que se desarrolla su trabajo, a la vez que inmensamente reconocida tanto por expertos como por su público objetivo. Crea tendencia. Susan Sontag escribe así sobre él:

Que la fotografía pueda competir con la pintura implica la invocación de la originalidad como pauta importante para la evaluación del trabajo del fotógrafo, y la originalidad es equiparada con el sello de una sensibilidad única y vigorosa (Sontag, 2006: 69).

Paralelamente a García Álix, su trabajo abarca desde protestas con inherentes temas sociales a grandes propuestas compositivas de innegable capacidad narrativa, con una factura vehemente similar. Muestra de ello son las numerosas críticas recibidas por las cuestionadas puestas en escena de incómodos temas en diversas editoriales o sus exposiciones en recocidos espacios, como la individual en la sala The White Cube de Londres o su participación en una muestra colectiva en el MOMA. Su trabajo posee una búsqueda personal que va más allá de representaciones superficiales. Sobre sus editoriales comenta:

My favorites are the ones that allow me to say something all the ones that are the most controversial in fact. [...] But it's not because they are controversial that I like them, but because they say a little more than just a beautiful woman in a beautiful dress. I love that too, but to try and say something is also my goal (Looz, 2008).

Conclusiones

Coetáneos, García Alix nos ubica con su lente desde un plano subjetivo, en la brutal franqueza de un mundo invadido, en su mayoría, por sujetos conocidos por él, tan infortunados, y reales, que resultan inverosímiles. Dichos elementos sociales nos remiten directamente a la obra Meisel, quien ha utilizado para su trabajo igualmente el impacto emocional que desencadenan las imágenes, si bien en su propio contexto, con fines comerciales. Utopía, identidad y rebeldía, además de un marcado carácter original los caracteriza. Ambos poseen, en definitiva, “una capacidad prodigiosa para construir historias formadas por secuencias que hacen referencia a la cultura y la reflexión” (Mallard en Meisel, 2009: introducción).

Referencias

- Barthes, R. (2003) *El sistema de la moda*. Barcelona: Paidós ISBN: 9788449313486.
- Barthes, R. (2003) *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. ISBN: 8449313481.
- Bauman, Z. (2007) *Vida de Consumo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S.L ISBN: 9788437506111.
- De Looz, P.A. (Winter 2008/2009) *Who is Steven Meisel*. 032c magazine (issue 16), Berlin. [Consult. 2012-20-08]. Disponible en <URL <http://032c.com/2008/who-is-steven-meisel/>>
- Eramírez Goicoechea, E. (2001) *Antropología «compleja» de las emociones humanas*. Madrid: UNED.
- Faustino Oncina, M. Elena Cantarino (eds) (2011) *Estética de la memoria*. Alcoy: Marfil Editorial, S.A.. Pág. 278. ISBN: 978-84-370-7898-4.
- La Fábrica TV (2008) *Entrevista Alberto García Alix*. [Consult. 2012-28-12] Disponible en <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=TbJnGhqf0>>. Fotografía disponible en: <URL: <http://www.picassomio.es/alberto-garcia-alix/1619.html>>
- La Fábrica TV (2008) *Entrevista Alberto García Alix*. [Consult. 2012-28-12] Disponible en <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=TbJnGhqf0>>
- Alix. [Consult. 2012-28-12] Disponible en <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=TbJnGhqf0>>
- Meisel, S. (2009) *Three hundred and seventeen & counting*. Portadas para Vogue Italia, 1988-2009 [curated by Michel Mallard & Raphaëlle Stopin]. Paris: Michel Mallard Studio.
- Ribalta, Jorge (Ed.) (2004) *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 9788425219733.
- Rodríguez López, M.I. (2005) *Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología*. [Consult. 2013-03-01] Disponible en <URL <http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>>
- Sontag, Susan (2006) *Sobre la fotografía*. Méjico: Santillana Ediciones Generales, S. A. ISBN: 970-770-490-X.
- Veblen, T. (2000) *Teoría de la clase ociosa*. [Consult. 2013-8-01] Disponible en <URL <http://ftr.uh.cu/intra/ftp/Materiales%20docentes/4to%20a%20F1o/Asignatura%20Ocio/Temas%201%20y%20II/Thorstein%20Veblen%20-%20Teor%20de%20la%20Clase%20Ociosa.pdf>>

Contactar as autoras:

yspinola@us.es / garcia35@us.es

2. Comunicações por convite

Invited papers

Free Williams: redes semióticas na produção videográfica de Elisa Queiroz

APARECIDO JOSÉ CIRILLO

Comissão científica

Resumo: Busca-se uma abordagem da criação que coloque o produtor em uma cadeia de relações culturais que mediam a obra em sua execução, de modo a compreender o processo para além dos arquivos pessoais, de ateliês ou bibliotecas, mas pensar todo esse processo conectado à realidade atual ou virtual que envolve o gesto criador, rompendo a noção de isolamento do ato de criação e compreendendo este saber e fazer com a complexidade da não linearidade, da imprecisão e do inacabamento do signo.

Palavras chave: Elisa Queiroz / videografia / arte capixaba / arte contemporânea Brasil.

Title: *Free Williams: a semiotic web on the video work of Elisa Queiroz*

Abstract: *This paper tries to identify cultural relations that mediate the creative process beyond files and personal papers, workshops and libraries. We take a look at the relationships from the art process till its' connections between the creative gesture and the cultural scenery. To this job we took as reference the video available on Youtube named Free Williams, by the artist Elisa Queiroz (2004).*

Keywords: *Elisa Queiroz / videographic work / brazilian art.*

Introdução

O gesto criador é quase sempre acompanhado de marcas processuais de sua ação, chamadas arquivos da criação — conexões que espelham uma rede de relacionamentos na criação em ato. Centrados nesta premissa, nos aproximamos de aspectos rizomáticos da obra *Free Williams* (2004), de Elisa Queiroz (1974-2011), produzida em e para o meio digital.

Estudos preliminares sobre a artista evidenciam suas reflexões sobre seu corpo e revelam uma estética resultante de uma poética auto-referenciada. Discutir o corpo e a obra em simbiose é uma tendência do projeto poético de Elisa Queiroz, que rediscute o seu lugar na contemporaneidade. Sua obra exala um grotesco poder sedutor. Sua obra invade os sentidos. Uma tendência que revela

uma intencionalidade: dialogar com a sedução e a revisão de valores engessados pelos sistemas do corpo, da arte e da cultura.

É neste contexto que a análise de *Free Williams* estabelece-se. As escolhas da artista parecem ter a tendência a uma estética do grotesco, da opulência, da ironia, da apropriação: o que se revela em uma frase postada por ela, logo abaixo do título do vídeo: *Uma sátira bem umorada aos musicais de Bugsy Berckley* (o erro ortográfico é transcrição da página no Youtube; e vale destacar que Bugsy é o maior diretor americano de musicais com coreografias sincronizadas). Queiroz toma para si uma série de índices da sociedade contemporânea, nos mesmos moldes de suas obras anteriores. A artista busca no seu tempo e em suas questões próprias o diálogo com obras das quais lhes toma a imagem ou conceito como partida para sua própria obra. A ação citacionista é evidente. Ela ironiza valores, costumes e ditames sociais para construir obra na paródia, na brincadeira, ou — para usar um conceito da crítica de arte — ela o faz por meio da apropriação simbólica da sociedade contemporânea.

Na medida em que cresce como artista, assume uma volúpia criativa, apropria-se da história da arte e da cultura; e se oferece: em sacos de chá, uma *Maja Desnuda*; em biscoitos recheados, um gordo *Piquenique sobre a Relva...* Mas, não existe uma Elisa. Ela é ao mesmo tempo várias; é em rede. Tomada por essa rede, Queiroz passa a produzir prioritariamente em meio virtual, seus documentos autógrafos (quase não mais) passam a ser digitais, encerrados em suas máquinas cada vez mais possantes. Necessita de acesso à internet rápida; assim como de mídias armazenadoras cada vez maiores. Seu processo de criação ganha a complexidade de um artista tomada pelo rizoma da criação no hiperespaço. Sensualidade e volúpia fixam uma busca do lugar de mulher, amante de além-mar.

Free Williams: um diálogo em rede

Free Williams é uma obra digital, produzida e realizada no meio digital, sem documentos autógrafos acessíveis. Porém, é no confronto com aspectos do projeto poético da artista que se buscou estabelecer as primeiras conexões entre a obra *Free Williams*, e seu percurso gerador. Se não há documentos tradicionais, é no campo expandido do conceito de documento que buscamos os vestígios do processo de criação desta obra. Assim, nos aproximamos de *Free Williams* por meio do mapeamento de interconexões instáveis que constroem a interatividade da obra com a cultura, com o seu tempo de feitura e de recepção.

Nesta obra videográfica, Elisa parece reconstruir discursos e poéticas que se dão já no título, o qual revela um jogo semântico de conectividades, inserido-o no contexto rizomático da cultura. Os signos “*free*” e “*williams*” fazem uma clara



Fonte: Banco de Dados do LEENA. Documentos de processo de Elisa Queiroz.

associação da artista com dois personagens da cultura videográfica mundial: a baleia Willy, de *Free Willy* (de 1993, dirigido por Simon Wincer) e a atriz Esther Williams (musa do cinema conhecida como a Sereia de Hollywood). A fusão entre os dois mitos: a baleia e a sereia não é um trocadilho oportunista. É comum no projeto poético de Queiroz o uso do jogo de palavras para construir sentidos.

No documento (Figura 1) pode-se observar que há evidências materiais de que a artista usa as palavras em associação (+), ou (=) ou (®), signos gráficos que implicam em agregação de sentidos. Queiroz aproxima “baleia” de “gordo” e, na sequência, estes a “abundância estética”. Ainda aqui, se pode ver que ela se apropria de um dito midiático para transcrevê-lo ao sabor de seu projeto poético: “não salvem os gordos” Aqui parece já haver indícios de sua aproximação com a orca Willy (salvem as baleias!).

Tomando o outro signo, “*Williams*”, somos levados à musa que instiga desejos com um corpo esculpido pela natação desde a infância e mantido pelo rigor da estética que aprisiona as atrizes. A *Sereia de Hollywood* tem em comum com Queiroz alguns aspectos: Elisa também era exímia nadadora, mas ao contrário da atriz, isto não lhe esculpiu o corpo idealizado. Essa aproximação com Williams não é ocasional: elas parecem representar polos opostos do mesmo ato de construir um campo fenomênico de existência feminina.

Queiroz inicia o trabalho com um frame congelado: a calda de uma baleia, aparentemente uma jubarte, índice de individualidade. Na sequência, a artista, em vermelho, com acessórios na cabeça e no pescoço, e seguida de seis homens de branco, desce as escadas até uma piscina. Essa sequência é interrompida por um breve trecho de um filme antigo em que outra mulher, seguida por alguém de branco, caminha na borda de outra piscina. Elisa e seu séquito seguem; posicionada, mergulha. Novamente interrompida a sequência pela outra mulher que mergulha com elegância. Queiroz imerge, e das águas emerge a *Sereia de Hollywood*, Esther Williams. Essa construção sequencial conduz a uma intenção: a aproximação entre a artista e a atriz. O título da obra apresenta o seu sentido.

Duas questões se colocam. Primeiro, considerando a tendência citacionista de Queiroz, é evidente que toma do filme de Williams a referência para a construção da obra; ela contrapõe a elegância da produção hollywoodiana com a rusticidade da sua produção caseira. Uma bem humorada versão, ela já nos antecipou. Segundo, ao universo do nado sincronizado ela coloca uma oposição edificante: típica prática feminina parodiada pela artista que escolhe um grupo de homens, nadadores híbridos de masculinidade e de feminilidade. Estas questões tornam evidentes aspectos da rede de relações que a artista vai estabelecendo em seu percurso. As oposições semânticas parecem ser estratégias de Queiroz para atingir o efeito de sentido que a obra necessita. Mas, estas

oposições não são disjuntivas, mas conectivas. Como o hipertexto, Queiroz dá possibilidades de entrada, não garantias.

Sua intencionalidade se revela: há o questionamento sobre o lugar da mulher, do corpo, do diferente, do particular. Se for possível falar de um diálogo com a cultura, ela se refere à multiplicidade, aos diferentes tratados diferentemente. Isto se materializa em seus companheiros de nado. Ela própria é da opulência do excesso e da elegância do nado que exhibe na obra. Toma para si a sobreposição da imagem de Esther Williams não com ingenuidade de quem teme encarar seu próprio corpo, mas na evidência de ser outro padrão se sobrepondo ao do modelo.

O humor característico de Queiroz interpõe-se pela sucessão de frames intercalados com Williams, e aproveitando certo grau de ironia no filme da atriz, a artista insere-se na mesma imagem. Coabita o universo da *Sereia de Hollywood*. De forma quase sarcástica, insere-se no filme quase desnuda nos seios — uma provável alusão aos escândalos morais que envolveram o nadadora que inspirou esse filme de Williams.

A imagem da artista (Figura 2) aparece no lado direito superior da tela e, com suas mãos e pés em pequenos e nervosos movimentos simula estar no mesmo espaço que a atriz; ambas em acrobacias com dois personagens da história em quadrinhos; Tom e Jerry aplaudem (figura 3) a saída das duas mulheres da tela. A beleza do corpo obeso, em contraponto com o corpo escultural de Williams; dançam pela piscina. Parece que Queiroz adverte que na água todas são leves.

Conectando as biografias da artista e da atriz, pode-se perceber que com Williams, Queiroz compartilha não só o nado desde a infância, ou um corpo especialmente construído, mas a dedicação à moda: Williams dedica-se à moda para banho, maiôs e peças específicas que se adequassem ao corpo de uma nadadora diante das câmeras de filmagem, ação semelhante àquela que se percebe em obras ou nos rascunhos de Queiroz, buscando encontrar e construir objetos vestidos que adequasse ao corpo obeso. O maiô de cada uma das mulheres é idealizado por elas mesmas. Essas aproximações de subjetividades parece serem evidenciadas pela sobreposição de imagens pessoais que nos fazem imaginar que há mais da vida delas sobreposto.

Conclusão

No apoteótico final do vídeo, a artista cede seu lugar à atriz que se encerra em um círculo de águas flamejantes que vão envolvendo-a e desaparecendo com sua imagem. Esther Williams fica presa nessa cela de água. A imagem de baleia novamente aparece, mas não sua calda como no início; agora ela emerge liberta, novamente respira. Se a forma modelar de Williams encerra-se num

manto de água e fogo, Willy se liberta da água que a limita, salta radiante em busca de liberdade. Essa analogia final conduz à reflexão de outro aspecto relacional do vídeo: seu título e sua construção de sentido.

