NOVAS PROPOSTAS PELOS ARTISTAS

© Lygia Clark, *O Eu e o Tu*, 1968. Cortesia Associação Clark, Brasil.

O VIII Congresso CSO´2017

ISBN 978-989-8771-59-9

CIEBA—FBAUL

Novas Propostas pelos Artistas : o VIII Congresso CSO'2017

Organização das atas:
João Paulo Queiroz
(Ed.)

ISBN 978-989-8771-59-9

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

Comissão Científica:
Almerinda Lopes (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Vitória);

Almudena Fernández Fariña (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo);

Álvaro Barbosa (China, Macau, Universidade de São José, Faculdade de Indústrias Criativas);

Angela Grando (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória);

António Delgado, (Portugal, Instituto Politécnico de Leiria, Escola Superior de Artes e Design, Caldas da Rainha);

Aparecido Jose Cirilo, (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória);

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

Carlos Tejo (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo);

Cleomar Rocha (Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Belas-Artes);

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

Eduardo Vieira da Cunha (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto das Artes);

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

Ilídio Salteiro (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);

J. Paulo Serra (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras);

Joaquín Escuder (Espanha, Universidad de Zaragoza);

João Castro Silva (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);

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

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

Josu Rekalde Izaguirre (Espanha, Facultad de Bellas Artes, Universidad del Pais Vasco);

Juan Carlos Meana (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo);

Luísa Santos (Portugal, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa);

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

Marcos Rizolli (Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo);

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (Brasil, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais);

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

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

Margarida P. Prieto (Portugal, Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes);

Mònica Febrer Martín (Espanha, Doctora, Facultat de Belles Arts, Universitat Barcelona);

Neide Marcondes (Brasil, Universidade Estadual Paulista);

Nuno Sacramento, (Reino Unido, Scottish Sculpture Workshop, Aberdeen);

Orlando Franco Maneschy (Brasil, Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte);

Paula Almozara, (Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Artes Visuais);

Renata Felinto, (Brasil, Ceará, Universidade Regional do Cariri, Departamento de Artes Visuais).

Relações públicas: Isabel Nunes e Maria Teresa Sabido
Plataforma de registo Fénix: Nuno Cruz
Apoio administrativo CIEBA: Carlos Alcobia
Secção Financeira e Patrimonial: Isabel Vieira (Coordenação) e Andreia Valente, Carla Soeiro, Conceição Reis, Filipa Pires, Lurdes Santos, Rosa Loures
Colaboração na produção: Amadeu Farinha, António Saraiva, Guilherme Resende
Apoio na receção aos congressistas: Ana Rita Silva, Bárbara Cruz, Cátia Pita, Felipe Raizer, Filipa Pontes, Marta Pombo
Serviços técnicos de Apoio Operacional, e Catering: Licinia Santos (Coordenação), Arminda Valente, Eugénia Garcez, Manuela Almeida, Romana Paula, Paula Brito.
Loja: Joana Mateus
Captação vídeo: Fernando Fadigas, Luís Soares, Samara Azevedo de Sousa, Ivo Relveiro, Alexandre Alagoa
Fotografia: Ana Caria, Leonor Fonseca

Design:
Crédito da capa: Lygia Clark, "O Eu e o Tu," 1968. Cortesia Associação Lygia Clark, Brasil
ISBN: 978-989-8771-59-9

CC BY NC

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

CSO CONGRESSO INTERNACIONAL

b a

cieba

belas-artes ulisboa

1. Textos editoriais	*1. Editorial texts*	18-21
Comunicar entre artistas JOÃO PAULO QUEIROZ	***Communicating between artists*** JOÃO PAULO QUEIROZ	18-21
2. Comunicações **apresentadas ao VII Congresso**	***2. Communications*** ***presented to the VII Congress***	24-1031
A realidade da ficção na pintura de Carlos Alberto Petrucci ALFREDO NICOLAIEWSKY	***The reality of fiction in the painting of Carlos Alberto Petrucci*** ALFREDO NICOLAIEWSKY	24-32
A Desfiguração do Eu: Dead Inside, um livro de artista e uma exposição de São Trindade ALICE GEIRINHAS	***The Disfiguration of the self: Dead Inside, an artist book and an exhibition of São Trindade*** ALICE GEIRINHAS	33-40
O Admirável Mundo do coletivo artístico Pandora Complexa ALICE GEIRINHAS	***Brave World of the artistic collective Pandora Complexa*** ALICE GEIRINHAS	41-48
O fluxo da memória no gesto pictórico de Carlos Zílio ALMERINDA DA SILVA LOPES	***The flow of memory in the pictorial gesture of Carlos Zílio*** ALMERINDA DA SILVA LOPES	49-57
Álvaro Siza, escultor ANA FILIPA SIMÕES DA SILVA	**Álvaro Siza, sculptor** ANA FILIPA SIMÕES DA SILVA	58-67
Grupo Nervo Óptico: narrativas visuais e ironia na vanguarda artística brasileira ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO	***NervoÓptico Group: visual narratives and irony in the brasilian artistic vanguard*** ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO	68-75
Porque sou imperfeita: THE END, a ópera VOCALOID "sem" humanos ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA	***Because I am imperfect: THE END, the "humanless" VOCALOID opera*** ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA	76-92
Corpo e ornamento: as provocações de Lauren Kalman ANA PAULA DE CAMPOS	***Body and ornament: the provocations of Lauren Kalman*** ANA PAULA DE CAMPOS	93-105

"Através de um corpo que dói": Reflexões sobre o trabalho de Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves ANDRÉA BRÄCHER	*"Through a body that hurts": Reflections on the work of Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves* ANDRÉA BRÄCHER	106-113
Regina Chulam (1950–) além da estética, a condição da imagem ANGELA GRANDO	*Regina Chulam (1950–): beyond the aesthetic, the condition of the image* ANGELA GRANDO	114-125
Itinerancias Espirituales: el deambular metafísico de Simón Arrebola ANTONIO JESÚS OSORIO PORRAS	*Spiritual Wanderings: the metaphysical ramble of Simón Arrebola* ANTONIO JESÚS OSORIO PORRAS	126-137
As pedras não respondem contra mim: a paisagem como matéria na obra de João Cutileiro APARECIDO JOSÉ CIRILLO	*Stones don't answer against me: the landscape as matter in the João Cutileiro's artwork* APARECIDO JOSÉ CIRILLO	138-149
Interlocuções, confluências e expansões na obra de Guto Lacaz ARIANE DANIELA COLE	*Interlocutions, confluences and expansions in the work of Guto Lacaz* ARIANE DANIELA COLE	150-159
La pintura de Damaris Pan: desvíos y anomalías ASIER LUZARRAGA GARBISU	*The painting of Damaris Pan: deviations and anomalies* ASIER LUZARRAGA GARBISU	160-169
O Livro dos Arrependimentos: Emblemas de Maria do Céu Diel BRUNA PENNA MIBIELLI	*The Book of the Regrets: Emblems of Maria do Céu Diel* SYLVIA BEATRIZ BEZERRA FURTADO	170-184
Invasão e espreita nos sistemas poéticos de Márcia Braga CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO	*Invasion and lurking in the poetic systems of Márcia Braga* CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO	185-193
Princípio é o fim é o princípio é o fim : Arte e Ciência no trabalho de Cecília Costa CARLOS CORREIA	*Beginning is the end is the beginning is the end: Art and Science in the work of Cecilia Costa* CARLOS CORREIA	194-204

Lika Mutal, las piedras y el ojo que llora de la artista plástica holandesa que se enamoró del Perú
CARMEN ELENA GARCÍA ROTGER

Lika Mutal, the stones and the eye that cries of the Dutch plastic artist who fell in love with Perú
CARMEN ELENA GARCÍA ROTGER

205-215

Nicola Constantino em diálogo com os Grandes Mestres
CRISTINA SUSIGAN

Nicola Constantino in dialogue with the Great Masters
CRISTINA SUSIGAN

216-227

Irrumpe como granada roja. Hacer tener que ver. La relación disyuntiva en Taxio Ardanaz
DAMARIS PAN

Burst as a red grenade. Making links between. The disjunctive relationship in Taxio Ardanaz
CLDAMARIS PAN

228-237

Salirse del encuadre: la transgresión del tiempo y el espacio en la animación en el "campo expandido" de David Fidalgo
DANIEL RODRÍGUEZ PALACIOS

Getting out of the frame: the transgression of time and space in David Fidalgo's animation in "expanded field"
DANIEL RODRÍGUEZ PALACIOS

238-247

Cicatrizes na paisagem: o trabalho de Cláudia Zimmer entre o olhar e o lugar
DANIELA MENDES CIDADE

Scars in the landscape: the work of Cláudia Zimmer between the look and the site
DANIELA MENDES CIDADE

248-255

3Nós3: arte como crítica política no quotidiano urbano
DANIELA MENDES CIDADE

3Nós3: art as political criticism in everyday urban life
DANIELA MENDES CIDADE

256-263

La zona limítrofe en la pintura de Rubén Guerrero
DAVID SERRANO LEÓN

The bordering area in the painting of Rubén Guerrero
DAVID SERRANO LEÓN

264-272

La condición humana-animal en la obra de Idaira del Castillo
DAVID SERRANO LEÓN

The human-animal condition in the work of Idaira del Castillo
DAVID SERRANO LEÓN

273-284

(Des)construção de um jogar na obra de Victor Costa
DIANA COSTA

Finding a play in Victor Costa's work
DIANA COSTA

285-293

Constrangimento e Sublime: o processo racional de acesso a um território transcendental na obra de Jason Martin
DOMINGOS LOUREIRO

Constraint and Sublime: a rational process to access a transcendental territory in the work of Jason Martin
DOMINGOS LOUREIRO

294-303

Tomás Saraceno: o pós Antropoceno
DORA-IVA RITA

Tomás Saraceno: the post Anthropocene
DORA-IVA RITA

304-313

Lizângela Torres em Incursões Noturnas: notas sobre a poética das sombras projetadas pela artista
EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA

Lizângela Torres in Night Incursions: notes on the poetics of the projected shadows by the artist
EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA

314-320

O duplo de Laura Cattani: reflexões sobre as armadilhas de Narciso em um trabalho plástico
EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA

The double in Laura Cattani: reflection on the traps of Narcisssus in a plastic work
EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA

321-327

El cuerpo extendido: indumentaria mutante en la obra de Ali Schachtschneider
ELENA FERNÁNDEZ-NÓVOA VICENTE

The extended body: mutant clothing in the work of Ali Schachtschneider
ELENA FERNÁNDEZ-NÓVOA VICENTE

328-336

Estilhaços: Uma empatia animada
ELIANE MUNIZ GORDEEFF

Fragments: An animated empathy
ELIANE MUNIZ GORDEEFF

337-345

Naturalezas vivas: un acercamiento a la idea de paisaje a través de la pintura de Carmelo Ortiz de Elgea
GENOVEVA LINAZA VIVANCO

Living natures: an approach to the idea of landscape through the painting of Carmelo Ortiz de Elgea
GENOVEVA LINAZA VIVANCO

346-354

O feminino entre a imagem e o texto na obra de Alice Geirinhas
HALISSON JÚNIOR DA SILVA

The feminine between the image and the text in the work of Alice Geirinhas
HALISSON JÚNIOR DA SILVA

355-362

Híbridos na construção do imaginário de Micaela Trocello: narrativa, performance, fotografia e gravura
HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN

Hybrids in the construction of the imaginary of Micaela Trocello: narrative, performance, photography and engraving
HELENA ARAÚJO RODRIGUE

363-370

A obra gráfica de Otacílio Camilo: a reprodução e a rememoração das imagens HÉLIO FERVENZA	***The graphic work of Otacílio Camilo: reproduction and remembrance of images*** HÉLIO FERVENZA	371-380
O teatro da alma nos retratos de Miquel Quílez Bach HUGO FERRÃO	***The portraits of Miquel Quílez Bach*** HUGO FERRÃO	381-390
As elegias bordadas de Leonilson: expressões de afecto HUGO MACIEIRA BONJOUR	***The embroidered elegies of Leonilson: expressions of endearment*** HUGO MACIEIRA BONJOUR	391-398
Da tela à parede da fábrica: Edgard Pillet, a arte abstrata integrada e os equívocos na sua aceitação INÊS ANDRADE MARQUES	***From the canvas to the factory wall: Edgard Pillet, integrated abstract art and its misunderstandings*** INÊS ANDRADE MARQUES	399-407
Un espacio intermedio para la reflexión: UNA COSA por Irantzu Sanzo IRANZU ANTONA CHASCO	***An intermediate space for reflection: ONE THING by Irantzu Sanzo*** IRANZU ANTONA CHASCO	408-417
Rosendo Cid y el juego de cuestionar el Arte IRIA GARCÍA BECERRA	***Rosendo Cid and y the game of chalenging Art*** IRIA GARCÍA BECERRA	418-427
Julie Brook, naquele quarto a céu aberto ISABEL SABINO	***Julie Brook, in that room under the open sky*** ISABEL SABINO	428-436
Interioridades: Teresa Milheiro ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE	***Interiorities: Teresa Milheiro*** ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE	437-446
O Camões de Francisco de Assis Rodrigues JOÃO CASTRO SILVA	***The Camões of Francisco de Assis Rodrigues*** JOÃO CASTRO SILVA	447-454
A impossibilidade Minimal na obra de Jose Carlos Villar JOAO WESLEY DE SOUZA	***The Minimal impossibility in the artwork of José Carlos Villar*** JOAO WESLEY DE SOUZA	455-461

El jardín durmiente de Sabine Finkenauer
JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE

Sabine Finkenauer's Sleeping Garden
JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE

462-471

Pedres (sílex), blau de Prússia i pintura de marcatge: revisant l'obra recent d'Òscar Padilla
JORDI MORELL I ROVIRA

Stones (flint), Prussian blue and marking paint: reviewing the recent work of Òscar Padilla
JORDI MORELL I ROVIRA

472-480

As partituras gráficas e sonoras de Ernesto Melo e Castro: sua construção e performance
JORGE DOS REIS

The graphic and sound scores by Ernesto Melo e Castro: its construction and performance
JORGE DOS REIS

481-491

Compadre Vladimir Carvalho: um homem destinado a filmar
UMBELINO BRASIL

Old Vladimir Carvalho: a man destined to film
UMBELINO BRASIL

492-497

Cuentos, capturando la inocencia y crueldad de los cuentos de hadas: Sonya Hurtado
LAURA ALGIBEZ

Tales, capturing the innocence and cruelty of fairytales: Sonya Hurtado
LAURA ALGIBEZ

498-505

El proceso creativo de Sol Abadi en la obra Nómades
LILA T. NEMIROVSKY &
REGINA LARA SILVEIRA MELLO

Creative process of Sol Abadi in her work Nómades
LILA T. NEMIROVSKY &
REGINA LARA SILVEIRA MELLO

506-513

Imagem-diagrama: formulações da forma videográfica em Maria Lucia Cattani
LUISA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI

Diagram-image: formulations of video-graphic form in Maria Lucia Cattani
LUISA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI

514-521

João Paulo Queiroz: Desenhos, 2005-2016. Acalmar a natureza inquieta do lugar
LUÍSA SANTOS

João Paulo Queiroz: Drawings, 2005-2016
LUÍSA SANTOS

522-535

Antoni Abad: hacia megafone.net
M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ

Antoni Abad: to megafone.net
M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ

536-543

Construcciones y performances: las prendas de Alicia Framis
MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ

Constructions and performances: Alicia Framis garments
MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ

544-553

Dionisio Cañas: entre la palabra y la imagen, un lugar para la reconciliación
MANUEL MAS MARTÍN-CORTÉS

Dionisio Cañas: between the word and the image, a place for reconciliation
MANUEL MAS MARTÍN-CORTÉS

554-561

Henrique Silva: Pintura Transfigurada
MANUELA BRONZE

Henrique Silva: Transfigured paintings
MANUELA BRONZE

562-570

Es[ins]tabilidades: as instalações de José Spaniol
MARCOS RIZOLLI

S[ins]tabilities: the installations of José Spaniol
MARCOS RIZOLLI

571-578

O registro patrimonial como arco expressivo: as fotografias de Luciano Alarkon
MARCOS RIZOLLI

The patrimonial registry as an expressive arch: the photographs of Luciano Alarkon
MARCOS RIZOLLI

579-586

Dana Fritz inspirada por la naturaleza
MARÍA ANTONIA BLANCO ARROYO

Dana Fritz inspired by nature
MARÍA ANTONIA BLANCO ARROYO

587-593

Encuentro con la artista emergente brasileña Guga Szabzon: breve acercamiento a su trayectoria e inmersión en su proyecto artístico `Mapas´
MARÍA DOLORES GALLEGO MARTÍNEZ

A meeting with the emerging Brazilian artist Guga Szabzon: a brief overview of her career and an analysis of her artistic project entitled `Mapas´
MARÍA DOLORES GALLEGO MARTÍNEZ

594-604

Aurélia de Souza: Pelo Brilho da Penumbra
RAQUEL PELAYO

Aurélia de Souza: Through the Brightness of Shadows
RAQUEL PELAYO

605-615

Guilisasti: um topos para a pintura ou um espaço de pensamento
MARILICE CORONA

The niches of Josefina Guilisasti: a topos for painting or a thinking space
MARILICE CORONA

616-627

O corpo e a política na poética fílmica de Fernando Belens
MARISE BERTA DE SOUZA

Body and politics in the films of Fernando Belens
MARISE BERTA DE SOUZA

628-636

Señales visuales espontáneas presentes en la cotidianidad, como referentes de creación artística en la obra de Ignasi Aballí
MASSIMO COVA

Daily and spontaneous signs as subjects: the artistic work of Ignasi Aballi
MASSIMO COVA
645-656

A Fotografia e a Duração no Trabalho de José Luís Neto
MIGUEL NOVAIS JASMINS RODRIGUES

Photography and duration in the work of José Luís Neto
MIGUEL NOVAIS JASMINS RODRIGUES
657-667

Las narrativas del cuerpo en la obra de Natalia Iguiñiz
MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA & ROSA GONZALES MENDIBURU

The narratives of the body in the work of Natalia Iguiñiz
MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA & ROSA GONZALES MENDIBURU
668-678

Personajes y escenarios en las performances de Elena Tejada
MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA

Characters and scenarios in the performances of Elena Tejada
MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA
679-688

A transnacionalidade de artistas no Museu Afro Brasil: Yonamine e José Pedro Croft
NEIDE MARCONDES & NARA MARTINS

The transnationality of artists in the Afro-Brazilian Museum: Yonamine and José Pedro Croft
NEIDE MARCONDES & NARA MARTINS
689-696

O ambiente amazônico nas obras de Hélio Melo
NORBERTO STORI & ROSSINI DE ARAÚJO CASTRO

The Amazonian environment in the works of Hélio Melo
NORBERTO STORI & ROSSINI DE ARAÚJO CASTRO
697-703

Diálogos sobre a obra do artista brasileiro Hélio Oiticica no Instituto Inhotim
NORBERTO STORI & MARIA LÚCIA WOCHLER PELAESDE MENDOZA

Dialogues on the work of Brazilian artist Hélio Oiticica at Instituto Inhotim
NORBERTO STORI & MARIA LÚCIA WOCHLER PELAES
704-711

El pelo tejido. Una aproximación al pelo como material artístico en la obra de Basilisa Fiestras
NURIA BOUZAS LOUREIRO

El pelo tejido. Una aproximación al pelo como material artístico en la obra de Basilisa Fiestras
NURIA BOUZAS LOUREIRO
712-722

Lenora de Barros: uma produtora de linguagem transpondo fronteiras OMAR KHOURI	*Leonora de Barros: a language maker between borders* OMAR KHOURI	723-733
Luciana Magno, um corpo movente na Amazônia ORLANDO FRANCO MANESCHY	*Luciana Magno, a moving body in the Amazon* ORLANDO FRANCO MANESCHY	734-741
Algo puede suceder: Loss of Symmetry, una aproximación a la obra de Nicolás Lamas ÒSCAR PADILLA MACHÓ	*Something Can Happen: Loss of Symmetry, an approach to the work of Nicolás Lamas* ÒSCAR PADILLA MACHÓ	742-749
Alejandro Gorafe y el objeto mutante: de lo común a lo sublime PABLO GARCÍA CALVENTE	*Alejandro Gorafe and the Transfigured Object: from the Common to the Sublime* PABLO GARCÍA CALVENTE	750-758
A fotografia, o vivo, o ausente, o agora: a produção da artista brasileira Sofia Borges PAULA C. D. CABRAL TACCA	*The Photography, the living thing, the absent thing, the present moment: the Brazilian artist Sofia Borges's production* PAULA C. D. CABRAL TACCA	759-771
"Arquivos da Destruição": experiências e invenções sobre a paisagem a partir da obra de Glayson Arcanjo PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA	*"Archives of the Destruction": experiences and inventions about landscape by the Glayson Arcanjo's work* PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA	772-779
Contando histórias: a xilogravura de Zoravia Bettiol PAULO GOMES	*Telling the stories: the woodcut of Zoravia Bettiol* PAULO GOMES	780-791
O que somos? Leitura Heideggeriana do trabalho de Ricardo Guerreiro Campos PEDRO MIGUEL SANTOS SILVA	*What are we? Heideggerian lecture of Ricardo Guerreiro Campos's Work* PEDRO MIGUEL SANTOS SILVA	792-800
Arte urbano textual como reivindicación poética en la obra de Rogelio López Cuenca PEDRO ORTUÑO MENGUAL & SOFIA CORRALES RODRÍGUEZ	*Textual urban art as a poetic claim in the work of Rogelio López Cuenca* PEDRO ORTUÑO MENGUAL & SOFIA CORRALES RODRÍGUEZ	801-810

Relatos sublimes a través de objetos cotidianos. Identidad, poder y cotidianidad en la obra de Eulália Valldosera PILAR MANUELA SOTO SOLIER	***Sublime stories through everyday objects. Identity, power and daily life in the work of Eulália Valldosera*** PILAR MANUELA SOTO SOLIER	811-821
Fran Meana: evocaciones del lugar y archivos de la memoria ROMÁN CORBATO	***Fran Meana: evocations of the place and archives of the memory*** ROMÁN CORBATO	822-831
As Ordenações Poéticas de Elke Coelho RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA	***The Poetic Orders of Elke Coelho*** RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA	832-839
Rompendo a horizontal: corpo político em videoperformance, na obra AguaCero de Oscar Leone SAMARA AZEVEDO DE SOUZA	***Breaking the horizontal: political body in videoperformance, in the work AguaCero by Oscar Leone*** SAMARA AZEVEDO DE SOUZA	840-846
Ações de (des)velamento: a escrita performativa na obra Pes(o)soa de Carne e Osso de Santiago Cao SAMARA AZEVEDO DE SOUZA	***(Un)veiling Actions: the performative writing in the work Pes(o)soa de Carne e Osso by Santiago Cao*** SAMARA AZEVEDO DE SOUZA	847-853
Klaus Mitteldorf: Memórias do Presente SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	***Klaus Mitteldorf: Memories of the Present*** SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	854-864
Cássio Vasconcellos: um olhar em plongée SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	***Cássio Vasconcellos: a look in plongée*** SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	865-874
PichiAvo: un acto, dos impulsos SARA RAMÍREZ DOMÍNGUEZ & MARÍA DEL ROCÍO GONZÁLEZ PALACIOS	***PichiAvo: one act, two impulses*** SARA RAMÍREZ DOMÍNGUEZ & MARÍA DEL ROCÍO GONZÁLEZ PALACIOS	875-882
José Aurélio, o Monumento ao Trabalho de 1993 ou a obra como alegoria da história da cidade de Almada SÉRGIO VICENTE PEREIRA DA SILVA	***José Aurélio's Monumento ao Trabalho (Monument to Labour), 1993, or the work as allegory of Almada's history*** SÉRGIO VICENTE PEREIRA DA SILVA	883-892

Um jogo de significações: o comum na obra de Alexandre Sequeira SHEILA CABO GERALDO	***A play of meanings: the common in the work of Alexandre Sequeira*** SHEILA CABO GERALDO	893-903
La presencia de la memoria en la obra gráfica de José Manuel Martínez Bellido SIMÓN ARREBOLA PARRAS	***The presence of memory in José Manuel Martínez Bellido's graphic works*** SIMÓN ARREBOLA PARRAS	904-912
Felippe Moraes: Tudo o que nos ultrapassa SUSANA ROCHA	***Felippe Moraes: Everything that is beyond us*** SUSANA ROCHA	913-924
A tangibilidade tácita do intangível: Matéria e Memória na obra de Sara Bichão SUSANA MARIA PIRES	***The unspoken tangibility of the intangible: Matter and Memory in Sara Bichão's work*** SUSANA MARIA PIRES	925-932
Da paisagem, do tempo e do logro na pintura de Domingos Loureiro SUSANA MARIA CLEMENTE DOS SANTOS PITEIRA	***On landscape, time and deception in the work of Domingos Loureiro*** SUSANA MARIA CLEMENTE DOS SANTOS PITEIRA	933-943
Obra Primera. Representación del paisaje a través del ensamblaje y el dibujo en el espacio, del artista Franco Contreras SUSANA SUNIAGA MARÍN	***First Work. Representation of the landscape through the assembly and the drawing in the space of the artist Franco Contreras*** SUSANA SUNIAGA MARÍN	944-956
Açúcar Amargo: Escravatura, Resiliência e Memória na obra de María Magdalena Campos-Pons TERESA ISABEL MATOS PEREIRA	***Bitter Sugar: Slavery, Resilience and Memory in María Magdalena Campos-Pons's work*** TERESA ISABEL MATOS PEREIRA	957-970
Objeto-roupa: atos de presença TERESINHA BARACHINI	***Clothing-object: presence acts*** TERESINHA BARACHINI	971-979
Já me transformei em imagem: Apropriações indígenas da tecnologia no coletivo Vídeo nas Aldeias THAIS GOMES DA SILVA	***I already became an image: Indigenous appropriations of technology in the collective Vídeo nas Aldeias*** THAIS GOMES DA SILVA	880-986

La invención del mundo en la obra de Victoria Iranzo VENTURA ALEJANDRO PÉREZ SUÁREZ	***The invention of the world in the work of Victoria Iranzo*** VENTURA ALEJANDRO PÉREZ SUÁREZ	987-998
Partir para contar: Mona Hatoum, arte y denuncia sociopolítica YASSINE CHOUATI & ÁUREA MUÑOZ DEL AMO	***Leaving to tell: Mona Hatoum, art and sociopolitical criticism*** YASSINE CHOUATI & ÁUREA MUÑOZ DEL AMO	999-1006
Habitar la imagen. El concepto de utopía y realidad en la obra de Sofía Jack YOLANDA RÍOS COELLO	***To inhabit the image. The concept of Utopia and reality in Sofía Jack's work*** YOLANDA RÍOS COELLO	1007-1014
Entre-lugares: as Pinturas secas, de Luiz Monken ZALINDA CARTAXO	***Between-places: the Dry Paintings, by Luiz Monken*** ZALINDA CARTAXO	1015-1023
3. Atividades e painéis que decorreram no CSO'2017	***3. Activities and panels during CSO'2017***	1026-1036
Painéis	***Panels***	1026-1034
Atividades paralelas	***Parallel activities***	1035-1036
4. Comissão científica do CSO'2017	***4. CSO'2017 Scientific Committee***	1038-1039
5. Moderadores dos painéis do CSO'2017	***5. CSO'2017 Panel Moderators***	1042

1. Textos editoriais

Editorial texts

Comunicar entre artistas

Communicating between artists

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. Coordenador do Congresso CSO.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O projeto do congresso "Criadores Sobre outras Obras" é desafiar o discurso de artistas sobre outros artistas. Aumentar a produção de discursos do lado dos autores, alargar a participação e a retroação. Os artistas têm as suas referências mais particulares, mais próximas. A rede particular de inserção estética e referencial de cada artista tem aqui a oportunidade de se tornar mais visível e de valorizar um olhar descentrado, mais qualificado, vencendo periferias, e ultrapassando as contaminações do mundo da arte ou do seu eurocentrismo.

Permite-se o conhecimento, a valorização, a preservação, e a disseminação de muitos autores que, por serem mais próximos, são os mais desconhecidos. Nesta rede de conhecimentos e de criadores vão-se revelando novas propostas de referenciação, novas afinidades, que vão contribuindo para novas obras e novas relações.

A delimitação da proposta aos países de idioma português ou espanhol adiciona uma mais valia inestimável, de maior aprofundamento de um contingente cultural que persiste numa espécie de auto-colonização perante as potências económico-discursivas.

O congresso CSO é um projeto de resistência, de desafio e de disseminação alternativa, que constrói relação entre autores e conhecimentos, que os torna públicos. Mas também pode ser um projeto de educação artística (não formal): faz disseminação, gera audiências novas, provoca mais implicações, suscita mais conhecimentos, novos discursos. É uma proposta de criação e de conhecimento artístico mais virado sobre o próximo, às vezes menos conhecido. Constrói-se reconhecimento, devolve-se olhares atentos a artistas que sofriam desatenção, promove-se a maior proximidade cognitiva (Radulescu de Barrio, 2017).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Cartaz do VIII Congresso CSO'2017,
sobre de imagem de Lygia Clark, cortesia de Associação Clark.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Aspecto de uma atividade do Congresso CSO'2017. Foto: Ana Caria.
Figura 3 · Aspecto de uma mesa do Congresso CSO'2017. Foto Leonor Fonseca.

É um tatear de corpos próximos, para os quais existia uma cegueira, como na imagem de Lygia Clark que foi imagem do Congresso. Vencer o desconhecimento, aproximar artistas, criar novidade (Figura 1).

Os movimentos que se manifestam neste congresso são consistentes, ao longo de oito edições, mas certamente não serão perenes. Dependem das pessoas, das relações, e em conjunto produzem um projeto formativo, não formal. Estabelece-se e faz-se funcionar uma rede colaborativa, que abrange os meios artísticos e universitários dos países de línguas ibéricas.

Quando os artistas resgatam, promovem, estudam outros artistas, fazem-no com um olhar distinto do tradicional historiador, curador, colecionador: há um novo discurso sobre arte, que emerge no contexto relacional da estética (Bourriaud, 2009), na efervescência colaborativa que se observa e se descreve como instância da "viragem educativa" (O'Neil & Wilson, 2009).

O projeto é simples: é preciso conhecer quem está por conhecer, e agir em circuitos alternativos, propor novas relações e novos centros (Ardenne, 2006). Suscitar um conhecimento mútuo que renova a produção artística, e faz novidade no discurso sobre arte.

Desde 2010 se fazem, na proposta CSO, as chamadas aos artistas para esta construção, uma nova relação, um mútuo novo conhecimento. Oito anos passaram e observa-se um reconhecimento de mais partilha no espaço atlântico e um maior conhecimento das realidades vividas nos distintos territórios que se aproximam pelos idiomas, mas que se mantinham estranhamente afastados.

Referências

Radulescu de Barrio, Mihaela (2017) "Personajes y escenarios en las performances de Elena Tejada". Revista Estúdio, Artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 8(20): XX.

Ardenne, Paul. (2006). Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac. ISBN: 84-96299-40-6.

Bourriaud, Nicolas (2009) Estética Relacional. São Paulo. Martins Fontes. ISBN 978-85-99102-97-8

O'Neil, Paul & Wilson, Mick (Ed.) (2010) "Curating and the Educational Turn" London: Open Editions. ISBN 978-0-949004-18-5

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

2. Comunicações apresentadas ao VIII Congresso

Communications presented to the VIII Congress

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

A realidade da ficção na pintura de Carlos Alberto Petrucci

The reality of fiction in the painting of Carlos Alberto Petrucci

ALFREDO NICOLAIEWSKY*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, artista visual / professor. Bacharel em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Artes Visuais, Poéticas Visuais, UFRGS. Doutor em Artes Visuais, Poéticas Visuais, UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248, Centro Histórico, Porto Alegre, RS CEP: 90020-180 Brasil. E-mail: alfredo.nicolaiewsky@gmail.com

Resumo: Este texto tem por objeto uma série de pinturas de Carlos Alberto Petrucci, produzidas entre os anos 1970 e os anos 1980. Nelas são retratados prédios do patrimônio arquitetônico local em vias de desaparecimento. Para compreendermos a excepcionalidade da série é importante observar a técnica empregada – têmpera encerada – e o tratamento das imagens a partir de fotografias. Esses aspectos me chamaram a atenção ao ver as pinturas na época de sua execução; porém elas tinham algo mais, além da melancolia: há tristeza, solidão e silêncio que tocaram-me naquele momento e que, passados mais de trinta anos, continuam a emocionar-me.

Palavras chave: Carlos Alberto Petrucci / pintura / hiper-realismo.

Abstract: *This paper is based on a series of paintings by Carlos Alberto Petrucci, produced between the 1970s and the 1980s. They show buildings of the local architectural patrimony in the process of disappearing. To understand the exceptionality of the series, it is important to observe the technique employed – wax tempera – and the treatment of images from photographs. These aspects caught my eye when I saw the paintings at the time of their execution. But they had something more than melancholy: there is sadness, solitude and silence that touched me at that moment and that, after more than thirty years, continue to excite me.*

Keywords: *Carlos Alberto Petrucci / painting / hyper-realism.*

Autor de uma série de pinturas, nas quais propunha preservar um tempo que passava representado em antigos espaços urbanos, Carlos Alberto Petrucci (Pelotas/RS, 1919 – Porto Alegre/RS, 2012) foi um importante artista do Rio Grande do Sul. Mas esse mesmo tempo que ele tentou apreender foi cruel com sua obra, pois Petrucci está praticamente esquecido, apesar da extrema qualidade da sua obra, do reconhecimento da crítica e do sucesso comercial que esta série obteve no período entre os anos 1970 e o início dos anos 1980. Neste texto proponho resgatar parte da produção do artista, lançando um olhar sobre a pintura desenvolvida no período citado. Como milhares de outros artistas pelo mundo, com certeza a imensa maioria, esse esquecimento, ou segundo plano, é absolutamente injusto, visto a importância que suas obras tiveram no momento de sua maior aceitação e as repercussões que elas causaram em muitos outros artistas, principalmente aqueles mais jovens, dentre os quais me incluo.