— *Free Williams!*)parece gritar a artista)

Mas essa liberdade parece se configurar mais forte na escolha de uma mídia social para a veiculação do trabalho. No Youtube todos podem postar independente de estarem no sistema da cultura; na realidade, parece-nos que o site em questão tem modelado a sociedade da sobremodernidade em que vivemos. Assim, a postagem no site é mais que um emolduramento para que a obra se apresente ao sistema das artes, é o elemento final para que este trabalho de Queiroz gague para si a liberdade dos mares do mundo navegável. A artista coloca-se na rede, constrói-se em mares virtuais que pela sua dinamicidade e flexibilidade acrescentam refinamento à bem humorada ironia aos musicais que endeusaram um tipo feminino e um lugar para a mulher.

Essa ação transformada em obra por Queiroz nos lembra de Borges, que diz que «publicamos para não passar a vida corrigindo». E Queiroz parecia saber que não teria tempo para correções; ela opera no universo da incerteza e imprecisão. No ciberespaço, em sua lógica de rizoma, sua produção parece se em um novo paradigma, cujas regras de funcionamento são tão instáveis quanto às conectividades possíveis, mas permitem uma tolerável materialização instável e falível da obra e da artista.

Furriols: rigor, exigencia y contención

JOSEP MONTOYA HORTELANO

Comissão Científica

Resumen: Se plantea en la presentación, el recorrido poco habitual, de Joan Furriols, que va des de una aparición temprana en los ámbitos artísticos catalanes de los años 50, hasta la actualidad. Manteniendo un perfil de lo que puede considerarse “Baja visibilidad” pero de enorme densidad en el proceso artístico por su rigor, exigencia i contención, como base de actuación para una apertura trascendente a lo cotidiano.

Palabras clave: Materia / espacio / síntesis / seriación / orden / trascendencia.

Title: *Furriols: rigour, demand and containment*

Abstract: *Arises in the presentation, the unusual trail of Joan Furriols, which will give an early appearance in the Catalan artistic context from the 50s until today. Keeping a profile of what can be considered “low visibility” but enormously weighty in the artistic process for its rigor, your containment and self demanding as a basis for action for transcending the everyday.*

Keywords: *Matter / space / synthesis / seriation / order / significance.*

Introducción

Sorprende como frecuentemente ignoramos lo mas cercano y nos perdemos por trascendencias referenciales de “cuarta mano” que construyen quimeras “obnubiladoras” de nuestro yo natural... He aquí, donde se inician las derivas erróneas que conducen, la mayoría de las veces a la confusión y al desconocimiento en profundidad de lo que somos... tanto como artistas, o como personas.

Esta reflexión anterior, viene al caso porque después de leer las referencias existentes a Joan Furriols (n. Vic, 1937) se apoderó de mi una sensación de deshonestidad... Sensación, originada por las intermitencias que la vida académica (que no la docencia) provocan en los procesos artísticos, de quien es artista y docente a la vez... y en ese, apercibirse, de que, el tiempo dedicado a las convenciones burocráticas, se ha llevado una gran parte del potencial de concentración rigurosa en el “hacer verdadero” que se sucede día a día en el estudio. Al mismo tiempo, la deshonestidad, se hace extensiva al percibir el ciego desconocimiento en profundidad del tiempo, el espacio, el proceso y la continuidad que

configuran la obra de Joan Furriols y quizás, la de otros tantos que llevan a cabo un trabajo silente en avanzar el hecho artístico... tan cerca y tan lejos.

A lo dicho, se añade la dificultad de hablar sobre un artista al que “prácticamente” se descubre y se dice todo sobre el, en cuestión de un año, habiendo permanecido relativamente ignorado tres cuartas partes de su vida. Desde el 2010 hasta hoy, el fenómeno Furriols, parece ser clarividente, hasta ayer era oscuro... más deshonestidad... por tanto, hasta no haber hablado y leído todo sobre el...no he podido completar mi propio mapa del territorio y eso gracias a los primigenios “exploradores y cartógrafos” del enigma, en especial y por proximidad a Rosa Queralt y ya más recientemente, a Àlex Mitrani, crítico de arte y comisario, que ama y percibe (me atrevo a decir) sobre todas las cosas la honestidad en el hecho artístico, ahí, es donde creo haber paliado un poco mi deshonestidad como “articulista”. Gracias a todos...

1. El inicio de una inquietud, la búsqueda como método

*Quien desee conocerse a si mismo, ha de abrirse al mundo
Quien desee conocer el mundo, ha de mirar en su interior.*

A los 15 años, en 1952 se apercibe el inicio de la inquietud. Furriols, expone en una muestra colectiva de: *l' Agrupació d' Artistes Roda de Ter*.

Casi de manera anecdótica, entabla amistad con unos discípulos de Torres García, provenientes de Montevideo, de paso en Vic. De ellos percibe de primera mano los conocimientos de obras realizadas según las reglas formales e ideológicas establecidas por el maestro “Catalán-uruguayo”, siendo esta información de un valor incalculable en un momento en que toda información, provenía de escasas revistas, todas ellas en blanco y negro.

En 1954, después de la exposición colectiva “*Tort, Brugalla, Furriols*” en Vic, aconsejado por su amigo y primer mentor local Josep M^a Selva (precursor del arte informal en la Cataluña central) se adscribe al grupo *Els Vuit*, fundado en 1946 (vigente hasta 1958), grupo heterogéneo, unido como respuesta al absoluto inmovilismo y ambiente cerrado de su entorno mas próximo a las nuevas tendencias artísticas.

Contra viento y marea, o sea, en uno de los ambientes más ferozmente hostiles al arte nuevo que se pueda imaginar, en Vich, José María Selva, fue el gran animador del Salón de los Ocho. Todos los epítetos insultantes, todos los argumentos a cual de ellos más arbitrario y violento, fueron esgrimidos para zaherir a aquella valerosa muchachada (Mylos, 1955).

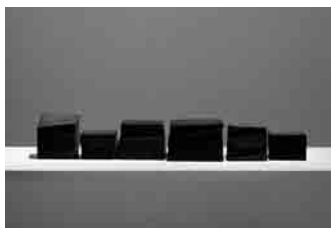


Figura 1 · Joan Furriols en el estudio.

Figura 2 · Joan Furriols, S/T. 2003. 16,3 × 27 × 22 cm.
Colección del artista.

Figuras 3 y 4 · Joan Furriols, S/T. 2003/1999.
16,3 × 27 × 22 cm. Colección del artista.

Figura 5 · Joan Furriols, S/T. 2003. 15,8 × 99 × 21.5 cm.
Colección del artista.

Figura 6 · Joan Furriols, detalle 2003. 16,3 × 27 × 22 cm.
Espuma industrial y pigmentos.

Si consideramos que la presencia como artista de Joan Furriols, en el ámbito catalán, se produce a la temprana edad de 17 años, parece dar la razón a ese deseo de conocerse a uno mismo. Esta presencia y voluntad, se confirma en el VIII Salón de Octubre, integrado en la III Bienal Hispanoamericana de arte del 1955 de Barcelona. La participación de Joan Furriols en este Salón “integrado” en la III Bienal (primera Bienal 1951 Madrid), supone un abrirse al mundo a una edad temprana, en una manifestación artística (los Salones de Octubre de 1948 a 1958) que además, se presentaba como un movimiento de respuesta al estancamiento artístico general del país.

Pero no sería hasta el IX Salón de Octubre 1956, donde se manifiesta la rotundidad de Furriols en el tratamiento del espacio y la materia su obra *Blac i blau*, presenta una síntesis incuestionable de forma y color, casi impensable para el momento, así pues ya en el último Salón en 1957, expone al lado de Ponç, Guinovart, Tapies, De Sucre etc.

A partir de este momento, parece que la aceptación del arte no figurativo el país, juega un papel de carta de presentación del régimen como muestra de apertura a la comunidad occidental, por tanto las actividades, muestras y actividades en el extranjero promovidas oficialmente se multiplican. Esto supone a finales de los 50's una proliferación de lo abstracto, con la consecuente confusión que fuera de la bien fundamentada y constante aportación de algunos artistas, deviene en un academicismo de lo abstracto.

Este extraño y complejo auge de la “comprensión” interesada (o no) de la modernidad, coge a Furriols demasiado joven en un territorio que no parece el más adecuado para los mas solitarios i/o reflexivos... el panorama artístico deviene un campo en el que poseer galería, participar en premios y concursos, así como rebajar posicionamientos demasiado extremos, se contraponen en cierta medida a la reflexión en profundidad, a un posicionamiento riguroso y de contención para establecer el ritmo propio necesario al desarrollo natural de un proceso culturalmente recién asimilado: la expresión pictórica i/o artística que vive de su propia esencia... materia y espacio.

Así pues, frente al exceso de “ruido”, Furriols opta por un re-plegamiento, trabajando de manera secreta...o mejor domestica, que según Mitrani (2010: 14), “*No hay que confundir con un replegamiento Duchampiano... por descontado, en ese momento, a finales de los 50's el peso de las dificultades materiales para dedicarse al arte desde una posición investigadora, son mas que evidentes*”, la actitud de Furriols, viene por la necesidad de mantener el rigor y la exigencia que lo obligan a no comprometer su proceso frente a una “artisticidad” de superficie o una visibilidad a cualquier precio, de ahí la contención y el reencuentro con los postulados más íntimos... al parecer, cuando todo se vuelve aparentemente

más fácil, es cuando se inician los espejismos que provocan la pérdida. La búsqueda y el re-encuentro se establecen como método.

2. Trazar el vacío, el plano y el pliegue

El conocimiento temprano por parte de Furriols del estructuralismo de Torres García, de las propuestas matéricas de Tápies junto a sus primeras elecciones afectivas por Mondrian, Fontana o Miró, son indicios de que materia y espacio, son ya el núcleo de la investigación propia. Una investigación, que necesita de la reflexión y meditación constante, lejos de las veleidades comerciales o de la baja mundanidad del ambiente artístico provinciano de un país aún deficiente en muchos sentidos... En cierta medida la consideración de la anomalía como elemento negativo, en el caso que nos ocupa, quizás se deba considerar como esa circunstancia, extrañamente positiva que facilita la creación de un espacio libre de la contingencia mediática, espacio que posibilita a Joan Furriols, investigar y generar dentro de un proceso ininterrumpido, unas espléndidas series de objetos rescatados de la más próxima cotidianeidad, sobre los cuales se hacen evidentes una continuidad de planteamientos estructurales y espaciales que junto a una trasmutación de la propia materia, mediante la aplicación de pigmentos o patinas líquidas o matéricas, elevan la condición humilde del objeto a fragmentos de memoria, de tiempo, a manera de poesía o símbolos que conjuran lo cotidiano para transformarlo en esa chispa que despierta el pensamiento: En los años sesenta Furriols inicia encuentra un terreno de experimentación personal en las maderas y las planchas de hierro horadadas, para seguir con los papeles doblados en los años ochenta y las composiciones de objetos con patinas pictóricas en los años noventa.

En el tratamiento de cada una de estas superficies u objetos la atención hacia las leyes intrínsecas de cada forma, posibilita una delicada estructuración de los elementos transformadores, sean estas perforaciones o dobleces de las superficies, en esta cuidadosa atención y observación de los objetos y la forma, es donde se establece la investigación como método.

En esta investigación, que mantiene las premisas de estructura, materia y espacio desde unas propuestas reductivas, se adivina una voluntad de trascender la bidimensionalidad, casi como un acto de hacer evidente la realidad más profunda i autentica de la forma, que no el deseo de realizar escultura, al girar, positar o negativizar superficies, espacios, vacíos o llenos, parte siempre, de una relativa carga o descarga de materia que tiene mucho de pictórica... con la única diferencia que es el mismo cuerpo del objeto (de la forma) el que actúa como materia transformadora y constatación final en una muy sutil e inteligente confusión de géneros que sitúa a Furriols en el territorio continuado del “generar”, desmar-

cándose de lo que podemos considerar como las disciplinas artísticas al uso...

Otro aspecto importante, lo constituye la configuración espacial de los conjuntos y objetos investigados, esta se adecua más a una visión cenital, particularidad esta que configura una construcción del universo creativo de Furriols a vista de pájaro... Es un mundo construido desde arriba como el que observa una mesa de trabajo, a manera del demiurgo que observa la creación de su mundo particular. Es quizás por este cúmulo de circunstancias que las obras presentadas sobrepasan el aspecto formal, constituyendo agrupaciones y configuraciones en las que vacío y lleno establecen relaciones simbólicas que nos hablan de nuevas descripciones de lo existente; mundos, universos posibles que se ajustan a un plan pre-establecido, por eso los conjuntos u objetos, son ubicados sobre las superficies y espacios que los contienen, mediante unas plantillas — planos que forman parte inherente de la obra como tramas mentales y espaciales que conducen lo que pueda haber de azaroso hacia una ordenación que trasciende lo objetual de los elementos empleados y hace visible la realidad sensible que atesora cada momento de la cotidianeidad percibida.

3. El sentido del orden, meditando la trascendencia

Este sentido del orden, que conlleva traspasar la percepción formal, evoca en las creaciones de Furriols diagramas, motivos o registros codificados que a manera de enigmas nos incitan a un deseo de comprensión y de razonar, que se ve acentuado por su carácter de serialidad y suma de informaciones en continuidad, a modo de infinitud de posibilidades y manifestaciones de existencia.

Las creaciones de Furriols, son fruto de un proceso y trabajo intenso, que al final debe permanecer oculto. El aspecto cromático, por ejemplo, es muy importante. Insistimos en que son piezas que tienen color, su apariencia cromática casi imperceptible, se consigue mediante laboriosos procedimientos con sustancias y tintes constantemente matizados hasta dar a la superficie unas cualidades lumínicas, mates y discretas que recuerdan la atemporalidad material del mineral surgido de procesos telúricos o los acabados de fibras o materias naturales que captan la luz según su condición y composición, convirtiéndose en receptores i/o acumuladores de una matizada luminiscencia que a su vez habla de tiempo, memoria, uso o olvido.

Si, lo material, trasciende lo formal hacia una realidad sensible y lo colorista, adquiere también, un valor más sensitivo que perceptivo, quizás nos encontremos ante esa transmutación de lo evidente en lo trascendente de que hablan los dibujos o los poemas mediante un tiempo detenido de percepción y apreciación... En definitiva, tanto la ubicación de los elementos o seriaciones de objetos en la superficie a vista de pájaro, tiene mucho de dibujo en el espacio al que las

patinas de matizado color, añaden el peso sensible, como de igual modo sucede con el rasgado del papel, el doblez o el preciso corte en la madera... casi sin material, se compone un universo sobre la lógica de la sugerencia espacial y mental.

Es a partir de finales de los 90's, que las obras de Furriols toman un aspecto más grave y solemne traduciendo preocupaciones trascendentes, con aparentes ecos religiosos. Aparecen formas en cruz y claveteados como en los fetiches africanos a la vez que recupera la densidad del negro de sus principios formalistas, esta, deviene como materialización de la oscuridad, como negativo del espacio o de la materia, que confirma con la utilización de tupidas espumas embebidas de negro, que debido a sus posibilidades texturales, actúan como absorbentes de luz o receptores de múltiples incisiones o erosiones. Hay en ello una cierta idea de dolor espiritual, como premonición de oscuridades venideras.