1. Alguns dados biográficos

Pelotas, cidade onde nasceu Carlos Alberto Petrucci, localizada no extremo sul do Brasil foi, no século XIX, uma cidade rica e refinada, graças principalmente à indústria do charque. No início do século XX, quando nosso artista nasceu, já estava em franca decadência econômica, mas continuava sendo uma cidade culta, graças à tradição conquistada e, em parte, devido à proximidade com Montevidéu e Buenos Aires. Sua família, embora de origem humilde e de baixo poder econômico, pois seu pai era barbeiro, cultivava as artes, principalmente a música. Entre 1935 e 1936 Petrucci estudou desenho no Conservatório local e conta que, aos quinze anos, "Copiava artistas de cinema ou copiava quadros de outros pintores, publicados na revista *Ilustração Brasileira*" (Gastal, 1998: 102). A prática de pintar a partir de imagens preexistentes irá acompanhá-lo em boa parte de sua trajetória.

Em 1938, aos 18 anos, Petrucci vai para Porto Alegre, a capital do Estado, em busca de trabalho. Inicia em uma empresa de cartazes de rua, onde utilizava sua facilidade para o desenho, mas onde também era necessário rigor técnico. A partir de 1944 é contratado como desenhista técnico na Secretaria Estadual de Obras Públicas. Então começa a desenvolver seu trabalho artístico, paralelamente ao emprego público que lhe dava os meios de subsistência. Têm nesta fase inicial duas fortes influências: o artista Vasco Prado (1914-1998), de quem se torna amigo e divide ateliê e, ainda, a Revista do Globo (importante periódico ilustrado brasileiro editado quinzenalmente pela Livraria do Globo em Porto Alegre entre 1929 e 1967).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Disse ele que:

> *É preciso lembrar da turma da Editora Globo. Eu, por exemplo, não passei pelo departamento de arte de lá, mas sofri influência daqueles desenhistas, que atingiram os artistas gaúchos atuantes então. De gráficos, particularmente* [João] *Fahrion e* [Carlos] *Scliar. Acho que todo mundo, mesmo sem passar pela Globo, tem influência das características gráficas que tiveram origem no grupo de lá, especificamente do* [Ernst] *Zeuner.*

Sua carreira desenvolve-se através da participação em inúmeros salões, exposições coletivas e mostras individuais, sendo que das treze individuais realizadas, onze ocorreram em Porto Alegre. Produzindo sistematicamente até o final dos anos 1990, sempre pautou sua carreira na experimentação de técnicas e linguagens, tendo como temas mais recorrentes os retratos, os nus, um expressivo conjunto de trabalhos abstratos e as paisagens. Irei deter-me nessas últimas, pois elas têm características bastante específicas e com as quais me identifico.

Esta série de pinturas, que agora descrevo, foi executada entre os anos de 1974 e 1980. Como até hoje não foram feitos estudos sistemáticos sobre a produção de Petrucci, desconhecemos quantas obras da série foram produzidas nesse período. Até o momento, baseado em catálogos de exposições e de leilões e também nos inventários de coleções públicas e privadas locais, consegui identificar e localizar apenas dezesseis obras, mas acredito que este número seja bem maior, visto o longo período em que foram produzidas.

Em 1975, ao se aposentar do serviço público, Petrucci viaja à Europa pela primeira vez. Nesta ocasião entra em contato com a produção hiper-realista, que estava no auge. Declara o artista que "Antes de viajar à Europa, havia feito dois ou três quadros hiper-realistas. Depois da viagem, voltei ao figurativo como nunca. Foi ai que surgiu a série com os prédios antigos de Porto Alegre" conforme informações de Susana Gastal (1998: 102). A opção por retratar os prédios antigos advêm de uma "preocupação do artista com o desaparecimento de vários sítios significativos do Patrimônio arquitetônico da cidade reproduzidos com a máxima fidelidade e 'uma ligeira atmosfera metafísica, que é minha contribuição. Se não seria uma simples cópia da natureza.'" (Gastal, 1998: 102).

2. A técnica

A técnica utilizada é bastante característica e fundamental neste conjunto de pinturas. Os trabalhos aqui estudados são em têmpera encerada aplicada sobre aglomerado de madeira.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

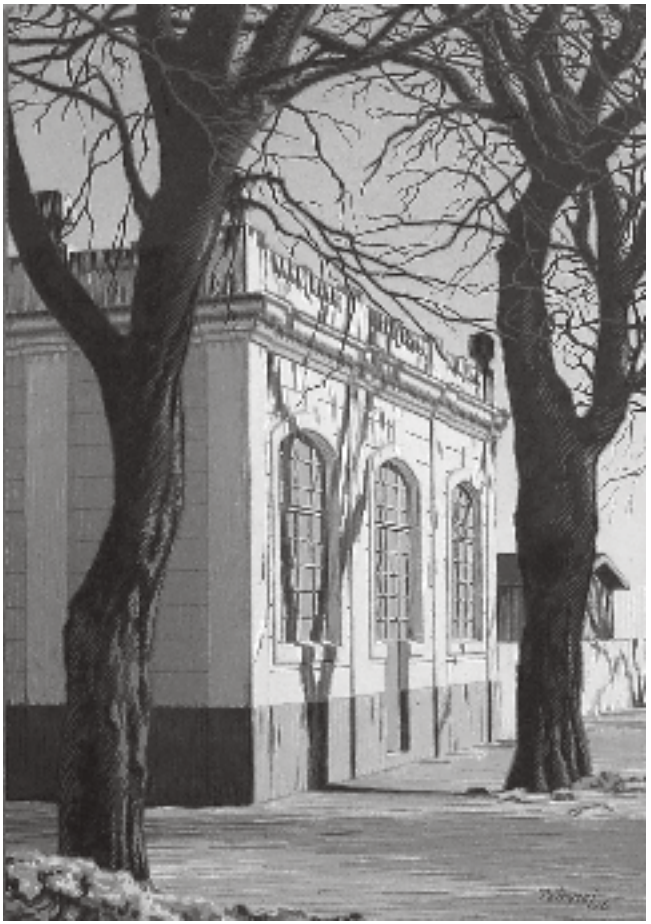


Figura 1 · Carlos Alberto Petrucci. *Pão dos Pobres*, Têmpera encerada sobre aglomerado, 1976, 23,9×16,5 cm. Coleção particular, Porto Alegre, RS. Foto do autor.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Deduzo, através da observação, que as etapas de execução devem ter seguido o seguinte caminho: a partir de uma fotografia, Petrucci transpunha a imagem para o suporte, seja utilizando a observação direta da foto, ou o método de transposição por grade ou ainda uma projeção, fazendo um desenho de base, mas já "limpando" a imagem dos elementos que considerava desnecessários – postes, placas, veículos e principalmente pessoas – deixando somente os prédios, a vegetação e as vias. A primeira camada de pintura era aplicada cobrindo todas as superfícies.

Esta base em cores uniformes era aplicada em áreas específicas, como podemos ver na pintura "Pão dos Pobres", na qual as paredes iluminadas são pintadas de bege, as aberturas de verde claro e a parte escura do prédio, de frente para o espectador, têm uma cobertura em dois tons próximos de verde. Os troncos das árvores receberam uma camada uniforme de marrom e, em suas áreas mais iluminadas, pequenas manchas de uma tonalidade clara. A única área que recebe pintura tonalizada é o céu, que vai de um azul intenso no alto, clareando em direção ao horizonte abaixo. Após essa primeira camada, que define os planos e todos os elementos, o artista entra com uma segunda camada pictórica.

Esta é constituída de pequenos traços paralelos, acredito que feitos com tira-linhas, aplicados sobre a camada anterior. Os tons aplicados desse modo variam entre os claros e os escuros em relação à base, e tem dois intuitos: 1. dar uniformidade a pintura e, 2. enriquecer a camada pictórica com texturas e volumes, definindo os detalhes e aspectos ainda não tratados. O artista consegue, com este tratamento, dar à obra um aspecto muito próximo ao fotográfico, promovendo o distanciamento e a atemporalidade às obras, o que nos levaria a aproximá-las não somente do hiper-realismo, mas também da pintura metafísica, seja pelo silêncio, pelo esvaziamento e, principalmente, pelo clima de irrealidade que elas transmitem.

Ainda falando da pintura propriamente dita, temos a escolha das cores utilizadas: apesar do resultado se aproximar da imagem fotográfica, ou seja, os diversos elementos são pintados com as cores reais, podemos perceber que ele utiliza as mesmas cores e tonalidades em diversas áreas da pintura. Na já citada *Pão dos Pobres* podemos perceber que as cores utilizadas no prédio se repetem no chão e nas árvores – o que em uma área é a primeira camada – volta nos outros elementos como grafismo. Este recurso, muito utilizado pelo artista, acaba por estabelecer uma unidade cromática ao conjunto. Não quero dizer com isto que a superfície pictórica tenda a uma única cor. Os elementos continuam com suas cores bastante definidas, mas reverberam, de modo sutil, uns nos outros.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Carlos Alberto Petrucci. *Farmácia Carvalho*. Têmpera encerada sobre aglomerado, 1977, 66,7×37,0 cm. Coleção Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. Foto: www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/C/16702/
Figura 3 · Carlos Alberto Petrucci. *Torres*. Têmpera sobre aglomerado, 1979, 62×81cm. Coleção Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. Foto: www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/C/16702/
Figura 4 · Carlos Alberto Petrucci. Sem título. Têmpera encerada sobre aglomerado, 1975, 47×70 cm. Coleção particular, Porto Alegre, RS. Foto do autor.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

3. Estruturas

As representações urbanas de Petrucci se dividem em dois conjuntos bastante diferentes. No primeiro grupo as pinturas representam os prédios em absoluta frontalidade, apresentando unicamente as fachadas – o que nos remete às representações técnicas de arquitetura, como nas pinturas *Farmácia Carvalho* (Figura 2) e *Tumelero* –, ou utilizando o recurso de um único ponto de fuga central, como em *Travessa dos Venezianos* e *Torres* (Figura 3). No caso dos dois exemplos de fachadas há certo achatamento da imagem, o que não ocorre nos outros dois onde a perspectiva é amplamente enfatizada.

No segundo grupo os elementos arquitetônicos são representados com dois ou mais pontos de fuga (Figura 4). O artista estrutura estes espaços de tal maneira que somos atraídos para dentro das imagens, querendo perceber o que há ao fundo, ou atrás de um prédio que impede nossa visão.

Outro aspecto que chama a atenção, em algumas obras, são as sombras projetadas. Elas podem ser dos prédios sobre as ruas, das árvores, dos relevos arquitetônicos, mas sempre são extremamente marcadas e definidas. Mesmo elas sendo absolutamente corretas, o fato de serem tão acentuadas, quase palpáveis, lhes dá um caráter irreal.

4. A recepção e a atualidade

Nas reduzidas referências textuais sobre este conjunto de pinturas, normalmente elas são qualificadas como pinturas hiper-realistas. O historiador e crítico José Francisco Alves, em artigo publicado pouco tempo após o falecimento do artista, ao escrever sobre esta série, usa a expressão fotorrealismo:

> *A partir de fotografias de paisagens predominantemente urbanas, as quais ele não era o autor, Petrucci começou a reproduzi-las, impecavelmente, retirando das cenas o que considerava 'ruído visual', como postes, antenas, letreiros e, principalmente, as pessoas. Podemos com isso entendê-lo como uma espécie de predecessor do processo análogo de limpeza digital, feita por softwares como o Photoshop.* (Alves, 2012: 6)

A limpeza das imagens acaba por ser uma das características mais marcantes deste conjunto de obras. A ausência absoluta de figuras humanas, a inexistência dos vestígios do dia-a-dia e o "restauro" dos prédios, que parecem ter sido recém construídos, tudo isto dá ao observador uma sensação de vazio, de solidão, de congelamento de um tempo. Todas estas pinturas são extremamente melancólicas, tristes, quase cidades-fantasma, apesar de serem luminosas e até mesmo ensolaradas.

Porém, além do caráter hiper-realista, suas obras possuem "uma ligeira atmosfera metafísica" como o artista nos diz. Aqui também vale lembrar dois outros artistas gaúchos contemporâneos de Petrucci, que nos anos 1970 tinham este caráter metafísico: Waldeni Elias (1931-2010) e Antônio Gutiérrez (1934-2004), dois pintores extremamente significativos para o conhecimento da arte feita no Rio Grande do Sul e que também ainda necessitam estudos monográficos aprofundados para sua adequada inserção.

Conclusões

Para concluir: pensei em tentar escrever sobre o motivo que me levou a escolher estes trabalhos para apresentar. Vi os quadros na época em que foram feitos, final dos anos 1970, em algumas individuais e coletivas e desde o primeiro momento eles me impressionaram profundamente. Eu estava iniciando minha carreira como artista e não pensava nas obras a partir de conceitos ou teorias, mas me impressionava apenas pelo impacto que me causavam. A perfeição técnica e seu realismo fotográfico, com certeza foram os primeiros aspectos que chamaram minha atenção.

O crítico brasileiro Carlos Scarinci (Porto Alegre/RS, 1932 – São José dos Campos/SP, 2015) no livro A Gravura no RS: 1900-1980,

> (...) *levanta uma hipótese interessante, em relação à obra de Petrucci. Para Scarinci, o tempo é o personagem central na pintura do artista, em especial na série hiperrealista* (...). *'O quadro assim compreendido, mais no seu modo de representar do que a partir de algo do objeto (exterior) que representa, mostra-se receptivo às projeções sentimentais ou intelectuais do espectador, mas provoca, pela ambigüidade formalizada, a necessidade de interpretação. O espectador não consegue mais permanecer apático, o fascínio da forma incentivando-o, constantemente, a tornar-se responsável pelo sentido.'* (Gastal, 1998: 108)

O historiador português Vitor Serrão (Portugal, 1952), que escrevendo com acuidade e sensibilidade sobre uma pintura portuguesa de 1544, afirma que

> *A poesia sente-se nas entranhas da tinta e fala-nos de imaginosos mundos. Mesmo que o traço de pincel seja feito de convenções e durezas* (...) *é solto e busca em imaginosos sentidos os nossos olhares.* (Serrão, 2016)

Estas pinturas tinham algo que ia além: há uma tristeza, uma solidão e um silêncio que me tocaram profundamente naquele momento e que, passados mais de trinta anos, continuam me emocionando e esses dois autores me ajudam a definir esse sentimento frente às obras de Carlos Alberto Petrucci.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Alves, José Francisco (2012). "Petrucci, o fotorrealista gaúcho". Zero Hora, Porto Alegre, 14 julho 2012, Caderno Cultura, p. 6.

Gastal, Susana (1998). "Um encontro com Carlos Alberto Petrucci". In *Caixa EconômicaFederal – Projeto Caixa Resgatando a Memória*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal.

Rosa, Renato & Presser, Décio (2000). *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. 2ºed. rev. amp. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. ISBN: 85-7025-522-5

Serrão, Vitor (2016). "Exotismos, luz e sombra no coração do mundo". Postagem na página do historiador no Facebook em 08/12/2016. Disponível em: www.facebook.com/vitor.serrao.58?fref=ts

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

A Desfiguração do Eu: Dead Inside, um livro de artista e uma exposição de São Trindade

The Disfiguration of the self: Dead Inside, an artist book and an exhibition of São Trindade

ALICE GEIRINHAS*

Artigo completo submetido a 22 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Portugal, artista visual, professora. Doutoramento em Arte Contemporânea, Universidade de Coimbra Colégio das Artes (CA). Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas, Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes (FBAUP). Licenciatura em Escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologias, Departamento de Arquitetura. R. Colégio Novo, 3000-143 Coimbra, Portugal. E-mail: gxalice@gmail.com

Resumo: Esta comunicação pretende abordar a exposição da artista São Trindade, Dead Inside realizada no âmbito do projeto Quarto 22 do Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 2016. Num espaço circular, branco , desenhado pelo arquiteto João Mendes Ribeiro, São Trindade dispõe 22 imagens (fac-similes) retiradas fotograficamente do seu livro de artista em contínuo processo e inacabado. O livro, Dead Inside, foi iniciado em 2005, interrompido cerca de dez anos e reiniciado em 2015. Da primeira fase do livro constam 12 páginas/imagens e da segunda fase, 34 páginas/imagens realizadas entre 2015 e 2016.

Palavras-chave: fotografia / autorretrato / autobiografia visual.

Abstract: *This communication intends to analyse the exhibition of the artist São Trindade, Dead Inside, realized in the scope of "Quarto 22", a project from College of Arts, University of Coimbra. In a circular and white space, designed by the architect João Mendes Ribeiro, the artist São Trindade show 22 images (fac-similes) photographed from her artist book in a continuos and unfinished process. The book Dead Inside was started in 2005, interrupted about ten years and restarted in 2015. The first phase of the book includes 12 pages/images and the second phase, 34 pages/images made betweem 2015 and 2016.*

Keywords: *photography / self portrait / visual autobiography.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

A matriz das imagens é fotografias, autorretratos, retiradas do arquivo da artista e recriadas a partir de colagem, desenho e pintura. Digamos que o gesto de fotografar, de se fotografar a si-mesmo e de re-fotografar, está na génese deste projeto, na quer na matriz quer na reprodução dos fac-similes.

Segundo a artista, algumas das fotografias da primeira fase de *Dead Inside* remetem para um outro projeto, *Bad liver and a broken heart,* exposição realizada em 2006 na Kgaleria, espaço do coletivo Kameraphoto (formado em 2003 pelos fotógrafos Céu Guarda, Guilhaume Pazat, Sandra Rocha, Pedro Loureiro, entre outros e terminado em 2014) com a curadoria de António Júlio Duarte. Desse projeto expositivo constam 14 fotografias a preto e branco que deu origem em 2012 a um livro de artista editado pela editora independente Ghost Editions (formada pelos artistas Patrícia Almeida e David-Alexandre Guéniot) e reeditado em 2015.

As 22 imagens que formam o Quarto 22 repetem o formato do livro de artista, (42,7x 30 cm) e o próprio livro, uma vez que são reproduzidas fotograficamente. Há aqui uma inversão de conceitos e de regras de jogo no que se normalmente se reproduz e o que é considerado original. As imagens expositivas são abordadas como múltiplos, fac-similes possíveis de serem reproduzidos e o livro, a obra original e exemplar único, não reproduzível no sentido da edição e da publicação do livro.

A fotografia e o desenho, o gesto do desenho, o gesto de fotografar, o gesto de colar, compor, sobrepor, o gesto de pintar, o gesto de re-fotografar, traduzem os medio escolhidos pela artista para abordar a questão do corpo e neste caso o corpo da artista também como *medium* da obra.

Desfiguração do Eu

Esta série de imagens parte do ato fotográfico e ligado à perda de aura da obra de arte pela possibilidade de se reproduzir como Benjamim declarou no seu texto "A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica", o autorretrato fotográfico é justaposto com as técnicas de pintura e associado assim com uma materialidade, densidade e temporalidade que a fotografia não contém (Medeiros, 2000). As composições visuais de São Trindade partem de autorretratos fotográficos, mas pela sua recolocação, transformação através da colagem e da pintura passam do plano da autorrepresentação para o plano da autobiografia visual. Há uma intensidade dramática e uma narrativa inerente neste conjunto de 22 imagens: o corpo da artista é um corpo-memória, um corpo-estória, um corpo-eu, um corpo máscara desfigurado, onde a confluência entre o "eu

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Vista geral da exposição Dead Inside, de São Trindade, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra. Fonte: Vitor Garcia

real" e o "eu autobiográfico" funciona como máscara que esconde não só o eu real mas que o desfigura para acabar reconstruindo-o. O impulso autobiográfico é constituído por metáforas, memórias e linguagem (De Man, 1984); o "eu" é diluído através da metáfora e neste caso, da estrutura da linguagem visual e transforma-se num eu fantasma, desconstruído, um fac-simile.

Segundo Lejeune a autobiografia é constituída por um triunvirato de identidades: autor/narrador/protagonista. A privacidade do autor ao identificar-se como narrador e protagonista torna-se pública. Escrever sobre nós mesmos, antes de ser um ato narcisista é uma atividade normal que, como a ficção, pode mobilizar todas as formas de arte. E o que une a autobiografia escrita (o eu escrito) e o visual (o eu fotográfico, cinematográfico, pictográfico) é o desejo do traço, da inscrição sobre um suporte duradouro, um desejo de constituir séries ao longo do tempo. Têm também em comum o desejo de construir o olhar do outro sobre si próprio. (Guasch, 2009:17). Por um lado, São Trindade remete para esta construção do olhar do outro sobre si próprio e por outro, para a

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

questão do pacto fantasmático na autobiografia. Não temos a confirmação se há uma correspondência entre a vida da artista e as narrativas sugeridas nas imagens ou se esta construção é uma ficção, a ficção que Lejeune considera mais profunda e verdadeira, pois não se resume a narrar a vida e a revelar a natureza humana, mas revela os fantasmas do autor/artista, formando-se assim o pacto fantasmático. (Lejeune, 1980) *Je est un autre*, permanece como conceito central na noção de pacto e Lejeune propõe que o autor é o efeito de um contrato: a forma autobiográfica não é o instrumento de expressão de um sujeito preexistente, mas antes aquilo que determina a existência do sujeito. (Lejeune, 1980: 242) A fragmentação do eu sempre pouco revelado e a preto e branco nesta série da artista pressupõe um corpo plural sem a lógica do passado e do presente. "Que corpo? Temos vários" (Barthes, 2009:175) e a impossibilidade de nos vermos a nós próprios senão como imagem — ao espelho, fotografada — ou através do Outro, o que implica distanciação. (Barthes, 2006) O corpo de São Trindade é um corpo plural que a artista nos dá a ver/ler: um eu fragmentado como um *patchwork* (Barthes, 2009), um eu- fantasmático. Através dessa fragmentação cabe ao espetador criar os lugares referenciais entre todos os fragmentos (retalhos), é o espetador que deve estabelecer as ligações, conexões e desconexões da manta de retalhos. O autobiográfico propõe e o espetador dispõe. A sequência narrativa das imagens foto-desenho indica-nos o lado performático desta série, do que não é verdadeiro nem falso mas que remete para uma ação associada a uma ideia de representação fotográfica, um jogo mimético e mecânico que o autorretrato fotográfico possibilita: construir, destruir, ficcionar o eu (Medeiros, 2000). Uma mulher-corpo (um corpo que sangra) que nos liga a um ovário monstro ou uma mulher sem rosto que flutua talvez numa bactéria microscópica ou numa célula cancerígena. Acrescente-se que o espaço circular do Quarto 22, desenhado pelo arquiteto João Mendes Ribeiro, transmite por si só uma impressão hospitalar. A estrutura de metal pintado de branco, como as camas hospitalares, a cortina branca a toda a volta como as divisórias das enfermarias produzem essa sensação de espaço inócuo, espaço-cura, espaço--doença. Essa sensação é ampliada porque sabemos que o edifício onde se situa o Colégio das Artes foi um hospital ativo até meados dos anos 80 do séc. XX.

A narrativa performativa fotográfica em Dead Inside, os recortes e detalhes dos 22 autorretratos são retirados do arquivo pessoal da artista. Como já referido, fazem parte de um outro trabalho da artista *Bad Liver and a Broken Heart*, uma sequência performática e encenada de autorretratos da artista, onde a identidade (o rosto) é sempre escondida. O eu fragmentado é aqui disseminado e o corpo da artista é transformado em corpos (duplo) de mulheres mortas ou

Figura 2 · São Trindade, S/título, 42,7 × 30, colagem, fotografia, pintura com materiais vários, desenho Fonte: São Trindade.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

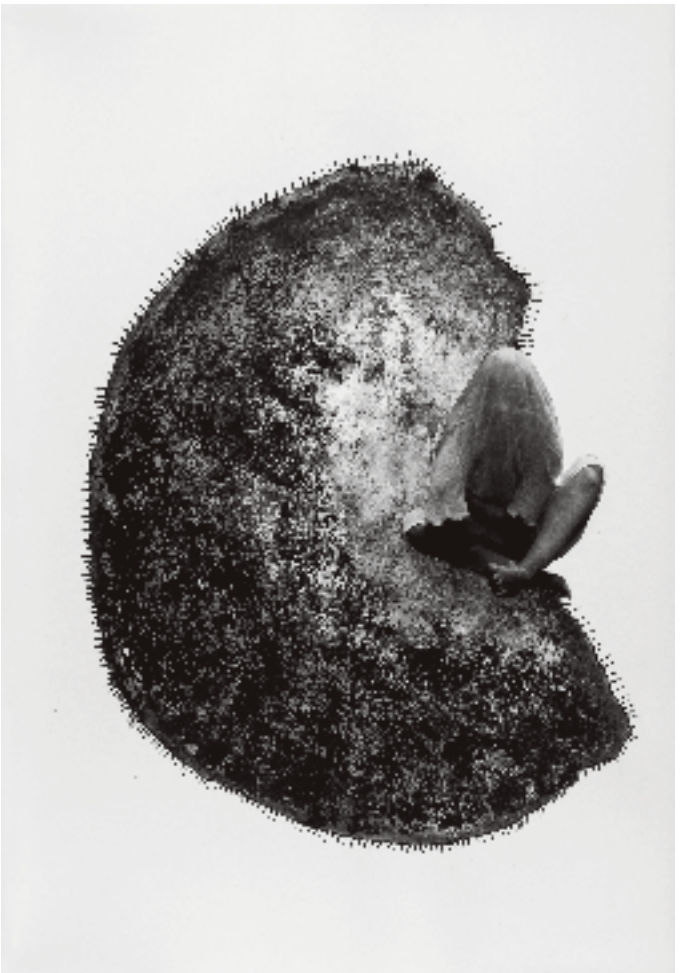


Figura 3 · São Trindade, S/título, 42,7 × 30 cm, colagem, fotografia, pintura com materiais vários, desenho Fonte: São Trindade.

quase mortas, violentadas e esquecidas. Uma duplicação de si própria, um controle de verosimilhança e de autenticidade que a ideia de autorretrato sugere. (Medeiros, 2000) *Bad Liver and a Broken Heart* situa-se no contrário de *Dead Inside,* no campo da autorrepresentação, do autorretrato fotográfico e da fotografia como performance, uma vez que descreve uma sequência de ações. E foi pensado em primeiro lugar numa exposição que originou mais tarde um livro. *Dead Inside* é o seu contrário também na sua raiz metodológica do processo artístico. *Dead Inside* é um livro de artista à priori, que se transmute, metamorfoseia numa exposição de imagens fac-similes.

No entanto, a justaposição entre *Bad Liver and a Broken Heart* e *Dead Inside,* está para além das diferenças ou semelhanças. Remete para um ir e vir na metodologia artística, uma obra que leva a uma outra e assim sucessivamente, que se expande no espaço-tempo, um registo autobiográfico visual composto por fragmentos sem referência ao passado ou ao presente (Barthes). É também na justaposição entre o autorretrato e a pintura que a narrativa autobiográfica se desenrola e se cruza: na colagem, no gesto de fotografar, no gesto de pintar e por último no gesto de re-fotografar.

Conclusão

Este projeto de São Trindade remete-nos para a questão do autorretrato fotográfico da produção contemporânea, visto como um suporte de fantasias e devaneios, onde o sujeito fotografado se pode transformar em objecto, ou se pode fragmentar e tornar-se no outro, um eu-fantasmático, uma duplicação de si mesmo, onde se produz a ideia de verosimilhança. Remete-nos também para o carácter performativo da fotografia através da sequência de imagens e das possibilidades do registo autobiográfico. Propõe-nos ainda através da miscigenação entre fotografia e a pintura, uma construção de narrativas autobiográficas no sentido da fragmentação do eu, do patchwork, de um encadeamento de convergências e divergências num constante ir e vir , a conexão entre obras e/ou séries de trabalho, como no caso de *Dead Inside* e *Bad Liver and a Broken Heart*. Induz através do seu eu-plural a história invisível das mulheres, do quotidiano, do corpo, do informe, das secreções/excreções orgânicas, da morte, da vida. São Trindade desconstrói o eu (sujeito autobiográfico) e encontra-o no outro, pela fragmentação mas também pelo eu-fantasmático, não aquilo que sou mas aquilo que a ficção revela dos fantasmas do eu. O uso da pintura introduz uma leitura disruptiva, mostra-nos os (nossos) fantasmas, espaços exímios externos e internos onde o corpo se esconde, micro-organismos celulares, seres multi e unicelulares, invisíveis e muitas vezes invencíveis e que nos constituem como humanos que somos.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Barthes, R. (2009). *Roland Barthes por Roland Barthes.* (J. C. Pereira e I. Gonçalves, Trad.). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1975) ISBN: 978-972-44-1565-9

Barthes, R. (2006). *A Câmara Clara.* (M. Torres, Trad.). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1980) ISBN: 972-44 1349-7

Lejeune, P. (1980). *Je est un Autre. L'Autobiographie de la Litterature aux Médias.* Paris: Éditions du Seuil. ISBN: 2-02-005464-7

Medeiros, Margarida. (2000). *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato Contemporâneo.* Assírio e Alvim: Lisboa ISBN: 972-37-0606-7

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O Admirável Mundo do coletivo artístico Pandora Complexa

Brave World of the artistic collective Pandora Complexa

ALICE GEIRINHAS*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Portugal, artista visual, professora. Doutoramento em Arte Contemporânea, Universidade de Coimbra Colégio das Artes (CA). Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas, Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes (FBAUP). Licenciatura em Escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologias, Departamento de Arquitetura. R. Colégio Novo, 3000-143 Coimbra, Portugal. E-mail: gxalice@gmail.com

Resumo: Pandora Complexa é um coletivo artístico formado por Júlio Dolbeth e Rui Vitorino dos Santos, e também o nome do blogue artístico e do projeto de arte na world wide web do coletivo destes dois artistas que vivem e trabalham na cidade do Porto. Ambos formados em Design de Comunicação. Esta comunicação é referente à ultima mostra em espaço de galeria do projeto Pandora Complexa, realizada no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, integrada na exposição "Cinema Quarteto, Quatro Salas, Quatro Artistas", de 23 de setembro a 7 de novembro de 2016.

Palavras-chave: ilustração / desenho / narratividade / monstros / abjeçao.

Abstract: *Pandora Complexa is the name for an artistic collective formed by Júlio Dolbeth and Rui Vitorino dos Santos. It is also the name of an artistic blog and a worldwide art's project from these two artists' collective who live and work in Oporto, Portugal. Both graduated in Communication Design. This communication refers to the last exhibition from Pandora Complexa exposed in Coimbra's University of Arts College, integrated in the exhibition "Cinema Quarteto, Quatro Salas, Quatro Artistas" from 23rd September until 7th November of 2016.*

Keywords: *illustration / drawing / narrativity / monsters / abjection.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

> *Olá, depois de dois mil desenhos cada um, necessitamos de um período para repensarmos uma nova direção para o projeto. Vamos continuar, provavelmente noutro sítio, com outras regras. Avisamos logo que chegarmos a uma conclusão. Obrigado por nos acompanharem durante este tempo, vemo-nos em breve!*
> Blogue Pandora Complexa, 22 de maio, 2013

Este é o último *post*, publicado a 22 de maio de 2013 no blogue Pandora Complexa, coletivo artístico formado por Júlio Dolbeth e Rui Vitorino dos Santos, formados em Design de Comunicação pelas Belas-Artes do Porto, onde vivem e trabalham.

O projeto Pandora Complexa foi iniciado a 22 de julho de 2006. Ao longo de sete anos o coletivo publicou diariamente no blogue Pandora Complexa, dois desenhos realizados nos seus diários gráficos de formato A5, até chegarem cada um deles aos dois mil desenhos.

As regras deste projeto de arte na web, são mínimas: o formato do papel, blocos idênticos, desenho do Rui à esquerda e o do Júlio à direita e publicar um desenho por dia. Os temas não são combinados nem seguem uma narrativa. Não há ligações entre os desenhos, só a natural contaminação de estarem lado a lado até serem no total quatro mil desenhos.

O nome surgiu de uma ideia de criarem uma personagem para os respetivos diários gráficos, para serem possivelmente transformados num fanzine. Pandora a personagem feminina e associada ao mito ocidental da caixa de Pandora e complexa, dada a aproximação da palavra escrita (grafia) em várias línguas.

A facilidade da publicação on-line, ampliou a escala e o alcance do projeto e quase sem custos de produção.

1. Desenhos de coisa nenhuma

No prefácio do seu livro, "Transfiguração do Lugar Comum", sobre o resgate da arte para o mundo real, Arthur C. Danto conta a história da apropriação do título do livro. Muito antes de o escrever, deparou-se com este título num romance de Muriel Spark, onde uma das personagens é a autora de um livro intitulado "Transfiguração do Lugar Comum." Danto, sempre cobiçou este título e guardou-o na memória para um futuro livro.

Passado uns anos, ao contatar a escritora para obter a sua permissão da apropriação de um título fictício (dela) para um título real (dele), perguntou-lhe de que assunto tratava o livro da personagem. De arte, respondeu ela. E assim Danto viu no processo de apropriação do título do livro, a súmula do assunto do

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

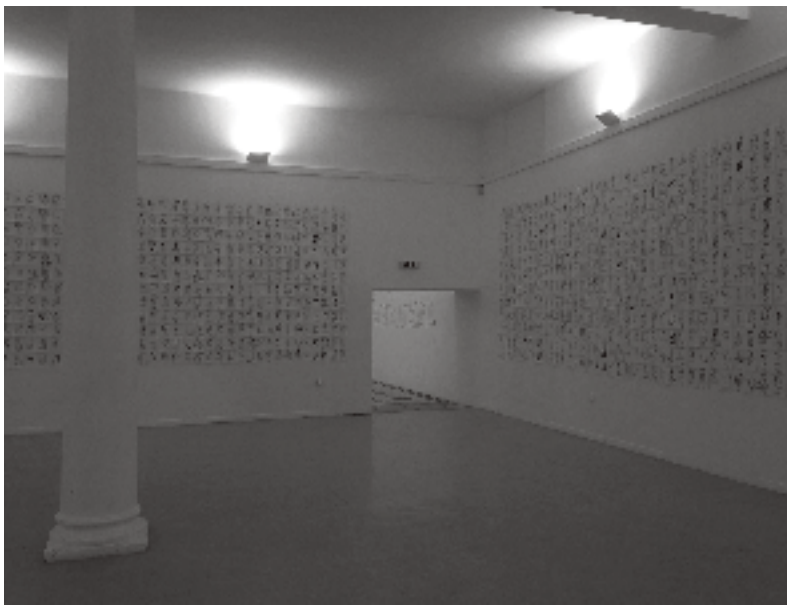


Figura 1 · Detalhe da instalação da dupla Pandora Complexa, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra. Fonte: Vitor Garcia

Figura 2 · Vista geral da instalação da dupla Pandora Complexa, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra. Fonte: própria

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

seu livro, banalidades transformadas em arte, transfigurações do lugar comum.