La densidad del negro solidificado, es también según apunta Mitrani (2010:18), "*una especie de concreción a escala reducida del vacío que provocan las grandes preguntas sobre la existencia, el espacio o el cosmos.*" Las continuadas acciones de estructuración, re-ordenación y conocimiento, tanto de la materia como del espacio, conllevan la presencia de los valores contrarios como bien advertía Calvino en las seis propuestas para el próximo milenio. En definitiva desconocimiento y desmembración de lo que somos, como un misterio ignoto, que no se puede nombrar pero que todos intuimos y tememos al final del tránsito terreno. Furriols como artista, asume la pregunta y la explora poéticamente y se enfrenta a través del símbolo, sabiendo que tan sólo así, encontrará la posibilidad de dar sentido a la vida.

En el contexto actual, la obra de Furriols, adquiere doble sentido y valor, en primer lugar, se nos aparece como una invitación a la meditación silenciosa y severa. I en segundo lugar como una mirada irónica al exceso de superabundancia, frivolidad i falsedad que pueblan nuestro entorno. Furriols, nos muestra que lo sencillo puede ser trascendente i la verdad de lo que vemos y percibimos, esta poblada de sensibilidades que no han de ser complacientes ni paternalistas... La vida en sí.

Referencias

Mitrani, Alex (2010) "El lloc del temps."
 Catalogo de la exposició Joan Furriols.
 Barcelona: Centre d'Art Tecla Sala,
 l'Hospitalet de Llobregat del 3 de febrero

al 30 de maig de 2010.
 Mylos (Sebastià Gasch) (1955) *En el taller de los artistas: con Joan Furriols*. Barcelona: Revista Destino, 19 noviembre.

Los imposibles de la imagen de uno mismo: dos negaciones del sujeto escindido

JUAN CARLOS MEANA

Comissão Científica

Resumen: Dentro de la denominación de estética de la negación mostramos el análisis de dos obras de Asunción Lozano y Tania Pérez Arribas en las que las autoras incluyen su propia imagen. Bajo la actitud y estrategia de la ocultación y el retardo a través de la multiplicidad, se muestra las posibilidades creativas de reflexión sobre la identidad.

Palabras clave: Estética de la negación / ocultación / retardo / proceso / identidad.

Title: *Impossibilities of one self's image: denials of the broken self*

Abstract: *Within the denomination of aesthetic of the negation we showed to the analysis of two works of Asunción Lozano and Tania Perez Arribas in whom the authors include their own image. Under the attitude and strategy of the concealment and the retardation through the multiplicity, one is the creative possibilities of reflection on the identity.*

Keywords: *Aesthetic of the negation / concealment / retardation / process / identity.*

Introducción

El análisis que desarrollamos se centra en los pormenores de dos obras que nos muestran las actitudes y estrategias creativas desarrolladas para su configuración teniendo en cuenta que se incluyen las imágenes de las autoras como parte de su propia obra. Lejos de poder ser consideradas como autorretratos, nos despliegan algunas de las dificultades y complejidades frente a las que se encuentra quien pretende incluir su imagen en la obra. Aunque a primera vista pueda parecernos que pertenecen al género del autorretrato, sin embargo, plantean una serie de características que abren y sitúan sus problemáticas creativas en una trama más compleja repleta de matices y pliegues.

La estética de la negación de lo que entendemos como dispositivos directos



Figura 1 · Asunción Lozano Salmerón, *Situations, or how to fill the voids between people*. 2 DVDs, 17' 19". Video instalación en dos pantallas, 2010, expuesta en *Idéntica, similar, parecida, igual*, Instituto de América. Centro Damián Bayón. Santa Fe. Granada. Del 20 de enero al 8 de marzo de 2011.

para la representación han llevado a desarrollar una serie de recursos que podemos encuadrar dentro de la estrategia de la *ocultación* (Hernández-Navarro, 2006: 85) en el caso de la obra videográfica de Asunción Lozano; y de la estrategia del *retardo* a través de un juego de multiplicidades, en el caso de Tania Pérez Arribas. Esta estética de la negación nos la define Miguel Á. Hernández-Navarro en el artículo “El procedimiento ceguera. Antivisión en el arte contemporáneo” (Hernández-Navarro, 2006).

1. Dispositivos de negación de la imagen de sí mismo

Existen en el conjunto de estas obras, de diferente origen e intención, unas constantes que las relacionan y que nos permiten establecer un recorrido por una serie de intenciones, actitudes, recursos creativos y parámetros para su interpretación, que nos centran el problema de la inclusión del sujeto creador en la obra pero desde la *ocultación* y el *retardo*, ambas estrategias dentro de lo que denominamos estética de la negación. Participan ambas obras de:

- a) La existencia de una idea clave, la de que el ser humano necesita salir fuera de sí, donde ha de encontrar o fabricar relaciones, estructuras y dispositivos que le ayuden a construir una imagen de sí mismo. La construcción de este tipo de imágenes conlleva situarse fuera de lo que se es para situarse en lo ilimitado, en territorios inabarcables, en lo abierto. Necesitamos de los otros para que nos hagan una devolución, para que nos retornen la imagen especular con matices y riquezas que se nos escapan a nuestra comprensión inicial y así

poder crearnos nuestra propia imagen con toda la información. El sujeto de la imagen en ambas obras es un sujeto de interrogación y pérdida, de desubicación que, en sus diferentes matices, se enriquece con la mirada del Otro.

- b) Necesitamos vernos desde fuera. La caverna platónica, como uno de los mitos fundacionales de nuestra cultura occidental, nos representa al hombre preso de las imágenes. Necesitamos de las imágenes para, precisamente, tomar conciencia de lo que somos; pero se trata de imágenes que no representan la verdad, sino que crean dispositivos de ficción que nos interrogan sobre la propia imagen del mundo. Somos en definitiva lo que las imágenes nos devuelven, la imagen es imagen del mundo y en su último término una imagen de simulacro y desaparición; no hay eternidad en ellas, son velocidad y cambio, pliegue continuo. Hay fascinación y rechazo de la imagen al mismo tiempo, una paradoja que sitúa nuestra imposibilidad frente a la imagen de nosotros mismos. Necesitamos estar dentro y fuera de la caverna simultáneamente, dado que pretendemos ver la realidad y recrearla con imágenes, vernos en ella a través de la imaginación. Esto nos lleva a pensar que cualquier relato autobiográfico sólo es posible a través del hecho de vernos desde fuera, de colocarnos en el espacio propio de la narración que pertenece no al lugar de los hechos sino de la imaginación y la fabulación (de Diego, 2011: 37) En los casos que nos ocupan existen un rostro que no se ve, es el caso de la obra videográfica; y un rostro que se despliega en la imagen fotográfica, perteneciendo a un juego de multiplicidad doble de mostrar y ocultar al mismo tiempo, además de su desdoblamiento, colocándonos inmersos en una trama de apariencias. Ambas imágenes han reconocido la fractura del espejo del autorretrato y se adentran en el problema que se abre con dicha fractura, la imposibilidad de una imagen unitaria en el espejo. Sólo la disposición de la trama del yo que se pretende representar y de la imposibilidad del mismo nos muestra la fractura que se cubre con un saltar continuo del Yo al Otro. Siendo así, el espectador habita la imagen en el espacio de la relación entre ambos, en el *entre*.
- c) La colocación del espectador en el espacio ambiguo e incómodo del *entre*, es el que hace posible percibir la *ausencia* que se desprende en ambas obras. La dificultad de abordar el Yo de manera frontal y directa nos muestra la imposibilidad de encontrar la esencia del sujeto, de manera que sólo podemos acceder a él a partir de zonas o aspectos velados, sólo de manera parcial y fragmentaria. Pretender acceder al yo nos muestra cada vez una ausencia (de Diego, 2011: 40). Surge así una angustia derivada de la ausencia que se ha de

calmar y colmar con las imágenes, nos autocreamos con ellas para, precisamente, colmar esta angustia. Esta angustia es una experiencia de la soledad como abismo de la Nada (Molinuevo, 2004: 29). El apoyo de la razón no es suficiente, el sujeto creador se vuelve sobre su propia existencia. Nuestra condición de creadores nos permite, desde lo virtual e imaginario, crear nuevas situaciones donde la ficción se entrelaza con la realidad. El sujeto, en su fragilidad, es capaz de lanzar imágenes que aparenten ser centro y control del mundo, síntoma de que somos conscientes de nuestra propia subjetividad.

- d) Paradójicamente, y en este proceso de autocreación, hay una puesta en escena de una omisión, de una desaparición continua del sujeto creador, como si fuera imposible atrapar su imagen. No hay un centro sobre el fijar la mirada; se da una deriva de personajes, bien en movimiento (Asunción Lozano), bien en la multiplicidad (Tania Pérez) y secuencia, que no permite concretar y captar las particularidades del yo ejecutante, del yo autora. Antes bien, como espectadores, nos vemos implicados en la trama y dispositivos actuando de cómplices de lo que estamos viendo, arrojados a la experiencia del desarraigo que nos muestran las obras. No mostrar el rostro es una forma de negarlo, de igual modo que multiplicarlo es mostrarnos la pérdida a la que nos vemos inmersos por exceso. Se sucede entonces un pacto con el espectador en la ficción en la que nos colocan ambas, es un acuerdo entre realidad e imaginación en el que tenemos que entrar como espectadores. Contar es ficcionar y callar lo relevante que queda como vacío no respondiendo que nos succiona, seduce y atrapa. Hay una especie de pacto tácito entre autoras y espectadores porque nos colocan frente al vacío antes que frente a una respuesta sobre la identidad.
- e) En ambas autoras hay una conciencia de su propia subjetividad con lo paradójico que ello implica. Precisamente, es gracias a esta paradoja producida por la metafórica apertura del espejo, donde se da la clave para entender una subjetividad que necesita del otro (Pardo, 1996), donde desvelamos la intimidad gracias a que ha de ser necesariamente compartida para que exista, dado que mostrar lo íntimo como parte y centro de la subjetividad es haber dado cuenta de nuestras inclinaciones.

No hay final ni conclusión en la obra, en la trama que se crea. Y en este sentido la autoría pierde su autoridad puesto que no concluye sino que muestra, como decimos, sus inclinaciones más subjetivas como parte de la trama donde realidad y ficción se entrelazan. Nosotros como espectadores percibimos y nos

alojamos en el espacio mismo de apertura entre el yo y el otro, convirtiéndose en ambas obras en un *Nos[Yo]Otros: yo entre nosotros*, dada la apertura de toda la trama a la subjetividad del espectador. Vemos así que pretender aclarar el problema de la identidad, de su imagen, es una empresa equivocada y que hay que aceptar la contradicción como fundamento de una identidad siempre haciéndose y siempre en estado de *incompletad*, no hay una finalidad ni plan a seguir, tan solo el tránsito que nos pone en relación, en la trama de lo vital.

2. Asunción Lozano Salmerón

En esta vídeo-instalación Asunción Lozano coloca la cámara en cinco calles muy transitadas del centro de Nueva York, documentando la vida diaria sin un relato preciso, durante pequeños fragmentos de tiempo. Las dos pantallas colocadas próximas, muestran aparentemente la misma imagen en tiempos distintos. La diferencia entre ambas grabaciones radica en la persona (la autora) que de forma reiterada se coloca de espaldas ocupando la misma posición inmóvil en la pantalla izquierda; mientras la pantalla derecha el tránsito de la gente no es interrumpido por ninguna persona.

De igual modo, la perspectiva central con la que están compuestas las imágenes nos sitúan en una complicidad con el ojo que mira la escena desde fuera. La centralidad implica poder sobre lo que se ve, es un ojo que sale de la escena y contempla el mundo de la urbe a través de la pantalla. El control que se pretende sobre el espacio de la ciudad es evidente, dado que la colocación y disposición de ambas pantallas nos remite a las cámaras de seguridad y vigilancia propia de una gran ciudad, pero algo extraño sucede en la diferente velocidad con la que ambas secuencias suceden. Asimismo la presencia del cuerpo femenino dándonos la espalda nos niega un rostro, la identidad de una mujer, la identidad de la artista, que nos invita a ser un transeúnte más con nuestra mirada, de manera que se cierra el círculo actuando como cómplices de esos otros que entran y salen del cuadro de la escena, en palabras de la artista:

se propone que el espectador no sea un simple contemplador de realidades arbitrarias, sino que cuestione su propia condición de pertenencia a un grupo social en el que las asignaciones y las definiciones no son inocente.

El cuerpo de espalda y en espera convoca nuestra mirada; muestra el pálpito de la urbe, su reposo acrecienta el movimiento vertiginoso de los otros y ahí lo íntimo en su no hacer; tan solo estando, el cuerpo es alumbrado y nos deja vislumbrar el espacio social, algo así como si con su sola presencia reposada llevara la carga infralieve de la ciudad agitada. En este caso la estrategia de la ocultación



Figura 2 · Tania Pérez Arribas, *Del yo al mi*, 2011.
Serie de cuatro fotografías

del rostro y con él su mirada, nos lleva a pensar en la identidad de quien habita ese espacio de la acera en mitad del tránsito. Sabemos que se trata de una figura femenina en estado de aislamiento en medio del gentío de la gran ciudad.

En las diferentes apariciones de los personajes es retratado un público ciudadano de la urbe que actúa como fondo de imagen y que coloca al espectador del vídeo en la incómoda situación de decidir si se identifica con la figura femenina o con los espectadores de fondo. Hay un círculo que se cierra, una devolución recíproca. Es como si la pantalla fuera el espejo de las aguas de Narciso donde se ve el aislamiento del personaje del mito y, al mismo tiempo, la colectividad de la que se aparta, el grupo social. Paradójicamente en la intención de búsqueda para tender puentes con lo social, lo que ocurre es que se acrecienta la distancia, no produciéndose el eco necesario para el desdoblamiento. Nos vemos entonces en la paradoja de la soledad dentro del espacio social de la ciudad, de la comunidad.

El aspecto temporal de la grabación es importante dado que se ha ralentizado la velocidad de los viandantes que aparecen en el registro videográfico con la intención de crear un extrañamiento entre la velocidad real de la ciudad y el estatismo de la figura. Nos invita así a entrar en otro tiempo, un tiempo interior de la figura que busca religarse con su entorno y que, en definitiva, nos interroga sobre las relaciones entre los sujetos que habitan el espacio, necesarias para el proceso de identificación que no concluirá sino que nos mostrará precisamente esta idea de tránsito.

3. Tania Pérez Arribas

En la serie fotográfica vemos cómo primeramente aparece el espacio donde se desarrollan el conjunto de la secuencia, se trata de un laboratorio donde se desarrolla habitualmente docencia de prácticas científicas. La segunda imagen nos muestra a la autora como objeto científico de estudio observándose y



autoanalizándose en una disposición circular. La tercera imagen nos muestra el objeto de estudio en solitario, aislado y protegido por un collar canino que impide la autolesión instintiva. En la última imagen, dispuesta a una mayor distancia, aparece la artista como observadora de la segunda imagen de la secuencia, colocándose fuera de la escena y desvelándonos así el juego de imágenes por ella planteado.

Una estrategia de desdoblamiento a través de la multiplicidad nos muestra la figura en diferentes disposiciones, dándonos a entender la imposibilidad de una mirada objetiva y única, algo perseguido y pretendido por la investigación científica. El sujeto de estudio no puede aislarse del sujeto que observa y estudia, con lo que la objetividad como modo de conocimiento se nos pone en cuestión, al ser imposible la penetración en el interior del sujeto. El aislamiento del procedimiento científico no parece servirnos.

La última imagen cierra la secuencia y nos habla directamente de un juego de miradas con el espectador, de una complicidad donde la figura se observa de nuevo, ahora no desde el yo sino desde el mi, es objeto de posesión de su propia imagen, tomando consciencia de su autorepresentación.

Se produce en toda la secuencia una estrategia de retardo encaminada a complejizar, recrear y distanciar la autorepresentación directa, dado que el recurso de la multiplicidad crea diferentes juegos y tramas que imposibilitan una lectura directa, no siendo importante la propia idea de autorepresentación sino la trama creada que cuestiona la fina membrana entre realidad y ficción. Espacio sutil donde se ha de situar la cuestión de la identidad personal.

Conclusiones

Las obras analizadas, aún partiendo de un primer acercamiento al autorretrato, nos muestran el despliegue de dos dispositivos visuales que sitúan a los espectadores en el centro mismo del problema de la identidad de los sujetos. No son autorretratos en el sentido de mostrar el rostro de frente; el sujeto está

perdido en el laberinto de su angustia, está en una ausencia voluntaria interro-gándose. Hay un desplazamiento continuo.

Las estrategias creativas seguidas para plantearnos la identidad como una cuestión en tránsito, incompleta y siempre haciéndose, nos llevan a pensar y situar estas obras en la estética de la negación a través de los recursos del ocul-tamiento y el retardo.

Ambas obras nos muestran la fractura identitaria que hace posible la crea-ción artística, es decir, el espacio abierto entre en el *Yo* y el *Otro* como lugar de la creación e interpretación de la idea misma de identidad. El *Yo* y el *Otro* no consiguen mostrar una unidad gratificante sino el quiebro, la fractura de algo que desplazándose plantea una trama, un dispositivo que nos mete de lleno en el problema de la subjetividad: La imperiosa necesidad del *Otro* para llegar a ser conscientes de nuestro *Yo*.

En el caso de la obra *Del yo al mi* (Tania Pérez), se produce una secuencia del espacio que en el propio desdoblamiento de la figura queda rota su unidad, el sujeto quebrado supone el quiebro también del espacio de la representación. “Roto el sujeto se rompe el espacio” (de Diego, 2011: 67). De igual modo, al que-dar el espacio desdoblado en la obra *Situations, or how to fill the voids between people* (Asunción Lozano), dado su duplicidad de pantallas en una estrategia de extrañamiento del sujeto actuante y del espectador, queda roto el propio sujeto.

En ambas obras el sujeto sufre una transformación que le convierte en objeto; se trata de verse a sí mismo como objeto en juego de cruces, tramas y recreaciones que objetualizan al propio sujeto creador, centro de la obra y su proceso creativo.

Referencias

De Diego, Estrella (2011), *No soy yo*.

Autobiografía, performance y los nuevos espectadores. Ediciones Siruela, Madrid.

Hernández-Navarro, Miguel Á. (2006),

La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia.

Lozano Salmerón, Asunción (2011), “*Idéntica, similar, parecida, igual*”, Texto elaborado por la artista con motivo de la exposición en la que mostraba el vídeo. Exposición en el Instituto de América. Centro Damián Bayón. Santa Fe. Granada. Del 20 de enero al 8 de marzo de 2011.

Molinuevo, José Luis (2004), *Humanismo y nuevas tecnologías*, Alianza Editorial, Madrid.

Pardo, José Luis (1996), *La intimidad*, Pre-textos, Valencia.

Pérez Arribas, Tania (2011) *La multiplicidad. El yo siempre más que uno*. Trabajo Final de Master del Master en Arte contemporáneo. Creación e investigación. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo (España)

Reguera, Alder (2008), *La cara oculta de la luna. En torno a la obra velada: idea y ocultación en la práctica artística*. CENDEAC, Murcia.

Início de jogo: um estudo sobre os documentos de trabalho no processo artístico de Flávio Gonçalves

MARILICE CORONA

Comissão Científica

Resumo: Este artigo tem como objetivo demonstrar a importância dos documentos de trabalho no processo criativo do artista brasileiro Flávio Gonçalves. Gonçalves transporta para o desenho imagens da infância que alegorizam o mito da origem e da criação. Mas, ao mesmo tempo, não seriam estas imagens a expressão da visão utópica?

Palavras chave: documentos de trabalho / desenho / imagens da infância / olhar utópico.

Title: *Game start: a study on the working documents in the artistic process of Flavio Goncalves*

Abstract: *This article aims to demonstrate the importance of working documents in the creative process of the artist Brazilian Flávio Gonçalves. Goncalves carries for drawing images of childhood that allegorize the myth of the origin and creation. But, at the same time, these images would not be expressing the utopian eye?*

Keywords: *working documents / drawing / images of childhood / utopian eye.*

Este artigo tem como objetivo levantar alguns aspectos sobre o papel e a importância dos *documentos de trabalho* no processo de criação do artista, professor e pesquisador brasileiro Flávio Gonçalves. Gonçalves nasceu em Porto Alegre/RS, em 1966 e realizou sua formação no Instituto de Artes da UFRGS. É doutor em Artes pela Universidade de Paris 1 — Sorbonne e é Professor Associado do Instituto de Artes da UFRGS onde leciona disciplinas de desenho na graduação e temas referentes à sua pesquisa no programa de pós-graduação da mesma instituição. Desde os anos 80 o artista tem se dedicado, efetivamente, à prática e à teoria do desenho. Aliás, como veremos, essas duas instâncias apresentam-se de modo indissociável em suas obras.

No ano de 2000, fui convidada por Flávio Gonçalves a participar de uma exposição coletiva na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS. Esta exposição

tinha um caráter diferente das demais, pois não se tratava de uma exposição de obras, mas de *Documentos de Trabalho* e foi naquele momento que começamos a tomar intimidade com esse termo. Gonçalves visitou o atelier de dez artistas e, com olhar clínico, garimpou fotografias, desenhos, objetos, etc. Ou seja, Gonçalves procurava encontrar em nosso atelier aquelas imagens/objetos referenciais as quais ele suspeitava serem determinantes na instauração da obra acabada. Atento à importância dessas imagens/objetos no processo de criação, dedica um capítulo sobre o assunto em sua tese de doutorado e, desde então, desenvolve pesquisa sobre o tema. Flávio havia retornado ao Brasil depois de passar quatro anos em Paris/França onde desenvolveu sua tese *Où se trouve le dessin?: une idée de dessin dans l'art contemporain. (Onde se encontra o desenho?: uma idéia de desenho na arte contemporânea)*. E foi nesse processo de escrita e sistematização de idéias, focados em seu próprio trabalho, que o artista acaba por conformar uma metodologia singular de pesquisa. Seria possível dizer que a exposição *Documentos de trabalho* foi, para o artista-curador uma forma de entender e verificar a aplicabilidade de seu método em relação a obra ou processo de outros artistas.

Segundo Flávio Gonçalves, o termo ‘documentos de trabalho’ encontra-se no catálogo da exposição retrospectiva de Francis Bacon, realizada em 1996, no Centro George Pompidou em Paris. Conforme o artista, ‘o termo, em Bacon, faz referência às fotos e ilustrações sobre folhas arrancadas de livros ou de revistas, seguidamente coladas sobre cartão, das quais ele se servia para fazer suas pinturas’ (Gonçalves, 2000: 41). Para Flávio, *documentos de trabalho* refere-se ao ‘estudo do momento anterior à obra e ao quadro em que esta se situa: são as referências, anotações, fotografias, imagens, objetos que povoam ou circundam o espaço de criação’ (Gonçalves, 2000: 41).

No catálogo de Bacon o autor realiza comparações, lado a lado, por exemplo, entre as fotografias (chamadas de documentos de trabalho) e as pinturas derivadas dessas. Nessa publicação, o que encontramos são análises mais restritas aos aspectos formais. Não existe ali nenhuma reflexão profunda sobre a natureza, o significado e a importância dos documentos de trabalho no processo de criação. É nesse sentido que a pesquisa de Flávio Gonçalves vem contribuir, de forma inédita, para o campo da pesquisa em arte.

E será, a partir de seu próprio método, que tentarei uma aproximação de sua obra. Para Flávio os *documentos de trabalho* são vistos como “expressão fantasmática do desejo de criar”. É sobre o mistério da criação tanto artística quanto mítica que o artista se debruça para tentar compreender o significado dos *documentos*. Mas aqui, tentarei uma leitura diversa que não estaria preocupada com a conceituação do termo, mas com a possibilidade de aproximar-me de sua

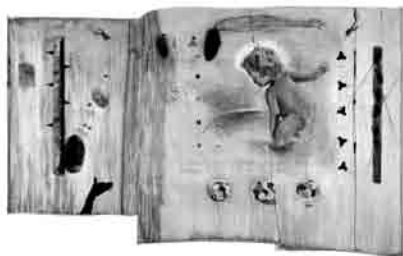


Figura 1 · *Armas do Desenho*. (1993)
Flávio Gonçalves, Desenho e colagem sobre
papel, 240 × 360 cm, Coleção do artista.
Fonte do artista.



Figura 2 · Documentos de trabalho
de Flávio Gonçalves — Álbum de figurinhas
— Coleção do artista. Fonte do artista.

obra analisando seus documentos de trabalho a partir da inversão e da circularidade de uma frase que intitula um dos capítulos de sua tese: *A infância das imagens*. Proponho, então, um percurso pelas *imagens da infância* para analisar de que modo e por que essas imagens migram para o campo da arte e, particularmente, do desenho.

A princípio, nada me parece mais apropriado do que se utilizar de imagens de brinquedos, de crianças ou adolescentes e de figurinhas de coleção para falar da infância das imagens e, por que não, da infância da linguagem, do desenho. Nesse sentido, as figuras presentes nos desenhos de Flávio Gonçalves alegorizam com perfeição os questionamentos do artista sobre a própria natureza da linguagem que as constituiu (Figura 1).

Por pertencermos à mesma geração, identifico com facilidade a origem de algumas de suas representações. O reino de nossas imagens era bem menor que aquele que se configura hoje. Nossas imagens saíam de livros, revistas, televisão e, algumas vezes, do cinema. A nossa infância assistiu TV em preto e branco e viu surgir com magia a TV colorida; bateu figurinha na escola, tentando completar os álbuns de coleção, boa parte das vezes, sem sucesso algum. Quem é desse tempo não esquece do álbum de História Natural da Editorial Bruguera (Figura 2) com suas figurinhas de tamanho avantajado, rica em detalhes e que nos trazia informações curiosas sobre os misteriosos animais das regiões abissais, a vida invisível dos protozoários e das amebas e os pássaros em extinção. Flávio pertence a uma geração que conheceu e utilizou o *Desenho Copy*, espécie de caderno temático, composto de folhas de papel vegetal encadernadas em espiral e no qual se encontrava figuras de toda sorte para “passar por cima”. Tratava-se de uma coletânea cujo propósito era facilitar a ilustração dos trabalhos escolares por meio de figuras lineares, cujo verso da linha constituía-se de um

tipo de tinta-carbono que permitia passar o desenho para o contexto que se desejasse. Um tempo em que a brincadeira de rua era coisa comum e pressupunha a invenção dos brinquedos. A parede virava cinema quando a sombra de mãos habilidosas fazia desfilar, diante dos olhos, animais de toda espécie. No mundo infantil masculino, o campo de futebol nascia do riscado na areia grossa e os carrinhos desenhavam estradas pelo chão. O autorama era sonho de consumo de muitos, mas só aos abastados *era dado tê-lo*. Miniaturas de plástico e metal ganhavam vida: índios, cavalos e soldados travavam batalhas incríveis (Figura 3). Tanto a bola como a bala inscreviam seus trajetos (figura 4,5). Desenhar era brincar e o brinquedo era desenho, era desejo, era desígnio. Desenhar era brincar e brincando configurava-se o mundo e a infância da escrita.

Não é sem razão que Flávio e muitos outros criadores foram buscar na infância a matéria prima de sua obra. Se, por um lado, conforme aponta o artista, o ato de criação está com o olhar voltado para trás, tratando-se de contínua tentativa de elaboração do mito da Origem, seria possível dizer que as imagens da infância alegorizam, também, o olhar utópico, o olhar voltado para frente, para as possibilidades de futuro. Seria possível dizer que este retorno, esta rememoração, esta tentativa de reconfiguração trata-se da busca de um certo resíduo de utopia que se desvaneceu com o correr dos anos. Sabe-se o quanto vemos nossos sonhos serem redimensionados ao alcançarmos a idade adulta. Como nos diz Ecléa Bosi,

se examinarmos criticamente a meninice podemos encontrar nela aspirações truncadas, injustiças, prepotência, a hostilidade habitual contra os fracos. Poucos de nós puderam ver florescer seus talentos, cumprir sua vocação mais verdadeira. Comparamos acaso nossos ideais antigos com os presentes? Examinamos as raízes desse desengano progressivo dessas relações sociais? A criança sofre, o adolescente sofre. De onde nos vêm, então, a saudade e a ternura pelos anos juvenis? Talvez por que nossa fraqueza fosse uma força latente e em nós houvesse o germe de uma plenitude a se realizar. Não havia ainda o constrangimento dos limites, nosso diálogo com os seres era aberto, infinito. A percepção era uma aventura; como um animal descuidado, brincávamos fora da jaula do estereótipo (1994: 83).

Acredito que o artista, consciente ou inconscientemente, ao entrar em contato com algum aspecto de sua infância, busque este resíduo, estas *promessas* do que poderia ter sido, ou talvez seria melhor dizer, este próprio estado inerente à palavra promessa, este lançar-se, atirar longe, crescer para diante. Este estado de potência que tende ao movimento e cuja origem é o desejo (Corona, 2009). E, não seria esse aspecto projetivo, esse lançar-se para frente, característica essencial da linguagem do desenho?