Digamos que o projeto diarístico de Pandora Complexa transfigura a banalidade de um desenho por dia, um desenho que se quer banal, automático, sem pretensões a coisa nenhuma a não ser essa mesmo de ser despretensioso e sobretudo que faça parte dum quotidiano banal, onde o gesto do desenho seja um ato digerido no dia-a-dia, à semelhança de alguns jogos e processos criativos, como o automatismo, utilizado pelos surrealistas e dadaístas quer na escrita quer no desenho.

O desenho, o acaso, a repetição, a ilustração e as suas diversas abordagens de narratividade são o foco da experimentação do coletivo Pandora Complexa que integra a linguagem do desenho, o medium mais intuitivo e instável que permite um registo intimista, fluído e neste caso também diarístico. Aqui, o desenho inclui-se nas áreas da experiência humana associadas à noção de intimidade, informalidade, autenticidade, imediatismo, subjetividade, memória, narrativa (Dexter, E. 2005). Cada desenho contém ou condensa uma possível narrativa para uma audiência implícita.

O projeto Pandora Complexa é um *patchwork* dessa definição de desenho ligada à experiência do humano onde o desenho é um fim em si mesmo, sistematizado (dois desenhos por dia), visitável a todas as horas (o blogue) e passível de ser comentado em modo virtual.

Mas este é um projeto artístico que se desenvolveu no meio de bits, pensado para a world wilde web, mas traduzível em átomos, quer dizer que se adapta e se transmude numa instalação, um espaço físico possível de ser percorrido pelo espetador, o espaço físico do olhar, o oposto do espaço *flat* do interface inicial deste projeto.

1.1 A Exposição: "Cinema Quarteto. Quatro salas, quatro artistas"

A primeira transmutação (leia-se exposição), para o espaço físico ocorreu na ESAP de Guimarães em junho de 2007; a segunda no espaço a Fabrica Features Lisboa, em março de 2008, e em abril também de 2008, na Galeria Gesto no Porto. As duas últimas exposições ocorreram em Coimbra, 2012 na Casa da Esquina e em 2016 no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, a mostra da totalidade do projeto.

Deste projeto diarístico—um desenho por dia—, foram ainda publicados dois livros. O primeiro em 2008 "Pandora Complexa 500", formato A5, como os originais, 112 páginas, impresso a preto e branco e a offset, 300 exemplares numerados e assinados. O segundo em 2012, o mesmo formato, 88 páginas, impresso a Riso, duas cores sobre papel amarelo, 100 exemplares.

A última exposição do coletivo, com a totalidade do projeto, ocorreu passado 3 anos do fim da Pandora Complexa e integrada na exposição "Cinema Quarteto. Quatro salas, quatro artistas" na sala de exposições do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. A exposição reunia trabalhos de André da Loba, João Fazenda, Lord Mantraste e Pandora Complexa (Julio Dolbeth e Rui Vitorino Santos), ilustradores cujo trabalho conjuga a construção de histórias, ilustração, design e o objeto livro.

O enfoque da exposição seria não só, o desenho, a narrativa visual, a metáfora, percepções visuais, mas também os processos e metodologias artísticas de cada um, a proliferação de meios de reprodução de múltiplos, desde a impressão digital à risografia, blogues (Pandora Complexa) e livros.

O título "Cinema Quarteto. Quatro salas, Quatro Artistas" indica uma apropriação direta ao slogan da antiga sala mítica de cinema em Lisboa, "Cinema Quarteto, quatro salas, quatro filmes". A exposição, apesar de coletiva, foi desenhada e pensada como um conjunto de quatro exposições individuais que se interligavam quer pela arquitetura do espaço quer pela definição do desenho como processo e como medium primordial. A alusão ao cinema é também uma estratégia de como o desenho se alia à narratividade visual, sem as estruturas formais e tipologias programáticas tradicionais da narrativa, sendo que a narrativa visual se articula numa sucessão de acontecimentos que sugerem ou não, uma narrativa (Livingston:2002).

Os diários gráficos, os blocos A5 com argolas, digitalizados e colocados lado a lado no blogue, foram desmembrados para se constituírem em 4000 desenhos de 21x14,8 cm, numerados no verso. Esta nova abordagem da Pandora, a instalação plástica em espaço expositivo, mantém no entanto, o lado intimista, inacabado, informal do desenho. A colagem dos desenhos diretamente na parede com fita-cola de papel, a obsessão de não ter espaço vazio entre eles, o horror ao vazio, envolve-nos a nós, espetadores/leitores numa vertiginosa viagem de possíveis histórias repletas de estranhas personagens, lugares improváveis e ações absurdas.

Os desenhos sucedem-se e organizam-se em filas verticais alternadas, tal como no blogue — Rui à esquerda e Júlio à direita —segundo uma ordem cronológica, dando enfâse à primeira fase do projeto, os primeiros meses da publicação on-line, e à fase final.

Dessa visualização do início e do fim do projeto, tornou-se evidente e perceptível a evolução no registo pessoal do desenho de cada um, no sentido de um traço mais gestual, fluído e determinado e na persistência da ausência da cor, com as devidas e enigmáticas exceções.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Detalhe da instalação da dupla Pandora Complexa, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra. Fonte: Vitor Garcia

Os primeiros desenhos são marcados pelo uso da grafite, da caneta de ponta fina de desenho e da cor. A cor é sempre aliada ao preto e branco, muitas vezes em modo de preto e branco mais uma cor. Rosa choque, encarnado, azul, verde. Cores primárias e contrastantes. Cor de canetas escolares, cor de caneta "Bic."

E ao longo do tempo a cor é esquecida, o traço a preto (figura) domina o branco do papel (fundo), num movimento deslizante do pincel que transmite essa velocidade cruzeiro de quem desenha todos os dias. Os traços de um e de outro tornam-se mais parecidos, e só conseguimos distinguir a autoria a partir de pequenos nadas, como os fálicos narizes das personagens do Rui, que nunca desaparecem da sua gramática visual.

O texto integrado no desenho, é outra das características perceptíveis deste projeto. Muitas das vezes, o texto é a fala ou o pensamento da personagem, escrito na primeira pessoa do singular, outra é um texto/imagem sem evidente conexão ao desenho, ou o texto/legenda que articula e cita vagamente uma ação.

Durante os 7 anos de duração da Pandora Complexa, o texto permanece interruptamente ligado à imagem. No último post/desenho publicado em maio de 2013, o texto inserido no desenho refere explicitamente o fim da Pandora: "tudo tem um fim, e este é gajo para ser o último post da pandora (Rui); Reborn There's a time when there's a need for a change (Júlio)."

A figuração Pandora Complexa é, como já foi referido, uma sucessão de personagens estranhas, entre o monstro e o humano, heróis e heroínas-monstros, inquietantes e em permanente interrogação sobre tudo e sobre nada, sobre a ordem e o sistema do mundo, um obsessivo mapeamento de novas regiões do inconsciente, onde o self não seria nem sujeito, nem objeto, mas sim abjeto, como propõe Julia Kristeva "o peso da insignificância sobre o qual não há nada insignificante e que me esmaga. Nas margens da não-existência e alucinação, uma realidade que se eu a reconhecer, aniquila-me. Aí, o abjeto e a abjeção são os meus guarda-costas. O princípio da minha cultura." (Kristeva, 1980:11). Quer dizer que estas personagens-monstros singulares e híbridos, questionam a sua, a nossa própria humanidade e colocam-nos a nós como monstros, no sentido de José Gil, onde o monstro não se situa fora do domínio humano, mas no seu limite. Significa que a humanidade "procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano: devir-animal, devir-vegetal ou mineral." (Gil, 1994:135)

Estes heróis e heroínas complexas, existem e formam um espaço singular, ambíguo não-identificável, sem limites e fronteiras, sem regras nem normas de conduta social. São assim, por serem indefinidas e inclassificáveis, personagens

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

abjetas, portas de entrada para esse território da não-existência e da alucinação. O monstruoso como abjeção que ameaça e atrai. A tendência para a metamorfose e o horror de se tornar outro. (Gil, 1994)

A questão da narratividade visual de Pandora Complexa, remete-nos para a narrativa da expressão e da não-narrativa, e do que é uma narrativa e da utilização multifacetada do termo nas diversas áreas do conhecimento humano (Literatura, Cinema, Psicologia, Antropologia, Filosofia, Arte...) e de como o pensamento e o discurso, podem ser considerados narrativas (Livingston, 2002). Sabemos que o projeto começou sem a preocupação de narrativa, no entanto com a sistematização e a longa duração do projeto, a narrativa afluiu entrópica e desconcertante, através de sucessões de imagens alucinantes, onde o espetador/leitor constrói a sua micro –narrativa, apenas com aquilo que lá pôs.

Conclusão

No campo do narratividade e do desenho, este projeto diarístico e expandido em duas vertentes, a da web e a do espaço expositivo, sem pretensões de ser coisa alguma a não ser a prática e o prazer do desenho através da sua informalidade e intimidade. No entanto, Pandora Complexa, abordou a questão do quotidiano através da registo diário cuja sistematização e persistência no tempo abriu a possibilidade da construção de uma narrativa entrópica e relacionada com as micro-narrativas. associadas por oposição às metanarrativas. as grandes narrativas do modernismo ao invés das micro-narrativas da pós-modernidade, ou da modernidade liquida (Bauman, 2000) onde o sujeito (eu) poderá ser um meta-sujeito na medida em que especula como forma de conhecimento, mas situado numa narrativa oposta e inversa das metanarrativas, situado nas pequenas narrativas locais, micro- narrativas, as narrativas do quotidiano. (Lyotard, 1993).

Referências

Bauman, Zygmunt (2000) Liquid *Modernity*. Cambridge: Polity. ISBN: 0-7456-2409-X

Dexter. E (2005) (Edt), Vi*tamin D. New Perspective In Drawing*. London: Phaidon. ISBN:978 0 7148 4545 6

Gil, J. (1994). *Monstros*. Lisboa: Quetzal. ISBN: 972-564-189-2

Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'Horreur: Essai sur l'Abjection*. Paris: Éditions du Seuil. ISBN:2-02-005539-2

Livingston, P. (2002) Narrative. In Gaut, Berys; Lopes, Dominic McIver (Edts), *The Routledge Companion to Aesthetics* (pp. 359-370). London, NY: Routledge. ISBN:0-415-20737-1

Lyotard, Jean-François (1993) *O Pós-Modernismo Explicado às Crianças*. Lisboa: Dom Quixote (2ºEd). ISBN: 972-20-0560-X

Pandora Complexa (s/d) Blogue. [Consult. 2017-01-19] URL http://pandoracomplexa.blogspot.pt

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O fluxo da memória no gesto pictórico de Carlos Zílio

The flow of memory in the pictorial gesture of Carlos Zílio

ALMERINDA DA SILVA LOPES*

Artigo completo submetido a 23 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, professor de Artes Visuais e Curador. Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista, Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Mestrado em Hisória Artes Visuais (Pintura) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutorado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes (CAR), Departamento de Teorias da Arte e Música (DTAM). Avenida Fernando Ferrari, 514 — Campus Universitário de Goiabeiras — Vitória — ES. CEP 20075-910 Brasil. E-mail: almerinda.lopes@ufes.br

Resumo: Este texto contextualiza e reflete sobre uma série de pinturas contemporâneas, produzida entre 2000 e 2010 por Carlos Zílio (RJ. 1944), resultante do olhar anacrônico que o artista lança sobre a pintura moderna, com o propósito de discutir problemas específicos da própria pintura. Submete a seu olhar contemporâneo, experiência cultural e injunções criativas, determinadas formulações plásticas e códigos visuais extraídos da pintura do passado recente, realocando-os transfigurados em suas telas. Distende e redimensiona a noção de tempo/memória, subvertendo a linha evolutiva das formas artísticas e a própria história da arte, tal como propõe o filósofo francês Didi-Huberman.

Palavras-chave: Pintura contemporânea / Carlos Zílio / Tempo/memória / Anacronismo.

Abstract: *This text contextualizes and reflects on a series of contemporary paintings, performed between 2000 and 2010 by Carlos Zilio (RJ 1944), resulting from the anachronistic point of view that the artist throws on modern painting, with the purpose of discussing specific problems of the painting itself. It submits to its contemporary look, cultural experience and creative injunctions, certain plastic formulations and visual codes taken from the painting of the recent past, reallocating them transfigured in their screens. It distends and restructures the perception of time / memory, subverting the evolutionary line of artistic forms and the history of art itself, as proposed by the French philosopher Didi-Huberman.*

Keywords: *Container painting / Carlos Zilio / Time/memory / Anachronism.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Para melhor compreensão e contextualização da série de pinturas objeto deste texto, executada entre o final de 1990 e a década seguinte pelo artista, professor e teórico carioca Carlos Zílio, faz-se antes breve contextualização focando alguns aspectos de sua trajetória criativa.

Ao iniciar a carreira na segunda metade da década de 1960, ele e outros jovens artistas brasileiros envidariam esforços para sintonizar-se com o novo contexto de mundo e as mudanças do paradigma criativo, ditadas pelos principais centros hegemônicos do mundo ocidental, mediante referências que recebiam em especial via Bienal de São Paulo. Embora o país vivesse, então, sob a égide do regime ditatorial — que através de seus órgãos de repressão e de censura controlava e reprimia as formas de expressão que subvertessem a chamada "ordem pública" -, isso incentivou o desenvolvimento de uma atividade artística altamente criativa, diversificada e de forte cunho político.

As tendências artísticas conceitualistas e experimentais foram as que tiverem maior propagação e acolhida entre a geração de artistas brasileiros que emergia naquele momento, em detrimento da retração da pintura. Enquanto as gramáticas conceitualistas circulavam à margem das instituições e sem problemas com a censura, por não serem familiares aos militares, muitos trabalhos de pintura eram proibidos, apreendidos, destruídos e seus autores processados e punidos. Se muitos jovens substituíram a prática pictórica por processos alternativos e experimentais, exerceram por meio deles uma espécie de militância política, contestando o regime de exceção e o sistema artístico. Alguns tomariam uma postura ainda mais radical, engajando-se na luta armada, como ocorreu com Carlos Zílio. Este acabaria gravemente ferido e preso no início da década de 1970.

Ao invés de pintura, o jovem artista produziu, até então, fotografias, objetos e ações propositivas repletas de ironia e de revolta. No período de convalescência, dedicou-se principalmente ao desenho de pequenos formatos e à pintura sobre pratos de porcelana, recorrendo a tintas industriais. Os signos mais frequentes eram caveiras e figuras humanas quase sempre esquemáticas, de corpo inteiro (embora nomeasse algumas de autorretratos), mas desenhou, pintou e fez relevos de cabeças (quase sempre de olhos vendados por tarja preta. Estas são representadas de frente e de perfil, acompanhadas de sequências numéricas, algumas das quais nomeou de autorretratos), ou mesclam-se com elementos simbólicos: cruzes, cérebros, corações e órgãos genitais, sangrando ou atravessados por flechas. Zílio desafiava, assim, a censura, denunciando a morte e a tortura dos presos políticos, mas também seu próprio fichamento e perseguição pelo Serviço Nacional de Informações (SNI), órgão de repressão militar.

Após recuperar a liberdade, o artista refazia as pazes com a pintura, experimentando diferentes suportes e tintas, em composições de formas econômicas, e nas quais recorria apenas ao preto e ao vermelho. Além de corpos esquemáticos, fragmentados ou mutilados, outros signos de tornariam frequentes nas telas: os objetos industriais contundentes e sangrentos, como lâminas de barbear, alicates, chaves de fenda, pregos de pontas afiadas, pontos de interrogação. Nas composições que se aproximavam da gramática da pop-arte, inseria palavras de ordem e de denúncia, grafadas em vermelho: *Lute, Sim*, *Cuidado, Atenção, In memoriam*, além de dedos em riste, pontos de interrogação sanguinolentos e sons onomatopaicos.

O clima de coibição e perseguição faria Zílio deixar o país. Seguindo a rota de outros artistas brasileiros, exilou-se voluntariamente em Paris (1976-1980), onde descobriu a obra dos grandes mestres da modernidade e concluiu um curso de doutorado. Segundo o artista, o exílio lhe desvelou novos horizontes criativos, permitindo-lhe o acesso aos textos teóricos de autoria de Hubert Damisch e aproximar-se do pintor Jorge Guinle (1944-1987), que na época se encontrava na capital francesa. O último lhe ensinou que "pintar é antes de tudo um ato de ver"; e estudando a teoria da subjetividade simbólica de Damisch, conseguiu "entender a história da arte" e aprender "a olhar a pintura" (Zílio, 2006:10).

Ao retornar ao Brasil, no início da abertura política, Zílio atribuiria à irreverência e à impetuosidade da juventude, sua descoberta tardia da pintura moderna de brasileiros e estrangeiros como: Cézanne, Monet, Matisse, Mondrian, Tarsila, Guignard e Volpi, Barnett Newman, Robert Ryman. Tal interesse coincidia, no entanto, com a revitalização da pintura por uma nova geração de jovens, que entediada com a longa persistência dos conceitualismos reverteria os prognósticos da morte da pintura. E também se mostrava disposta a mudar a história, entendendo o fim como possibilidade de um novo recomeçar, não a partir do grau zero, como entenderam os utopistas modernos, mas contaminada pelo pensamento do presente preconizaria a formulação de novos problemas para a pintura, como observou Yve-Alain Bois:

> Talvez a pintura não esteja morta. Sua vitalidade só será testada uma vez se estivermos curados de nossa obsessão e nossa melancolia e voltemos a acreditar em nossa habilidade de agir na história, aceitando nosso projeto de trabalhar o fim novamente, melhor do que fugindo disso através de mecanismos cada vez mais elaborados de defesa (...), e estabelecendo nossa tarefa histórica: a difícil tarefa do luto. Não será mais fácil do que antes, mas minha aposta é que o potencial da pintura irá emergir da desconstrução conjuntiva das três instâncias que a pintura moderna dissociou (o imaginário, o real e o simbólico) (2006:110).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Zílio empreenderia nas décadas seguintes, verdadeiro corpo a corpo com o processo pictórico, interrogando inúmeras vezes: "Pode alguém, ainda, pintar hoje em dia?". De maneira coerente, ética e independente dividiria a praxe criativa com a carreira acadêmica, sem demonstrar grande apreço pela euforia do mercado de arte.

Pautado no conceito de autonomia e na brecha aberta por Duchamp transitaria pela história da pintura, apropriando-se de códigos, estilos e gramáticas visuais que, por alguma razão, o instigam. Em Matisse interessam-lhe determinados arabescos, flores estilizadas e elementos geometrizados, que remetem à estamparia de tecidos e aos papeis de parede, de gosto popular. O artista é atraído na pintura de Volpi pela síntese geométrica e pelas cores orquestrais das conhecidas bandeirolas. Nesse processo de reversão da "alta cultura", Zílio voltaria também o olhar para os tons de rosas, verdes e azuis soturnos, as chamadas "cores caipiras", como a crítica denominou o inabitual colorido das telas de Tarsila do Amaral.

Mesclam-se na gramática visual do carioca certos resquícios de rebeldia e um senso de liberdade, reveladores de um olhar sensível e reflexivo lançado sobre determinadas formas e cores da pintura de alguns artistas abstratos. O Artista afirmaria algumas vezes que o que mais o atrai em seus antecessores é a maneira como os mesmos captaram e sintetizaram "toda a tradição da pintura universal" (Zílio, 2006: 9). Embora recorra frequentemente à citação, o artista jamais de contentará com a simples apropriação. Submete as cores e estruturas formais emprestadas, a suas injunções criativas e a sua ação transfiguradora, com o propósito de atribuir-lhes novo sentido e tirá-las do esquecimento.

Estabelece, assim, um processo dialético: reconfigura o passado recente fazendo uma espécie de arqueologia da memória da pintura universal, e desestabiliza o olhar, pondo em xeque a linha evolutiva das imagens e, consequentemente, a história da arte, na mesma acepção proposta pelo filósofo francês Didi-Huberman, em *Devant le temps* (2000).

Da repetição de signos e cores à escrituração do gesto pictórico

Na série de pinturas iniciada na virada dos anos de 1990 para 2000, Zílio recorre a pinceladas lisas ou encrespadas, obtidas ora com a tinta liquefeita ora geradas com a sobreposição de camadas, de uma mesma cor. Faz emergir desse magma signos gráficos ou formas geométricas ancestrais, destituídos de qualquer apelo estético, e que parecem extraídos da memória e da subjetividade.

O gesto pulsante que emerge dessa pintura reflexiva, confirma tanto a autonomia criativa, quanto o amadurecimento de um pensamento lentamente

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

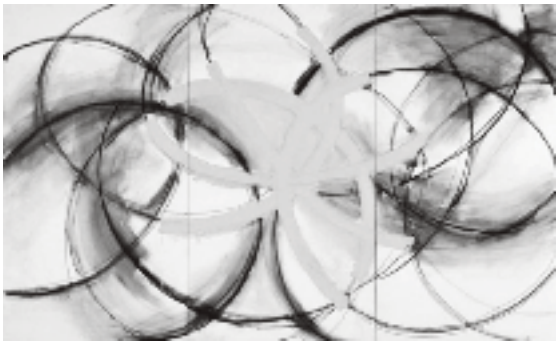


Figura 1 · Carlos Zílio, *Sem título*, 2002. Óleo e bastão de óleo s/tela, 180x270 cm. Coleção Particular. Fonte: Venancio Filho, Paulo (org.), 2006, p. 146.
Figura 2 · Carlos Zílio, *Sem Título*, 2003. Óleo s/tela, 70x140 cm. Coleção Particular. Fonte. Venancio Filho, Paulo (Org.), 2006, p. 151.Paulo (org.), 2006, p. 146.
Figura 3 · Carlos Zílio, *Navegar*, 2005. Óleo s/tela, 120x230 cm. Coleção Particular. Fonte: Venancio Filho, Paulo (Org.), 2005, p. 155.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

gestado e exercitado pelo artista em seu laboratório criativo, nas décadas anteriores. Distancia-se, então, de qualquer alusão ilustrativa e da paleta anterior de cores puras e vibrantes. Embora mencione ter interesse na pintura planar de Piet Mondrian, Barnett Newman e de Robert Ryman, é na economia de cores e em uma escala monocromática em que predomina o preto, o branco, o azul soturno e as gradações de bege, que tais referências se insinuam.

O campo monocromático dessas pinturas é atravessado por formas geométricas elementares ou pela interseção de planos verticais ou horizontais de gradações de maior ou menor contraste, remetendo de modo especial ao minimalismo de Ryman. Zílio espalha a matéria de forma irregular sobre o campo pictórico, deixando áreas que parecem inacabadas ou incompletas, borrando em alguns casos o traçado negro da estrutura ortogonal, ou das formas circulares, que repete incansavelmente. Libera a pintura de qualquer apelo estético ou de uma relação que o aproxime das formulações construtivas canônicas.

Experimenta novos suportes e materiais, como o verniz sobre placas de poliuretano, em composições em que recorre a uma geometria nada ortodoxa, que aumenta gradativamente de espessura transformando-se em estrutura linear adensada e autônoma, demarcada com tinta preta ou sépia sobre um campo pictórico em que predominam as gradações de bege.

Sobrepõe generosas camadas de matéria em que soterra (ou escava?) nesse magma monocromático grande parte da história da pintura. Zílio desenvolve em alguns trabalhos um processo arqueológico, em que parece revirar as gavetas da memória. Escritura com um pincel de cerdas duras, ou com o cabo do próprio instrumento, formas geométricas elementares, traçados paralelos sequenciais, cruzes ou outras formas ancestrais. Revolve a matéria bruta ou informe, abrindo sulcos no campo de cor, que parecem rasgar a pele ou a carne da pintura, escriturando sobre ela signos ancestrais, que trazem à memória diferentes tempos e códigos da história da arte.

Em outras telas imprime formas ora quase imperceptíveis ora claramente definidas sobre a matéria rala, adensada ou mesmo encrespada, com toques curtos e repetitivos do pincel ou com movimentos circulares e gestos amplos e impulsivos do pincel. Como observa Venancio (2006): "a materialidade da tinta e da tela viria a aparecer implacavelmente para o pintor, e o espaço, antes intelectualizado, manifestaria agora sua real verdade empírica e fenomenológica, impossível de fantasiar, difícil de enfrentar". As formas geométricas circulares ganham cada vez mais força, deslizando no espaço em repetições e entrelaçamentos, ou em enrodilhados que lembram ninhos.

Conclusão

Nessa série de trabalhos ainda não concluída se confirma o embate de Carlos Zílio com a pintura, atuando aparentemente sem premeditação ou esboço prévio. Escritura o gesto sobre a matéria densa, fazendo o pincel deslizar com impulsividade sobre esse magma, de forma a preservar o percurso da mão em rastros horizontais, oblíquos e circulares. Promove, assim, um processo de síntese digladiando-se sobre grandes suportes, sobre os quais repete os mesmos signos de formulação circular e a paleta de cores se torna cada vez mais restrita. Associa a alguns desses signos visuais palavras ou códigos verbais, promovendo uma articulação metalinguística, em que desimagina e atualiza formas e significados, numa tessitura que visa problematizar o olhar e desestabilizar a percepção. Estabelece, assim, com a obra de seus antecedentes um diálogo que é mais de ordem "externa que interna", ou seja, resulta de uma vivência e de um constante exercício experimental, que ganha corpo e consistência à medida que se lança sobre ela um olhar tátil.

A liberdade com que o pintor enfrenta o suporte é de tal ordem que algumas composições lembram verdadeiras garatujas ou emaranhados de linhas, nas quais a história não deixa de se reconfigurar e se atualizar pela experiência do olhar e por uma temporalidade própria da memória. E não parece ser mera coincidência o fato de na metade da última década o gesto impulsivo do artista formular verdadeiros novelos de linhas, teias ou ninhos, nomeando-os de "banhistas". Se a evocação a Matisse não se afirma a não ser pela memória, confirma a unidade e a coerência da poética de Zílio. Na série de pinturas analisada, o artista se repete sem se repetir, ao dar continuidade a um projeto pictórico singular cada vez mais enredado e que jamais finalizará, ao inserir frequentemente nas telas, signos de trabalhos anteriores, como caveiras e tamanduás, que ora são reforçados pelo pincel ora atenuados, soterrados ou enredados em turbilhões de linhas.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

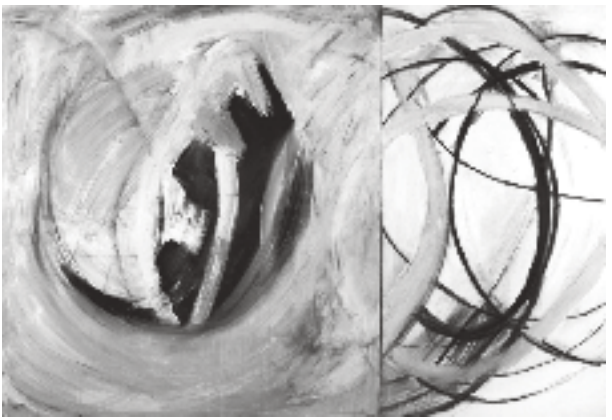


Figura 4 · Carlos Zílio, *Banhista*, 2006. Óleo e bastão de óleo s/tela, 140x110 cm. Coleção do Artista. Fonte: Venancio Filho, Paulo (Org.), 2006, p. 171.
Figura 5 · Carlos Zílio, *Tamanduá no Vazio*, 2008. Óleo e bastão de óleo s/tela, 150x220 cm. Coleção Particular. Fonte: Raquel Arnaud.com.br/artista/carlos zilio. Acesso em 30/12/2016.

Referências

Bois, Yve-Alain (2006). "Pintura: a tarefa do luto." Trad. Taís Ribeiro. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo,* ano 4, n° 7, p. 97-111. Publicado originalmente, em inglês, com o título: Painting: the task of Mourning. Catálogo da mostra *Endegame: Reference and simulations in recente painting and sculpture* (1986). Massachusetts Institute of Technology e Institute of Contemporary Art, Boston (USA).

Didi-Huberman, Gorges 2000). *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Venancio Filho, Paulo (Org.). (2006) *Carlos Zílio*. São Paulo: Cosac Naify.

Venancio Filho, Paulo (Org.). (2006) *Retrato do artista (antes e depois da pintura)*. WWW. carlos zilio.com/critica/venancio filho, paulo.pdf. Acesso em 11 dez. 2016.

Zílio, Carlos (2006). "Que história é essa?!" Entrevista. *Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ*, ano XIII, n. 13, Rio de Janeiro, p. 7- 21.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Álvaro Siza, escultor

Álvaro Siza, sculptor

ANA FILIPA SIMÕES DA SILVA*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, arquitecta. Licenciatura em Arquitectura, Universidade de Évora (UÉ).

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto (UP); Faculdade de Arquitectura (FAUP) Via panorâmica S/N, 4150-755 Porto – Portugal. E-mail: up201306697@arq.up.pt

Resumo: Sobre o arquitecto que queria ser escultor, pretende este artigo analisar as abordagens de Álvaro Siza à escultura. Sendo a sua produção artística desenvolvida sob a existência desta vocação original associada a uma formação e prática arquitectónicas, a sua obra apresenta-se, naturalmente, como um produto da relação entre as duas artes.

Palavras chave: Álvaro Siza / Escultura / Arquitectura.

Abstract: *About the architect who wanted to be a sculptor, this article intends to explore Álvaro Siza's approach to sculpture. Being his artistic production developed under the existence of this original vocation associated with an architectural formation and practice, Siza's work naturally presents itself as an outcome of the relation between the two arts.*

Keywords: *Álvaro Siza / Sculpture / Architecture.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Álvaro Siza (1933) manifestou desde cedo o gosto pela escultura. Em 1949 ingressa no curso de arquitectura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, com uma intenção: mudar depois para escultura. Mas não o fez (cf. Cruz, 2005: 14).

As suas primeiras experiências nesta arte datam de 1950, mas o facto de lhes reconhecer pouca qualidade e muita carência técnica, fez com que nunca procurasse qualquer tipo de orientação especializada (cf. Belém, 2012: 33). Esta postura é determinante para o abandono da modelagem, mas não da escultura, cujo desenvolvimento manteve depois em paralelo com a prática arquitectónica. E quando em 1998 expõe publicamente pela primeira vez as peças que marcavam o início de uma fase antagónica à das experiências anteriores, afirma não existirem no seu espírito diferenças entre as duas artes, manifestando o seu desacordo em relação às fronteiras que as separam (cf. Siza, 1998).

Siza move-se assim num território que considera alheio à sua formação (cf. Siza, 2009: 213).

1. A obra de arte como produto do espírito do seu autor

A arte corresponde "a uma necessidade primitiva que consiste na exteriorização e concretização das representações e das ideias nascidas no espírito" (Hegel, 1993: 356). Ao afirmar não existirem no seu, diferenças entre a escultura e a arquitectura, Álvaro Siza conduz-nos ao entendimento das premissas que configuram a sua produção artística, cuja génese se encontra num passado marcado pelo gosto original pela escultura e desencadeador do desejo de ser escultor, mas também pelo interesse pela arquitectura despertado pela obra de Antoni Gaudí e que o conformou enquanto estudante de arquitectura.

Estando introduzida na *realidade sensível*, a obra de arte deve ter, por um lado, um *conteúdo interno* e por outro, representá-lo (cf. Hegel, 1993: 356). É à constituição desse *conteúdo* que se associa a leitura inerente à referência à Acrópole de Atenas. O Parthénon como exemplo da perfeita fusão entre as artes; e a Estátua de Athena Promachos como um importante elemento na definição do espaço que o antecede e que como refere, "qualifica e define o conjunto, como um edifício" (Siza, comunicação pessoal, 2014). Siza remete-nos assim, para a arquitectura como "uma única arte, (...) que reunia harmonicamente nas suas diversas manifestações, pintura e escultura" (Aalto, apud Göran, 2000: 46-7).

Constitutiva do *conteúdo interno* da arte, a *representação sensível* – senso que Hegel soma à visão e à audição como serventes na concepção de obras de arte (cf. Hegel, 1993: 347) – marca o início do processo metodológico, mas é na representação desse *conteúdo* que se formaliza, revelando a importância do seu contributo no processo artístico. Tal como refere Siza, "aprender a ver é fundamental para um arquitecto, existe uma bagagem de conhecimentos aos quais inevitavelmente recorremos, de modo que nada de quanto façamos é absolutamente novo" (Siza, 2013: 139). O valor da observação é, no seu caso, explorado em duas vertentes complementares: a primeira, como método de recolha/aplicação do conhecimento ao qual associa o desenho como forma de registo, pois "ao desenhar aprende-se a olhar e a ver. As ideias ficam registadas, guardadas na memória, e irão fazer sentido no sítio certo, no momento exacto" (Belém, 2012: 30); a segunda, como método de compreensão do problema, onde o desenho surge como forma de entendimento do lugar em que intervém, pois "quanto mais observamos, tanto mais clara surgirá a essência do objecto" (Siza, 2013a: 135).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Por intermédio da sua *mão pensante,* conjectura depois uma possível solução, porque para Siza, desenhar é "potencializar e complementar, puramente pensando e imaginando" (Siza, 2013b) os resultados alcançados. "Vai-se mais longe. É uma forma mais penetrante de desbravar as muitas hipóteses e os muitos caminhos a tomar" (Siza, 2013b). Enquanto desenha (e desenhará até à conclusão da obra), é executada uma maquete do local de intervenção, mas sem que antes Siza defina a área de abrangência e a escala a que a pretende. O estudo das proporções está agora em curso e para isso, recorre ao desenho de perspectivas à escala onde incorpora apontamentos referentes a todas as dimensões das peças. À solução quase final é então conferida a tridimensionalidade necessária à inserção na maquete, permitindo a revisão da obra e da sua relação com o espaço envolvente, sendo que Siza tem em mente aquele que ali não está contemplado. Paralelamente executam-se modelos digitais tridimensionais, cujas dimensões e proporções vai apurando entre esquissos e o ecrã do computador transmitindo, simultaneamente, as modificações ao responsável pela incisão na máquina, da peça em estudo. Logo que esteja completamente definida, executam-se desenhos rigorosos recorrendo às ferramentas habituais da projecção arquitectónica.

Siza não esculpe, como também não constrói, dá a esculpir. Em função da matéria, adjudica esse trabalho ao pedreiro, carpinteiro, ou serralheiro, cuja especialização recorrerá ao primor e à tecnologia para se associar à figura participada do escultor. As matérias, que naturalmente podem transformar as peças, são seleccionadas e dadas à aprovação. Executam-se protótipos.