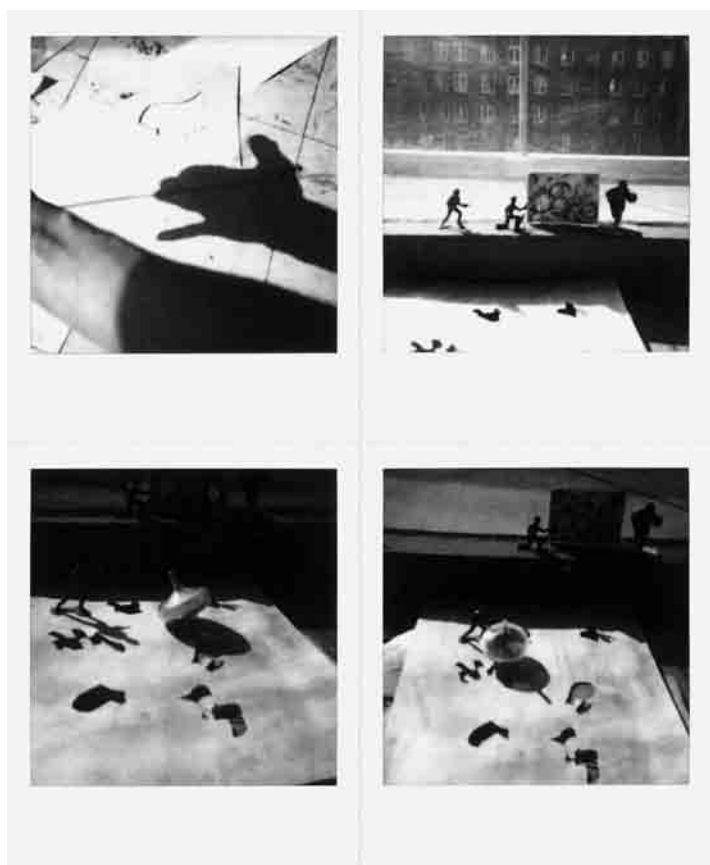
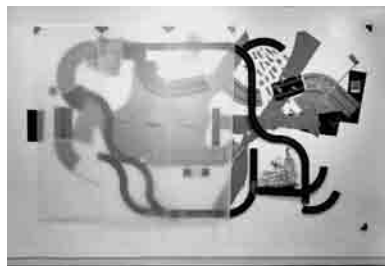
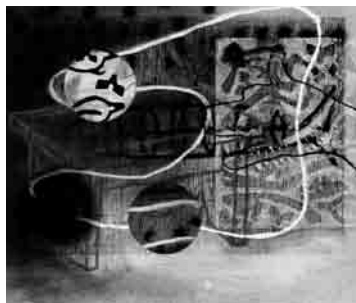
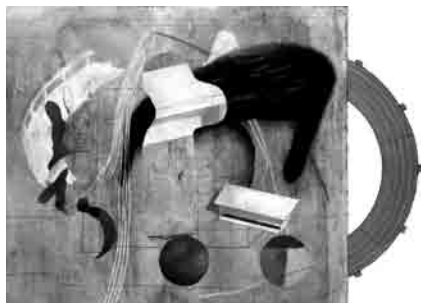


Figura 3 · Documentos de trabalho de Flávio Gonçalves — Sombras, 1997. Conjunto de Polaroids, 17,6 × 22 cm. Coleção do artista. Fonte do artista.

Ao transportar as imagens da infância para o campo da arte, Flávio muitas vezes levanta do chão ou da mesa, objetos, gestos, rastros e movimentos cuja horizontalidade parecia ser sua posição natural. Na parede encontraremos misturadas a outras figuras, a sola dos pés (*Meu peso ideal*, 1989) (Figura 6), a terra, a água, a pista de carros (*Transport École*, 2006), (Figura 7), a batalha dos soldados (*Esquema tático II*, 2006), as figuras de coleção (*Peixe*, 1993), o campo demarcado, e outros. Inúmeras imagens e fragmentos de objetos que nos devolvem a consciência da força primeira que rege nosso corpo e, muitas vezes, as bases do desenho: a gravidade. Seria possível dizer que nos desenhos de Flávio Gonçalves a evocação do chão e a presença da terra nos remeteriam a um contato primordial de nosso corpo com o mundo circundante. Foi no chão, com os brinquedos espalhados à volta de nosso corpo, que experimentamos as possibilidades do jogo simbólico. E foi do chão que nos erguemos vitoriosamente.

Transport-école (2003-2006) (Figura 7) parece um bom exemplo. Nessa obra, o limite quadrangular do suporte é rompido e vê-se pistas de autorama abandonarem o chão espalhando-se pela parede. Aqui não são mais os carrinhos que trafegam em alta velocidade, mas sim nosso olhar que segue o percurso construído pelo artista. Por vezes estacionamos ao encontrar novas formas ou surpreendentes materiais. Andamos mais um pouco e a visão torna-se turva devido ao embaçamento imposto pelo papel vegetal. Feito neblina, o suposto suporte pula para a frente e a pista muda de tom. A sobreposição de transparências reais impossibilita a nitidez da imagem, criando espessuras e um vago mistério. Nosso olhar não apenas transita em movimentos paralelos à parede mas quer ver em profundidade. O artista joga com todas as nossas expectativas de sentido e direção. Como paisagem vista de topo ou apresentação diagramática o desenho nos faz refletir sobre nossos hábitos e as coordenadas que determinam nossa percepção de espaço.

Transport-école (2003-2006) apresenta-se como uma charada e já no título Flávio provoca o espectador. *Transport-école*, em francês, — transporte-escolar na língua portuguesa — parece evocar, por semelhança de sons, o imperativo “Transporte e cole!”, remetendo-nos, também, ao *papier-collé*: papel colado = colagem. Técnica, aliás, empregada na própria obra. Em outro sentido, transporte-escolar poderia ser relacionado tanto com a infância (o transporte coletivo), com o brinquedo (autorama-carro-transporte), quanto com o transporte de significação (Transporte e cole!). Mas existe ainda um outro deslocamento: o transporte do próprio *documento de trabalho*. Os fragmentos de pista, outrora pertencentes ao universo lúdico e, por vezes, representados no desenho, agora migram dos bastidores, do espaço de produção, para incorporarem-se à obra. Transformam-se em linhas, retas e curvas, ou simples retângulos.



Figuras 4 e 5 · À esquerda: *Coelha*, (2006). Flávio Gonçalves Desenho e colagem sobre papel, 47 x 56 cm, 2006. À direita: *Jogo de Bola*, (2005). Flávio Gonçalves. Desenho sobre papel, 40 x 46 cm, Coleção do artista. Fonte do artista.

Figura 6 · *Meu peso Ideal* (1989). Flávio Gonçalves, Desenho e colagem sobre papel, 120 x 200 cm. Coleção do artista. Fonte do artista.

Figura 7 · *Transport-École*, (2003-2006). Desenho-instalação de Flávio Gonçalves Disposição de peças de Autorama e materiais diversos na parede, 200 x 350 cm. Coleção do artista. Fonte do artista

De forma exemplar, tanto o título como o trabalho condensam inúmeras operações, sendo que a lista de relações poderia ser, ainda, estendida. Em sua obra, títulos, figuras, imagens, matérias, gestos, escrita e materiais articulam-se constantemente. Nada é sobrança ou feito ao acaso. É do território da infância que Flávio retira a energia propulsora de seu trabalho e cria suas estratégias para falar sobre desenho. O estudo de seus *documentos* revela como se dá o início de um jogo cuja meta é discutir os mistérios do desejo de criação no qual, todos nós, nos vemos envolvidos.

Referências

- Bosi, Ecléa. (1994) *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 8571643938
- Corona, Marilice (2009) "Meus documentos: a casa e o espaço da memória." *Revista Panorama Crítico*. ISSN 1984-624X. Outubro, 2009. Acesso em: http://www.panoramacritico.com/003/docs/Panorama_Critico_003_Artigo_Marilice_Corona.pdf
- Gonçalves, Flávio R. (2000) *Où se trouve le dessin?: une idée de dessin dans l'art contemporain*. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais. Université de Paris I — Panthéon Sorbonne, Paris.
- Gonçalves, Flávio R. (2009) "Uma visão sobre os documentos de trabalho" *Revista Panorama Crítico*. ISSN 1984-624X. Ago/Set acesso em: http://www.panoramacritico.com/002/docs/Panorama_Critico_002_Artigo_Flavio_Goncalves.pdf
- Harrison, Martin (2006) *Francis Bacon: La chambre Noire: la photographie, le film et le travail du peintre*. Paris: Actes Sud. ISBN 2742757287.

Lívio Abramo: anotações sobre vida e obra

MARISTELA SALVATORI

Comissão Científica

Resumo: O brasileiro Lívio Abramo deixou uma imensa e rica obra, especialmente em xilogravura, e influenciou toda uma geração de artistas brasileiros. Autodidata, teve o expressionismo alemão como forte referência, dedicando-se inicialmente à temática dos subúrbios de São Paulo e temas sociais, posteriormente buscou caminhos próprios, desenvolvendo e aperfeiçoando uma linguagem pessoal.

Palavras chave: gravura / Lívio Abramo / arte brasileira.

Title: *Lívio Abramo: notes of life and work*

Abstract: *The Brazilian Lívio Abramo legacy is an immense and rich work, especially in woodcut, and has influenced a generation of Brazilian artists. Self-taught, Lívio had German expressionism as reference, dedicating to the theme of the suburbs of São Paulo and other social issues, and afterwords following his own path, developing and perfecting a personal language.*

Keywords:
printmaking / Lívio Abramo / brazilian art.

Artista seminal na arte brasileira, Lívio Abramo impulsionou o desenvolvimento da gravura de arte no país. Paulista e autodidata, teve o expressionismo alemão como forte referência, dedicando-se inicialmente à temática dos subúrbios de São Paulo e temas sociais, paulatinamente elaborou novas formas ao manifestar suas diferentes vivências. Desempenhando em São Paulo um papel semelhante ao de Goeldi no Rio de Janeiro, Lívio, além de deixar uma imensa e rica obra, sobretudo em xilogravura, influenciou toda uma importante geração de artistas.

No território brasileiro as expressões gráficas apresentaram um desenvolvimento tardio por conta da proibição da imprensa até 1808, ano da chegada da Família Real, e instalação, no Rio de Janeiro, da Imprensa Régia, marcando o início oficial da tipografia nesta colônia do além-mar. Após experiências pioneiras e isoladas, a gravura de arte propriamente dita começa a ser difundida no Brasil a partir do trabalho de artistas como Carlos Oswald (1882-1969), Oswald do Goeldi (1895-1961) e Lívio Abramo (1903-1992), o foco deste estudo.

Nascido em Araraquara, São Paulo em 1903, oriundo de família de imigrantes, liberal por parte de pai e anarquista por parte de mãe, Lívio Abramo cresceu apreciando clássicos da literatura, panfletos e jornais clandestinos. Desenvolveu um espírito internacionalista e uma “atitude inconformada ante os fatos sociais que o induziram à luta sindical e à atividade política” (Abramo, 1976: 34).

Na sua juventude sofreu as consequências da crise econômica que iniciou no final dos anos 20 e estourou em 30. Sua ambição de ser arquiteto, foi frustrada pelas dificuldades financeiras. Buscando trabalho, deparou um dia, pelos anos 20, com uma exposição de gravuras expressionistas alemãs. Ficou fortemente impressionado com as imagens de Käthe Kollwitz, Lyonel Feininger, Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Emil Nolde, Barlach, Kirchner... até então seus desconhecidos. Segundo Lívio, esta arte: “cheia de gritos de cor, cólera, de paixão, expressavam a mesma revolta humana, a mesma ânsia de renovação que eu provava e que ressoou em minha consciência e em meus sentidos. Era essa a forma de expressão artística que eu procurava definir para mim mesmo” (Abramo, 1983: 7). Seu gosto pela gravura já havia despontado cedo, na admiração de vinhetas xilográficas que ilustravam os poemas de um clássico italiano, mas o encontro com estes expressionistas foi uma revelação. Nesta época conhece o tropicalismo de Tarsila do Amaral e também o trabalho de Osvaldo Goeldi que se popularizava através de publicação semanal n’O Jornal’.

Primeiras Imagens

Realizou suas primeiras gravuras em 1926, aos 23 anos, usando inicialmente gilete e goiva de entalhe, e sem qualquer orientação. Pouco depois conseguiu equipamentos mais adequados. Autodidata por falta de opção, Lívio mais tarde contou com o assessoramento de Goeldi. As influências, ora de Lasar Segall (1891-1957), ora da antropofagia e de formas tropicais, exuberantes e cheias de vida, se fazem sentir nas suas primeiras obras.

Vivia em São Paulo, atuava como pintor de painéis comerciais e ilustrador. Em 1931 iniciou sua carreira como jornalista no *Diário da Noite*, inicialmente como chargista, mas considerado excessivamente crítico foi deslocado para outras funções. A postura crítica marcou toda a sua vida, foi um dos fundadores do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, militou no Partido Comunista até 1932 quando foi expulso acusado de trotskismo, participou do movimento socialista e trotskista de 32 à 35.

Suas primeiras séries de gravuras têm como inspiração a luta contra o fascismo, greves, brigadas internacionais. Estes acontecimentos se revestiam de formas e símbolos. Depois aparece a recriação da vida e costumes populares, com seus dramas e necessidades, destacando-se *Operário* (1933), *Vila Operária*

(1935), *Meninas de Fábrica* (1935) e *Espanha* (1935/8). O Brasil vivia os difíceis anos de 34, 35, do Estado Novo. A significativa conotação de protesto social destas imagens não suplantou seu valor artístico, conforme Teixeira Leite: “essas gravuras, despidas já de sua circunstância, resistem como obras de arte, mercê de uma força expressiva que os anos só parecem ter sublinhado” (Leite, 1974: 27).

Para Lívio o expressionismo, mais que um estilo, é um modo de sentir próprio dos momentos de profunda crise. A angústia humana é revelada em todos os momentos da história da arte, e teve sempre “a mesma forma de manifestação sensível: a expressão forte e dramática dos sentimentos humanos”. Homem e natureza são suas eternas fontes de inspiração (Abramo, 1983: 8).

Utilizando fortes contrastes, os trabalhos apresentam forte carga dramática. Gradualmente a temática diversifica-se, aparecendo paisagens e temáticas folclórica exibindo uma exploração maior no ritmo e movimento de linhas paralelas e cruzadas, perdendo um tanto da dramaticidade que o caracterizava.

Com a derrota da Espanha, Polônia e França, esfacela-se o sonho de sua geração deixando em seu lugar sensação de vazio. Lívio relevaria a atividade artística até 47, dedicando-se à atividade política (Beccari, 1983: 16-8).

Maturidade

Ao término da Guerra Civil Espanhola o trabalho de Lívio Abramo modifica-se. Recebeu a proposta de ilustração para o livro *Pelo Sertão*, de Affonso Ariños. Para realização destas imagens buscou referências iconográficas da região e época. Sentiu que o expressionismo não proporcionaria a aura que desejava às imagens. Percebeu que o Brasil apresentava outras soluções formais. Lívio começou a explorar o corte com diferentes instrumentos, na madeira de topo, procurando uma forma mais despojada, de síntese e estilização. Entre 46 e 47 iniciou a série *Pelo Sertão*, realizou dezenas de xilogravuras e inúmeras vinhetas, onde procurou mudar sua linguagem (Beccari, 1983: 18).

Para Radha Abramo, sua arte floresce com a utilização de novos instrumentos, aparecendo a elaboração de formas abstratas na construção do espaço. Com uma visão intimista Lívio procura “entender a paisagem brasileira. Troca a agressividade da goiva sobre a madeira pela docilidade do linóleo e abandona o expressionismo para gravar horizontes paulistas, com traços livres. (...) Apropria-se da linha essencial da natureza” (Abramo, 1976: 35).

Em 1948 se muda para o Rio de Janeiro, onde vai trabalhar n'O Jornal'. Através de Bruno Giorgi, Lívio conhece a macumba e torna-se assíduo frequentador. Desenha incessantemente buscando captar “o movimento da dança sincrética brasileira”. Transpõe o ritmo musical para seus trabalhos. “A dramaticidade dos contrastes do Rio, cidade/favela (...) são o suporte para pesquisa da linha”

(Abramo, 1983: 35). Grava as primeiras imagens da série Rio (51). Sua modificação é cada vez mais acentuada, no contato com tipos populares e espetáculos religiosos, o ritmo ganha força em seu trabalho desdobrando-se em “variações formais, dosadas no impulso vital que as produziu, para o enquadramento das composições, na contensão silenciosa da madeira escavada”, depurada “até o abstrato, na limpeza extrema em que a forma se contrai a ritmos e linhas” (Ferraz, 1983: 32). No panorama nacional há grande a polêmica pró e contra o abstracionismo. O concretismo trazido por Max Bill na primeira Bienal de São Paulo influencia inúmeros artistas. Lívio Abramo segue sua pesquisa poética, de forma independente. Como observa Sérgio Milliet, 1951 é um ano marcante em seu trabalho, Lívio “chega à abstração sem preocupar-se, porém, em abolir o tema: sua arte agora afirma-se em toda sua plenitude.” (Milliet, apud Abramo, 1976: 15). Com a série feita para o livro *Pelo Sertão* Lívio conquistou, no Salão Nacional de Belas Artes de 1951, o prêmio Viagem ao Exterior. Vai à Europa, fica dois anos viajando e desenhando intensamente, frequenta o Atelier 17, em Paris. As rosáceas das catedrais góticas deixam a marca de seu impacto nas obras posteriores. No retorno ao Brasil, em 53, volta a residir em São Paulo e a trabalhar no ‘Diário da Noite’. Na série Rio, os movimentos ganham verticalidade, as luzes são enfatizadas. Realiza a série Festas (54), baseada nos fogos de artifício das festas de São João. Leciona gravura no Museu de Arte Moderna. Com forte caráter de alegria e de lirismo, a série *Rio* lhe proporcionou o prêmio de *Melhor Gravador Nacional* na II Bienal de São Paulo, em 1953.

Em 56 faz mostra individual no Paraguai, e em 57 abre, em Assunção, o ‘Taller de Grabado Julián la Herrería’. É agora motivado pela paisagem social da América Indo-Hispânica que ele encontra no Paraguai. A série Paraguai (57) evoca em sua trama as rendas daquele país, aparecem estruturas simétricas e elementos sintetizados. Aparecem as chuvas paraguaias em toda sua violência, a calmaria dos povoados missionários, suas praças e casas ganham linhas e ritmos que abstraem a temática.

Segundo Radha Abramo:

O artesanato paraguaio, como o ñanduti, a natureza e a arte índio-espanhola acrescentam uma nova dimensão à sua linguagem. O traço livre e essencial da forma já se move em espaços amplos e abertos. E traduz a visão do distanciamento do autor, debruçado na janela do mundo, ainda tentando agarrar a realidade com suas mãos poéticas (Abramo, 1976: 36).

Lívio afirmou não ter pretendido fazer ‘paisagens’, mas sim interpretar a significação e a problemática da natureza, com a força dos sentimentos que

ela lhe desperta, conforme suas palavras: “quanto mais ela está de acordo com minha própria natureza, mais rapidamente surge a interpretação visual. Prá mim... esta realidade adquire um caráter verdadeiramente mágico, sobrenatural e metafísico” (Abramo Apud Neistein, 1983: 12).

Em 60 abre, em São Paulo, o Estúdio Gravura, juntamente com Maria Bonomi (1935), sua ex-aluna. Migra para Assunção em 62, e a partir desta data dirige o setor de Artes Plásticas e Visuais da Missão Cultural Brasileira no Paraguai. Atua como jornalista até 65, quando se aposenta. Em suas últimas décadas de vida criou muitas imagens em litografia. Morreu em Assunção, Paraguai, em 1992.

Apresentando uma postura moderna, Lívio Abramo buscou caminhos próprios, desenvolvendo e aperfeiçoando uma linguagem pessoal. Sua contribuição, como professor e artista, foi fundamental para o desenvolvimento da gravura de arte no Brasil.

Referências

- Abramo, Lívio (1983) *Lívio Abramo — Xilogravuras*. S. Paulo: Centro Cultural de São Paulo.
- Abramo, Lívio (1976) *Retrospectiva*, 1976. Fundação Bienal de São Paulo. Catálogo. São Paulo.
- Abramo, Radha (1976) “Lívio, a pesquisa e a criatividade.” In *Lívio Abramo — Retrospectiva*. Catálogo. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo.
- Acha, Juan (1989) *Nuestra Realidad Estetica*. São Paulo: Apostila de curso no MAC/USP.
- Beccari, Vera d’Horta (1983) “A busca de uma nova linguagem para a gravura.” In *Lívio Abramo — Xilogravuras*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo.
- Costella, Antonio (1984) *Introdução à Gravura e História da Xilogravura*. Campos do Jordão: Mantiqueira.
- Dasilva, Orlando (1976) *A Arte Maior da Gravura*. São Paulo: Espade.
- Ferraz, Geraldo (1976) “Lívio Abramo” In: *Lívio Abramo — Retrospectiva*, 1976. Fundação Bienal de São Paulo. Catálogo.
- Ferraz, Geraldo (1983) “Lívio Abramo: Xilogravuras.” In *Lívio Abramo — Xilogravuras*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo.
- Leite, José R. Teixeira (1974) “De Goeldi ao Abstracionismo.” In *Mostra da Gravura Brasileira*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Neistein, José (1983) “Quarenta anos de gravuras e desenhos” In *Lívio Abramo — Xilogravuras*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo.
- Ostrower, Fayga (1983) “Homenagem a Lívio Abramo.” In *Lívio Abramo — Xilogravuras*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo.
- Apoio:** Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — CNPq (Auxílio à Participação em Eventos Científicos — AVG)

3. Atividades e painéis que decorreram no CSO'2013

**Activities and panels
during CSO'2013**

Painéis

Panels

**DIA I.
21 de março 2013,
quinta-feira.**

15H00 Boas vindas.

15H30 A Faculdade de Belas-Artes, antigo convento de São Francisco. O edifício em 1217 e sucessivas reconstruções. Visita acompanhada pelo coordenador do Congresso.

17H00 **Galeria da Capela:**
19H00 Inauguração da exposição de gravura "Paisagens Mestiças," de Maristela Salvatori (Instituto das Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil).

Galeria do piso 0:
Inauguração da exposição "Conectividades," organizada por Marta Strambi e José Cirillo. É uma coletiva dos Institutos de Artes das Universidades de Espírito Santo, (Vitória, ES), Unicamp (Campinas, SP) e Fluminense (Rio de Janeiro, RJ), Brasil.

DIA II.

22 de março 2013,

sexta-feira.

08H30 › ACREDITAÇÃO E BOAS VINDAS

sala A: 09H00

SESSÃO DE ABERTURA › Diretor da FBAUL, Luís Jorge Gonçalves; Coordenador do Congresso, João Paulo Queiroz; Professora Catedrática Isabel Sabino (representação do Presidente do Conselho Científico e CIEBA); Convidada Arq. Carina Martins

LANÇAMENTO › Lançamento da revista :*Estúdio* n.º7. Lançamento dos novos periódicos académicos *Gama* e *Croma*

sala A

09H30 › 11H00

sala B

Moderação: João Paulo Queiroz

TÉO PITELLA › [fotografia] A Fotografia e A Rua
— Significados, Autorias, Intenções e Encontros
MARIANA UNDA › [pintura] Elena Asins: Idea de Arte y su Manifestación Plástica
CARLOS CORREIA › [desenho] Desenhos à Faca
— Auto-retratos de Miguel Navas e um Desenho de Gaetan

Moderação: João Castro Silva

HUGO FERRÃO › [pintura] Luís Badosa e a emanência paisagística
FINA PADRÓS › [pintura] La recolección del paso del tiempo en Ignasi Aballí
ALEXANDRA CABRAL › [escultura] Joana Vasconcelos e Rafael Bordalo Pinheiro: Uma relação «à flor da pele»

sala A

11H00 › 12H30

sala B

Moderação: João Paulo Queiroz

MARIA REGINA RODRIGUES › [intervenção]
O espaço orgânico e contínuo de Celeida Tostes
MARÍA SILVINA VALESINI › [instalação] Juan Carlos Romero y la "gráfica situacional". Una mirada a los orígenes de la instalación en Argentina
PAULA ALMOZARA › [instalação]
Andrea Brandão: "Coleção de nomes e de coisas"

Moderação: Maristela Salvatori

ELIANE GORDEEFF › [animação]
O Expressionismo Animado na Obra de Regina Pessoa
MARIA CUEVAS › [pintura] Julián Gil. Órdenes estructurales y cromáticos para series complejas
ANDRÉA BRÄCHER › [fotografia] Marian Starosta: maternidade e processos de criação

[PAUSA DE ALMOÇO]

sala A

14H00 > 16H00

sala B

Moderação: Fernanda Maio

CRISTINA DE OLIVEIRA CARDOSO > [instalação]

Ciência e Ficção em Bioarte

ROSANA GONÇALVES DA SILVA > [música]

Todas as cordas: invenção e criação em
Raphael Rabello

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO > [pintura] Jorge

Miyagui: el gesto social del arte en el
Perú de hoy

RAQUEL PELAYO > [desenho] Processo

e Conceção Escultórica — a propósito
de um desenho de Barata Feyo

Moderação: João Paulo Queiroz

LUÍS FILIPE RODRIGUES > [desenho] O desenho
de Luísa Gonçalves como espelho
sensível dos afetos

JOSEP MONTOYA > [escultura] Furriols: rigor,
exigencia y contención

MARTA EUFRÁZIO > [música] Proposta de
adaptação do A.:418 à construção
interpretativa da parte de violino da
sonata "Kreutzer" Op.47, de Beethoven

GUILLERMO MARTÍNEZ > [escultura] La
plasticidad del metal forjado: una
mirada introspectiva en la obra del
escultor Balbino Montiano

sala A

16H00 > 17H30

sala B

Moderação: Josep Montoya

EVINHA SAMPAIO > [arte bruta]

O Condicionado: o poeta de rua

NATALIA VEGAS MORENO > [performance]

Jon Mikel Euba: relaciones entre acción
y documento

ALFREDO NICOLAIEWSKY > [intervenção]

As paisagens de Paulo Gomes

FERNANDA GARCÍA & PILAR SOTO > [intervenção]

Captación de lo intangible en la obra
de Ann Veronique Janssens

Moderação: João Paulo Queiroz

YIFTAH PELED > [intervenção] Pluralidade

Sonora: Conversas Coletivas com
Ricardo Basbaum

MARTA MARCO > [pintura] La cita como recurso
en la obra de Ramón Gaya

LUCIANA MARTHA SILVEIRA > [intervenção]

A Cor em Movimento na obra Parabolic
People de Sandra Kogut

ANNA NUALART-TORROJA > [pintura] Francesc
Artigau, 1966. Pop-Art en gouache
de gran formato

DURANTE O DIA [junto ao coffee break]:

Exposição de livros e publicações dos congressistas

sala A

17H30 › 19H00

sala B

Moderação: Pedro Fortuna

ELENA MENDIZABAL › [escultura] Jorge Oteiza. Desarrollo de la Ecuación Estética Molecular: El Ser Estético como Transductor

CLÁUDIO MAGALHÃES › [fotografia] Divergencias poéticas y reivención de lo cotidiano en el trabajo de José Eugenio Mañas

JOÃO CUNHA E COSTA › [cerâmica] Obra cerâmica de João Carqueijei-ro — Expressividade matéria evocadora de uma vitalidade primogénia

Moderação: Marilice Corona

CLÁUDIA MATOS PEREIRA › [escultura] Marat — a faca corta como a pena escreve: a imersão de Frederico Merij

ASCENSIÓN GARCÍA & MATILDE GRAU › [escultura] Metáforas del sentimiento en la obra de Carmen Marcos

ANA TEREZA PRADO LOPES › [intervenção] Hélio Oiticica e o cinema

DIA III. 23 de março 2013, sábado.

sala A

09H00 › 11H00

sala B

Moderação: Josep Montoya

JOANNA LATKA › [gravura] Bartolomeu Cid dos Santos — o acendedor lírico

USOA FULLAONDO › [instalação] El amigo americano. La noción de afecto en la obra de Aitor Lajarín

TIAGO NEVES MARQUES › [fotografia] O invisível nas imagens fotográficas de Noé Sendas. Como vemos o que não está lá

ÀNGELS VILADOMIU › [desenho] Dibuixar el temps en l'espai de l'arbre: Àlex Nogué

MARGARIDA P. PRIETO › [desenho] Jorge Pinheiro ou Prolegómenos para uma re-escrita de uma partitura de Filipe Pires

Moderação: Ana Thudichum Vasconcelos

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE › [escultura] Do objetual ao conceptual na obra de Cristina Filipe

JOSÉ GARCÍA PERERA › [pintura] La huella humana en el vertedero. La búsqueda de Manolo Millares

LEONARDO VENTAPANE › [instalação] Nuno Ramos: o artista-explorador e a escolha pela dúvida

JORDI MORELL › [escultura] Pedres Rares: Pedra-volàtil de Jordi Mitjà & Pedra-cova d'Esteve Subirach

FABIANA DIDONE › [desenho] As figuras híbridas nas caricaturas de Joaquim Margarida

DURANTE O DIA [junto ao coffee break]:
Exposição de livros e publicações dos congressistas

sala A

11H00 › 13H00

sala B

Moderação: João Paulo Queiroz

ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA ›

[desenho] Miúdos do Pixiv: jovens criadores japoneses das comunidades artísticas online

EUGÈNIA AGUSTÍ CAMÍ › [desenho] Nombrar la memoria. Los fragmentos enumerables de Elena Asins

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES › [pintura] Nem a terra, nem o céu, justamente o meio. A poética de Mariza Carpes

JOSÉ CIRILLO › [vídeo] Free Williams: redes semióticas na produção videográfica de Elisa Queiroz

Moderação: Fernanda Maio

ALMERINDA DA SILVA LOPES › [escultura]

A Escultura Cinética de Salgueiro: entre a ironia e a denúncia ao corpo torturado

ISABEL CODINA DE PEDRO › [fotografia] Jordi Bernadó: històries reals de llocs imaginaris

TERESINHA BARACHINI › [pintura] Maciez, pressuposto aglutinador da pintura-objeto de Leda Catunda

ANNE HEYVAERT › [arte postal] El Arte postal de René Heyvaert

[PAUSA DE ALMOÇO]

14H30 › 16H00: WORKSHOP: Olhar a cidade, por Fernanda Maio

[PAUSA DE JANTAR]

Cisterna:

20H45:

SARA CONDINHO: noite de fado

DIA IV.