De acordo com Alberto Carneiro, a metodologia depende do equilíbrio que o autor encontra. O método é construído ao longo do tempo como uma construção do próprio corpo. E talvez por isso refira que Siza concebe escultura como concebe arquitectura (Carneiro, 2014).

1.1

Sendo o espaço a matéria essencial das duas artes, é ele o responsável pela sua aproximação. Como uma realização concreta num espaço determinado, é a partir da sua organização que a escultura gera um outro espaço, que naturalmente funcionará também como escultura (Carneiro, 2014). Também na escultura de Siza revemos a importância do espaço na determinação do tipo de intervenção e consequentemente, na definição da sua escala, cujas variações aparentam induzir abordagens mais ou menos profundas às questões arquitectónicas, conduzindo a relações íntimas entre as intervenções e o espaço em que se inserem, tal como acontece na sua arquitectura.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

As suas primeiras experiências nesta arte são peças em argila – retratos de familiares, figuras e máscaras – que, como refere, foram desenvolvidas sob a influência da escultura clássica e sem qualquer tipo de interesse pela arquitectura (Siza, 2014). O processo e as premissas que lhes deram origem foram depois por ela *interrompidos*, impossibilitando a leitura da evolução a que esse processo inicial, como produto do pensamento do escultor, poderia ter estado sujeito. Uma análise literal e comparativa entre estas obras e aquelas que desenvolve já como arquitecto fica assim inviabilizada.

Mas em 1998 na Exposição *DAVID Golias* – apresentada pela Galeria de Arte Dário Ramos na Feira Internacional de Arte Contemporânea ARCO, em Madrid – Siza apresenta o seu regresso à escultura numa prática *object trouvé,* recorrendo ao trabalho artesanal de um serralheiro para unir peças metálicas por si seleccionadas, formando figuras e composições (Figura 1). E quando no mesmo ano volta a expor na Fundação ICO, também em Madrid, Siza faz da madeira a matéria principal, elaborando perspectivas à escala real que na mão do carpinteiro ganham corpo, mas por meio do acompanhamento em tempo real dessa transformação. "É quase um trabalho artesanal, em que a ferramenta é a mão, mas não a minha" (Siza, comunicação pessoal, 2014), explica. Apesar destas primeiras obras surgirem como objectos aparentemente isolados, existe uma relação com a arquitectura em duas vertentes: a primeira consiste na consideração prévia da existência de um espaço expositivo específico, ao qual é atribuída parte da responsabilidade pela definição da composição que nele se irá instalar. Conforme refere, "não se trata de um projecto pré-estabelecido, existe uma relação entre o que vai surgindo sem essas preocupações e essas preocupações e coerções" (Siza, comunicação pessoal, 2014); a segunda consiste na relação entre materiais distintos e na exploração das suas propriedades, assumindo igualmente um papel preponderante na composição final.

Na Bienal de Arquitectura de Veneza (2012), Siza cria com a sua intervenção um desvio ao percurso já existente nos jardins do Arsenale (Figura 2), colocando quem passeia entre "paredes, janelas e portas – e Veneza" (Siza, 2012), estabelecendo simultaneamente a ligação com a paisagem e com as construções existentes. A forma esteve dependente de sistemas de relações no espaço – entre os edifícios existentes, a porta por onde se entra e a porta por onde se sai do jardim e as árvores – cuja implantação originou uma reacção inicial traduzida no desenho de torções que no decorrer do processo se tornaram evidentes. A definição das transições entre pavimentos procurou a integração dos novos volumes no jardim. "A cor é de Veneza. É uma forma de passar a integrar o que já existe" (Siza, comunicação pessoal, 2014). Neste caso, Siza extrai do local

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Álvaro Siza. Trabalho de serralharia, Arcozelo, 1998. Fonte: Arquivo Álvaro Siza.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Álvaro Siza, *Percorso*, 2012. Instalação no Giardino delle Vergini, Veneza. Planta de implantação. Fonte: Arquivo Álvaro Siza.
Figura 3 · Álvaro Siza, *Percorso*, 2012. Instalação no Giardino delle Vergini, Veneza. Fonte: FG + SG, www.ultimasreportagens.com/ultimas.php

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

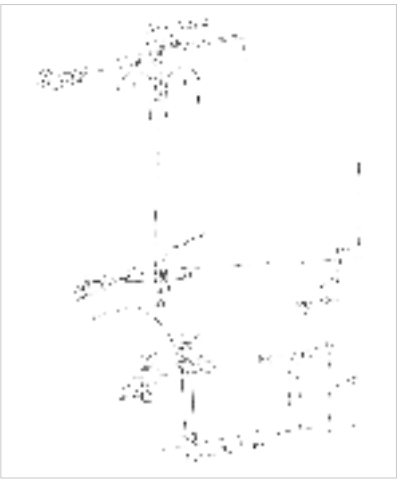


Figura 4 · Álvaro Siza, *Sensing Spaces*, 2014. Instalação no pátio da Royal Academy of Arts, Londres. Estudo. Fonte: Arquivo Álvaro Siza.
Figura 5 · Álvaro Siza, *Sensing Spaces*, 2014. Instalação no pátio da Royal Academy of Arts, Londres. Fonte: Royal Academy of Arts, www.metalocus.es/es/noticias/sensing-spaces-architecture-reimagined-v%C3%ADdeos

a sua essência que depois associa à intervenção, servindo-se da paisagem como seu suporte numa prática *site-specific,* onde a matéria é trabalhada com o único propósito de criar espaço, organizando simultaneamente aquele que o envolve (Figura 3).

Enquanto *gesture-figures* (Baldeweg, 2013: 29), as esculturas concebidas para a Exposição *Personaggi*, na Pinacoteca Comunale de Gaeta (2013), fundem-se com o espaço em que se inserem, elevando a sensação de estarem fechadas em si mesmas para meditar, ou de se abrirem expansivamente para que sejam contempladas. Para a definição da escala e da composição da intervenção, Siza considerou as proporções e características desse espaço, sendo portanto produto de uma análise espacial prévia, que naturalmente lidera o processo escultórico. O conhecimento das potencialidades dos materiais e respectivos processos construtivos foi adquirido durante a prática arquitectónica, o que faz com que neste caso, os remates e entalhes da madeira nos possam remeter para a sua arquitectura.

No projecto para a Exposição *Sensing Spaces: Architecture Reimagined*, na Royal Academy of Arts, em Londres (2014), Siza parte também da leitura espacial e compositiva do pátio onde intervém e que descreve no seu texto *Sensing Spaces*, como um espaço "rodeado por colunas cinzentas, janelas delicadas e frisos horizontais. Os mais antigos – ou quase – elementos da arquitectura" (Siza, comunicação pessoal, 2014). Enquanto contemplava o pátio, a sua atenção recaía sobre as "longas fileiras de colunas diante das paredes, os apoios verticais dos telhados que nos protegem desde que existimos" (Siza, comunicação pessoal, 2014). Siza imaginou então "o nascimento distante de uma coluna – o erguer de uma pedra ou de um tronco de uma árvore" e introduziu no pátio "a sugestão da memória desse acto primitivo" (Siza, comunicação pessoal, 2014). Cingindo a intervenção à zona central do pátio, Siza recorre ao levantamento do espaço previamente fornecido para fazer coincidir as fundações das peças com duas das pedras do pavimento, permitindo assim a sua remoção por inteiro e posterior recolocação. Ao dimensionar as três colunas, copia as dimensões daquelas já existentes no pátio (Figura 4). A primeira, vertical – sugerindo o apoio de uma protecção – é implantada no alinhamento de uma das colunas da fachada; a segunda, também vertical, no alinhamento do arco que acede ao pátio a partir da rua; e a terceira, deitada sobre o traçado da diagonal da área de intervenção. "Um autocarro amarelo passa de repente pela entrada, obstruindo a vista. Durante segundos ele transformou o pátio. As três colunas deveriam ser amarelas" (Siza, comunicação pessoal, 2014) (Figura 5).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Conclusão

Na escultura – ainda antes da formação em arquitectura – encantava-o "a possibilidade de trabalhar as formas" (Cruz, 2005: 13), fascinava-o "o trabalho criador nascido da manipulação de materiais vários" (Cruz, 2005: 13), premissas que se entendem ser comuns às duas artes e que se manifestam aquando da representação do *conteúdo interno* da obra de Álvaro Siza. Na escultura, distingue-se o ressurgimento dos pressupostos inerentes à prática arquitectónica e princípios construtivos que lhe dão forma, como os responsáveis pelo fornecimento dos meios necessários à prática escultórica. Na arquitectura, revemos a manipulação da matéria em busca de uma adaptação contextual e progressiva, que associada à plasticidade imanente à escultura nos remete para uma espécie de escultura habitada – aquilo em que Constantin Brâncuşi entendia que a arquitectura se deveria converter (Read, 1964: 191).

Ambas as artes são fruto de uma relação recíproca e determinante para o processo projectual, cujo resultado, como um produto do seu espírito, é gerado pela fusão das duas. Revela assim uma coerente e incessante procura, motivada pela ambição de uma obra de arte total, porque "nada antigo renasce de novo, mas também não desaparece completamente. E o que alguma vez existiu, sempre reaparece numa nova forma" (Aalto, apud Göran, 2000: 46).

Como refere Siza, "atrever-se um arquitecto a fazer e expor escultura não é usual – nem original" (Siza, 2009: 213). Nesta condição, é assim que se move no território que considera alheio à sua formação.

Referências

Baldeweg, Juan Navarro (2013) "Lo sguardo dello scultore." *Domus: La Città Dell'Uomo*. ISSN 0012-5377. N° 974: 25-29.

Belém, Margarida Cunha (2012) *O essencial sobre Álvaro Siza Vieira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. ISBN: 978-972-27-2082-3.

Carneiro, Alberto (2014). Entrevista concedida a Ana da Silva. São Mamede do Coronado, 8 março.

Cruz, Valdemar (2005) *Retratos De Siza*. Porto: Campo das Letras – Editores, S.A. ISBN: 972-610-938-8.

Göran, Schildt (Ed.) (2000) *Alvar Aalto: de palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis Editorial. ISBN: 84-88386-13-3.

Hegel, Friedrich (1993) *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores. ISBN: 972-665-378-9.

Read, Herbert (1964) *La Escultura Moderna*. Buenos Aires: Editorial Hermes, S.A..

Siza, Álvaro (1998) "Álvaro Siza encuentra en la escultura "el placer de trabajar"." *Jornal El País* [em linha]. ISSN: 1139-1979. [Consult. 2014-01-08]. Disponível em URL: www.elpais.com/iario/1998/11/13/cultura/910911607_850215.html

Siza, Álvaro (2009) *01 Textos*. Porto: Civilização Editora. ISBN: 978-972-26-2923-2.

Siza, Álvaro (2012) [Carta] a David Chipperfield [Manuscrito]. 1f. Acessível no Arquivo deÁlvaro Siza, Porto, Portugal.

Siza, Álvaro (2013a) *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, Lda. ISBN: 978-972-44-1390-7.

Siza, Álvaro (2013b) "O melhor arquitecto é o tempo". E Siza diz que o tempo lhe deu razão." *Renascença* [em linha]. [Consult. 2014-01-29]. Disponível em URL: www.rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=25&did=119407

Siza, Álvaro (2014) "Sensing Spaces" [Memória descritiva]. Acessível no Arquivo de Álvaro Siza, Porto, Portugal.

Agradecimentos

A autora é bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Grupo Nervo Óptico: narrativas visuais e ironia na vanguarda artística brasileira

NervoÓptico Group: visual narratives and irony in the brasilian artistic vanguard

ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, curadora, pesquisadora artes visuais. Bacharelado em Artes Plásticas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em Artes Visuais, UFRGS. Doutorado em Artes Visuais: História, Teoria e Crítica, UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.Rua Senhor dos Passos, nº 248. Centro Histórico CEP 90020–180. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: ppgavi@ufrgs.br

Resumo: Este artigo apresenta o Nervo Óptico, coletivo de artistas formado por C. Pasquetti, C. Asp, C. Dariano, M. Alvarez, T. Lanes e V. Chaves Barcellos entre 1976 e 1978, atuante a partir de Porto Alegre, no extremo sul do Brasil. A partir de dois trabalhos realizados em autoria compartilhada, coloca-se a importância da fotografia para a arte contemporânea brasileira, ressaltando-se as questões da narrativa visual, da performance e da ironia, em um contexto social marcado pela ditadura militar.

Palavras chave: Nervo Óptico / Fotografia / Ironia.

Abstract: *This article presents NervoÓptico, a collective of artists formed by C. Pasquetti, C. Asp., C. Dariano, M. Alvarez, T. Lanes e V. Chaves Barcellos between 1976 and 1978 in Porto Alegre, in the extreme south of Brazil. From two works performed in shared authorship, the importance of photography in Brazil's contemporary art is stablished, highlighting the issues of visual narrative, performanec and irony, in a social context marked by the military dictatorship.*

Keywords: *NervoÓptico (Optic Nerve) / photography / irony.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Este artigo apresenta o grupo Nervo Óptico, constituído em Porto Alegre, cidade localizada no extremo sul do Brasil, entre os anos 1976 e 1978, pelos artistas Carlos Pasquetti, Carlos Asp, Clóvis Dariano, Mara Alvarez, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos e comenta a produção deste coletivo a partir de dois trabalhos considerados referenciais, Triacantho – série de fotografias com intervenção em desenho, realizada em 1975 e o cartazete Nervo Óptico nº 10, Relatos Urbanos, de 1978. Empregando modalidades de espacialização e exibição muito distintas, a série fotográfica Triacanthoe o cartazete impresso NervoÓptico nº 10 são aproximados a partir do uso da linguagem fotográfica, da autoria coletiva, de uma noção de narrativa ampliada para o campo das imagens fixas, pelo emprego de recursos cenográficos, pela performance e ainda, pela presença da ironia, como estratégia comunicativa e expressiva. Embora tenha sido objeto de estudo em investigações anteriores (Carvalho, 2009), a produção do Grupo Nervo Óptico, realizada na década de 70 passa por um momento de revisão por ocasião dos 40 anos que marcam o início de sua atividade. Após a dissolução do coletivo em 1978, seus integrantes prosseguiram em carreiras individuais, adensandosuas pesquisas artísticas, o que justifica a realização de estudos que aprofundem a compreensão de suas trajetórias.

1. Grupo Nervo Óptico: narrrativas visuais, imagem e ironia como questões contemporânea

O emprego da imagem –técnica, analógica, reprodutível, fixa ou em movimento – desempenhou um papel relevante para a constituição de uma concepção contemporânea de arte no sul do Brasil, especialmente na cidade de Porto Alegre, durante os anos 1960 e 1970. Em um cenário socialmente conturbado, marcado pelo regime de exceção estabelecido pela ditadura militar, artistas e intelectuais desenvolveram estratégias críticas, tanto em relação à lógica de funcionamento do sistema de artes, quanto em relação ao próprio contexto político e econômico. Durante essas duas décadas, na esteira de um processo de desenvolvimento econômico marcado pela concentração de renda e pela metropolizaçãodas principais cidades brasileiras, maior acesso aos bens de consumo e à cultura midiática, o sistema de arte viu surgir um mercado de arte, ao mesmo tempo em que mobilizava um circuito ativo de arte experimental, alinhado com as proposições conceituais e com intercâmbios entre redes de artistas de diferentes centros latino-americanos e do leste europeu. Os ícones e os signos de uma cultura urbana, complexa, contraditória e mestiça, alinhada aos movimentos da contracultura que

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

protoganizavam a cena internacional, completam a cena em que se atuam os artistas nesse período.

Triancantho (Figura 1), série de fotografias realizada em 1975, por Carlos Pasquetti (1948), Clóvis Dariano (1950), Mara Alvarez (1950) e Fernanda Cony, obteve prêmio no Salão de Artes Visuais promovido pela Universidade do Rio Grande do Sul no mesmo ano e integra o acervo do Instituto de Artes da mesma instituição. Por suas dimensões, o conjunto de seis fotografias impressas em preto e branco sobre papel fosco impacta quem observa, exigindo um afastamento para que a sequencia de imagens seja visualizada de forma plena. Concepção coletiva, autoria compartilhada entre os jovens artistas, egressos do Instituto de Artes da universidade pública, Triacantho retorna ao olhar do público em 2016, durante uma exposição no Centro Cultural São Paulo, demonstrando atualidade conceitual, temática e estética.

A primeira foto apresenta uma figura masculina em posição frontal. O corpoestá totalmente envolto por um material plástico escuro, rosto coberto por uma máscara, uma das mãos segura um revólver. A frontalidade ea escala da imagem golpeiam o espectador. Não tanto pelo que dá a ver e, sim, pela impossibilidade de estabelecer um sentido preciso para a sensação de violência simbólica gerada pela figura do homem embrulhado, silhueta negra quase recortada sobre um fundo vazio, falsamente neutro. A máscara branca, com seus olhos esburacados, em contraponto ao corpo negro embrulhado, rebate nosso olhar, sinal de interdição a qualquer tentativa de comunicação que resulte em uma interação efetiva ou com significado preciso.

Ao lado desta fotografia, uma ampliação do revólver com destaque visual para o gatilho. Percorrendo a imagem percebe-se uma intervenção com desenho, textura produzida a lápis, reforçando as zonas de sombra. Embora a fotografia tenha a reprodutibilidade como questão central ao processo, o desenho realizado sobre as impressões de Triacantho introduzem a unicidade e o regime autoral autográfico em um sistema que pretende negar tal condição fundadora da noção canônica de obra de arte.

As imagens que compõem Triacantho exigem um movimento de aproximação e afastamento por parte do espectador que percorre o recinto da galeria no qual a obra está instalada. Ao afastar-se, percebe-se o conjunto e a narrativa, como uma cadeia de signos multilinear articulada pela disposição espacial. Narrativa cambiante, fragmentada. Ainda que a segunda imagem de cada par apresente um detalhe visualmente ampliado, o jogo de transparências e as texturas desenhadas sobre a foto impressa convidam o espectador a aproximar-se da obra. Ao prestar atenção ao detalhe e ao específico perde-se a visão do todo.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Carlos Pasquetti, Mara Alvares, Clóvis Dariano e Fernanda Cony. *Triacantho*, 1975. Fotografia e Desenho, 148×79 cm (trípticos). Acervo Pinacoteca Instituto de Artes UFRGS. Fonte: própria. Registro da instalação no Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil, 2016.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Ao optar pelo olhar a distância, não perceberemos as nuances e as sutilezas do detalhe. Conexões nervosas entre o geral – imagens que apresentam figuras, alegorias, compostas com adereços, gestos específicos, pose frontal – e o particular, dado pelas fotografias que ampliam um detalhe da outra imagem, em outra disposição. Em que medida, podemos interpretar a parte pelo todo? Ou ainda, até que ponto o foco em um aspecto ou detalhe de uma situação pode revelar a complexidade de seus fatos e circunstâncias?

Dois outros pares de fotografias compõem a série Triacantho. Seguindo a mesma regra, duplas de imagens apresentando uma figura central, paramentada, identidade incerta, pose frontal, acompanhada pela ampliação de um detalhe. O segundo par da série, apresenta uma figura com vestes longas, máscara, um tipo de coroa em material grosseiro. Nas mãos, uma espada abaixada e sobre o peito uma balança. A relação imediata com a figura símbolo da justiça, ganha um contorno irônico com a tradicional balança de pratos substituída por uma prosaica balança portátil e caseira, sabidamente pouco precisa, descartável, infiel.

A ironia, enquanto jogo de linguagem, desempenha um papel significativo na produção artística brasileira, em especial a realizada durante os anos 1960 e 1970, no contexto da ditadura militar (1964/1985). A ironia – que distingo do humor e do sarcasmo, por seu caráter intelectual e sua possível sutileza, aspecto que sinalizo, mas não aprofundarei neste artigo – funciona *per contrarium*, produzindo uma rotação ou mesmo uma ruptura de sentidos decorrente de uma aparição inesperada, configurou-se como uma ferramenta potente empregada pelos artistas para o exercício do sentido crítico, para a desconstrução de verdades estabelecidas e discursos enrijecidos, sendo ao mesmo tempo capaz de driblar o aparato da censura vigente.

Alicerçada tanto no campo da comunicação, quanto no da expressão, a operação irônica exige certo grau de proximidade e compartilhamento de um vocabulário de referências culturais entre o artista/criador e o público ao qual a obra é endereçada. Ao operar como ferramenta de desconstrução de narrativas e discursos hegemônicos, funciona como potencialidade crítica interna ao campo da arte, dirigindo seus dardos envenenados aos paradigmas modernistas da "arte séria", do privilégio concedido ao caráter expressionista, por um lado e ao formalismo, por outro.

Nervo Óptico foi título escolhido por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Vera Chaves Barcellos e Telmo Lanes para denominar a publicação "aberta á novas poéticas visuais", em forma de cartazete, 32cm x 22cm, impressa em off-set, em 13 edições mensais, distribuída

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Nervo Ópticon°10. Relatos Urbanos: Sociedade Anônima. Folha duplo ofício colecionável, impressão off-set, P&B, março/abril, 1978. Carlos Pasquetti, Carlos Asp, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Telmo Lanes, Vera Chaves Barcellos. Fonte: própria. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, Brasil.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

gratuitamente, no Brasil e no exterior, aos moldes da arte-correio, em bancas de revistas, universidades, centros culturais, entre abril de 1977 e setembro de 1978, com tiragem de dois mil exemplares, financiada com recursos próprios ou através de apoios pontuais. O cartazete Nervo Óptico nº 10, distribuído em março de 1978, constitui um número especial, em formato duplo (Figura 2). A encenação para a fotografia, o uso de adereços, o caráter alegórico e a ironia, assim como a autoria compartilhada pelo coletivo, aproximam a publicação da série realizada por alguns integrantes do Nervo Óptico ainda em 1975, quando o grupo sequer existia. Assim como no caso de Triacantho, uma expressiva sequencia de fotografias documenta o processo de realização do trabalho de performar em coletivo. O trabalho final, porém, restringe-se a uma única imagem, na qual os integrantes do grupo, homens e mulheres brancos e de classe média e média alta, se caracterizam como mendigos e andarilhos e se fotografam em um beco da cidade. O sentido de humor evidenciado nas poses e gestos, exala um ar politicamente "incorreto" ao olhar mais sensível de um espectador contemporâneo que tenha incorporado o legítimo discurso sobre a exclusão social de amplos setores da sociedade brasileira, em especial os negros e os trabalhadores rurais. O título, porém, Relatos Urbanos: Sociedade Anônima, com tipografia destacada na face do boletim devolve o sentido crítico à percepção das mudanças radicais observadas na paisagem humana das grandes cidades, associadas aos processos de metropolização, concentração de renda, êxodo rural e favelização das periferias brasileiras.

Conclusão

No caso do circuito de arte, tal como este encontrava-se estruturado no sul do Brasil durante os anos 70, a ironia configurou-se como um procedimento para que artistas emergentes, jovens em sua maioria, buscassem legitimar uma nova posição dentro do campo, crítica em relação aos parâmetros mais tradicionais, assentados em uma estética "modernista" ou "acadêmica". Essa posição, associada a uma concepção mais cosmopolita de arte investia no intercâmbio com outros centros internacionais, apostando em diferentes redes, entre elas, a Arte Postal. O uso da fotografia, do vídeo, da instalação, a ênfase no caráter experimental, a aposta em projetos com autoria compartilhada, estavam entre os principais aspectos que caracterizam essa produção. A inserção no mercado de arte, apesar de representar uma forma de profissionalização do artista, era vista de forma crítica e em muitos casos, como um limitador para a liberdade criativa do artista.

Coerentes com este modo de entender o sistema de artes, artistas do período investiam em estratégias colaborativas, tanto na criação das obras, quanto nas modalidades de apresentação e exibição dos trabalhos produzidos. A formação de coletivos e o uso da fotografia, nestes casos, operavamcomo posicionamento crítico em relação aos regimes de visibilidade e invisibilidade vigentes e promovidos tanto pelas instituiçõeshegemônicas, quanto pelo mercado.

Referências

Carvalho, Ana Maria Albani de. (2009) *Conexões Nervosas: arte contemporânea em Porto Alegre nos anos 70.* Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (2009: Vitória, ES) – organização Roberto Conduru, Vera Beatriz Siqueira – RJ, CBHA, 2009. P. 129-139. ISSN: 2176-8293 [Consult. 2017-01-06] Disponível em www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_carvalho_ana_art.pdf

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Porque sou imperfeita: *THE END*, a ópera VOCALOID "sem" humanos

Because I am imperfect: THE END*, the "humanless" VOCALOID opera*

ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

*Portugal, artista visual. Licenciada em Artes Plásticas — Pintura, Faculdade na Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestrado em Pintura, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: ana.matilde.sousa@gmail.com

Resumo: Promovido como a "primeira ópera sem humanos", *THE END* é uma performance multimédia de Keiichiro Shibuya, protagonizada pela ídolo japonesa Hatsune Miku. Fruto da colaboração aturada entre criadores de vários campos, o esvaziamento em palco enfatiza a "espessura" e vitalidade das novas tecnologias, inclusive das suas redes efémeras e complexas de relacionalidade. Longe de ser um invólucro sem agência, Miku é apresentada como uma entidade imperfeita, embaixatriz das "materialidades estranhas" da cultura digital contemporânea.

Palavras-chave: animação 3D / arte japonesa / erro digital / arte dos novos média.

Abstract: *Promoted as the "first humanless opera", THE END is a new media performance by Keiichiro Shibuya, starring the Japanese virtual idol Hatsune Miku. Fruit of a collaboration between renown creators from various fields, the physical disavowal on stage emphasizes the "thickness" and vitality of the new media, including their ephemeral and complex networks of relationality. Far from an empty shell with no agency, Miku is presented as an imperfect entity, serving as ambassador for the "weird materialities" of contemporary digital culture.*

Keywords: *3D animation / Japanese art / glitch / new media art.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

THE END é um espetáculo multimédia criado pelo músico e compositor japonês Keiichiro Shibuya (Tóquio, 1973), promovido como a "primeira ópera sem humanos" (Leon, 2014). Encomendado pelo Yamaguchi Center for Arts and Media, o espetáculo foi pela primeira vez apresentado nesta instituição em Dezembro de 2012. Desde então, tem sido exibido noutros locais, desde Tóquio até Paris e Amesterdão. Em todos, foi aplaudido pelo fôlego vanguardista, sendo mesmo apelidado de "o primeiro espetáculo do terceiro milénio" (Choplin, 2013) por Jean-Luc Choplin, director do Théâtre du Châtelet, que acolheu esta performance na capital francesa em Outubro de 2013.

THE END cruza a tradição ocidental da ópera com o estado da arte da cultura popular japonesa. A diva escolhida por Shibuya é a ídolo virtual e ciber-celebridade Hatsune Miku, uma androide ficcional em estilo *anime* com longuíssimos totós verde-azulados, que é a mais popular mascote do sintetizador vocal VOCALOID (Figura 1). Em *THE END*, todas as árias e recitativos são executados por este *software* inovador, que permite criar sequências de canto realistas digitalmente, "dispensando" intérpretes humanos. Shibuya, semioculto num compartimento translúcido, é a única pessoa num palco ocupado por quatro ecrãs gigantes sobrepostos, nos quais sete aparelhos de alta resolução e luminosidade projectam uma história em que Miku toma consciência da sua "morte" (Abe, 2013) (Figura 2).

Para além de Shibuya, a produção incluiu libreto do dramaturgo e romancista Toshiki Okada (escritor icónico da "década perdida" japonesa), e visuais/co-realização do celebrado *designer* gráfico YKBX (Masaki Yokobe). A estes juntou-se uma extensa equipa de criadores especializados de vários campos: *design* de palco do arquitecto Shohei Shigematsu (conhecido por projectos conceptuais e colaborações com artistas como Marina Abramovic e Kanye West), *design* de som de Evala (artista sonoro e músico electrónico de vanguarda), programação VOCALOID de Pinocchio P (produtor de música VOCALOID originário do *site NicoNico*, o "*YouTube* japonês"), e produção de A4A Inc. (agência de produção digital especializada em projectos artísticos transdisciplinares) (Choplin et al., 2013). A contribuição mais falada, porém, foram os oito figurinos de Marc Jacobs, então diretor artístico da Louis Vuitton, utilizando o icónico padrão xadrezado da marca para evocar pixéis ampliados (Master Blaster, 2012) (Figura 3).

O resultado desta colaboração é uma experiência imersiva e "hauntológica", em que Miku se vê deslocada da narrativa familiar dos ídolos *pop* japoneses, mergulhando num *uncanny valley* de beleza surreal. Alicerçando-se na teoria dos *media* de autores como Jussi Parrika, o objectivo deste artigo é analisar

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

THE END à luz das componentes formais e narrativas que destacam as "materialidades esquisitas" de Miku.

1. O princípio do fim

É irónico que as palavras "o primeiro espetáculo do terceiro milénio", a propósito de *THE END*, se refiram a uma forma de arte — a ópera — cuja continuidade nas salas de espetáculo do século XXI tem preocupado todos os envolvidos na sua produção e divulgação (Teachout, 2014). É certo que *THE END* pode ser classificado, mais apropriadamente, como uma "pós-ópera", com afinidades em propostas radicais como a anti-ópera *Neither*, de Morton Feldman e Samuel Beckett, ou as óperas para televisão de Robert Ashley. Porém, *THE END* mantem a "estrutura usada por Mozart e Wagner" (Kodera, 2014) – árias, recitativos, abertura e clímax — –, bem como o seu modo emblemático: a tragédia. Provocador, Shibuya afirma ser "adequado lidar com a morte [...] usando o *medium* como caixão" (*«THE END» Artist Interview*, 2013), reiterando essa mobilização deliberada de uma arte "morta" ou anacrónica.

Para além de Miku, *THE END* é coprotagonizado pelo Animal (*Doubutsu*) e a Visitante (*Houmonsha*). O Animal é uma espécie de peluche em forma de rato gigante, qual versão abastardada de mascotes infantis como os populares Pokémon ou Totoro do estúdio Ghibli. Já a Visitante é uma *doppelganger* grotesca de Miku que assume diferentes configurações, desde uma cópia imperfeita lembrando os clones falhados de Ripley em *Alien*, até a um Cthulhu feito de olhos e bocas gigantes, com longas madeixas de cabelo esverdeado que se agitam como tentáculos. As conversas existencialistas de Miku com o Animal e a Visitante constituem parte significativa do enredo, desenrolando-se inicialmente num compartimento austero, cinzento, com apenas um sofá e candeeiro (Figura 4).

No primeiro recitativo, "*Miku and Animal*" (*Miku to dōbutsu*), Miku levita no centro desta sala, enquanto o Animal caminha à sua volta. Um *travelling* viaja sobre dunas, fábricas e o seu corpo, penetrando pelas narinas numa visão endoscópica que revela um interior palpitante e carnal, muito diferente dos corpos robóticos a que Miku surge habitualmente associada (Figura 5). No primeiro verso, o Animal diz-nos que "A luz incide sobre um objecto/ e ele torna-se existente/ Tudo é assim/ Especialmente nós" (Okada, 2013), (re)situando eficazmente *THE END*, às primeiras palavras e imagens, num plano de vitalidade material que contraria a sua suposta desmaterialização "sem humanos".