24 de março 2013, domingo.

sala A

10H30 › 13H00

sala B

Moderação: João Paulo Queiroz

ANGELA GRANDO › [pintura] Ressemantização:

Cícero Dias e o Atelier de Picasso

MARÍA BETRÁN TORNER › [fotografia] Disfraces
contemporâneos a través de la obra
de Ángeles Agrela

LUCIANO VINHOSA › [escultura] Mais que
papagaios à sombra das bananeiras

BEATRIZ RAUSCHER › [intervenção] Pelas bordas:
a cidade como território do sensível

GIULIANO TIERNO DE SIQUEIRA › [teatro] A artista
Simone Grande e suas contribuições
para a experiência narrativa:
o encontro entre oralidade, escrita
e performance cênica

MARÍA BETRÁN TORNER › [fotografia] El universo
fantástico de Sara Ramo

Moderação: Nuno Sacramento

CLÁUDIA FRANÇA › [desenho] A ausência de
lugar nos desenhos de Glayson Arcanjo
CARLA REIS FRAZÃO › [cerâmica] O lúdico,
o afeto e o imaginário infantil na obra
de António Vasconcelos Lapa

FÁBIO ZANONI › [cinema] Cláudio Assis: uma
nova maneira de pensar a causalidade
no cinema

MAURICIUS FARINA › [fotografia] Uma distopia
crítica nas imagens de Pablo Genovés

14H30 › 18H00 › **WORKSHOP:** Olhar a cidade, por Fernanda Maio

DIA V.

25 de março 2013, segunda-feira.

sala A

09H00 > 11H00

sala B

Moderação: Maria João Gamito

UMBELINA BARRETO > [pintura]

Canteiro arqueológico da cor,
Um elogio da sombra na obra "Série
Seis Pinturas" de Flávio Morsche

JOSÉ NARANJO FERRARI > [pintura] Ocaña.

La pintura travestida. Homosexualidad
y travestismo como fundamentos en
la obra de Ocaña

MANUELA BRONZE > [escultura] Saudade,
uma dimensão aporética na obra
de Julião Sarmento

JOANA AMARANTE > [fotografia] A presença
autobiográfica como índice

Moderação: Aparecido José Cirillo

RENATA PERIM > [objetos] Olhar à margem

CRISTINA PASTÓ > [pintura] Albert Gusi. Quan
el llenç és el paisatge

LÍLIAN SOARES > [fotografia] Do Estrangeiro em
mim a Íntima Margem do Eu

JOÃO PEDRO LEAL > [instalação]

Sobre narrativas, criando irrerealidades
— A narrativa no trabalho de João
Maria Gusmão e Pedro Paiva

sala A

11H00 > 12H30

sala B

Moderação: João Paulo Queiroz

MARIA DO CARMO VENEROSO > [livro de artista]

Arlindo Daibert: o livro como morada
das palavras e das ideias

ENRIQUE LISTA > [fotografia] Vari caramés.

Derivas. Análisis contextual de la
trayectoria del fotógrafo Vari Caramés
(Ferrol, 1953)

ANDRÉA BRÄCHER > [fotografia] Luis González
Palma: fotografia e mestiçagem

SISSA DE ASSIS > [fotografia] O humano
primevo, mutante e híbrido na arte
fotográfica

Moderação: Marilice Corona

VANESSA BORTUCAN > [performance]

Tatiana Blass e a impossibilidade da fala

ALAITZ SASIAIN CAMARERO-NUÑEZ > [escultura]

Pequenos fragmentos de vida en la
escultura de Matilde Grau

MARCELA BELO GONÇALVES > [cerâmica]

Raphael Samú: Processo criativo na
construção do mural da Universidade
Federal do Espírito Santo

SONIA ASSIS & ROSVITA KOLB > [livro de artista]

"Quando Verdejar": Uma obra de
cunho autobiográfico, que busca suas
referências na arte contemporânea,
na arte relacional

[PAUSA DE ALMOÇO]

sala A

14H30 › 16H30

sala B

Moderação: Isabel Sabino

ANITA PRADO KONESKI › [vídeo]

Imobilidade do olhar

CLAUDIA ELIAS › [intervenção] Impenetrável: a imaterialidade da obra de Hélio Oiticica

SANDRA GONÇALVES › [fotografia] Geraldo de Barros: fotografia, memória e arte

MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS › [desenho] (In)Visibilidade do Desenho no Espaço

Moderação: Rogério Taveira

RONALDO OLIVEIRA & FERNANDO STRATICO ›

[fotografia] Imagens da terra e da luz na fotografia de Haruo Ohara

MARISOL HERNÁNDEZ NIETO › [animação] Aleix Saló. Crónicas de una crisis anunciada

GUSTAVO TORREZAN › [desenho]

Luciana Camuzzo: tecer a teia ou a cidade subjetiva

DORIEDSON ROQUE & PAULO EMILIO PINTO ›

[fotografia] Vida, morte e animalidade em Rodrigo Braga

sala A

17H00 › 19H00

sala B

Moderação: Virgínia Fróis

CARUSTO CAMARGO › [escultura] Uma abertura ao outro na obra de Farnese de Andrade

JAVIER DOMÍNGUEZ › [nano] El nanoarte. La estética y técnica de una obra visual en lo invisible

ANTÓNIO FERNANDO SILVA › [escultura] Pedro Cabrita Reis — A Diferença da Repetição

ELIANE CRISTINA DE CASTRO › [instalação] Arte Interativa — Comunicação Criadora

LÚIS HERBERTO NUNES › [pintura] Maria José Aguiar. Uma erupção provocativa

Moderação: Neide Marcondes

LURDI BLAUTH › [pintura] Impregnações indiciais na produção pictórica de Clóvis Martins Costa

ELOI PUIG MESTRES › [vídeo] Ordenar i Adenor. Métodos para el orden, más allá de la autoreferencialidad en Daniel Jacoby

FABIANA DIDONE › [intervenção] Um novo olhar sobre as alegoria carnavalescas: os carros de mutação de Acary Margarida

MARTA STRAMBI › [fotografia] Dupla mediação: paisagens retocadas

YOLANDA SPÍNOLA & MARÍA DEL MAR GARCÍA › [fotografia] Alberto García Alix: un lugar común con Steven Meisel

DIA VI.

26 de março 2013, terça-feira.

sala A

09H00 › 11H00

sala B

Moderação: João Paulo Queiroz

REGINA LARA SILVEIRA MELLO › [cerâmica]

Passado e presente se encontram nos azulejos de Eduardo Nery

YOLANDA SPÍNOLA & RAMÓN BLANCO BARRERA

› [intervenção] Santiago Sierra y los sistemas colaborativos de trabajo

PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA › [escultura]

Jorge Vieira, jogos antromórficos como imagem de transmutação

SISSA ASSIS › [intervenção] Quando a arte não cala

Moderação: Artur Ramos

DORIEDSON ROQUE & PAULO EMILIO PINTO ›

[escultura] A Imaginária nos Mestres da Cultura e Tradição Popular: Repasse e Fazer Artístico nos Santeiros de Ibimirim — Pernambuco — Brasil

JOAQUIM CANTALOEZELLA › [pintura]

La originalidad del motivo y su olvido. Metáforas rophográficas de la pintura

RENATA CHRISTIANE FERRAZ › [teatro] Vídeo e Teatro: a fusão de dispositivos na criação dos trabalhos da Inestética Companhia Teatral

LAURA CASTILHOS › [pintura] Os Carretéis na Obra de Iberê Camargo: a criação da imagem e sua trajetória

sala A

11H00 › 13H00

sala B

Moderação: Jorge dos Reis

RICARDO IGLESIAS GARCÍA › [new media] Carlos

Corpa, por una estética crítica robótica

MARTA NEGRE BUSÓ › [intervenção]

Acciones desplazadas o como hacer visible lo “simbólico”

ANA HUPE › [fotografia] Homenagem como processo

KATIA PRATES › [intervenção] O texto imaginado — observações sobre escritos de Jorge Menna Barreto

Moderação: António Pedro

CARLOS EDUARDO DIAS BORGES › [pintura]

Entre o espaço planar/projetivo: a série Quinquilha, de Reinaldo Freitas Resende

GLAYSON ARCANJO › [performance] Desenho como inscrição do gesto nos trabalhos de Yara Pina

HELENA KANAAN › [vídeo] Interatividades tecno-estéticas. Repetidas incompletudes no corpo passagem, corpo paisagem

[PAUSA DE ALMOÇO]

DURANTE O DIA [junto ao coffee break]:
Exposição de livros e publicações dos congressistas

sala A

14H30 › 16H30

sala B

Moderação: João Paulo Queiroz

WELLINGTON DE OLIVEIRA JUNIOR & PAULO

BERNARDINO › [intervenção] Do Projeto
Balbucio: A Casa da Santa

ÂNGELA CASTELO BRANCO › [literatura] Maria
Gabriela Llansol: o traço, o gesto, o tecer

MAYRA REDIN › [intervenção] Os limiares entre
vida, obra e morte reescritos por Vitor
Butkus em “Malogramos sempre ao falar
do que amamos”

EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA ›

[intervenção] Projeções e significações
poéticas de um lugar. Uma prática
plástica entre a alta e a baixa tecnologia
da imagem

Moderação: João Pais

JOSÉ CÉSAR CLÍMACO › [intervenção] Lençóis
esquecidos no Rio Vermelho

ROSE LOUZADA & HERMES HILDEBRAND ›

[arte cinética] Interiores e Exteriores:
Abraham Palatnik, o coreógrafo das
formas e das cores

UMBELINA BARRETO › [desenho] Armarinho da
memória, ou do prazer de desenhar

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA › [poesia visual]

A mão, a voz, o corpo, a cabeça:
delicadeza e grito. A palavra: potente

DIA VII.

27 de março 2013, quarta-feira.

sala A

09H00 > 11H00

sala B

Moderação: João Paulo Queiroz

JOAQUÍN ESCUDER > [pintura] Desde el umbral de la mirada. La no-imagen en la pintura de Jordi Teixidor

FÁTIMA NADER > [fotografia] Marilá Dardot: Pintura e Fotografia na Construção da Paisagem Digital

ORLANDO FRANCO MANESCHY > [vídeo] Armando Queiroz: olhar sobre a violência na Amazônia

Moderação: Américo Marcelino

WELLINGTON JUNIOR > [pintura]

De homens e bichos na série “Catadores do Jangurussu” de Descartes Gadelha

RICARDO MAURÍCIO > [pintura] O fabuloso planeta Norton

CLEANDRO TOMBINI > [desenho] Documentos de trabalho: os esboços grosseiros do pintor René Rduit

JULIO CESAR DA SILVA > [intervenção] Renascente: A memória da água

sala A

11H00 > 13H00

sala B

Moderação: Antônio Delgado

MARILICE CORONA > [desenho] Início de jogo: um estudo sobre os documentos de trabalho no processo artístico de Flávio Gonçalves

JUAN CARLOS MEANA > [vídeo] Los imposibles de la imagen de uno mismo: dos negaciones del sujeto escindido

NEIDE MARCONDES > [intervenção] Imagem, Transfiguração, Iminência

MARISTELA SALVATORI > [gravura] Lívio Abramo: anotações sobre vida e obra

Moderação: Sérgio Vicente

RENATA FELINTO > [intervenção] Dimensões do feminino negro na arte de Janaina Barros: abordagens da arte contemporânea afrodescendente

SORAYA BRAZ & FÁBIO OLIVEIRA NUNES > [multimídia] A taticidade na obra Vitalino de Jarbas Jacome

JACQUELINE BELOTTI > [escultura] Reconcreto: percepções inúmeráveis para a paisagem de Brasília — Um espaço modelado por dados culturais nos desdobramentos da escultura contemporânea

FLAVYA MUTRAN PEREIRA > [fotografia] ‘Grafotologia’: a arte de misturar escritas de Joan Fontcuberta

sala A: 12H45

SESSÃO DE ENCERRAMENTO › Entrega de certificados

DURANTE O DIA [junto ao coffee break]:
Exposição de livros e publicações dos congressistas

DIA VIII.

28 de março 2013,

quinta-feira.

ATIVIDADES DE ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL
(SÓ PARA PALESTRANTES)

10H15 › RECEÇÃO

sala B: 10H30 › 12H30

Partilha entre investigadores em Arte. Apresentação do CIEBA, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes: suas publicações e iniciativas.

Encontro com responsáveis por cada uma das linhas de investigação. Ensino e Investigação em Arte: Apresentação do projeto de Intercâmbio entre Escolas de Arte.

Encontro de trabalho com o Diretor da Faculdade de Belas-Artes e presidentes de alguns órgãos, discussão de propostas. Promoção de propostas de protocolo na formação.

Atividades paralelas do CSO'2013

CSO'2013: parallel activities

21 DE MARÇO 2013, 15H00

Visita guiada. A Faculdade de Belas-Artes, antigo convento de São Francisco. O edifício em 1217 e sucessivas reconstruções. Visita acompanhada pelo coordenador do Congresso, João Paulo Queiroz.

21 DE MARÇO 2013, 17H00

Galeria da Capela. Inauguração da exposição de gravura "Paisagens Mestiças," de Maristela Salvatori (Instituto das Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil).

21 DE MARÇO 2013, 17H00

Galeria do piso 0. Inauguração da exposição "Conectividades," organizada por Marta Strambi, Mauricius Farina e José Cirillo. É uma coletiva dos Institutos de Artes das Universidades de Espírito Santo, (Vitória, ES), Unicamp (Campinas, SP) e Fluminense (Rio de Janeiro, RJ), Brasil.

24 DE MARÇO, 15H00

WORKSHOP: Olhar para a cidade, por Fernanda Maio

26 DE MARÇO 2013

Apresentação do Livro: "Já! Emergências Contemporâneas" de Orlando Maneschky e Ana Paula Felicíssimo de Camargo Lima. Ao convidar artistas, pesquisadores e curadores a pensar o que seria uma emergência contemporânea, idealizamos um seminário, em formato de livro. Assim nasceu o Já! Emergências Contemporâneas, como uma ativação de ideias a partir daquilo que foi considerado emergencial discutir no campo da arte.

26 DE MARÇO 2013

Apresentação do Livro: "Culturas Africanas e Afro-Brasileiras em Sala de aula" por Renata Felinto. Nascidos de análises acadêmicas de uma nova geração de talentosos profissionais (historiadores, antropólogos, geógrafos, cientistas sociais e artistas plásticos), os capítulos dessa obra têm linguagem clara e didática, introduzindo o leitor aos temas da religiosidade, musicalidade e artes vinculadas às nossas tradições afrobrasileiras. Essa obra inovadora destina-se a educadores, gestores, intelectuais, ativistas e demais interessados em conhecer e ensinar as tradições afro-brasileiras, sem estereótipos e folclorizações.

26 DE MARÇO 2013

Encontro de investigadores. Partilha entre investigadores em Arte. Apresentação do CIEBA, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes: suas publicações e iniciativas.