Tal duplicidade encontra-se imbuída nos próprios dispositivos cénicos. Na superfície vazia do ecrã, que, no *design* de palco de Shigematsu, se transforma num objecto tridimensional com profundidade e camadas, em que as imagens

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

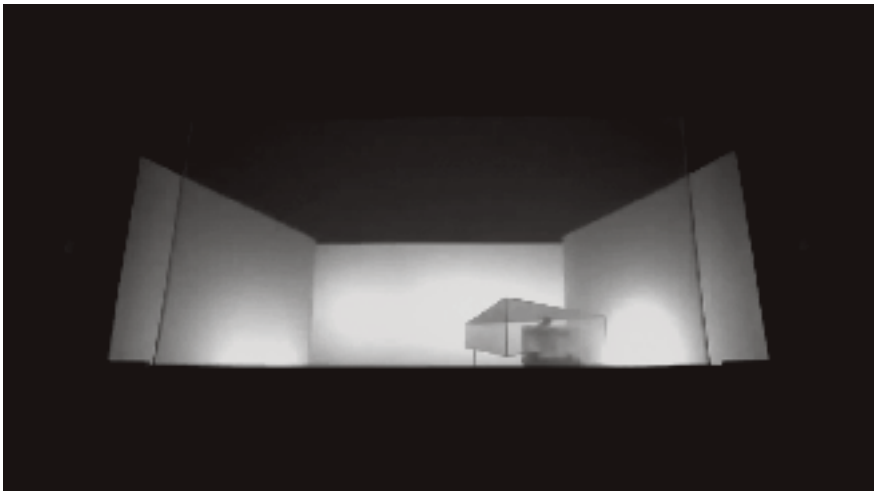


Figura 1 · Direita: *Box art* do *software Vocaloid2 Character Vocal Series 01: Hatsune Miku*, 2007. © Crypton Future Media, INC. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Hatsune_Miku#/media/File:Hatsune_Miku_cover.png. Esquerda: YKBX, Poster para a apresentação de *THE END* no Yamaguchi Center for Arts and Media, 2012. Fonte: https://sociorocketnewsen.files.wordpress.com/2012/11/the-end.jpg

Figura 2 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Marc Jacobs e equipa, figurinos para *THE END*, 2012. © LOUIS VUITTON. Fonte: http://www.oystermag.com/marc-jacobs-louis-vuitton-collaborate-with-japanese-virtual-pop-star-hatsune-miku

Figura 4 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. Miku à direita, a Visitante ao meio, e o Animal à esquerda. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

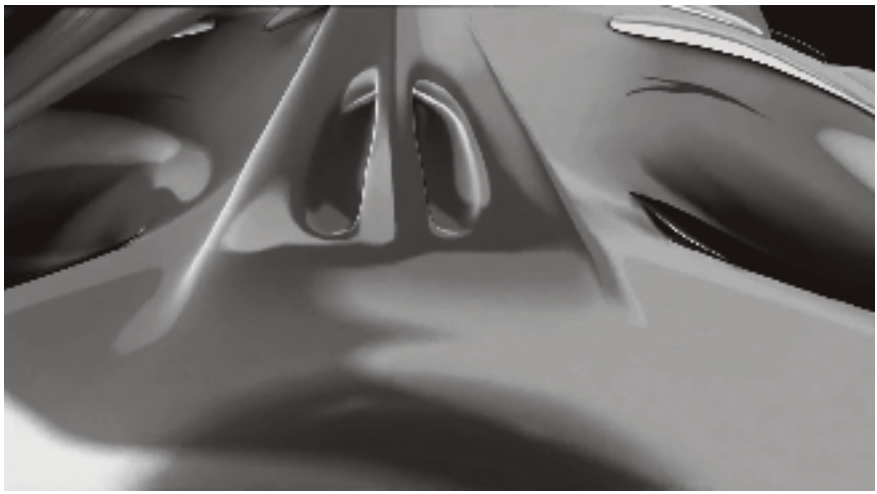


Figura 5 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 6 · Concerto holográfico "ao vivo" de Hatsune Miku, 2009. © Crypton Future Media, INC © Sega. Fonte: http://static.sfstation.com/wp-content/uploads/2015/12/makuusa.jpg

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

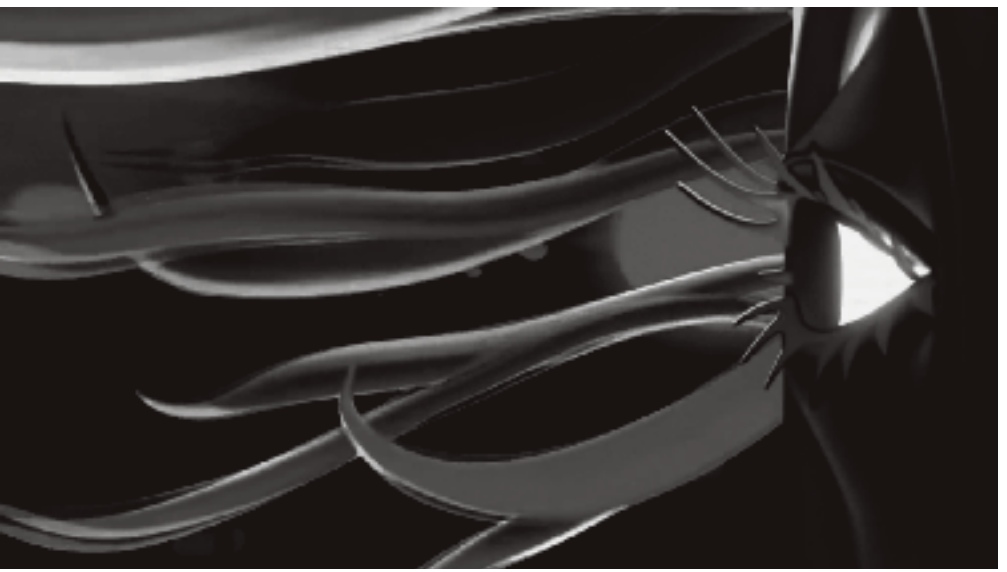


Figura 7 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. A Visitante na sua forma "cthulhuesca". Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

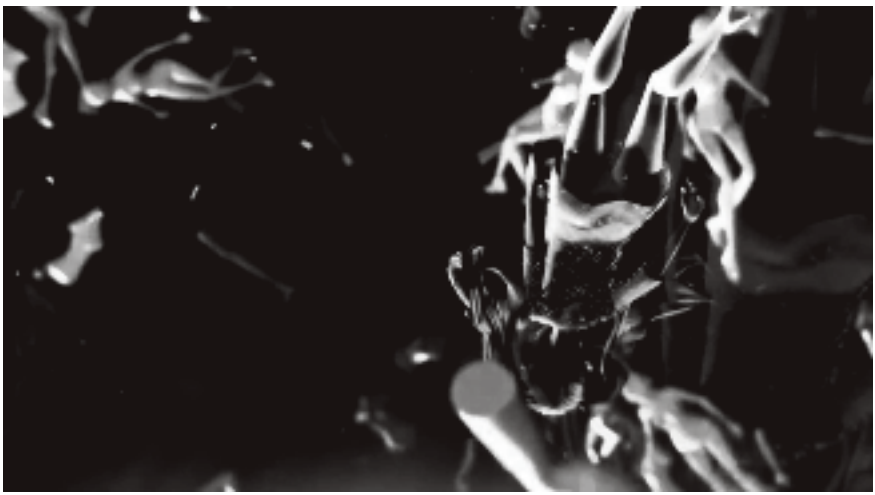


Figura 8 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s

Figura 9 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

projectadas sobre diferentes telas se sobrepõem num complexo jogo de escalas, cores, texturas e planos. Na "fortaleza electrónica" (Abe, 2013) criada pela música encorpada de Shibuya, aliada à programação sonora de Evala para um sistema de *surround sound* 10.2. Ou mesmo na tradução simultânea do japonês para inglês, integrada na componente sonora do espectáculo, em que as falas são "dobradas" por uma voz feminina do sistema operativo dos computadores Mac (Shibuya, 2013), evidenciando a fisicalidade das línguas e do processo de interpretação. Os diálogos estão igualmente minados por *loops*, más ligações telefónicas, conversas cruzadas, ou frases ditas e escritas no ecrã que são apagadas ou corrigidas, reforçando a irredutibilidade das palavras ao seu significado, tantas vezes corrompido por erros humanos e mecânicos.

Assim, em *THE END,* o aparente esvaziamento do palco enfatiza outras dimensões físicas que se reforçam e transmutam entre si, capturando as "materialidades esquisitas" (Parikka, 2012, p. 97), efémeras e confusas que Miku, no limiar entre orgânico e inorgânico, original e derivativo, corporaliza.

2. Materialidades esquisitas

Apesar das comparações recorrentes com personagens de ficção como Rei Toei (*Idoru*, de William Gibson), Miku tem menos a ver com visões futuristas de singularidade tecnológica do que com presentes renegociações dos papéis de autor, trabalho e espectador naquele que é um dos mais complexos e abrangentes fenómenos participativos da Web 2.0. Resultado da criação colaborativa em massa de conteúdos multimédia gerados por fãs, a sua voz e imagem são utilizadas para produzir canções, vídeos e ilustrações, numa multiplicidade infindável de estilos e formatos, sem que exista uma obra original ou dominante. Apesar de não ser possível tratar o fenómeno a fundo no âmbito deste artigo, bastará dizer que a escolha de Miku para protagonista de *THE END* prende-se menos com uma filiação de Shibuya na cultura VOCALOID, face à qual assume alguma distância (Shibuya, 2013), do que com o modo como Miku epitoma a rede material embutida em conceitos centrais à mediasfera do século XXI, como "*produsage*" (Alex Bruns), "*spreadable media*" ou "*convergence culture*" (Henry Jenkins).

O teórico dos *media* Jussi Parrika classifica esta rede como "materialidades reais mas estranhas que não se submetem necessariamente aos olhos e orelhas humanos" (Parikka, 2012, p. 96), desde modulações de energia elétrica, magnética e luminosa, até topologias complexas de relacionalidade, intersticialidade e co-afectividade — estas particularmente relevantes num espectáculo cujas condições de produção e recepção são elas próprias complexas, enquanto

arte vanguardista produzida por profissionais no contexto de uma subcultura popular regida por amadores (surpreendentemente, *THE END* tem tido uma recepção bastante positiva, se de alguma estranheza, entre os fãs da música *pop* de Miku, indicando um importante potencial de sobreposição de públicos). Não obstante, no discurso quer de críticos como de fãs, a materialidade de Miku é frequentemente rasurada, reduzida a um involucro controlado por actantes humanos que nela projectam as suas fantasias.

No entanto, como diz o Animal, tal como os outros objectos no campo de visão, também a luz dá "corpo" a Miku, seja nas lâmpadas LED dos computadores pessoais ou nos concertos holográficos produzidos pela sua companhia-mãe, a Crypton Future Media, em que recorrendo a uma tecnologia de projecção sofisticada, a ídolo virtual canta e dança "ao vivo" diante de multidões extasiadas. A propósito destes, uma entrevistada no *YouTube* admira-se que "Então não está nada mesmo ali; e eles vão a um concerto ver nada que está mesmo ali?" (Fine Brothers Entertainment, 2013). Esta observação, emblemática do modo como Miku perturba noções antropocêntricas convencionais de materialidade, ressoa tanto com o "esvaziamento" do palco em *THE END*, como com a vontade de, segundo o corealizador YKBX, inserir movimentos "que nenhum humano real, mas apenas gráficos de computador conseguem fazer" (*«THE END» Artist Interview*, 2013), *e.g.* levitar, voar, despedaçar-se, duplicar-se ou assumir diferentes escalas.

O final de *THE END*, em que Miku chora lágrimas de sangue, reforça o seu desvio face aos padrões prescritivos do "corpo limpo e apropriado" (Kristeva, 1982, p. 72). Esta temática abjecta, que perpassa o espectáculo, é encapsulada pela Visitante, um ser humano "desconstruído" e paródia grosseira de Miku — tão (não) parecida com Miku como Miku com um humano —, que ameaça a sua autoimagem e estabilidade psicológica ao interrogá-la sobre a morte e a imperfeição (Figura 7). Em "*What'd You Come Here For?*" (*Nani shi ni kita no?*), Miku acusa-a de ser contranatural, fazendo dieta para imitá-la, assim repetindo acusações que frequentemente recaem sobre si própria (*e.g.* artificialidade do corpo feminino normativo e mercantilizado).

Já em "*Aria for Death*" (*Shi no aria*), Miku afunda-se e afoga-se num oceano onde clones inanimados e despedaçados flutuam à sua volta, como bonecas desmembradas (Figura 8). A Visitante, bem como estas réplicas sem vida, indexam, assim, diferentes etapas materiais de Miku, desde a sua hibridização com os humanos que a utilizam — perto do final, em "*Aria for Voices and Words*" (*Koe to kotoba no aria*), a Visitante acaba por fundir-se com Miku, tornando-se numa só —, até às suas múltiplas e potenciais "mortes".

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 10 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

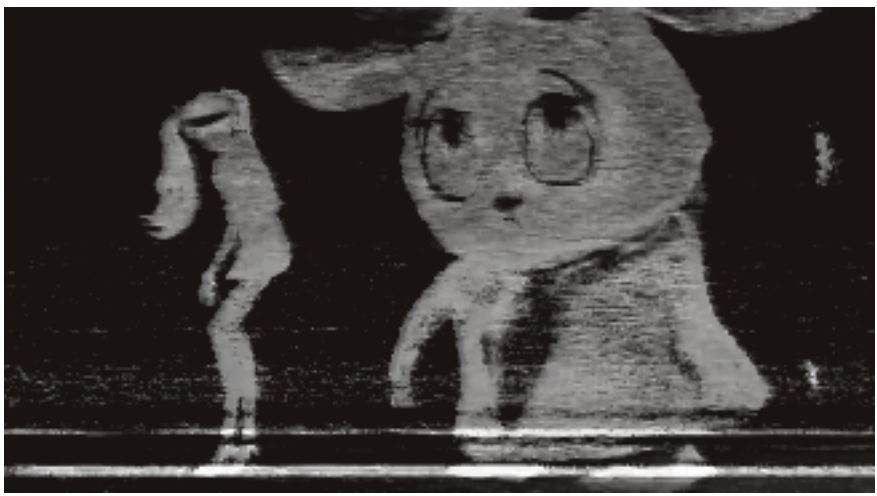


Figura 11 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 12 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s

3. Porque sou imperfeita

O mal-estar psico-emocional de Miku parece, ademais, repercutir-se numa agitação social fora de câmara, narrada pelo Animal, que comenta a passagem de helicópteros e discursos exaltados à distância, numa cidade sem recolha de lixo onde os corvos estão por todo o lado. Em "*The Gas Mask and the Gas*" (*Gazu Masuku to Gazu*), Miku com uma máscara de gás flutua ao abandono numa bruma tóxica, amarelada, de ar tornado irrespirável devido ao colapso da estrutura social, mental e/ou biológica. Afinal, é "a separação do lixo [que] torna possível a cultura" (Morrison, 2015, p. 80), seja este resíduos urbanos, o "lixo interiorizado" das almas impuras (Morrison, 2015, p. 85), ou o fedor dos cadáveres — a Visitante comenta mesmo que, ao contrário de Miku, os humanos têm cheiro, e o seu odor mais potente é o da morte (Figura 9).

Esta sensação de catástrofe iminente torna-se explícita no clímax "*Because I am Imperfect*" (*Watashi ga fukanzen da kara*), quando o Animal consome Miku, dando origem a um Superanimal, híbrido de dragão com a cara de Miku. O voo labiríntico desta criatura fantástica é acompanhado por planos de câmara que variam em distância e dinamismo, deste visões afastadas até à proximidade de uma GoPro, mostrando o Superanimal correndo frente a um gigantesco sol em chamas e dançando entre uma chuva de cometas ou bombas, num mundo

virtual em desintegração. No final, o Superanimal volta a mutar-se, transformando-se num monstro digno de videojogo de terror, em que os corpos de Miku e do Animal se fundem com as mandíbulas do dragão, lembrando as experiências loucas de um qualquer Dr. Frankenstein (Figura 10).

Esta criatura "outrificada" não é necessariamente má, mas um reduto das "materialidades esquisitas", algumas perturbadoras, de Miku. Embora a sua *raison d'être* enquanto VOCALOID seja falar, porque Miku depende da contínua utilização da sua voz e imagem pelos fãs, um hipotético momento sem entrada de dados corresponderia à sua "morte" por obsolescência ("Consigo falar a velocidades muito mais rápidas do que isto/ porque nunca fico sem fôlego/ mas sem palavras para dizer a seguir/ [...] pararia agora mesmo"). Porém, é nesta incompletude, e não apesar dela, que a sua "vida" encontra significado ("Eu sou eu porque sou imperfeita").

Tal conclusão pressente-se, à partida, na modelação tridimensional em *THE END*, cujos modelos digitais — ao contrário das texturas lisas e lustrosas dos produtos típicos de Miku (*e.g.* videojogos *Hatsune Miku: Project DIVA* da Sega, concertos holográficos da Crypton Future Media) — são agitados por formas rebeldes, manchas carnudas e sombreados irregulares. Em vez de cores brilhantes, o filtro acinzentado confere ao espectáculo um ambiente contemplativo, contrastando com explosões de intensidade luminosa e cromática em momentos específicos da história. Os flashes de luz, estática, *glitch* e sobreposições completam uma estética do erro digital que insiste na irredutível "espessura" e vitalidade dos corpos virtuais (Figura 11).

No final do espectáculo, Shibuya e Miku sobem ao palco em conjunto para agradecer ao público, enfatizando a agência e corresponsabilidade de Miku na construção da obra (Figura 12).

Conclusão

THE END é uma pós-ópera de Keiichiro Shibuya protagonizada pela ídolo virtual japonesa Hatsune Miku, resultado de uma aturada criação colectiva. Contracenando com um Animal e uma Visitante, Miku é mergulhada num tema paradigmático deste *medium* — a morte —, reflectindo sobre a condição humana e não-humana. Em mundos que vão desde uma sala de estar ascética até fluídos aquosos, gases tóxicos, visões endoscópicas e espaços cósmicos de guerra ou destruição natural, os seus corpos são submetidos a um reportório extenso de mutações e movimentos impossíveis. O *design* de palco e de som, enfatizando a fisicalidade do ecrã e da música, ressoa com os flashes, falhas, sobreposições e irregularidades que inquietam a imagem digital. Miku é representada

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

como uma entidade imperfeita, mutável e transitória que, longe de ser um invólucro desprovido de agência, serve de embaixatriz das "materialidades esquisitas", mais ou menos palpáveis, da cultura tecnológica contemporânea.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Abe, K. (2013). Introduction. Em *ATAK 020 THE END* (contracapa). Sony Music Entertainment Japan.

Choplin, J.-L. (2013). Prefácio. Em *THE END Liner Notes*. Sony Music Entertainment Japan.

Choplin, J.-L., Ishida, J., Grangie, F., Ikegami, T., Matsumura, M., Mogi, K., … Shibuya, K. (2013). Em *THE END Liner Notes*. Sony Music Entertainment Japan.

Fine Brothers Entertainment. (2013). *Elders React to Vocaloids! (Hatsune Miku, Kagamine Rin / Len)* [vídeo YouTube]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=wHhluDhVtjU

Kodera, A. (2014, Março 2). Composer Shibuya tests limits of music. *The Japan Times Online*. Obtido de http://www.japantimes.co.jp/news/2014/03/02/national/shibuya-tests-limits-of-music/

Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (L. S. Roudiez, Trad.) (Reprint edition). New York: Columbia University Press.

Leon. (2014, Janeiro 9). Approaching The End: Face-to-Screen With The World's First Humanless Opera. Obtido de http://www.themusicalmeltingpot.com/2014/01/09/approaching-the-end-face-to-screen-with-the-worlds-first-humanless-opera/

Master Blaster. (2012, Novembro 22). Hatsune Miku Stars in Humanless Opera «THE END», It Ain't Over 'Till the Incredibly Skinny Vocaloid Sings. Obtido de http://en.rocketnews24.com/2012/11/23/hatsune-miku-stars-in-humanless-opera-the-end-it-aint-over-till-the-incredibly-skinny-vocaloid-sings/?iframe=true&theme_preview=true

Morrison, S. (2015). *The Literature of Waste: Material Ecopoetics and Ethical Matter* (2015 edition). Nova Iorque: Palgrave Macmillan.

Okada, T. (2013). THE END SCRIPT. Em *ATAK 020 THE END*. Sony Music Entertainment Japan.

Parikka, J. (2012). New Materialism as Media Theory: Medianatures and Dirty Matter. *Communication and Critical/Cultural Studies*, *9*(1), 95–100. https://doi.org/10.1080/14791420.2011.626252

Shibuya, K. (2013). «THE END» complete liner notes Keiichiro Shibuya and Masato Matsumura [THE END Liner Notes (livro)].

Teachout, T. (2014, Julho 17). The Future of Opera. *Wall Street Journal*. Obtido de http://www.wsj.com/articles/the-future-of-opera-1405641354

【*VOCALOID OPERA*】*«THE END» Artist Interview* 【渋谷慶一郎・初音ミク】. (2013). [vídeo YouTube]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=Z1-YbcbAQ84

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Corpo e ornamento: as provocações de Lauren Kalman

Body and ornament: the provocations of Lauren Kalman

ANA PAULA DE CAMPOS*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista joalheira, designer. Bacharel em Desenho Industrial, Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestre em Educação, Arte e Historia da Cultura, UPM. Doutora em Artes, Universidade Estadual de Campinas.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Instituto de Artes; PPG — Artes Visuais. Rua Elis Regina, 50. Cidade Universitária "Zeferino Vaz". Barão Geraldo, Campinas — SP. CEP: 13083-854. Brasil. E-mail: dcampos.anapaula@gmail.com

Resumo: No séc. XX o corpo se tornou alvo de conhecimento e experimentação em múltiplos campos, dentre eles o da arte. Este texto tem como objetivo apresentar e discutir a obra da artista visual LK, na qual corpo, ornamento e imagem são discutidos a partir de suas relações com saúde e doença, beleza e grotesco, sensorialidade e sexualidade, O objetivo é fazer uma leitura das obras sob o viés de autores relevantes nos estudos do corpo, tais como Foucault, Vigarello e Courbine.

Palavras-chave: corpo / ornamento / imagem.

Abstract: *In the twentieth century the body became the target of knowledge and experimentation in multiple fields, including art. This text aims to present and discuss the work of visual artist Lauren Kalman, in which body, ornament and image are discussed from their relationships with health and disease, beauty and grotesque, sensoriality and sexuality. The aim is to make a reading of the works through the point of view of relevant authors in body studies, such as Foucault, Vigarello and Courbine.*

Keywords: *body / ornament / image.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Lauren Kalman é uma artista visual que atua sob forte diretriz da arte contemporânea: a transformação do corpo em material artístico. Percorrendo o universo material, simbólico e cultural do ornamento, sua produção questiona o corpo na contemporaneidade e explora o modo quase obsessivo com que lidamos com ele numa cultura saturada pela imagem. Para isso ela cria objetos que utiliza em fotografias, vídeos, performances e instalações. Os resultados provocam um misto de sedução e repulsa, tanto nas formas quanto nos conteúdos.

Com formação em Joalheria e Master em Arte e Tecnologia, desde os primeiros trabalhos Kalman mostra a intenção de utilizar campo da ornamentação para indagar corpo e imagem, fazendo chacoalhar a forma naturalizada/anestesiada com que lidamos com esses temas. Muito de sua produção é pautada por suas inseguranças e questionamentos sobre o corpo em relação a cultura de consumo, gênero e sexualidade (AJF, 2014). Um convite para refletir sobre os impactos da hipervalorização da imagem, do corpo e da imagem-corpo na configuração dos modos de existência e das subjetividades no contemporâneo.

A articulação corpo-objeto-imagem desdobra-se em aspectos sensoriais, estéticos, de saúde e tecnológicos. Tudo que incide interna ou externamente sobre o corpo pode ser evocado e os contrastes presentes nas obras da artista — material/imaterial, saúde/doença, prazer/tortura, belo/grotesco — configuram instigantes provocações. Serão apresentadas aqui dois pares de séries que explicitam e problematizam a estetização da imagem do corpo bem como suas práticas de controle e dominação. A leitura desses trabalhos será feita na companhia dos escritos de Foucault, Vigarello e Courbine dentre outros.

1. Um novo corpo, uma nova imagem do corpo

O séc. XX testemunhou uma crescente escalada do interesse pela temática do corpo, tanto na produção intelectual — medicina, psicanálise, antropologia, sociologia, filosofia, etc. — quanto no território do cotidiano, impactando modos de vida e comportamentos — cuidados com a saúde, sexualidade, aparência, etc. Nas Artes Visuais os impactos dessa exaltação do corpo aparece não só no campo de sua representação — mecanizado pelo futurismo, desfigurado pelo cubismo e realismo, massificado e comercializado pela *Pop-Art* — mas sobretudo no seu entendimento como sujeito e objeto artístico — *performances*, *body art*, etc.

Nesse contexto é inegável o papel das novas tecnologias de produção e difusão de imagens: fotografia, vídeo, meios digitais. Elas impuseram ao olhar uma nova lógica na apresentação e representação do corpo nas ciências e nas artes, bem como sua ampla disseminação e saturação para todos os aspectos da

vida cotidiana. Ao final do século sabe-se que "o que vê e o visto estão constantemente em espelho e não há quase nada que aconteça que não tenha logo sua imagem" (Michaud, 2008: 546).

Uma grande mudança decorre da instauração dessa nova 'corporalidade', que se expressa na crescente preocupação com um corpo que deve garantir suas qualidades físicas — por meio de dietas, vitaminas, exercícios, cirurgias — e psíquicas — por meio de terapias, meditação, hobbies. Daí emergem as pautas obrigatórias do sujeito contemporâneo: saúde, aparência, juventude, moral, expressão do eu (Corbin, Courtine e Vigarello, 2008). Estas se articularão à também exigida produção e difusão de imagens desse corpo, que só assim parece estar 'encarnado'. Observa-se a ascensão e hipervalorização das práticas de auto apresentação, uma "autorização da atenção a si mesmo, como comprova — ao mesmo tempo que a gera — a evolução dos meios de comunicação de massa" (Ory, 2008: 168).

No contemporâneo a imagem do corpo se torna central e implica numa dupla relação: ação e exibição. Se conhecer é poder, quanto mais se sabe sobre o corpo, maiores são as demandas de atuação sobre ele. Sob a cartilha neoliberal, ele se transforma em capital humano e consagra-se como emblema da existência. Deve ser construído e apresentado de modo a expressar o valor do indivíduo, deve ser potencializado e render. É, portanto, algo sobre o qual se age (Le Breton, 2003). Paradoxalmente, o que se exibe é um corpo idealizado, tanto na aparência — por meio da boa forma e da escultura digital das imagens — quanto na experiência — por meio de imagens de uma felicidade contínua, vivida em inúmeros *selfs* que anseiam por *likes* que lhe dão a dimensão da existência.

As demandas sobre o corpo real são tamanhas que parece ser preciso escapar para a representação, seja para alcançar as metas ou para aliviar o peso da existência real, plena de fracassos e imperfeições. O impacto dessas relações na subjetividade contemporânea pode ser discutido por meio das obras de Lauren Kalman, que questiona o modo como nos relacionamos com o corpo e consumimos suas imagens.

2. Doença e ornamento: oscilando entre o belo e o grotesco

A série *Blooms, efflorescence, and other dermatological embellishments* é composta por objetos e fotografias de corpos femininos 'decorados' em ouro e gemas. Kalman usa seu conhecimento técnico para produzir centenas de pins com o rigor e a materialidade da joalheria, mas o trabalho não se encerra aí (Figura 1 e Figura 2). Partindo de fotografias médicas como referência, esses pins preciosos são fincados no corpo, reconstruindo a aparência de enfermidades manifestas

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Lauren Kalman. *Blooms, Efflorescence, and other Dermatological Embellishments.* Acne, Open Comedo (2009) — Agulhas de acupuntura, ouro, gemas preciosas martelo, moldura, MDF Cystic Acne (2009) — Agulhas de acupuntura, prata banhada a ouro, gemas preciosas. Fonte: http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html

Figura 2 · Lauren Kalman. Blooms, Efflorescence, and other Dermatological Embellishments. Acne, Open Comedo (2009) — Agulhas de acupuntura, ouro, gemas preciosas martelo, moldura, MDF. Cystic Acne (2009) — Agulhas de acupuntura, prata banhada a ouro, gemas preciosas. Fonte: http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html

Figura 3 · Lauren Kalman. Blooms, Efflorescence, and other Dermatological Embellishments. Nevus Comedonicus (2009) — Agulha de acupuntura, prata banhada a ouro, gemas preciosas. Kaposi Sarcoma (2009) — Agulha de sutura, alicates de sutura, pérolas. Fonte: http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · Figuras 4. Lauren Kalman. Blooms, Efflorescence, and other Dermatological Embellishments. Nevus Comedonicus (2009) — Agulha de acupuntura, prata banhada a ouro, gemas preciosas. Kaposi Sarcoma (2009) — Agulha de sutura, alicates de sutura, pérola. Fonte: http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

na pele humana: acne, sífilis, herpes, etc. Esses corpos ornamentados são fotografados, tanto inteiros como em closes, e essas imagens apresentadas como resultado (Figura 3 e Figura 4).

As fotos perturbam ao contrastar a beleza da materialidade preciosa e da imagem fotográfica com a aflição causada pelas 'agulhas' e pela evocação das doenças (mais reconhecíveis pelos títulos). A serie joga com elementos contraditórios nas relações que estabelece para corpo/pele como superfícies de inscrição da subjetividade. Há desvio por todos os lados: no uso do corpo, dos materiais, das técnicas manuais. Estetiza-se a feiura da doença, transformada em ornamento. O valor monetário e o prazer estético da joia associam-se ao repulsivo corpo doente. A medicina oscila entre a cura e a aparência. A dor aparece num misto de desejável e desagradável, remetendo à 'dor da beleza', conhecida de homens e mulheres que se submetem a tratamentos estéticos para alcançar obrigatória boa aparência.

O corpo exposto e desnudo destaca a presença da pele, que se torna expressão máxima da condição corporal, respondendo socialmente ao terreno da saúde, à ideia de cuidar-se e colocando o sujeito sob a mira de um julgamento moral. Explicitam-se relações com diversas doenças: as do cotidiano como a acne (cujas formas mais graves são desconhecidas do público em geral); as socialmente estigmatizadas como a lepra e aquelas associadas a sexualidade como a Aids e as DSTs. Como categoria de juízo impõem-se também superfície do corpo a questão estética, seja enquanto expressão da beleza e da juventude — uma pele lisa, sem manchas ou rugas, pele jovem — ou associada ao campo dos adereços e enfeites — roupas e joias, tatuagens e *body piercings* (práticas originalmente associadas à marginalidade, rebeldia e contracultura, que passaram ao campo da norma no final do sec. XX) (Ory, 2008:176).

Em *Spetacular* a artista segue articulando os mesmos elementos, agora por meio das roupas. São vídeos nos quais corpos femininos parcialmente cobertos por estranhos trajes brancos são apresentados sobre uma superfície giratória, permitindo assim sua apreciação em 360º (Figura 5).

Trata-se de uma 'reprodução/interpretação' de várias anomalias, apêndices e deformidades do corpo feminino e masculino, realizadas a partir de imagens médicas do séc. XIX. O resultado é instigante e o entendimento de sua relação com as doenças é indireto, já que os títulos se referem à parte do corpo atingida, normalmente uma zona genital (Figura 6 e Figura 7).

O vestuário como adereço estético, outrora orientado para sustentar, comprimir, aumentar e modelar o corpo por meio de apêndices — como fizeram *paniers*, anquinhas e *corsets* — converte-se nas deformidades produzidas pelas

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

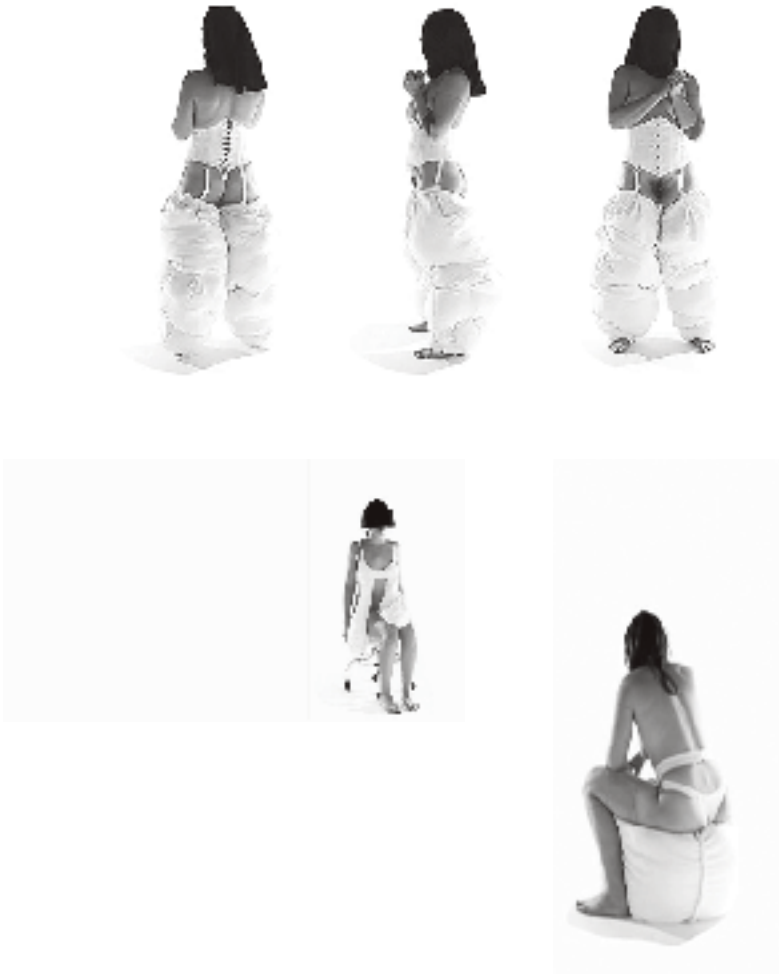


Figura 5 · Lauren Kalman, *Spetacular* (2011, 2012, 2013) Legs — tecido, materiais diversos. Fonte: http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html Vídeo e Performance. Fonte: https://vimeo.com/63865239 /https://vimeo.com/35931179

Figura 6 · Lauren Kalman, *Spetacular* (2011, 2012, 2013) Tits — tecido, materiais diversos. Balls — tecido, materiais diversos. Fonte: http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html

Figura 7 · Lauren Kalman, *Spetacular* (2011, 2012, 2013) Tits — tecido, materiais diversos. Balls — tecido, materiais diversos. Fonte: http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

doenças. Em contrapartida, a brancura da materialidade têxtil e a exposição do corpo seminu evocam o imaginário erotizado da *lingerie*. Sexualidade, roupa e enfermidade sobrepõem-se, embaralhando a relação entre os volumes e as anomalias que foram o ponto de partida do trabalho.

Hoje vestuário e moda demandam corpos específicos, estetizados. "Não é mais o corpo que recebe uma pressão, é ele que a exerce" (Vigarelo, 1995:29). Sua configuração não se dá por acessórios, mas sim por um trabalho que evidencia o auto exercício imposto ao sujeito contemporâneo. Suas práticas de coerção sobre a carne evidenciam expressões de biopoder (Foucault, 2016). O mesmo pode ser dito sobre a sexualidade, sobre a qual o sujeito contemporâneo também deve exercer seu controle e domínio.

Questionando corpo e ornamento, Kalman estetiza experiências corporais relativas à doença, dor, deformação e anormalidade por meio de uma mediação imagética, revelando ambivalências.

3. Corpo e sensorialidade: jogando com a dor e o prazer

Hard Wear explora a relação corpo-objeto numa referência aos órgãos dos sentidos por meio de fotografias e vídeos de 'estranhas joias' para boca, nariz, olhos e ouvidos (Figura 8 e 9). Uma conexão direta com o mundo físico é evocada, tanto pelo uso do ouro — diretamente associado à riqueza material — quanto, pela exaltação corporal a sensorialidade. As peças foram pensadas para produzir prazer e/ou desconforto em quem as usa (este último diretamente relacionado ao título — 'difícil de vestir/usar')

Ao inserir ou retirar material precioso de vários locais do corpo, Kalman provoca no espectador sensações conflitantes. Ao mesmo tempo em que zomba de nossa relação social com orifícios evoca o desejo de ornamentação corporal. Aspectos sexuais somam-se aos sensoriais e o mundo infantil justapõem-se ao adulto. Quando reveste a língua de material dourado recorda sensações relacionadas a uma serie de prazeres que vão da atitude pueril de mostrar a língua, à satisfação da comida e aos desejos sexuais (Figura 10). A imagem contrasta ainda a celebração de uma parte bastante sexualizada do corpo com o desconforto de babar.