26 DE MARÇO 2013

Encontro com o diretor. Encontro de trabalho com o Diretor da Faculdade de Belas-Artes e presidentes de alguns órgãos, discussão de propostas. Promoção de propostas de protocolo na formação.

DE 22 A 26 DE MARÇO: exposição de livros dos congressistas.

Comissão Científica / pares revisores — notas biográficas

*Scientific Committee / peer reviewers
— biographic notes*



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Almudena Fernández Fariña é Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, e docente na Faculdade de Belas Artes. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no Museo de Arte Contemporánea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica “Lo que la pintura no es” (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009).



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, assumindo nesta instituição a posição de Diretor do Departamento de Som e Imagem, Investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) e Professor Convidado na Universidade de São José em Macau-China. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).



ANTÓNIO DELGADO (Portugal) Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco". Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Coordenador da licenciatura e do mestrado de Artes Plásticas na Escola Superior de Arte e Design do Instituto Politécnico de Leiria. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Ministrou cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Participou em mais de 100 exposições de arte, em Portugal e no estrangeiro, vários prêmios. Prémio extraordinário de Doutoramento em Belas Artes, em Espanha. Da produção teórica destaca-se, "Estética de la muerte em Portugal" e "Glossário ilustrado de la muerte", ambas publicadas em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha, na área das Artes Plásticas.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil) é pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação). Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes da UFES e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, Artes Visuais e Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes e processos contemporâneos, arte pública e teoria do processo de criação. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008, foi Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atualmente é Pró-reitor de Extensão da UFES.



ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto, e de doutoramento, Retrato: o Desenho da Presença. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



FERNANDA MAIO (Portugal). Licenciada em Pintura (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), possui os Masters em Fine Art (Chelsea College of Art & Design, RU) e Art: Criticism and Theory (KIAD, RU), e o PhD em Media and Communications (Goldsmiths College, Univ. London, RU). Foi crítica de arte no semanário *O Independente* e na revista *Arte Ibérica*. Foi Professora-Adjunta na ESAD.CR, IPL (2001-2009) e Membro Especialista em Projetos Transdisciplinares e Pluridisciplinares da Comissão Técnica de Acompanhamento e Avaliação dos Projetos Sustentados pelo Ministério da Cultura (2006-2008). Colabora no

Mestrado em Comunicação e Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH – UNL) e é atualmente Investigadora na Univ. de Coimbra e Professora Auxiliar Convidada na FBAUL.



FRANCISCO PAIVA (Portugal) Francisco Tiago Antunes Paiva, Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espaço-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011).



HEITOR ALVELOS (Portugal, 1966). PhD em Media Culture pelo Royal College of Art (Londres) em 2003. Atualmente é professor de Design e Multimédia na Universidade do Porto, Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em Media Digitais, e Diretor Associado do ID+: Instituto de Investigação de Design, Media e Cultura. As suas principais áreas de interesse incluem estudos culturais, media participativos, etnografia pós-subcultural, e criminologia cultural. Heitor pertence ao conselho editorial de *Crime Media Culture* (Sage), *The Poster* (Intellect) e *Radical Designist* (IADE), além da :Estúdio.



JUAN CARLOS MEANA (Espanha) Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (diretor), na actualidade.



JOAQUIM PAULO SERRA (Portugal). J. Paulo Serra é Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior. Nesta Universidade, é Professor Associado no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no Laboratório de Comunicação e Conteúdos On-line (LABCOM), integrando o Grupo de Investigação sobre Informação e Persuasão. Desempenha, atualmente, os cargos de Presidente da Faculdade de Artes e Letras e de Diretor do Doutoramento em Ciências da Comunicação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co autor do livro *Informação e Persuasão na Web. Relatório de um Projecto* (2009) e co organizador das obras *Jornalismo Online* (2003), *Mundo Online da Vida e Cidadania* (2003), *Da comunicação da Fé à fé na Comunicação* (2005), *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã* (Actas, 2005), *Retórica e Mediatização: Da Escrita à Internet* (2008), *Pragmática: Comunicação Publicitária e Marketing* (2011) e *Filosofias da Comunicação* (2011). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos

publicados em obras coletivas e revistas. A sua investigação tem incidido, prioritariamente, nos processos de informação e persuasão relativos à comunicação mediática, com especial ênfase na que se refere à Internet.



JOSEP MONTOYA HORTELANO (Espanha) Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicum Master *Producció Artística i Recerca ProDart* (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL), responsável pelo doutoramento na área de especialidade em Arte Multimédia e leciona nos diversos cursos de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento. Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA), ativo nas áreas de Teoria da Imagem e de Educação Artística. Coordenador do Congresso Internacional CSO (2010, 2011, 2012, 2013) e diretor das revistas académicas *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (2012, 2013). Membro da Comissão Científica do 23º Congresso da APECV «ensino das Artes Visuais — Identidade e Cultura no Século XXI») e do Conselho Editorial do *International Journal of Cinema*, ISSN 2182-2158. Subdiretor da FBAUL. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). É doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património,

da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



MARISTELA SALVATORI (Brasil), graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



MÒNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis "Art i Desig. L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" en el 2009. Actualmente continua activa en cuanto a la producción artística y paralelamente realiza diferentes actividades a través del colectivo artístico "almòndiga" fundado en marzo del 2011 cuya principal función es acercar el arte contemporáneo a los lugares menos elitistas de su ciudad, Manresa. También colabora en diferentes revistas especializadas el arte. Actualmente, le ha sido otorgado el premio extraordinario Tesis Doctoral, así como también el segundo premio de gravado en el concurso Joan Vilanova (XXI), celebrado en Manresa en febrero del 2012.



NEIDE MARCONDES (Brasil), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese *Shadow Curating: A Critical Portfolio*. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado em Pós-Doutoramento da GradCAM, Dublin e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.

Moderadores dos painéis — notas biográficas

Pannel moderators — biographic notes

Moderadores convidados / invited Moderators

AMÉRICO MARCELINO — Graduação em Artes Plásticas - Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) (1993). Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2003). Docente da Área de Desenho na FBAUL. Tem desenvolvido trabalho em torno das questões da representação e dos dispositivos ópticos no desenho.

ANA VASCONCELOS — Doutora, Politécnico di Milano, Italia. Mestrado na Faculdade de Arquitectura do Porto e Licenciatura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Todo o percurso académico foi efetuado na área de design. Actualmente é professora auxiliar na FBAUL, na área de Design de Equipamento onde realiza investigação no âmbito do design social e cerâmica.

ANTÓNIO PEDRO — Portugal. Professor Associado c/ Agregação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Graduação em Escultura, pela então Escola Superior de Belas-Artes (ESBAL), 1977. Título de Professor Agregado em Desenho, ESBAL, 1991. Atualmente é coordenador da Área de Desenho e do Mestrado em Desenho da FBAUL. Investigação artística e científica através do Desenho e da Didática do Desenho. Conferências, publicações e participação em várias exposições.

ISABEL SABINO — Professora Catedrática da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Coordenadora do Mestrado em Pintura. Membro dos Centros de Investigação CIEBA-FBAUL, da Academia Nacional de Belas-Artes e Consultora da A3ES. Mais informação e obra artística: www.isabelsabino.com e umbrapicturae.blogspot.com.

JOÃO CASTRO SILVA — Portugal, escultor e professor. Doutor em Escultura pela FBAUL, 2009. Docente do Curso de Escultura na FBAUL desde 1996. Coordenador do primeiro ciclo de estudos de Escultura. Desenvolve carreira como escultor, expondo regularmente desde 1991.

JOÃO PAIS — Portugal. Licenciado em Pintura e professor de pintura na FBAUL. Doutor em Belas-Artes.

JORGE DOS REIS — Jorge dos Reis foi aprendiz tipógrafo numa antiga oficina do Cais do Sodré em Lisboa. MasterPhil Communication Art & Design (RCA), Mestre em Sociologia da Comunicação (ISCTE), Doutoramento em Belas Artes Design de Comunicação (UL). Expõe regularmente desenho, vídeo e faz performance na área da language art. Desenvolve projectos de design gráfico e de tipografia. Professor na FBAUL, onde coordena o doutoramento em Design de Comunicação.

MARIA JOÃO GAMITO — Portugal. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Graduação em artes plásticas-pintura (FBAUL). Agregada em Belas-Artes / Pintura (FBAUL). Coordenadora da Área de Arte multimédia da FBAUL.

PEDRO FORTUNA — Frequentou Direito nas Universidades de Coimbra e de Lisboa e é licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Foi professor contratado na escola Secundária António Arroio, em 1999 e 2000. Mestre em pintura pela Faculdade de Belas Artes Universidade de Lisboa, onde ensina Pintura e Cerâmica.

ROGÉRIO TAVEIRA — Licenciado em Arquitectura pela Universidade Técnica de Lisboa em 1989, Doutor em Belas-Artes pela Universidad Polytechnica de Valencia em 2011. Docente da Faculdade de Belas-Artes da UL desde 2006 no departamento Arte Multimédia, onde coordena a licenciatura. Tem um vasto currículo na área dos novos média focalizando-se sobretudo no documentário não-linear.

SÉRGIO VICENTE — Docente na FBAUL. Licenciado em Artes Plásticas – Escultura, pela mesma faculdade. Mestre em Design Urbano pela Universidade de Barcelona (UB). Frequenta o programa de doutoramento “Espacio Público y Regeneración Urbana. Arte, teoría y conservación del patrimonio” na mesma universidade. Vem estado ligado a projetos de investigação na FBA.UL e na FBA.UB relacionados com escultura e espaço público. Atividade artística regular desde 1996. Tem desenvolvido diversos projetos de intervenções urbanas, sejam a título individual ou em equipa para entidades públicas e privadas.

VIRGÍNIA FRÓIS — Portugal. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Graduação em artes plásticas-escultura (FBAUL). Agregada em Belas-Artes / Escultura (FBAUL). Especializada em Cerâmica, coordenadora de diversos programas de investigação em Portugal e em Cabo Verde.

Moderadores membros da Comissão Científica do CSO / Moderators who are members of the Scientific Committee

ANTÓNIO DELGADO — Portugal. Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Coordenador da licenciatura e do mestrado de Artes Plásticas na Escola Superior de Arte e Design do Instituto Politécnico de Leiria (ESAD-IPL). Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Prémio extraordinário de Doutoramento em Belas Artes, em Espanha. Atualmente é professor coordenador na ESAD-IPL.

ARTUR RAMOS — Portugal, n. 1966. Graduação em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2001). Doutor em Desenho pela FBAUL, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido investigação em torno do Retrato e também na investigação arqueológica onde tem publicado desenhos de reconstituição. Prémio Academia de Belas-Artes 2011 pelo livro “Retrato: o desenho da presença.”

FERNANDA MAIO — Portugal, graduação em Pintura (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, possui os Masters em Fine Art (Chelsea College of Art & Design, UK) e Art: Criticism and Theory (KIAD, UK), e o PhD em Media and Communications (Goldsmiths College, UL, UK). Foi crítica de arte no semanário O Independente e na revista Arte Ibérica. Foi Professora-Adjunta na ESAD.CR, IPL (2001-2009) e Membro da Comissão de Acompanhamento e Avaliação dos Projetos Sustentados pelo Ministério da Cultura (2006 - 2008). Colaborou recentemente no Mestrado em Comunicação e Arte da FCSH da UNL e é atualmente investigadora na Universidade de Coimbra e Professora Auxiliar Convidada na FBAUL.

JOÃO PAULO QUEIROZ [moderador, coordenador] — Portugal, graduação Pintura, FBAUL. Mestre em Comunicação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. Responsável pela licenciatura de Arte Multimédia (FBAUL).

JORGE DOS REIS — Jorge dos Reis foi aprendiz tipógrafo numa antiga oficina do Cais do Sodré em Lisboa. MasterPhil Communication Art & Design (RCA), Mestre em Sociologia da Comunicação (ISCTE),

Doutorado em Belas Artes Design de Comunicação (UL). Expõe regularmente desenho, vídeo e faz performance na área da language art. Desenvolve projectos de design gráfico e de tipografia. Professor na FBAUL, onde coordena o doutoramento em Design de Comunicação.

JOSÉ CIRILLO [moderador, comissão científica] — Comissão Científica do CSO. Brasil, artista visual. Graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia, mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Atualmente é Pró-reitor de Extensão da UFES.

JOSEP MONTOYA — Comissão Científica do CSO. Espanha, artista visual. Licenciado en Bellas Artes, Universidad de Barcelona (UB). Doctor en Bellas Artes, UB. Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona.

MARIA JOÃO GAMITO — Portugal. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Graduação em artes plásticas-pintura (FBAUL). Agregada em Belas-Artes / Pintura (FBAUL). Coordenadora da Área de Arte multimédia da FBAUL.

MARILICE CORONA [moderador, comissão científica] — Brasil, artista plástica. Graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul (IA-UFRGS). Mestre pelo IA-UFRGS. Doutora pelo mesmo Instituto, com estágio doutoral na l'Université Paris I - Panthéon Sorbonne-Paris. Professora no IA-UFRGS.

MARISTELA SALVATORI [moderador, comissão científica] — Brasil, graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I - Panthéon – Sorbonne. Exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq).

NEIDE MARCONDES [moderador, comissão científica] — Brasil, Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas - ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.

NUNO SACRAMENTO [moderador, comissão científica] — Maputo, 1973. Director da Scottish Sculpture Workshop (Lumsden, Escócia). Graduação em Escultura pela FBAUL, Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (Amsterdão) e Doutoramento em curadoria pela University of Dundee, UK. Projectos internacionais como Art Cup, B-Sides, A-Tipis, Speaker's Corner, Exposure, Six Cities Design Festival. Presidiu ao evento Hospitality (Leeds) parte de Artists and Curators Talking, organizado em parceria entre a-n The Artists Information Company e Axis. Seminários em institutos como Gray's School of Art (Aberdeen), GRADCAM, Leeds College of Art, e Glasgow School of Art.

Chamada de trabalhos: V Congresso CSO'2014 em Lisboa

*Call for papers:
5th CSO'2014 in Lisbon*

V Congresso Internacional CSO'2014 — “Criadores Sobre outras Obras”

10 a 16 abril 2014, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 30 dezembro 2013.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 20 janeiro 2014.

Data limite de envio da comunicação completa: 13 janeiro 2014.

Notificação de conformidade ou recusa: 2 fevereiro 2014.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como o número 9 da Revista :*Estúdio*, os números 3 e 4 da revista *Gama*, os números 3 e 4 da revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2014. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do V Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (máx. 10.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto sem contar com resumos e bibliografia). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Estudantes dos cursos de mestrado e doutoramento da FBAUL estão isentos.

Como autor de UMA comunicação: 120 euro (cedo), 160 euro (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 240 euro (cedo), 340 euro (tarde).

Como participante espectador: 55 euro (cedo), 75 euro (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

Conferencistas, inscrição cedo: até 16 fevereiro 2014

Conferencistas, inscrição tarde: até 23 fevereiro 2014

No material de apoio incluem-se exemplares das revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes
FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
congressocso@gmail.com | www.cso.fba.ul.pt