Essa oposição entre prazer e dor aparece em *Devices for filling a void*, serie composta por objetos peculiares expostos junto a fotografias de corpos interagindo com eles. Fora do uso, eles apresentam contrastes de forma e materialidade. O metal, reluzente e dourado, atrai o olhar, mas tem formas agressivas, mecânicas. A cerâmica branca, limpa, doméstica, em formatos arredondados e excitantes, são um convite ao tato (Figura 11 e Figura 12). Misto de escultura

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 8 · Lauren Kalman, *Hard Wear*. Nostril Jewel (2006) Impressão 30x23". Canal Caps (2006) Impressão 35x23" . Fonte: http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html
Figura 9 · Lauren Kalman, *Hard Wear*. Nostril Jewel (2006) Impressão 30x23". Canal Caps (2006) Impressão 35x23" . Fonte: http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html
Figura 10 · Lauren Kalman, *Hard Wear*. Tongue Gilding (2006) Impressão 35x23". Fonte: http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 11 · Lauren Kalman, Devices for Filling a Void (2014) Device for Filling a Void 1 — Objeto em bronze
Figura 12 · Lauren Kalman, Device for Filling a Void 4 — Objeto em Bronze e Cerâmica. Fonte: http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 13 · Lauren Kalman, *Devices for filling a void* (2014) Device for Filling a Void 3– Impressão 20x16"
Figura 14 · Lauren Kalman, *Devices for filling a void* (2014) Device for Filling a Void 15 — Impressão 20x16" Fonte: http://laurenkalman.com/art/Portfolio.html

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

e instrumento de tortura, são dispositivos que indagam: O que são? Para que servem? Como se usa?

As respostas estão nas imagens: são para a sua boca, para o espaço de sua mão, para preencher 'vazios corporais'. Se essa interação resulta em prazer ou dor vai depender de cada corpo, de suas dimensões, dos espaços ocupados. Podem fazer babar, inibir falar, fazer abraçar ou apenas se encaixar (Figura 13 e Figura 14). A obra chama à consciência corporal ao destacar os espaços vazios do corpo físico, embora inevitavelmente faça alusão aos vazios psíquicos.

Em ambas as series a sensorialidade e a sexualidade se apresentam a partir da experimentação corporal. A legitimação do interesse pelo corpo aportada pelo sec. XX veio acompanhada de uma "erosão progressiva do pudor" (Sohn, 2008). O corpo sexuado passa a ser exibido de modo onipresente no espaço social e seu desnudamento científico foi acompanhado pela moda. Primeiro os corpos femininos foram liberados dos espartilhos e as pernas vieram a mostra. Com o lazer balneário, corpos de homens e mulheres passaram a se exibir cada vez mais (Mendes & Haye, 2003). Nos anos 60 os discursos sobre a sexualidade e liberação do desejo vem acompanhados da ideia de ampliação dos sentidos, proclamando o fim dos tabus e demanda por sua revelação total. Sua exibição, passa a ser obrigatória e é acompanhada pela exploração publicitária e midiática de todas as suas facetas.

Considerações Finais

Atração e repudio fazem parte do paradoxal efeito que o trabalho de Lauren Kalman provoca, seja por meio da temática que elege e/ou pela maneira como o concebe. Sua obra faz pensar na objetificação do corpo contemporâneo e na naturalização das dinâmicas de poder que atuam sobre ele, impondo-lhe o dever de ser 'digno de exibição'.

Ao questionar os usos do corpo — sua glorificação na forma da saúde e do prazer ou sua condenação na forma do grotesco e da doença — expõe uma cultura saturada de imagens, na qual sua exibição e exploração midiática tornou-se norma.

Ao trabalhar aspectos como sexualidade e sensorialidade ou enfermidade e deformidade Kalman explora a sedução e a curiosidade evocadas pelo desvio, que apresenta mediada pelo suporte imagético, que o estetiza e afasta do corpo real. Explicita-se assim o efeito restaurador proporcionado pela hegemonia da imagem, e sua contribuição na consolidação do corpo contemporâneo como instrumento de performance.

Referências

AJF — ART JEWELRY FORUM. (2014) *Lauren Kalman: but if the crime is beautiful….* [Consult. 2016-12-11] Disponível em <https://artjewelryforum.org/lauren-kalman-but-if-the-crime-is-beautiful-%E2%80%A6-1>

Corbin, Alain, Courtine,Jean-Jacques, Vigarello,Georges. (2008).*História do corpo: as mutações do olhar: O século XX.* Petrópolis: Ed. Vozes.

Courtine,Jean-Jacques. (2011) *Decifrar o corpo, pensar com Foucault.* São Paulo: Ed. Vozes.

Foucault,Michel. (2016) *Microfisica do Poder.* Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Le Breton,David. (2003) *Adeus ao Corpo.* Campinas: Papirus.

Mendes,Valerie, Haye,Amy de la. (2003) *A moda do século XX.* São Paulo: Martins Fontes.

Michaud,Yves. (2008) "Visualizações: o corpo nas artes visuais" *in* Corbin,Alain, Courtine,Jean-Jacques, Vigarello,Georges. *História do corpo: as mutações do olhar: O século XX.* Petrópolis: Ed. Vozes,

Ory, Pascal. (2008) O corpo ordinario *in* CORBIN,Alain, COURTINE,Jean-Jacques, VIGARELLO,Georges. *História do corpo: as mutações do olhar: O século XX.* Petrópolis: Ed. Vozes,

Sohn, Anne-Marie. (2008) O corpo sexuado *in* Corbin,Alain, Courtine,Jean-Jacques, Vigarello, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar: O século XX.* Petrópolis: Ed. Vozes.

Vigarello, Georges (1995) Panóplias Corretoras: balizas para uma história *in* SANT'ANNA,Denise Bernuzzi de. *Políticas do Corpo.* São Paulo: Estação Liberdade.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

"Através de um corpo que dói": Reflexões sobre o trabalho de Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves

"Through a body that hurts": Reflections on the work of Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves

ANDRÉA BRÄCHER*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, professora e pesquisadora, artista visual na área de fotografia. Graduação em Publicidade e Propaganda, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO) Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em História, Teoria e Crítica Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS. Doutorado em Poéticas Visuais, UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), Departamento de Comunicação Social, Área de Fotografia. FABICO — Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação/UFRGS. Rua Ramiro Barcelos, 2705 Campus Saúde. Porto Alegre — CEP 90035-007. Rio Grande do Sul. Brasil. E-mail: andrea.bracher@ufrgs.br

Resumo: O presente artigo refere-se à análise da série fotográfica "Um corpo radiografado, é um corpo que dói, mesmo que em silêncio" da artista visual e pesquisadora brasileira Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves através do conceito norteador de "Crítica genética", conforme explicitado por Cecília Almeida Salles em "Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística" (2004).

Palavras-chave: Instagram / smarthphone / raio-X / crítica genética.

Abstract: *This article refers to the analysis of the photographic series "An x-rayed body is a body that hurts, even if in silence" of the visual artist and Brazilian researcher Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves through the guiding concept of "Genetic criticism", as explained by Cecília Almeida Salles in "Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística" (2004).*

Keywords: *Instagram / smarthphone / X-ray / genetic criticism.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Este artigo tem como foco de sua análise a artista visual e pesquisadora na área da Fotografia Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves (Rio de Janeiro, RJ/Brasil — 1956) e seu trabalho recente, intitulado: "Um corpo radiografado, é um corpo que dói, mesmo que em silêncio".

Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves é Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), possui graduação em Comunicação Visual pela Escola de Belas-Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro e em Ciências Sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS). Seu mestrado e doutorado é em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (ECO/UFRJ). Desde 2000, produz e expõe obras relacionadas à fotografia que possuem, como ponto de partida, a fotografia analógica. Publica regularmente artigos que refletem sobre o fotográfico. Seu foco de interesse atual se dirige a questões relacionadas à narrativas visuais e que possuem fotolivros como suporte de análise.

Na série analisada para este artigo, estão apresentadas imagens digitais intrigantes com misto de cores, preto-e-branco em alto contraste, ossos (partes internas do corpo) e paisagem que são fruto da mestiçagem de materiais de exames de imagens (radiológicos) que "filtram" a paisagem carioca, dando novos sentidos múltiplos desse ver "através".

Através dos pais, nascemos; através deles recebemos nossa carga genética; através deles recebemos nossa educação; através deles recebemos amor. Com o passar dos anos, nos vemos naquele momento de vida em que nos transformamos nos cuidadores de nossos pais, responsáveis por sua saúde e bem-estar. Nessas imagens, Sandra Gonçalves nos mostra a complexa dimensão da dor — representadas pelas imagens de partes do corpo de seus pais já em idade avançada, aqui retratadas pelas Figura 1, Figura 2 e Figura 3.

Na Figura 1, a imagem é referente ao ombro de sua mãe; na imagem da Figura 2, pode-se visualizar o joelho de seu pai (radiografados após queda e após repouso forçado, o que acarretou em inflamação do joelho, na Figura 2) e também a paisagem nostálgica da janela da casa de seus pais.

Para analisar o trabalho da artista, é proposto utilizar o conceito norteador de "Crítica Genética", conforme escreve Cecília Almeida Salles:

> *A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando o seu planeamento, execução e crescimento, o crítico genético*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

> *preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção (Salles, 2004: 12-3).*

A série em questão é recente, 2016, e encontra-se em execução. Formarão também o arcabouço de informações para o desenvolvimento a seguir: entrevista com a artista e seus escritos não publicados — que já foram cedidos para a redação deste artigo.

Pretende-se, igualmente, ir ao encontro do Tema Geral do CSO 2017, qual seja: "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" (CSO, 2017).

A artista tem minha admiração pessoal pela maturidade, pesquisa e seriedade com que desenvolve sua produção artística, desligada de tendências e temporalidades do mercado de arte.

1. "Através de um Corpo que Dói" ou "Nunca te prometi um jardim de flores"

Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves voltou a produzir em 2016 de "caso com o acaso". Ao olhar um exame de imagem de seus pais, intuitivamente, fez aquele gesto que normalmente fazemos — direcionou um raio-X para a zona de maior incidência de luz do cômodo da casa de seus pais no Rio de Janeiro. Ao olhar através da imagem, seu olhar de fotógrafa percebeu uma imagem composta de ossos e também paisagem, que passava através da janela. Neste "clic", nasceu a série que hora escrevo.

A mesma vem sendo criada e publicada no Instagram, única rede social que a fotógrafa utiliza em seu dia-a-dia, que acessa a partir de seu telefone celular — um smartphone. As imagens individuais criaram vida e foram destinadas às midias sociais. Lá, foi onde me deparei com elas e onde capturaram, por sua força, também o meu olhar. Portanto, não há um diário físico ou computador, que primeiramente estas imagens habitaram ou habitam. Elas são pura virtualidade. E, ao ritmo de "curtidas" e "comentários", Sandra Gonçalves prossegue a série sem um número necessário final de imagens: agora são 13, 15, enquanto escrevo. Em abril de 2017, quantas serão?

Como aponta Cecília Almeida Salles, há processos criativos que têm novas tecnologias como suporte. Ao invés de manuscritos, o crítico genético irá

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves, *Sem título #1*, imagem digital, dimensões variáveis, 2016. Fonte: https://www.instagram.com/sandramlpgoncalves
Figura 2 · Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves, *Sem título #2*, imagem digital, dimensões variáveis, 2016. Fonte: https://www.instagram.com/sandramlpgoncalves

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

verificar, não um fim desses documentos, mas uma nova perspectiva, "que contribuem para o aumento de sua diversidade" (Salles, 2004: 16). Na fotografia, hoje, verifica-se esta mudança radical de hábitos de captura, até mesmo, em fotógrafos com larga trajetória e experiência em processos analógicos, como no caso da artista. Fotos capturadas em smartphones são logo publicadas para serem apreciadas por seus seguidores. Portanto, verifica-se também uma mudança na maneira de apreciar este trabalho.

Ao propor o artigo, Sandra Gonçalves ainda mantinha "Através de um Corpo que Dói" como título destas fotografias. No entanto, ao longo do trabalho, mudou a série de nome para "Nunca te prometi um jardim de flores", inspirada por recentemente ter incluído nesta paisagem a imagem de flores de um jardim e a sutileza de que a velhice não promete amenidades na saúde, seja de quem for, a de nossos pais ou a nossa.

2. "Nunca te prometi um jardim de flores"

Diferentemente de Flávio de Carvalho na série "Trágica" de 1947, (MAC-SP, 2017), onde desenhos retratam a mãe do artista em seu leito de morte, o trabalho de Sandra Gonçalves trata do envelhecer numa sociedade em que os recursos tecnológicos propiciam diagnósticos e tratamentos de saúde que outras gerações não tiveram acesso, prolongando a existência e o evanecer.

Também ao utilizar-se do raio-X, ao contrário de artistas que questionam o próprio corpo ou o corpo feminino na sociedade contemporânea, como em "Retrato Íntimo" de Cris Bierrenbach (Bierrenbach, 2017), Gonçalves pensa os exames de imagens — sempre dos pais — como momentos de dor. "Dor permanente que os corpos radiografados evocam" (Gonçalves, comunicação pessoal, 2016). De igual modo, reflete sobre as "pernas" radiografadas: "é a perna que caminha e te leva para o mundo e, ao mesmo tempo, com a passagem dos anos, é a mobilidade que vai diminuindo" (Gonçalves, comunicação pessoal, 2016). Sobre os ombros de sua mãe — radiografados após uma queda, que deu origem a um trabalhos de "ombro da mãe e flores" (Figura 3), reflete sobre: "delicadeza e a força do feminino; minha mãe é e sempre foi uma pessoa forte, batalhadora, frágil e delicada" (Gonçalves, comunicação pessoal, 2016).

As partes escuras nos impedem de ver claramente a paisagem, pois há a interferência dos ossos quebrados, rachados ou apenas machucados. A crepitude obstrui o horizonte onde se deveríam observar flores, montanhas, gaivotas e patos. É o mundo da falta de mobilidade, da lentidão, do escurecimento das cores, das formas, daquilo que antes era cotidiano, aprazível e pura alegria.

Este primeiro plano radiológico se impõe como barreira ao aprazível da

paisagem. Ele impede uma vizualização bucólica do bairro, dos telhados, dos muros e das pixações, e mais ao longe, do mar.

A opacidade do material de raio-X -, no entanto, não impede de se ver pelas brechas, e partes mais claras nos permitem vislumbrar, mesmo que alteradamente, um pouco do que foi esta vista da janela. A janela da fotogafia de Sandra Gonçalves é ao mesmo tempo a janela da casa dos pais, e esse olhar sobre um momento do tempo, que mescla passado (tempo da memória afetiva da artista — pois é o local onde seus pais residem há anos no Rio de Janeiro, RJ — Brasil) e presente. É a concomitância contemplativa: imobilidade e fragilidade se dão à mostra, como também a bela paisagem da janela.

Talvez uma das sementes desse trabalho tenha sido plantanda a partir de 1995, quando Sandra Gonçalves frequentou o "Curso Bloch de Fotojornalismo", concomitantemente ao seu mestrado.

> *Nesse curso/estágio dei início a um estudo sobre o tempo e a cidade através da linguagem fotográfica (reflexões originadas no mestrado) — o tempo dos modernos e o nosso contemporâneo. Passei a observar como o passado insiste em habitar o presente, como o futuro está já inscrito no passado se fazendo presente nos corpos, dos homens e da cidade (Gonçalves, 2009: 2).*

Naquele momento o resultado foi um ensaio fotográfico denominado *Carvoarias Urbanas*, finalizado no ano 2000, que percorreu em exposição vários estados brasileiros e espaços expositivos importantes, como o Palácio do Catete (2001), Espaço UFF de Fotografia (2002), Centro Cultural Solar do Barão/ Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2002), Casa de Rui Barbosa (FotoRio, 2003), Galeria dos Arcos — Usina do Gasômetro (Porto Alegre, 2004).

Entretanto é no aspecto digital que vê-se a mudança significativa no trabalho de Gonçalves. Segundo David Bate:

> *Celulares e as novas câmeras digitais oferecem para seus operadores um ponto de vista da mobilidade apenas reservado anteriormente a profissionais com pequenas câmeras Leica. Hoje, pequenos dispositivos significam uma menor intrusão em situações e eventos* (Bate, 2013: 81).

Sabe-se que Sandra Gonçalves, além de trabalhar com filmes (em câmeras SLR), adquiriu nos últimos anos uma Leica digital. Mas para momentos familiares, viagens e postagens no Instagram faz uso constante de seu smarthphone. Essa menor intrusão é reafirmada pela quantidade de postagens de retratos de sua família nessa rede social. Esse aspecto também enseja a intimidade propiciada por estes dispositivos.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

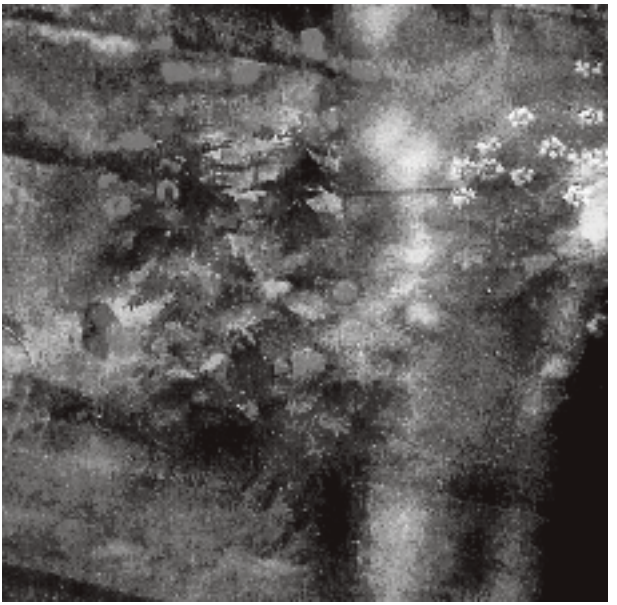


Figura 3 · Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves, *Sem título #3*, imagem digital, dimensões variáveis, 2016. Fonte: https://www.instagram.com/sandramlpgoncalves

Bates (2013: 79) também argumenta que: "É o computador, em sua forma miniaturizada, que torna-se um hub ou "cérebro" para sensores de vários tipos. Os sensores podem ter várias formas, não apenas como câmeras óticas de várias tipos (infra-vermelho, raio-X e assim por diante)[...]"

O autor, portanto, vai ao encontro de como a artista executa seu trabalho em termos técnicos, ratificando que é digital duplamente: pelos exames recentes de imagens que já passaram pela tecnologia digital e sensores e, também, pela tecnologia contida em seu smarthphone.

Outros dois aspectos do trabalho propriciado pela tecnologia digital: formatos variados e mudanças de cores. Já no próprio telefone é possível aplicarmos filtros e capturarmos imagem em diferentes dimensões. Além do que, também podemos "cropar" a imagem (cortar) antes mesmo de publicá-la. O celular e seus "apps" miniaturizaram a função ora destinada ao computador e seus programas de tratamento de imagem. A artista, no entanto, costuma fazer o download das imagens em seu computador e, então, fazer as modificações de cor e formato em programa específico para o tratamento de imagens.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Conclusão

Procurou-se no artigo analisar a série fotográfica "Um corpo radiografado, é um corpo que dói, mesmo que em silêncio" da artista visual e pesquisadora brasileira Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves através do conceito norteador de "Crítica genética", conforme explicitado por Cecília Almeida Salles em "Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística" (2004). Utilizou-se entrevista com a artista (2016) e um Memorial (2009), texto onde a mesma revela alguns aspectos de sua produção ao longo de sua trajetória artística e acadêmica.

Verificou-se que o trabalho ainda está em execução, não sendo uma série fechada de fotografias, motivo pelo qual, também, ao longo dos últimos meses, recebeu nome diferente: "Nunca te prometi um jardim de flores".

As imagens são realizadas com seu *smarthphone* a partir da vista da janela da casa de seus pais no Rio de Janeiro — RJ, Brasil. A artista usa como "filtro" exames de imagens — realizados por seus pais nos últimos anos. A temática revela-se já em construção desde, pelo menos os anos 2000, quando começou a interessar-se pela paisagem urbana e pelo corpo. Nesta série, o corpo radiografado é o corpo que ora envelhece, dando-nos a ver momentos de acidentes e enfermidades e a paisagem bucólica de uma cidade, considerada, "Maravilhosa".

A artista tem como plataforma de exibição dessa série o Instagram, após as imagens passarem pelo computador e por programa de tratamento de imagem. O que mostra em sua trajetória artística uma passagem significativa dos meios analógicos para os digitais — tanto no aspecto da captura, do processamento, quanto da exibição.

A artista também nos desvela um universo delicado e belo de imagens: parte cor, parte preto-e-branco. Não intrusivas e delicadas, as imagens abordam a vida cotidiana sem mostrar, literalmente, o momento do evanecer. Lembra-nos de nossa natureza impermanente, em constante mudança e dos laços afetivos que nos unem e nos movem, tanto na vida, como na arte.

Referências

Bates, David (2013) The digital condition of photography: cameras, computers and display. In: Lister, Martin. *The Photographic Image in Digital Culture*. New York: Routledge. ISBN: 978-0-415-53529-8

Bierrenbach, Cris (2017) *Retrato Íntimo*. [Consult. 20170114] Disponível em URL: http://crisbierrenbach.com/pessoal/foto/retrato-intimo/

Carvalho, Flávio de (2017) *Série Trágica*. [Consult. 20170114] Disponível em URL: http://www.mac.usp.br/

Gonçalves, Sandra Maria Lucia Pereira (2016) *Instagram*. [Consult. 20170114] Disponível em URL: https://www.instagram.com/ sandramlpgoncalves

Salles, Cecília Almeida (2004) *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. 2ª. Edição. São Paulo: FAPESP/ Annablume. ISBN: 85-7419-042-X

VIII CONGRESSO INTERNACIONAL CSO'2017 "Criadores Sobre outras" (2017) *Chamada*. [Consult. 20161204]. Disponível em URL: http://cso.fba.ul.pt/chamada.htm/.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Regina Chulam (1950–) além da estética, a condição da imagem

Regina Chulam (1950–): beyond the aesthetic, the condition of the image

ANGELA GRANDO*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, processos criativos: arte sonora e meios audio-visuais; teoria e crítica da imagem.
Doctorat en Histoire et Science de l'Art, Université de Paris I – Sorbonne.
Maitrise en Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Paul Valéry, Montpellier, France.
Licence en Histoire de l'Art et Archéologie – Université de Paul Valéry – Montpellier, France.
Bacharelado em Música (piano) – Escola de Música do Espírito Santo (EMES).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes (Coordenadora Adjunta). LabArtes – Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes. Av. Fernando Ferrari, 514 – Goiabeiras, Vitória – ES, 29075-910, Brasil. E-mail: angelagrando@yahoo.com.br

Resumo: Dentro do quadro geral da obra de Regina Chulam, nosso texto pretende refletir sobre a prática confessa da atividade pictórica da artista, desse caminho escolhido, culturalmente simbólico de uma certa aventura além da estética, e que aporta uma posição de pertença cosmológica, independentemente dos princípios e tendências artísticas que regem a época. Essas imagens, como elas funcionam?

Palavras chave: Regina Chulam / imagem/ pintura / autorreferencialidade.

Abstract: *Within the general view of Regina Chulam's work, this text intends to reflect on the confessed practice of the pictorial activity of the artist, of this preferential path, culturally symbolic of a certain adventure beyond aesthetics, and which contributes a position of cosmological belonging , Independently of the principles and artistic trends that govern the time. These images, how do they work?*

Keywords: *Regina Chulam / image / painting/ self-referentiality.*

Introdução

Desde os anos 1980, Regina Chulam estabeleceu o estatuto de uma circunstância estética em relação porosa com a vida. Poderíamos dizer que sua obra marca

o encontro entre o real na conformação representacional e o indeterminável diante da permeabilidade imagética que dá forma à ideia. Como deslindar a evidência de uma disposição expressiva que se quer presente e atua no somatório de um componente realista que ecoa refeito nas malhas da própria pintura?

A artista capixaba licenciou-se em pintura pela ESBAL – Lisboa em 1981, e seu percurso artístico sintetiza toda uma ordem de fatores pessoais e culturais. Artisticamente resulta numa trajetória altamente íntegra, isto é, cumprida com o mesmo empenho, seja ao longo dos 30 anos em que viveu em Lisboa, seja no período posterior, quando, a partir de 2003, retornou ao Brasil e escolheu viver e trabalhar em Aracê, nas montanhas do Espírito Santo. De certa forma, tudo indica que a artista optou por abstrair-se do espaço das urbes e traçar estreitos vínculos com o ambiente reservado e intenso da natureza, no interior profundo e montanhoso onde se situa Aracê. Em consequência, esse *environnement* vai ser interiorizado e potencializado no processo dinâmico da obra.

"Ao estarmos diante das obras sempre estamos diante do tempo", informa Didi-Huberman, e ao lidar com a imagem esse autor propõe uma semiologia não iconológica, "uma semiologia que não é nem positivista (a representação como espelho das coisas), nem mesmo estruturalista (a representação como sistema de signos)" (Didi-Huberman, 2000: 9). Mais do que isso, nos propõe interrogar os objetos imagéticos no sentido anacrônico, remetendo-nos ora ao passado, ao teor contextual de sua produção, ora ao presente, à atualidade em que neles perscrutamos aquilo que nos contam do tempo. Além do que, diz: "temos de reconhecer humildemente isto: que ela [a imagem] provavelmente nos sobreviverá". Nessa alternância de tempo, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, "o elemento do futuro, o elemento da duração" e seu significado se afirma diferentemente no fluxo do tempo. Essa alternância de tempos evidencia que a percepção das obras é dinâmica, plural de reconfigurações e solicita reatualizações do olhar. Ao mesmo tempo, diante de uma imagem recente – e por mais recente que ela seja – vemos da nossa parte o passado, que também nunca cessa de se reconfigurar, já que toda imagem só se torna pensável numa construção de memória.

1. Pintar e desenhar são uma coisa só

Nessa condição da imagem, e convergindo com ela, se a pintura de Regina Chulam é herdeira de uma tradição – aquela do retrato e da paisagem, construída no Renascimento – sua posição em uma viragem da história das imagens lhe deixa o campo livre: o legado estava terminado. De igual modo, uma análise do processo de transformação de sua obra, desde as telas carregadas

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Regina Chulam, *Poltronas e Agaves*, 2008, técnica mista sobre madeira, 110×430 cm. Foto: Pat Kilgore.
Figura 2 · Regina Chulam, *Jogo de Gamão*, 1987, acrílica sobre tela, 133×88 cm. Fonte: acervo fotográfico da artista.
Figura 3 · Regina Chulam, *Bandeira – Vale o que está escrito*, 2006, 150×200 cm, Colagem e desenho 'carbonado' sobre madeira. Fonte: imagem cedida pelo colecionador, Coleção particular, Vitória.

de investigação sistemática da morfologia pós-cubista (interação entre figura e fundo, dedução analítica dos componentes da forma ou investigação entre planos múltiplos, distorsões e expansões da malha cubista), até a flagrante reivindicação e dominação da matéria pictórica e do plano anti-ilusionista e, ainda, do esforço em desfazê-los, aponta no estreitamento com a matéria multiforme do real para experimentá-lo de modo mais íntimo.

A escolha de um caminho no complexo percurso histórico da pintura do século XX indica que a obra atravessa uma enorme variedade de perspectivas e que, sem vacilações nos seus propósitos, abarca o respeito pela tradição do fazer, pelo entendimento dos meios técnicos estabelecidos e do saber historicamente acumulado. Na obra de Chulam, linguagem e técnica são uma unidade. Estaríamos no centro da questão proposta por Heidegger, quando trata do fazer próprio da arte e designa a técnica "[..] não como instrumento para atingir determinados fins, mas como fazer que desvela aquilo que não nos era dado ver" (Heidegger, 1994: 10). No sentido de que a liberdade perante a técnica concerne substancialmente à compreensão da constituição histórica da relação que o homem mantém com os outros entes e com o ser; e no sentido da investigação de si mesmo, o que vem a ser algo como uma meditação cujo pensamento visual tece redes complexas de associações.

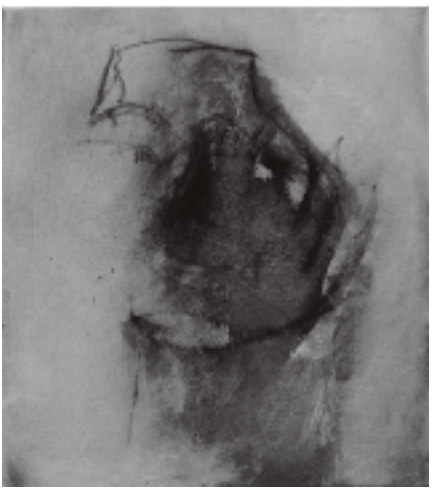
Desse modo, e com o reconhecimento cosmológico da pintura como procedimento que conduz a um *lien* maior com as coisas, a ação primordial do gesto passa pelo entendimento que a artista tem de seus objetos de atenção. É assim que, em Regina Chulam, pintar uma cadeira não é mera representação inanimada, mas sinal de escolha subjacente à motivação trazida pela filtragem de algo situado atrás das aparências (Figura 1). As escolhas temáticas (o repertório), então, surgem de uma espécie de síntese de um real vivenciado que deve ser filtrado, transfigurado, e sempre nas coordenadas da pintura e do desenho, vertentes que se superpõem com tintas da China, com a sanguínea, com a aquarela ou em outras combinações como a colagem. Uma situação pictórica, diria seu mestre português Frederico George, "onde os espaços não são tão facilmente apreensíveis" (George, 1990).

2. Uma situação pictórica – *num realismo desprendido*

Há nessa fala uma explicitação da lógica estrutural da obra que se faz "num realismo desprendido", ocasionado pelo trâmite de espaços – interno e externo (da artista e do mundo) – em absoluta simbiose. Dos detalhes à percepção geral de cada quadro, sua poética aponta e mediatiza o contato com o real, ocasionando uma atmosfera do local, que se transfigura em suas telas. Esse substrato

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



Figuras 4, 5 · Regina Chulam, *Autorretratos*, 1996/1998, Técnica mista sobre tela, 27×22 cm. Fonte: acervo fotográfico da artista.
Figura 6 · *Procura-se II* (série), 2004. Técnica mista sobre tela, 40×40 cm. Fonte: Casa Fernando Pessoa, Lisboa.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 7 · Regina Chulam, *Bapoo*, 2013, Tinta da China sobre papel, 75×110 cm. Foto: Pat Kilgore.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

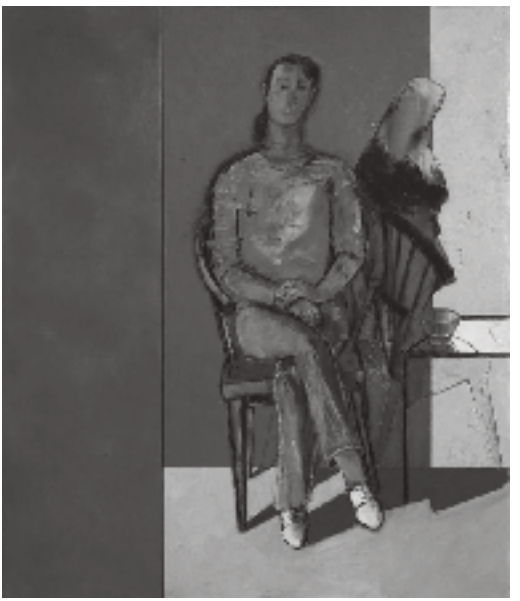


Figura 8 · *Retrato de Floriano Borchard,* 2008. Técnica mista sobre tela e madeira, 195×67 cm. Foto: Pat Kilgore.
Figura 9 · *Retrato de Julieta Borchard,* 2008. Técnica mista sobre tela e madeira, 195×167 cm. Foto: Pat Kilgore.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

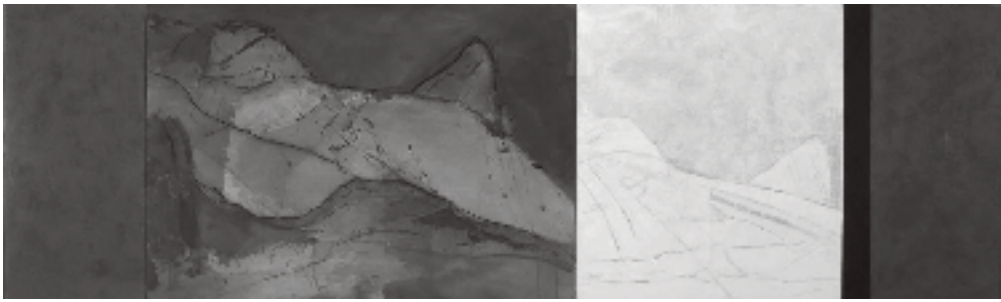
imagético é ativado de forma intensa e plural pela reaproximação de temas vividos, retomados em séries que ativam um anacronismo no arco geral da obra. Não há como deixar de situar uma retomada do passado quando, dentro de um mesmo tema, a artista traz um novo presente (continuação/inovação) manipulando ligações, como se vê nas obras *Jogo de Gamão* (Figura 2) e *Escravo de Jó*, bem como na série *Jogo do Bicho* (Figura 3). Aqui, se o tema é o mesmo, cabe considerar o aspecto da decalagem de tempo e as ambivalências que comportam essas obras. A série da qual fazem parte as duas primeiras telas, datada de 1987, foi apresentada na Galeria Usina, em Vitória-ES. Não custa dizer que o espaço dessa galeria foi em sua origem uma bela e clássica mansão na qual Regina Chulam viveu sua infância (residência ancestral que pertenceu a sua família). Na ocasião da mostra ela diz: "[...] a emoção é dupla, uma de expor aqui em Vitória e outra, expor na casa que foi meu lar.[...]" (Chulam, apud Batista). Na percepção geral da série de telas apresentadas, o tema dos jogos marca seu aspecto lúdico: jogo de dama, gamão, cabra-cega, paciência, escravo de Jó, etc. Como lidar com essa espontaneidade diversa das linhas cromáticas que esboçam figuras? Cabe à cor e às flutuações de luz e sombra recriar sobreposição de planos e levar o olhar do espectador a penetrar no jogo.

De que modo esse mesmo espectador lidaria com a série *Jogo do Bicho* (2006/2007)? O conjunto do trabalho, que abarca um teor conceitual, é exposto na mostra individual *Ó Pátria Amada*, de 2007. Essa série contém 25 trabalhos de 34×34 cm e um de maior dimensão (150×200 cm), diferenciado no título: *Bandeira – Vale o que está escrito* (Figura 3), todos com técnica de colagem e desenho "carbonado" sobre madeira. A série se refere à tradição do popular jogo de apostas de rua difundido no Brasil. Chulam explica:

> [...] *quando de minha volta, em 2003* [...], *fiquei um tempo em Vitória. Via todos os dias a pequena mesa das "bancas" pintadas de verde, amarelo, azul e branco, com aquelas "tirinhas" penduradas. Primeiro fiquei fascinada com aquele espaço pequeno, tão brasileiro e plasticamente muito interessante. Apaixonei-me pelas tirinhas carimbadas que trazem o resultado do jogo do bicho. Dei com o lema do jogo: "Vale o que está escrito". Essa foi a grande descoberta, o grande encontro. Comecei a juntar as tirinhas com o auxílio de amigos e das mesinhas das esquinas. Tarefa vagarosa.* (Chulam, 2007)

Essa coleção singular de bilhetes recolhidos é colada sobre suporte em madeira e recebe, com o auxílio de carbonos coloridos, os desenhos dos bichos (um bestiário dialético desenhado por Chulam), aos quais a numerologia dos bilhetes da sorte está atrelada. Em *Bandeira – Vale o que está escrito* (mote que altera o lema "Ordem e Progresso" da bandeira nacional), o mesmo processo de

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



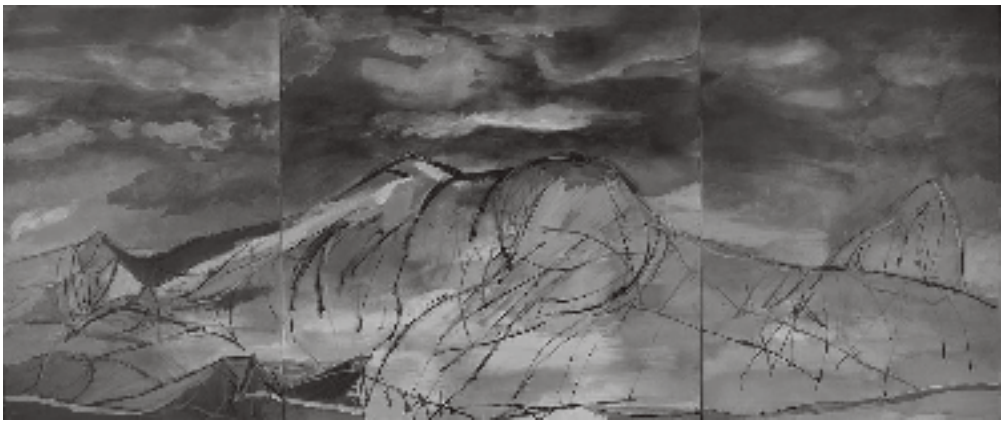


Figura 10 · Regina Chulam, *Pedra Azul*, 2008, Técnica mista sobre madeira, 110×375 cm. Foto: Pat Kilgore.
Figura 11 · Regina Chulam, *A montanha de todas as cores* "(...) assim na terra como no céu" (tríptico), 2013, Acrílica sobre tela, 180×430 cm. Foto: Pat Kilgore.
Figura 12 · Regina Chulam, *Paisagem Vermelha*, 2013, Acrílica sobre tela, 180×160 cm. Foto: Pat Kilgore.

colagem recebe desenhos de 25 animais desse jogo contraventor, um bestiário aqui protagonista "de uma fábula visual tão gráfica como cáustica".

Essa disseminação da forma pictórica em direção ao teor do real deriva da vontade de integrar pintura e vida. Nessa órbita artística, surpreende o vasto repertório de autorretratos e retratos de amigos, de vegetação e de animais que coabitam o espaço imagético da artista. Nisso tudo, cabe reconhecer uma característica balizadora da obra: sua predileção pelas séries, pela recorrência de um tempo poético em que passado, presente e futuro se reúnem e permitem retornos. Nesse amplo território artístico, sublinho a série de autorretratos *Impermanência – um caminho para o autoconhecimento,* sobre a qual diz a artista:

> [...] *Após ter executado nove retratos de um grande amigo meu, apeteceu ver-me ao espelho.* [...] *Surgia uma cara que eu não sabia donde teria vindo. Parti para outra tela, e... outra Regina, que eu desconhecia. Mas que era. Olhei fixamente para aqueles autorretratos e vi-me. A partir daí a curiosidade foi maior. E pronto, disparei a pintar autorretratos assim, uns atrás dos outros, na tentativa de conhecer aquelas que me habitavam. Embora não seja reconhecida pelos meus amigos, reconheço-me.* [...] (Chulam, 2003)

Nesse processo de "olhos fixos no espelho" há mais de 700 autorretratos (Figura 4 e Figura 5). Uma escolha de Chulam para captar, nesse tema a mil faces, uma pluralidade de estados que se imprime no objeto pintura. Donde a "escolha de uma representação por trás da qual o artista procura se dissimular, quando não, de se representar" (Billeter, 1985). Essa "heteronímia" visual ganhou em significado na mostra individual, quando foi apresentada em seu conjunto, organizada em 1998 na Casa Fernando Pessoa, em Lisboa. Identificou-se nessa mostra uma verdade contida na obra: seu *tour de force* exigia que a subjetividade de cada pequena tela se soldasse com as das outras para engendrar a imanência do real autorretrato. De resto, no cruzamento da imaginação com a matéria, desenho e pintura são uma coisa só para interceptar transfigurações, captar microinstantes no ato em que uma forma expressiva se faz.

Conclusão

Na virada dos anos 2000, as duas mostras de Chulam organizadas em Lisboa e em Abrantes, *Procura-se* (2003) e *Procura-se II* (2004), Figura 6, tanto indicam a permanência da artista nas séries de autorretratos quanto demonstram a problematização da própria pintura. Essa flutuação entre agir sobre o fator intrínseco do próprio dinamismo da obra, fazer emergir um espaço pictórico beirando à abstração e, no entanto, liberar o transbordamento de uma pulsação

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

de essência humana – daí a carga de energia expressiva mais íntima que solicita a figura – é persistente na trajetória da artista. Trata-se de um desdobramento gerador de pensamento associativo próprio das imagens que, no dizer de Didi-Huberman, "é bem o pensamento que se estrutura deslocando-se" (Didi-Huberman, 1995).

Não cabe dúvida de que sua decisão de retornar ao Brasil e estabelecer morada no interior profundo do estado, em Aracê, conduz a uma experiência predeterminada para a coexistência de dois espaços, o da intimidade e a imensurabilidade da natureza.

Na percepção desse mundo, Chulam faz aparecer certo arranjo de elementos, emblemas dessa relação mais íntima com o ser. Entre os anos 2008 e 2012, a retratística da artista reflete um estilo no qual suas intenções instintivas estão em plena coincidência com sua técnica. O que se configura à primeira vista é que "há uma pintura que se quer pintura" e corresponde então à própria exibição do processo pictórico. As figuras são apresentadas num espaço quase desnudo e limitado, como se fosse necessário à atenção se concentrar sobre elas nesse momento em que estão separadas do mundo; mas há necessidade também de que elas sejam do nosso mundo, que estejam muitas vezes sobre uma peça familiar, uma cadeira, uma poltrona, lá onde se supõe implicitamente estar. Isso num espaço fechado, quase metafísico, enquadrado por gráficos de linhas e planos de cor submersos na superfície literal da tela. Visualmente as linhas-tramas e frestas de luz fazem sobressair certos aspectos aos retratados (pessoas próximas à artista), uma aura pessoal que "já não é só a da pessoa retratada e sim do próprio retrato". Essa força está no próprio envolvimento de uma vivência perceptiva que se transubstancia em pintura (Figura 10 e Figura 11).

Dando à percepção uma função ontológica, a obra cria uma maneira típica de tratar o mundo, enfim, de significá-lo. Entre a ação pictórica em si e o que a rodeia, numa operação de dentro para fora, a forma expressiva revela o embate da tela em criar o imaginário subjacente de uma natureza impregnada de sua latência telúrica (Figura 12) e legitima o momento construtivo, sinalizando que "algo objetivo fala". Nesse sentido, as pinturas e desenhos de Regina Chulam, a partir de seu período em Aracê, apontam para a paisagem local, as montanhas e a vegetação, ou para a aparição do céu (em suas últimas pinturas), as ovelhas, as cabras e o cachorro Bappo, e refletem uma organicidade interna, um dar-se ao mundo que também o reinventa.

Referências

Billeter, Erika. (1985) "Pour une exposition", *L'autoportrait à l' âge de la photographie*, catalogue du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne et du Württembergischer Kunstverein Stuttgart. Lausanne.

Chulam, Regina. (2003) *Procura-se II*. 1 folder. Casa Fernando Pessoa. Lisboa.

Chulam, Regina. (2007) *Ó Pátria Amada*. Oá Objeto Arte, Vitória, ES, Brazil.

Chulam, Regina. (2007) *Século Diário*. Vitória, 25 abril.

Didi-Huberman, Georges. (1995) *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula.

Didi-Huberman, Georges. (2000) *Devant le temps*. Paris: Les Editions de Minuit.

Doca, Batista. (1987) "Uma volta para matar saudade". *A Gazeta*, Vitória, 04 dez.

George, Frederico. (1990) "Regina Chulam: Master Lines". *QUADRUM*. Lisboa.

Heidegger, Martin. (1994) *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Itinerancias Espirituales: el deambular metafísico de Simón Arrebola

Spiritual Wanderings: the metaphysical ramble of Simón Arrebola

ANTONIO JESÚS OSORIO PORRAS*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

*España, artista plástico. Doctor en Bellas Artes, Universidad de Málaga; Licenciado en Bellas Artes, Especialidad Artes Plásticas — Pintura. Universidad de Granada.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Avenida de Andalucía s/n. 18014, Granada, España. E-mail: jesusosorio@ugr.es

Resumen: Este artículo se acerca al universo creativo de Simón Arrebola (Torredelcampo, Jaén. 1979) a través del análisis de su proyecto "Itinerancias Espirituales" (2015), basado en la "Divina Comedia" de Dante. Observaremos la construcción geométrica de sus escenografías y mapas simbólicos, la manera en que articula el tiempo y el espacio en el plano de representación, y la forma en la que sitúa y conecta a sus personajes antropomórficos en escena. El estudio nos ayudará a conocer y comprender mejor las características diferenciales de su propuesta conceptual y estética.

Palabras clave: Simón Arrebola / pintura / arte contemporáneo / Itinerancias Espirituales / Dante / literatura / Divina Comedia.

Abstract: *This article approaches to the creative universe of Simón Arrebola (Torredelcampo, Jaén. 1979) through the analysis of his project "Spiritual Wanderings" (2015), based on Dante's "Divine Comedy". We will observe the geometric construction of his scenographies and symbolic maps, his way of articulating time and space in the representation plane, and how he situates and connects his anthropomorphic characters on stage. The study will help us to get to know and understand better the differential characteristics of his conceptual and aesthetic proposal.*

Keywords: *Simon Arrebola / painting / contemporary art / Spiritual Wanderings / Dante / literature / Divine Comedy.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

Simón Arrebola es un artista e investigador de formación sólida y trayectoria emergente. Su pintura es hábil y bien diferenciada en estética e ideas. Edifica con sus imágenes irrealidades complejas, lugares fuera de espacio y tiempo, grandes escenarios imposibles plagados de símbolos propios y heredados. En ellos vuelca el contenido de su investigación y memoria para contar nuevas *verdades*, reconfigurando lo que le es conocido para jugar con *lo que pudo haber sido* o *lo que podría estar por venir.*

En su serie de *Itinerancias Espirituales* (2015) nos lleva consigo a un viaje de contemplación, haciéndonos fijar los ojos en las diferentes etapas del caminar místico de Dante Alighieri en su *Divina Comedia*. A partir del poema medieval, el pintor imagina situaciones que nunca ha visto y las describe con toda precisión y detalle. Como en la obra literaria, las visiones del *Infierno*, el *Purgatorio* y el *Paraíso* articulan su propuesta de recorrido pictórico. Entre medias, una amplia serie de escenarios y diferentes puntos de vista, variaciones que completan nuestra percepción de un caminar confuso, rodeado de peligros, penas o bienes desconocidos que quizá — proponen el poeta y el artista -, nos sobrevendrán después de la muerte.

1. Un pintor, inventor y escenógrafo de lo invisible frente a Dante

Formado — y ahora profesor — en Sevilla, en una Facultad de Bellas Artes de tradición robusta y exigente en la enseñanza de los procedimientos y lenguajes más fundamentales de la creación, Arrebola maneja con maestría el dibujo y el color. También se mueve ágil por el mundo de las ideas, el conocimiento y la investigación, planteando siempre nuevos caminos de pensamiento y experimentando otras maneras de materializar su imaginario. El conjunto de su producción resulta intrigante y atractivo; se acumulan claves ocultas y referencias en sus construcciones jeroglíficas, casi siempre habitadas por pequeños seres simplificados y deshumanizados en aglomeraciones rítmicas, a menudo inconscientes del sistema del que forman parte (Arrebola Parra, 2008). Sus imágenes nos remiten a miradas medievales, a mundos y personajes de Bruegel o El Bosco, a quién el andaluz reconoce como uno de sus referentes más cercanos.

1.1 Arrebola y el Poeta

Desde ahí, en conexión con el imaginario sacro o mitológico y con los misterios del Medioevo, encuentra amplísima inspiración para su propio ideario místico en la obra de Alighieri; el poema es un hervidero de imágenes contadas y profusamente descritas. Como asevera Óscar Alonso Molina:

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

> *No es de extrañar que Simón Arrebola se haya visto tentado por la Divina Comedia. Es más, resultaba casi previsible. Como lo habría sido que hubiera caído en las garras de La Odisea o Las Metamorfosis, del Decamerón o la Ilíada. Historias plenas de imágenes, e imágenes que por su lado que ponen en escena una abundancia casi indecible de historias...* (Alonso Molina, 2015)

Sí, Arrebola ha decidido pasear por los textos de la *Divina Comedia* siguiendo las pisadas de Dante; explora siete siglos después los territorios que describió el poeta. Casualidad o no, ambos –poeta y pintor– rondan los treinta y cinco años al iniciar su periplo. Dante es llevado al bosque oscuro en la mitad de su vida; allí es asaltado por dudas y pecado. Se ha desviado de la virtud, de lo bueno, y se encuentra perdido. Atacado por la tentación y la oscuridad es puesto a prueba, empujado hacia la confusión y la destrucción eterna, hasta que es rescatado por Virgilio, quien le acompañará en la fase más tenebrosa de su camino. Ambos emprenden un largo viaje de regreso hacia la luz. Arrebola toma la idea de itinerario del caminar metafísico de Dante; se pone en los pies de un explorador de otra realidad, de un visionario en crisis espiritual enfrentándose a una dimensión que no reconoce. Simón Arrebola no estuvo allí, pero sabe traducir en imágenes lo que no ve. Como también dice Óscar Alonso Molina:

> *Dante* (...) *veía el Infierno, veía el Purgatorio, lo mismo que veía ese Paraíso que describió en la primera persona de sus versos mientras los "veía"... Arrebola aquí no viene sino a pronunciarse sobre un diferimiento: él no estuvo allí, pero deja constancia del paso del propio poeta por un mundo inaccesible. Y para ello se vale de su asombrosa capacidad de articular la complejidad y el detalle.* (Alonso Molina, 2015)

1.2 Traducir lo que no se ve

El pintor, mientras deambula y percibe otros mundos tras las pisadas de Dante, nos enseña *lo no visto* con toda concreción y cuidado. Para empezar, se para durante mucho tiempo en contemplación ante los tres escenarios de la *Comedia*: *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*. En tres piezas de gran formato, edifica monumentales escenografías de apariencia encriptada (Figura 1, Figura 2, Figura 3). Nos detenemos, buscamos e intentamos comprender delante de ellas.

Los lienzos se nos presentan como auténticos mapas simbólicos; el ojo se desliza de un detalle al otro buscando referencias reconocibles por la superficie. Mientras pretendemos –o no– descifrar sus significados, la intuición, la curiosidad y la imaginación nos llevan.

Ya en otro contexto, fuera del espacio expositivo, el pintor nos ayuda a entender sus secretos y comparte sintéticos planos explicativos: si creíamos ver la imagen completa, ahora vemos cuánto en realidad había que ver. (Figura 4)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

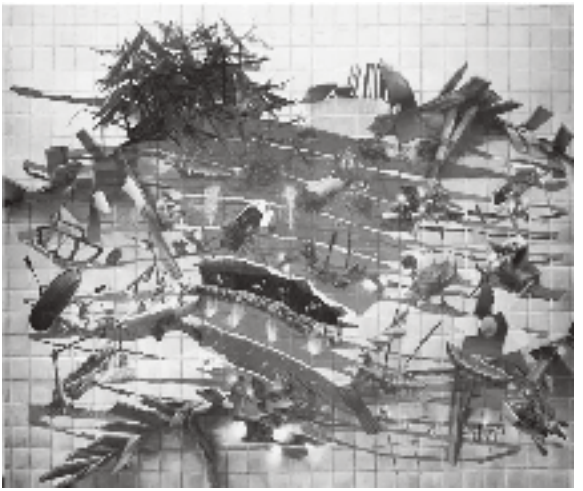


Figura 1 · *Infierno*. Óleo sobre lienzo. 162 x 195 cm. 2015.
Fuente: https://www.simonarrebola.com/itinerancias-espirituales

Entendemos entonces que el autor no ha dejado nada al azar en estas propuestas; todo parece cumplir, de hecho, una función, a veces alegórica, a veces estructural. Las tres escenas han sido configuradas con rigor y llevadas al plano de representación.

El artista diseña meticulosamente sus imágenes; compone cada escena utilizando todas las herramientas físicas y digitales que su proceso de creación requiere. Maneja varios cuadernos de bocetos sobre los que piensa dibujando y construye cada escenografía según su propio plan establecido. Elabora referencias para sus arquitecturas: maquetas con listones de madera que después fotografía y, a veces, manipula digitalmente.

Trabaja en la materialización de imágenes y mundos, en la invención de irrealidades nuevas. Planea sus visiones desde lo que ve y desde la memoria; en el recuerdo y los almacenes del inconsciente encuentra los elementos y formas que más le acercan a la atmósfera de ensoñación que persigue:

> *En ese recuerdo se producen también unas deformaciones. Por un lado las imágenes mentales se vuelven sintéticas en formas y colores. Retenemos lo que nos llama la atención por diversos motivos.* [...] *Mis figuras nacen, por tanto, de esas dos fuentes del recuerdo: del Verdadero, materializado en un tiempo concreto a través de la fotografía y del Memorial mental, que se deforma llegando las figuras a perder su carácter al convertirse en siluetas recortadas.* (Arrebola Parra, 2008)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · *Purgatorio*. Óleo sobre lienzo. 162 x 195 cm. 2015.
Fuente: https://www.simonarrebola.com/itinerancias-espirituales

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

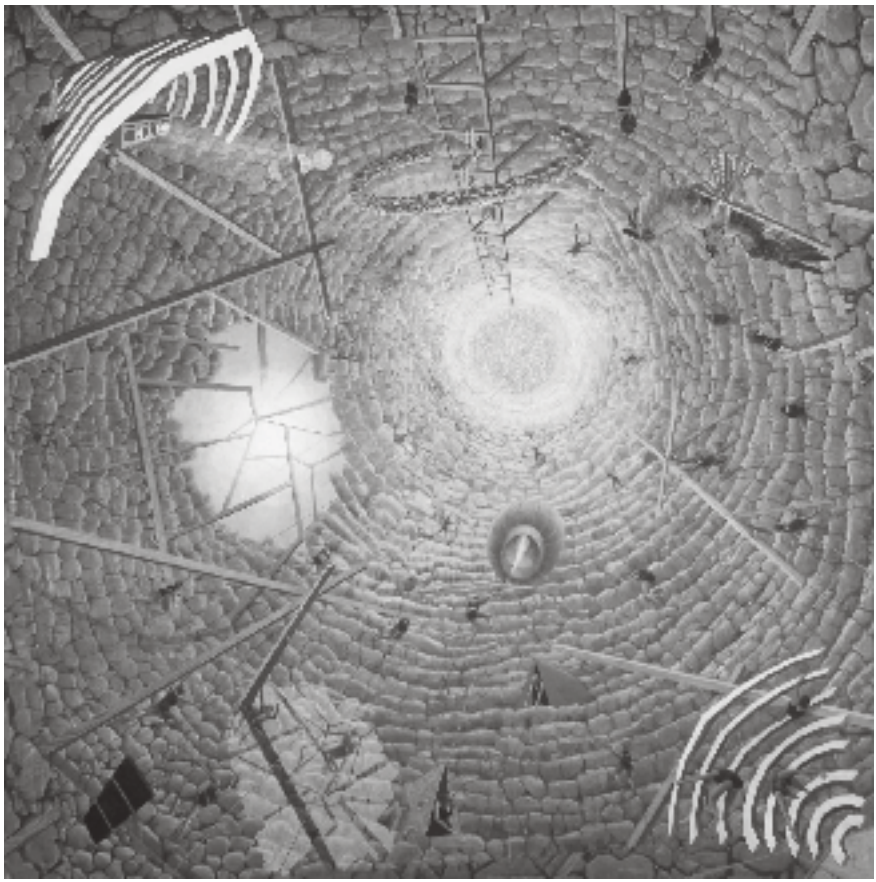
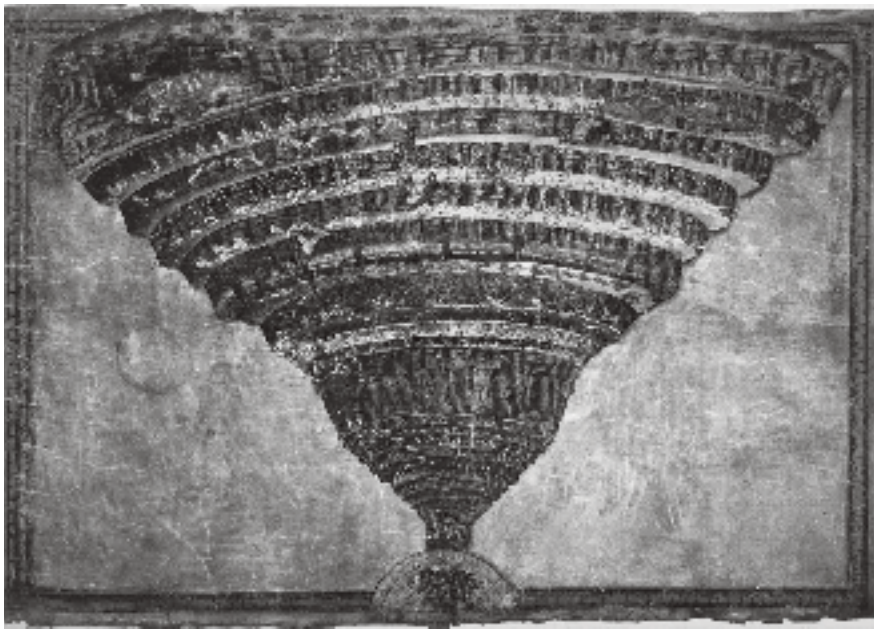


Figura 3 · *Paraíso*. Óleo sobre lienzo. 160 x 160 cm. 2015.
Fuente: https://www.simonarrebola.com/itinerancias-espirituales

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · 1) Ángel conduce a los condenados; 2) Guardián; 3) Tres escalones de acceso de tres materiales diferentes (arrepentimiento, confesión y amor); 4) Portan piedra pesada. La soberbia les hacía sentir grandes; 5) Halcones con capuchas. La envidia los volvía ciegos; 6) Nube de humo que los mantenía a oscuras. La ira; 7) Corren sin cesar. La pereza rigió sus vidas; 8) Atados de pies y manos. La avaricia les hizo desear bienes terrenales; 9) Hambrientos que tratan de coger frutos de los árboles. En contra de la gula que padecieron; 10) Lujuriosos arden en un infierno o copulan sin satisfacción. La lujuria les dominó; 11) Árbol del Paraíso Terrenal; 12) Beatriz sobre carro triunfal; 13) Grifo que condujo el carro de Beatriz; 14) Comitiva de símbolos que sigue tras el grifo; 15) Río Eunoé. Potencia los buenos recuerdos; 16) Río Leteo. Borra los malos recuerdos; 17) Paraíso terrenal.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



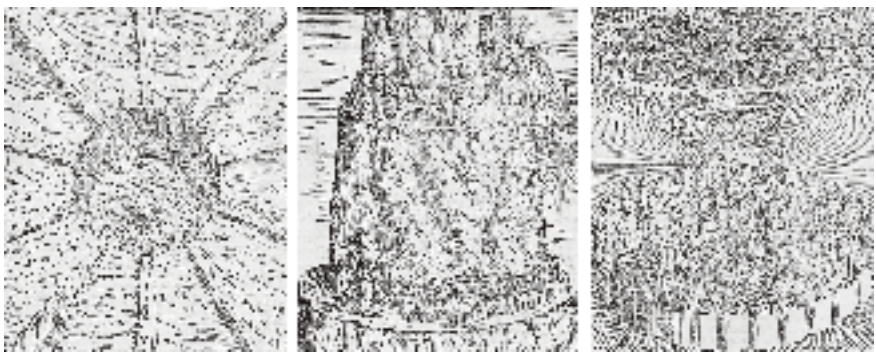


Figura 5 · *Mapa del Infierno*. Sandro Botticelli, c.1485. Punta de plata, tinta y temple sobre pergamino. 33 × 47,5 cm. Biblioteca Apostólica Vaticana. Fuente:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_La_Carte_de_l'Enfer.jpg

Figura 6 · de izquierda a derecha: *Dante y Virgilio se acercan a los gigantes* (Infierno); *Los envidiosos y Sapia* (Purgatorio); *Los bendecidos del Empíreo y los ángeles* (Paraíso). Tres de las ochenta y siete xilografías de Alessandro Vellutello para *La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione*. 1544. Fuente: http://www.worldofdante.org/gallery_vellutello.html

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

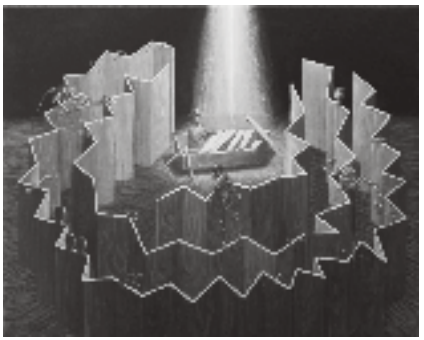


Figura 7 · Simón Arrebola. *Mientras agonizo*. 2015. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm. Fuente: https://www.simonarrebola.com/itinerancias-espirituales
Figura 8 · Simón Arrebola. *Construcción IV*. 2015. Óleo sobre lienzo, 45 x 55 cm. Fuente: ídem
Figura 9 · Simón Arrebola. *El bosque oscuro*. Óleo sobre lienzo. 110 x 140 cm. 2015. Fuente: https://www.simonarrebola.com/itinerancias-espirituales
Figura 10 · Simón Arrebola. *Empíreo*. Óleo sobre lienzo. 97 x 97 cm. 2015. Fuente: https://www.simonarrebola.com/itinerancias-espirituales

Del mirar onírico, del juego de verdades reconstruidas, del riguroso trabajo de investigación, obtiene mundos compuestos, nuevas ficciones que sus personajes habitan; de su atento mirar a Dante, un universo saturado de imágenes invisibles que Arrebola materializa a través de su mirada.

2. *Itinerancias Espirituales*: la *Divina Comedia* según Simón Arrebola

Muchos artistas han imaginado el universo que describe Dante. Desde las primeras iluminaciones de manuscritos medievales el texto ha sido multitud de veces interpretado visualmente. La mayor parte de abordajes del poema tuvieron como objetivo ilustrar los momentos clave del viaje místico del escritor, los principales escenarios y situaciones. Acompañan la narración secuencial de Dante a lo largo de su recorrido lineal, enseñándonos instantes o pequeños fragmentos de tiempo de la historia, en un solo escenario y desde un único punto de vista. Los trabajos de William Blake, Delacroix, Gustave Doré, Dalí o Miquel Barceló entre otros muchos se desarrollan en este sentido.

Encontramos menos ejemplos de representaciones globales, imágenes que intenten mostrar visiones más amplias o generales de los escenarios de la *Comedia*, en miradas cartográficas o conceptualizadas de sus territorios. Algunos de las más interesantes muestras corresponden a la Edad Media o principios del renacimiento: el *Mapa del Infierno,* realizado por Boticelli entorno a 1485 (Figura 5), representa la totalidad del lugar de castigo en forma de cono invertido volumétrico; alrededor se detallan todos los niveles en círculos concéntricos que describe Dante con sus correspondientes penas. El pergamino formó parte de un manuscrito de la Divina Comedia ilustrado por el pintor por encargo de Lorenzo di Pierfrancesco de Médicis.

En la misma línea de representación cartográfica encontramos ilustraciones posteriores. En todas ellas los lugares espirituales descritos en el poema son esquematizados en torno a una forma simple, en figuras concretas y de volumen casi objetual, a veces vinculadas a un paisaje arquitectónico reconocible y otras aisladas de cualquier referencia terrenal. Tienen una clara intención explicativa o pedagógica, pero podríamos intuir también cierta voluntad de controlar en un espacio limitado –el plano de representación– la propia percepción de lugares demasiado terribles y abrumadores para el ojo y el pensamiento humano.

Con similar planteamiento, Arrebola idea los tres lienzos principales de sus *Itinerancias* como mapas generales o planos de situación de los escenarios de la *Comedia*. Son representaciones cartográficas, imágenes *explicativas* en las que la realidad es simplificada y expuesta ante el espectador. El artista nos plantea una visión global de cada territorio, mostrándonoslo desde un punto de vista

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

desde el que podemos abarcar la imagen completa; pero también representa una visión global del tiempo, por cuanto toda la narración temporal de la travesía de Dante por cada escenario está contenida en su correspondiente plano de representación. Es decir, Simón Arrebola decide descartar la linealidad (la sucesión de acontecimientos ordenados uno tras otro a lo largo de una sola línea de tiempo o, en este caso, el discurrir de distintos puntos de vista y paisajes a lo largo de un paseo), para aunar en cada *fotograma clave* una cantidad de tiempo determinado: el correspondiente a la narración contenida en cada una de las tres partes del poema.

Así, las obras *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso* de Arrebola no sólo representan los tres escenarios de la *Divina Comedia*, sino que pretenden ser la materialización visual de cada una de las tres etapas de la experiencia metafísica de Dante.

En otras obras de la colección, el pintor se acerca a su *modelo* y nos enseña detalles, desgranando su visión de las diferentes descripciones del poeta y llevándonos a mirar lo que le interesa desde otros puntos de vista, quizá más limitados en cuanto a su amplitud, pero quizá también más ágiles y con más capacidad de experimentación y transmisión.

En algunas de estas miradas más cercanas los *humanos*, despersonalizados o genéricos, ganan en protagonismo. Como explica el autor, sus personajes "se encuentran dispuestos por fuerzas mayores y componen figuras que ellos mismos desconocen." (Arrebola Parra, 2008). Para Fernández Lacomba, los tales:

> *... no son ni personas ni sujetos* [...] *Simón Arrebola no individualiza sus figuras, están carentes de una personalidad propia identificable* [...] *Son seres que habitan oníricamente, sin conducta clara como ocurre con los enanos en Gulliver, participantes de sueños o pesadillas.* (Fernández Lacomba, 2014: 34)

Si en algunas de estas piezas el juego narrativo toma protagonismo, en otras el autor elimina a sus personajes y se mueve hacia una conceptualización y abstracción menos habituales en su obra. Se vale de elementos propios, objetos que extrae de su contexto natural e introduce en sus mundos creados para convertirlos en nuevos símbolos.

Conclusión

Las imágenes de Arrebola nos remiten a miradas medievales, pero él propone algo distinto y nuevo, trayendo a la contemporaneidad su propio ideario de paseo metafísico, un glosario de propuestas únicas y reconocibles que maneja con maestría. Su obra nos adentra en un universo propio y bien diferenciado; construye escenografías e historias con elementos y materiales de su personal

glosario simbólico, configura un tiempo y un espacio ajenos a las limitaciones de lo natural, genera visiones futuras o nunca conocidas partiendo de palabras de hace siete siglos y juega con todos los elementos con libertad e inteligencia.

Hay también mucho de investigador y de maestro en los planteamientos de trabajo del pintor, en su manera de analizar y de explicarnos su visión del poema de Dante. La forma en la que enumera y organiza la multitud de materiales y datos que maneja nos acerca a planteamientos científicos. Su esfuerzo didáctico (el mapa, el dibujo analítico y descriptivo, la intención explicativa) en los tres grandes formatos de la colección es evidente. Hay un trabajo intenso, controlado y muy intencional en *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*; hay investigación, manejo audaz de la información y traducción.

Pero Simón Arrebola, después del gran esfuerzo de contención y síntesis, también juega: se divierte en las piezas más pequeñas combinando de todas las maneras posibles sus propios elementos con intuición y libertad; avanza en sus búsquedas y descubre nuevos lenguajes que le llevan a lugares inesperados; se hace preguntas, abre otras puertas y emprende caminos diversos que le alejan de la *Comedia* y le guiarán a su próximo destino, al siguiente punto de partida hacia desconocidas itinerancias.

Referencias

Alighieri, Dante (1998) *Divina Comedia*. Ediciones Cátedra. Madrid. ISBN 84-376-0729-9

Alonso Molina, Óscar (2015) "La pintura legible de Simón Arrebola." In *Itinerancias Espirituales*. Texto para la exposición en la New Gallery. Naz de Abaixo, Lugo-Madrid, abril 2015.

Arrebola Parra, Simón (2008) "Volver a volver." In *Tota Pulchra*. Texto de la exposición individual. Sevilla. Disponible en URL: https://www.simonarrebola.com

Fernández Lacomba, Juan (2014) "Los actos mudos de Simón Arrebola." *NY studio #204*. Catálogo de la exposición individual ICAS y Fundación Valentín de Madariaga. Sevilla. ISBN: 978-84-92417-78-0

Fernández Lacomba, Juan (2010) "Un espacio personal de los mitos." In *El Cuarto de las Maravillas*. Catálogo de la exposición individual Galería Isabel Ignacio y Consejería de Cultura Junta de Andalucía, Sevilla.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

As pedras não respondem contra mim: a paisagem como matéria na obra de João Cutileiro

Stones don't answer against me: the landscape as matter in the João Cutileiro's artwork

APARECIDO JOSÉ CIRILLO*

Artigo completo submetido a 29 de novembro de 2016 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, artista visual e professor universitário. Membro do Conselho Editorial. Licenciado em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestre em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutor em Comunicação e Semiótica pela Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, Laboratorio de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA). Av. Fernando Ferrari, 514. Goiabeiras, Vitória. ES, 29075-910, Brasil. E-mail: josecirillo@hotmail.com

Resumo: Analisa-se a obra de João Cutileiro em Lagos, Portugal, em sua inserção que toma a paisagem como matéria. Investiga os materiais constitutivos da obra e sua inserção na paisagem, para construir a hipótese de que, mais que inserida na paisagem, esta obra se constitui como paisagem. As bases teórico-metodológicas sobre paisagem, cidade e ambiente habitado centram-se em Javier Maderuelo, Kevin Lynch e Yi-Fu Tuan. Resulta na análise deste artista no cenário da escultura portuguesa, evidenciando uma ampliação no conceito de arte pública e paisagem.

Palavras chave: Paisagem / Arte Contemporânea / Arte Pública / João Cutileiro.

Abstract: *The article analyzes the work of the sculptor João Cutileiro in Lagos, Portugal, in its relationship of landscape as matter. It investigates the constituent materials of the work and its integration into the landscape, to draw the hypothesis that his work, rather than placed in the landscape, the work is landscape. Theoretical and methodological bases are Javier Maderuelo, Kevin Lynch and Yi-Fu Tuan. The analysis of this artist shows its place in the Portuguese art scene and also shows an expansion on the concept of public art and contemporary landscape.*

Keywords: *Landscape/Contemporary art / Public art / João Cutileiro.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Inserida no contexto de um estudo investigativo de pós-doutoramento, com apoio da CAPES e FAPES, este artigo centra-se na análise de uma obra em Lagos, do escultor português João Cutileiro, realizada entre 1980 e 2009. A cidade de Lagos, no Algarve, Portugal é protagonista no processo dos chamados Descobrimentos Portugueses. Essa importância está impressa por meio de monumentos que marcam esse traço da cultura portuguesa. Ao longo da Ribeira do Besafrim, diversos monumentos rememoram esse papel ativo da cidade, principalmente ao longo do reinado do Infante D. Henrique. Mas, é no utópico Rei D. Sebastião, em seus desdobramentos como herói homenageado, que está o foco da reflexão neste artigo. Aclamado rei aos três anos, nomeado monarca aos quatorze anos, esse infante tinha formação religiosa monástica e uma paixão por aventuras e pelo mundo no mar, que resultou na quixotesca tentativa de conquistar Alcácer-Quibir. A saga memorial desse rei nos interessa pela particularidade de como o artista João Cutileiro, tratou tanto a figura do monarca, quanto de sua batalha final e fatal, o que resultou em duas das obras do artista na cidade: A homenagem ao Rei D. Sebastiao (1973) e o Tríptico de Alcácer-Quibir (1980).

A obra de 1980 é o objeto deste artigo. Colocada nos jardins em frente à janela manuelina da qual, possivelmente, D. Sebastião assistiu à última missa antes de sua partida na batalha final (Lagos, 2016), o conjunto dessa obra de Cutileiro (Figuras 1, 2, 3 e 4) foi edificada entre 1980 (Tríptico Alusivo à Batalha de Alcácer-Quibir) e 2009 (Lagos e o Mar).

A obra é feita em tempos diferentes e com tipos e cores de pedra diferentes, tendência marcante no projeto poético de Cutileiro, que parece revelar uma intencionalidade de evidenciar um desgaste do tempo e da memória do próprio material na obra. Esse memorial revela um particularidade: os materiais não apenas falam da memória e da cultura da região (temas do monumento), mas trazem a cidade para a superfície da obra. Essa peculiaridade é um traço da excepcionalidade e inventividade de Cutileiro, rememorando o seu protagonismo na arte daquele país.

1. João Cutileiro: um escultor revolucionário em Portugal

João Cutileiro (Lisboa,1937) teve contato cedo com o mundo das artes, iniciando-se em 1946 no ateliê de António Pedro. Em 1951, frequentou o ateliê de Barradas, e depois o de António Duarte, tendo contato com a escultura em dimensões públicas. Ainda no inicio dos anos de 1950, estudou com Leopoldo de Almeida. Essa experiência durou dois anos e revelou uma tendência do

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · João Cutileiro. *Alcácer Quibir* (1980) e Lagos e o Mar (2009). Lagos, Portugal. Fonte: própria.
Figura 2 · João Cutileiro. *Alcácer Quibir* (1980) e Lagos e o Mar (2009). Lagos, Portugal. Fonte: própria.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · João Cutileiro. *Alcácer Quibir* (1980) e Lagos e o Mar (2009). Lagos, Portugal. Fonte: própria.
Figura 4 · João Cutileiro. *Alcácer Quibir* (1980) e Lagos e o Mar (2009). Lagos, Portugal. Fonte: própria.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

artista: buscar materiais fora da tradição escultórica portuguesa. Essa posição o levou a sérios inquietações que o fizeram deixar Portugal e viver na Inglaterra (1954-59). Já em 1964, Cutileiro começa a desenvolver um estilo próprio, com suas primeiras obras articuladas, pedras com encaixes. Em 1966, insere a máquina no corte da pedra, o que vai e tornar-se outra característica marcante, uma assinatura de sua obra: o equipamento passa a ser uma espécie de extensão, ou uma prótese, do seu corpo.

Regressando a Portugal em 1970, vai viver em Lagos, no Algarve, de onde ganha projeção nacional pela repercussão, positiva e negativa, da sua obra em homenagem à D. Sebastião. Nessa obra, Cutileiro rompe com os cânones da tradição escultórica nacional. A obra parece ser mais que um monumento, ele imprime-lhe um certo caráter psicológico, revelando a fragilidade de Rei-menino. Representa o monarca como uma de espécie títere (Figura 5), resultado da sua técnica de escultura articulada, fazendo uma possível crítica aos processos manipulatórios aos quais o regente parecia estar exposto. Isto imprime à obra outra materialidade, outra formatividade e outro significado, inovadores na escultura pública em Portugal. A obra não é uma mimese do Rei. Ela articula uma expressividade ímpar na arte portuguesa que valeu a Cutileiro elogios e críticas severas, mas que o edificaram como escultor público.

Alguns anos depois, ainda residente em Lagos, recebeu a tarefa de continuar sua saga em homenagem ao Rei Menino e à cidade. Em 1980, Cutileiro inicia um novo objeto: um tríptico em placas pedra sobre histórica batalha na qual desapareceu Dom Sebastião. A Batalha de Alcácer-Quibir (Figura 6) é reconstruída nos contrastes das cores naturais das pedras, tendência que correm nas veias de Cutileiro. Retrata-se a jornada da batalha à morte, o vazio e a esperança; na obra, as figuras do cavalo e da árvore parecem esperar alguém, um rei que pode voltar. O artista parece buscar o que se coloca para além da forma e dos materiais que utiliza. Toma um tempo em suspensão sobre o qual o sebastianismo se construiu.

A sua saga nesta obra não se encerra em 1980, quase duas décadas depois, é chamado para ampliar o monumento, com a inserção de outro painel: "Lagos e o Mar" (2009). É esse conjunto escultórico que nos interessa, pois transforma obra em paisagem, retira-se o campo do monumento e insere-se o da arte pública; como paisagem afetiva.

2. Arte pública como paisagem afetiva

Paisagem é um termo ao mesmo tempo simples e complexo. Simples, porque temos a noção do que seja; mas complexo quando tentamos demarca-lo,

Figura 5 · João Cutileiro. *A El Rei Dom Sebastião* (1973). Lagos, Portugal. Fonte: própria.
Figura 6 · João Cutileiro. *Tríptico da Batalha de Alcácer-Quibir* (1980). Vista parcial do Monumento – Lagos, Portugal. Fonte: própria.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

cerca-lo a partir de algum recorte teórico. Aqui tomamos como referência noções básicas do aspecto cultural do termo paisagem. Para Milton Santos, paisagem é "tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança;" ou seja, é aquilo que está dentro dos limites do olhar (Santos, 1988:61). Peixoto (2004:37), considera que a presença da paisagem se faz sentir quando se interrompem as narrações, ela não deve ser contada, narrada, mas apresentada, pois se a narrativa "faz correr o tempo, a paisagem o suspende". Para Yanci Maria, paisagem é determinada numa relação entre natureza, sociedade e suas culturas (Maria, 2011).

Porém, tomamos de Maderuelo (2001) a ideia de que o limite da percepção territorial se dá pela intencionalidade do que se vê, o ambiente como paisagem não é contado, nem narrado, é visto. Assim, paisagem compreende aquilo que se vê e não o que está diante dos olhos, apontando para o adestramento da visão – variável de uma sociedade para outra. Portanto, para ele a percepção de paisagem não é inerente ao homem, mas um conceito culturalmente adquirido. Assim, Maderuelo, a considera como atributo da cultura, tendo contornos diferentes em sociedades diferentes.

Colocado isto, podemos pensar que, se visão é uma capacidade biológica, o olhar é cultural. Concluímos que não existe paisagem sem interpretação, pois vemos somente o que somos capazes de reconhecer. Portanto, paisagem é tratada aqui como o que se vê depois de olhar. E o que se vê está determinado pela cultura. Deste modo, partimos do princípio de que não existe paisagem sem interpretação. Essa percepção estabelece uma relação sensível, afetiva com aquilo que envolve no espaço que habitamos. Nos aproximamos do conceito de topofilia de Yi-Fu Tuan (1980).

Paisagem é o que se vê. E o que se vê é ambiental e culturalmente instituído. Assim, afirma-se que a arte pública na e com a paisagem é instituída culturalmente. Como tal, a arte pública, um constructo na paisagem, necessita que o olho contemple o conjunto – o sitio e os objetos nele dispostos – de modo a gerar um sentimento capaz de interpretá-lo emocionalmente. Pelo exposto, consideramos que a arte pública, e suas espacialidades (biológicas, psicológicas, geográficas, simbólicas, políticas, sensoriais, etc.) é essencialmente cultural. A arte em espaços compartilhados resulta de uma complexa e híbrida rede de relações entre noções de espacialidades: ambientais e culturais. Assim, a arte pública irá se constituir, na medida que se relacionar com seu local de instalação, efetivando-se esteticamente como paisagem construída. Como tal, promoverá uma interpretação emocional e cumprirá o seu papel duplo: memorial (natureza de monumento) e afetivo (natureza da arte pública).

Segundo Tuan (1980), para acionar essa natureza afetiva, necessita-se que uma certa afeição dos sujeitos com os lugares seja acionada, o que permite a relação sensível dos sujeitos com a obra enquanto paisagem. Isto não difere da legibilidade ou ainda da necessidade de que a obra tenha a capacidade de acionar uma imagem mental forte (imaginabilidade) para que seja entendida como pertencendo ao local onde está instalada (Lynch, 2006). Mas, Tuan nos parece afirmar que é a afetividade com os espaços que nos faz encontrar essa imaginabilidade. Da conjunção entre a obra e seu entorno, desenvolve-se uma noção de paisagem afetiva que aciona essa imagem mental forte e promove o pertencimento do objeto ao local. Assim, o objeto e o local tornam-se efetivamente paisagem, se tornam obra. Este parece ser o caso desse conjunto de Cutileiro.

3. A paisagem como matéria na obra de Cutileiro

A obra de Cutileiro em Lagos parece ter a capacidade de tornar-se paisagem. Portanto, se podemos afirmar que somente há obra de arte pública quando esta for capaz de interpor-se com as paragens (os locais em que se situam) para as resignificar, podemos também dizer que essa obra de Lagos tem a capacidade de transpor o sitio, o lugar onde foi situada, mediando afetos. Neste processo, a obra vai edificando-se no outro (público/usuário/transeunte) como um sentimento de pertencimento (conjuntivo ou disjuntivo). Esse sentimento parece promover a interpretação da obra como espaço de afeto e de memórias, bem como, como paisagem percebida e interpretada.

Cutileiro parece acionar isto na revisão que faz no tríptico da Batalha de Alcácer-Quibir. Ao painel inicial (1980), é anexado um segundo tríptico (2009), alusivo à paisagem do mar. Entretanto, a intervenção vai além disto: os dois trípticos são colocados paralelos um ao outro, mas afastados de modo a permitir que duas outras áreas da nova obra fossem realizadas como placas de aço inoxidável (Figuras 7, 8, 9 e 10), que funcionam como espelhos. Em "Lagos e o Mar", as superfícies de pedra recebem, perpendicularmente, a figura plana de um corpo feminino em pedra rosa. Pensados apenas os dois planos de mosaicos em pedras, separados por mais de duas décadas, teríamos obras independentes e pouco relacionadas com o seu entorno, a não ser pela questão histórica ou geográfica que as constitui. Mas, este não é o projeto poético de Cutileiro, a reverência à tradição escultórica portuguesa não contem esse artista.

Cutileiro vai além. O estilo está aprimorado desde os anos de 1970. A linguagem mais simples e sintética no painel "Lagos e o Mar" expressa um homem que domina o material com o qual trabalha. As pedras falam com ele. E o artista exibe o vigor escultórico dos seus quase 80 anos de vida. Inova. Ousa, ainda

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 7 · Vistas aérea da obra, evidenciando os seus quatro lados, sendo os dois lados menores uma superfície metálica polida – Lagos, Portugal. Fonte: google.pt.
Figura 8 · Vistas parcial da obra. Lagos, Portugal. Fonte própria.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 9 · Vista da obra – Jardim da Constituição, Lagos, Portugal. Fonte: própria.
Figura 10 · Vista da obra – Jardim da Constituição, Lagos, Portugal. Fonte: própria.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

como aquele jovem escultor que tentava extrapolar os limites do jogo.

O diálogo dele com a pedra e o espaço fazem as regras. Os trípticos ganham dimensão de *site-specific*. E o local vira matéria da sua obra. As superfícies metálicas das duas laterais do objeto, que interligam os dois trípticos, assumem um papel fundamental no diálogo com o espaço urbano. Elas não simplesmente mimetizam a paisagem que as envolve; trazem a paisagem, ou uma dimensão dela, para dentro da obra. Elas reconfiguram a imagem da cidade, criando texturas e cores que se misturam às pedras; juntas, a cidade e as peças do artista escrevem e esculpem novas narrativas visuais. Esculpem-se como novas paisagens (Figura 6).

Conclusão

Nessa obra, Cutileiro nos faz pensar que as obras de arte pública devem refletir aspectos, índices, de um pertencimento à natureza do ambiente que as envolve. O artista aprendeu a estabelecer com o material e o ambiente uma relação de cumplicidade, tal qual tem com a pedra. Ele é como um coletor de imagens, semeador de ilusões, cuidador de pertencimentos que unem passado e presente, une as histórias locais às dos passantes, às do mundo que se abriu com as navegações. Ele constrói afetos de quem vive e dialoga com o ambiente. Essa obra se estrutura como um jogo de sedução promotora de paisagem afetivas, ambientais, sonoras, etc.

Essa obra existe nessa potência de tornar-se paisagem que toma dos sujeitos, instantes de sua presença frente à ela; na medida que o entorno se projeta nela, transformando-a diariamente, e mesmo de modo diferente ao longo do mesmo dia; na medida que o tempo passa; na medida que a natureza, os sujeitos e a cidade seguem seu percurso. Assim, as paredes que viram partir D. Sebastião em sua quimérica batalha, projetam-se como matéria que está lá. Cenários históricos e ambientais de uma narrativa urbana que se perde no tempo, são acionadas a cada passagem e mirada na superfície móvel da obra. Uma obra que interage história e presença; memória e vivência.

A obra aciona e interliga temporalidades, colocando-os como se fossem matéria insustentável, com a leveza dinâmica do tempo que passa e que se materializa na superfície da obra pela ação dessa espécie de espelho mágico que une atos históricos. Fenômenos que se registram em novas histórias, em novos transeuntes nesse território que, ao sacarem suas fotografias, levam essa paisagem e sua memória para outros lugares. Nesse momento, a presença dessa obra começa a escrever outras histórias, matéria de novas presenças e significações que conduzem Lagos ao resto do mundo novamente.

Referências

Maderuelo, Javier (org.) (2001) *Arte Publico: naturaleza y ciudad*. Fund. Cesar Manrique: Madrid,

Maria, Yanci Ladeira (2011) *Paisagem: entre o sensível e o factual: uma abordagem a partir da Geografia Cultural*. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP).

Peixoto, N. B. (2004) *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo. ISBN: 857359800X

Riegl, A. (1987) *Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid: Visor. ISBN: 8527310058

Santos, Milton. (1988). *Metamorfose do espaço habitado*. São Paulo: HUCITEC, ISBN: 8531410444

Tuan, Y.F. (1980) *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, ISBN: 9788572166270

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Interlocuções, confluências e expansões na obra de Guto Lacaz

Interlocutions, confluences and expansions in the work of Guto Lacaz

ARIANE DANIELA COLE*

Artigo completo submetido a 15 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, artista visual e designer audiovisual. Bacharelado e mestrado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), Doutoramento em Arquitetura e Design pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP).

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUMack), Curso de design, Grupo de pesquisas: Design, Arte: linguagens e processos. R. Itambé, 55-12 – Higienópolis, São Paulo – SP, 01239-001, Brasil. E-mail: arianecole@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem a intenção de apresentar resultados preliminares da pesquisa realizada sobre a obra do artista plástico e designer Guto Lacaz, no sentido de analisar e compreender como se desenvolveu seu trabalho nestes 41 anos de atuação como artista e designer. Para a realização desta pesquisa utilizamos o audiovisual como importante instrumento, já que é capaz de agregar, para além das entrevistas, as diversas formas de expressão utilizadas por Guto Lacaz, do desenho, ao objeto, à performance e à instalação.
Palavras chave: Guto Lacaz / Arte / Audiovisual.

Abstract: *The present work has the intention of presenting preliminary results of the research carried out on the work of the plastic artist and designer Guto Lacaz, in order to analyse and understand how his work was developed in these 41 years of acting as an artist and designer. In order to carry out this research we use the audio visual as an important instrument, since it is able to aggregate, besides the interviews, the various forms of expression used by Guto Lacaz, from drawing to objects, to performance, and installation.*
Keywords: *Guto Lacaz / Art / Audio Visual.*

Introdução

Vivemos em um contexto onde as fronteiras dos campos de conhecimento, moventes, se imbricam, criando zonas multidisciplinares (Costa, 2014). Para

olharmos o mundo contemporâneo em suas complexidades, a cultura se apresenta como possibilidade de aproximação da constituição de nossa humanidade neste contexto.

Sabemos que a obra de arte se apresenta e propõe um jogo entre pontos de vista, no sentido de constituir uma trama intersubjetiva, que não emerge somente da obra, exige o esforço do espectador. Ao confluir olhares distintos, a intersubjetividade, no *espaço em comum* (Tassinari, 2001), agrega as diversas subjetividades, na direção de promover uma abstração conjunta e constituir uma estrutura onde os desdobramentos na comunicação entre obra, mundo e espectador seja capaz de criar uma trama que o individue e situe ao mesmo tempo.

É neste contexto que se apresenta esta pesquisa sobre a obra de Guto Lacaz, uma obra que se manifesta em muitos meios de expressão, onde o desenho se apresenta como fundamento e gênese. Em seus trabalhos podemos verificar a presença de diversos meios de expressão; tanto na arte quanto no design, vemos a presença do desenho, da pintura, colagens, do material impresso, utilização de recursos eletroeletrônicos, dos ready mades, instalações, da performance, da intervenção urbana, numa rica profusão de processos criativos em 41 anos de atividade artística. Podemos também identificar uma grande desenvoltura para lidar com técnicas e tecnologias diversas, transitando entre a arte, a ciência, o design e a tecnologia. Assim como expressões das mais lúdicas, quase pueris, carregadas de humor e ironia, às mais poéticas, densas e graves, proporcionando ao espectador uma experiência estética, sensível, e intelectual ao mesmo tempo.

Pretendemos assim neste artigo apresentar os resultados a que chegamos por meio da constituição deste audiovisual, no sentido de identificar os caminhos do seu pensamento e de sua ação criativa no desenvolvimento de sua obra.

A linguagem audiovisual é capaz de agregar a imagem e o som, o que inclui a fala, os ruídos locais, a música, a palavra, a narração, assim como agrega a presença de elementos visuais, sejam eles centrais ou periféricos, determinados pela sua importância icônica, indicial ou simbólica. Trata-se de uma linguagem complexa, de múltiplas abordagens, que demanda o conhecimento destas diversas linguagens.

Entendemos que o audiovisual seria um eficiente e importante meio de difusão de sua obra e também instrumento de pesquisa para favorecer uma aproximação com a obra de Guto Lacaz, que parte do desenho e da construção para se manifestar em diversos meios de expressão. Assim, a partir da obra de Guto Lacaz, formado em arquitetura, reconhecido artista plástico e designer,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

em dimensão nacional e internacional, tivemos como objetivo realizar um vídeo experimental, ainda em processo de edição, que buscasse, em termos conceituais e formais, uma aproximação com a sua obra e resultando em um trabalho, que também, por sua vez apresentasse, para além do documental, um caráter artístico.

O desafio de propor um roteiro nos fez lançar um olhar investigativo sobre a obra do artista por meio de documentos visuais e audiovisuais e assim pudemos compreender o desenho e o objeto como elemento primordial de seus processos criativos para a sua obra que se manifesta em diversos meios de expressão.

Nos detivemos inicialmente na identificação das modalidades criativas por ele desenvolvidas, sempre buscando compreender o seu desenvolvimento como artista. Na obra de Guto Lacaz podemos observar um trajeto que se desenvolve a partir do desenho e se expande para o espaço, muitas vezes em movimento.

1. Guto Lacaz

Quando criança já recebia uma assinatura da famosa revista Mecânica Popular, presenteada pelo seu pai, o que o estimulava a desmontar e conhecer os objetos em seu interior. Em sua infância também se encantava com desenhos de seu vizinho, estes dois elementos, até hoje, constituem a base de seus processos criativos. A partir destas experiências se encaminhou para um curso técnico de eletrônica e depois o curso superior em arquitetura.

Seu ingresso nas artes teve início despretensiosamente com a grata surpresa de ser selecionado e premiado na exposição intitulada *1ª. Mostra do móvel e do Objeto Inusitado* (1978), onde sua obra foi identificada como de linhagem dadaísta de vertente duchampiana (Araújo, 1978). Foi então que o artista se deu conta da dimensão cultural do que fazia, e passou a se dedicar intensamente aos seus projetos artísticos.

Na confluência entre o desenho, a construção Guto Lacaz investiga, subverte os aspectos utilitaristas dos objetos e com isto problematiza, ironiza, questiona, e nos afeta abrindo novas possibilidades de interpretação, entendimento, relações e manejo dos objetos e conceitos na realidade. Transita entre as linguagens, palavras e objetos, entre a arte e o design, entre o desenho, o objeto, a instalação e a performance, promovendo e produzindo interlocuções e novas possibilidades de abordagem tanto para a arte como para o design. Ambos em movimento dinâmico em mútuo processo de afecção.

Sua atuação como artista gráfico também colaborou para o desenvolvimento de obras que se situam entre a arte e o design gráfico, como o livro de

Figura 1 · Guto Lacaz (2000) *Desculpe a letra*. São Paulo. Ateliê Editorial.
Figura 2 · Guto Lacaz (2012), *Inveja*. São Paulo. Dash Editora.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

desenhos *Desculpe Letra* (2000, Figura 1) e o livro de poemas tipográficos *Inveja* (2015, Figura 2).

Podemos ver isto em várias obras de sua autoria onde propõe um novo olhar para os objetos e máquinas conferindo-lhes um frescor e uma expressividade inusitadas, desvinculadas dos seus aspectos funcionais, muitas vezes rompendo o caráter estático dos objetos, instigando a imaginação do espectador, favorecendo sua participação no processo de significação da obra, e do entendimento de nossas relações com estes. Revelando o seu fascínio e as férteis trocas possíveis entre os aspectos expressivos, técnicos, criativos e lúdicos destes objetos e máquinas, expondo as relações que ele elabora entre a arte e o design entre a forma e o espaço.

Isto se revela em obras como: *Óleo Maria à Procura da Salada* (1982, Figura 3), onde uma lata de óleo circula, movida por motores, pelas bordas de uma bandeja, dotada de uma tonalidade lúdica, assim como em *Auditório para Questões Delicadas* (1989, Figura 4), envolvendo questões poéticas de tonalidade mais grave.

Suas obras também proporcionam ao espectador uma experiência estética, sensível, e intelectual ao mesmo tempo, muitas vezes envolvendo o desenho, o espaço, o corpo e o movimento; a arte e o design, como em em *Eletro Esfero Espaço* (1985, Figura 5). Aqui o expectador, portando um walkman que toca a ópera *Tannhäuser* de Wagner, é convidado a percorrer o corredor sinalizado por um tapete vermelho, ladeado por aspiradores de pó, cujos motores invertidos fazem flutuar bolinhas de pingue-pongue, neste caso a obra se completa no ato do caminhar, ao som fruído individualmente, por meio de headfones. A épica e grave ópera faz contraponto à flutuante alegria das bolinhas, em cenário que sugere suntuosidade e reverência ironicamente composta com aspiradores de pó.

O conceito de *imaginabilidade* das cidades apresentado por Lynch (1997), pode ser também atribuído a objetos que a habitam. *Imaginabilidade* pode ser entendida também como *legibilidade* ou *visibilidade*, pois um objeto só pode ser evocado pela imaginação quando presente na memória de quem imagina. Assim ocorre também com os objetos, para habitar a memória e a imaginação das pessoas eles devem ser dotados de imagens elaboradas, de identidade própria, e quanto mais claramente for definida sua identidade, mais nos identificaremos com seus aspectos objetivos e subjetivos, mais nos ocuparemos com eles e a imaginação poderá trabalhar sobre sua imagem. A *imaginabilida*de dos objetos, quando existente, torna-os presentes aos sentidos afetando seu espectador, convidando-o a uma participação mais intensa, no processo mesmo de

Figura 3 · Guto Lacaz, *Óleo Maria à Procura da Salada*, 1982, objeto (bandeja, lata de óleo, motor e arame). Coleção do artista. Fonte: Lacaz (2009) *Omemhobjeto. 30 anos de arte*. São Paulo. Décor.
Figura 4 · Guto Lacaz, *Auditório para Questões Delicadas*, 1989, Parque do Ibirapuera, instalação. Coleção do artista. Fonte: Lacaz (2009) *Omemhobjeto. 30 anos de arte*. São Paulo. Décor.
Figura 5 · Guto Lacaz, *Eletroesferoespaço*, 1985, Instalação (aspiradores de pó e bolinhas de isopor headfones), Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Lacaz (2009) *Omemhobjeto*. 30 anos de arte. São Paulo. Décor.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

constituição da realidade. Assim, quem entrar em contato com estas obras, e se deixar penetrar por elas, passará a ter um novo olhar sobres esses objetos, como os aspiradores, o óleo Maria, ou o Lago do Parque do Ibirapuera, consubstanciando as relações entre Arte e Cidade (Argan, 1995; Brissac-Peixoto, 1996).

Em contato com a obra de José Roberto Aguilar na década de 80, descobriu a possibilidade da performance como meio de expressão compreendendo que suas performances se caracterizariam pelas relações entre o homem e o objeto, o tempo e no movimento. Em *Eletroperformance* (1984) e na série de performances, ambas compostas por pequenas cenas, intituladas *Máquinas* (I, II, III, IV), cuja primeira edição se deu em 1999 (Figura 6) podemos observar a importância da subversão de situações corriqueiras para inusitadas justamente pela manipulação do tempo, do movimento e das relações com os objetos.

Em *Eletroperformance*, cuja proposta era criar cenas que utilizassem a energia elétrica, em uma delas Lacaz caminha lentamente sobre uma linha de luz portando uma longa lâmpada fluorescente com a qual desenha muito lentamente círculos no espaço. Em *Máquinas I,* ele e seu assistente Javier Judas Manubens utilizam uma vassoura e uma pá de lixo, acopladas respectivamente em uma furadeira elétrica e uma manual, para "varrer" uma bolinha expandindo as possibilidades de seus usos.

A expansão da escala também é utilizada para criar acontecimentos insólitos. O *Periscópio* (1994, Figura 7) de Guto Lacaz é ampliado para a escala da cidade, alcançando o 5º andar do edifício onde acontecia o Arte Cidade II, proposta de Nelson Brissac Peixoto (1994), para uma série de intervenções urbanas na cidade de São Paulo. Para além do inusitado da escala, o gigantesco periscópio favoreceu a interação entre o público visitante da exposição e os pedestres que transitavam pela rua, gerando uma comunicação improvável sem este equipamento, potencializando o aspecto relacional da obra de arte (Bourriaud, 2009), humanizando a cidade (Brissac-Peixoto, 1996).

Sua atuação, no sentido de subveter formas e usos dos objetos, recria novas realidades, se expande do desenho para o objeto, do objeto para a performance, para a instalação e a intervenção urbana, chegando a trabalhos que se situam entre a performance e a intervenção urbana como em *OFNIs (objetos flutuantes não identificados, 2012,* Figura 8), onde o artista e seu assistente dirigem estes objetos numa dança flutuante, ampliando o alcance de sua obra, gerando novas relações, novos olhares sobre os objetos, os espaços, o tempo e o movimento.

Esta expansão se manifesta também no tipo de relação que estabelece com com o público. Vemos seu trabalho propor com seu público desde uma relação contemplativa, sobretudo em suas primeiras exposições, objetos e desenhos,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 6 · Guto Lacaz. *Máquinas I*, 1999, Performance, (Vassoura, pá de lixo, furadeiras, lata de lixo). Coleção do artista. Fonte: Lacaz (2009) *Omemhobjeto. 30 anos de arte*. São Paulo. Décor.
Figura 7 · Guto Lacaz. *Periscópio*, 1994, Intervenção Urbana (ferro, madeira, espelhos). Coleção do artista. Fonte: Lacaz (2009) *Omemhobjeto. 30 anos de arte*. São Paulo. Décor.
Figura 8 · Guto Lacaz. *OFNIs*, 2012, Intervenção Urbana (Isopor, Motor, Performers), Lago do Ibiirapuera. Coleção do artista. Fonte: Edson Kuramasaka

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 9 · Guto Lacaz, 18, 2016, Performance. Coleção do artista. Fonte: Didrone
Figura 10 · Guto Lacaz, Biciclóptica, 2015, Performance. Coleção do artista. Fonte: Edson Kuramasaka

também faz com que a obra se realize na integração com a obra a exemplo de sua instalação *Eletro Esfero Espaço* (Figura 5). Já em obras como *Periscópio* (1994, Figura 7), *18* (2016, Figura 9) *e Biciclóptica* (2015, Figura 10), esta se realiza na interação com a obra onde o público é convidado a fazer parte com a sua ação, situando-o entre espectador, performer e usuário, realizando uma aproximação entre arte e vida.

Referências

Araújo, Olívio Tavares de (1978) *Um espanto. Literalmente: jamais se viu algo igual.* Revista Veja, (6/09/1978). Disponível em ULR: www.gutolacaz.com.br/2013/janeiro/adendo/Veja_1978.pdf.

Argan, Giulio Carlo (1995) *História da Arte como História da Cidade.* São Paulo. Martins Fontes. 1995. ISBN 85-336-0469-6

Brissac Peixoto, Nelson (1996) Paisagens Urbanas. São Paulo.SENAC. Ed. Marca d'Água. ISBN 85-85578-92-0

Bourriaud, Nicolas (2009) Estética Relacional. São Paulo. Martins Fontes. ISBN 978-85-99102-97-8

Costa, Carlos Zibel. (2014) "Novas demandas para o design brasileiro contemporâneo". In: moura, Monica (org). *Design Brasileiro Contemporâneo: reflexões.* São Paulo. Estação das letras e cores. ISBN 978-85-60166-97-8

Lacaz, Guto (2005) *Desculpe a letra.* São Paulo. Ateliê Editorial. ISBN 978-85-7480-043-1

Lacaz, Guto (2014) *Inveja.* São Paulo. Editora Dash.

Lacaz, Guto (2009) *Omemhobjeto: 30 anos de arte. São Paulo. Décor.* ISBN 978-85-99742-31-0

Lacaz, Guto (2012) *Inveja.* São Paulo. Guto Lacaz.

Tassinari, Alberto (2001) *O espaço Moderno.* São Paulo, Cosac Naify Edições. ISBN 85-7503-045-0

Agradecimentos

Esta pesquisa está sendo viabilizada com apoio e fomento do Mackpesquisa.

As obras de Guto Lacaz podem ser acessadas em URL: www.gutolacaz.com.br e URL: www.gutolacaz.com.br e no seu canal: URL: www.youtube.com /results?search_query=Guto+Lacaz

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

La pintura de Damaris Pan: desvíos y anomalías

The painting of Damaris Pan: deviations and anomalies

ASIER LUZARRAGA GARBISU*

Artigo completo submetido a 27 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual, performance. Licenciatura de Filosofía, Universidad Pública del País Vasco (UPV/EHU). Máster Universitario en Formación del Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria, UPV/EHU.

AFILIAÇÃO: Universidad Complutense de Madrid, Av. Séneca, 2, 28040 Madrid, Espanha. E-mail: aluzarraga@gmail.com

Resumen: Reflexión teórica y práctica artística se convierten en Damaris Pan en una misma cosa. El cuestionamiento acerca de la relación que el arte mantiene con ciertos valores heredados, en cuanto a bien, verdad y belleza, la lleva a realizar un tipo de pintura en que se replantea los modos de hacer y mirar la imagen. La práctica artística no podrá responder a través de los tópicos, clichés, fórmulas y formas establecidas de representación. Es desde esta preocupación que Damaris Pan trabaja en su taller la nueva forma de cada nuevo desvío.

Palabras clave: pintura / valores / desvío / Damaris Pan.

Abstract: *Theoretical reflection and art practice become the same matter in Damaris Pan. Inquiring about the relationship between art and inherited values, like good, truth and beauty, leads her to make a kind of painting that intends to rethink the way of doing and looking at the image. Art cannot give answers through topics, clichés, formulas and established forms of representation. It is on this concern that Damaris Pan works in her atelier about the new shape of each new deviation.*

Keywords: *painting / values / deviation / Damaris Pan.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

1. Introducción

Damaris Pan (Mallabia, País Vasco, 1983) realizó sus Estudios de Bellas Artes en la UPV/EHU y en la KHB de Berlín. Actualmente reside en Bilbao, donde comparte taller con otros artistas vascos y es, además, profesora de pintura en la Facultad de Bellas Artes en la UPV/EHU desde el 2014 (Figura 1). Su obra pictórica adquiere notoriedad en los últimos años y recientemente obtiene distintas menciones.

La pintura de Damaris Pan linda con lo escultórico (en términos de presencia física) y se aleja de efectos de carácter más fotográfico o ilusionista. Sus preocupaciones son principalmente formales, en la medida en que la forma expresa lo que es inherente a ella y no como formalismo fatuo. La pintura adquiere así en su trabajo significación propia para generar ella misma encuentros y desencuentros infatigables con los valores de lo bueno, lo bello y lo verdadero.

Si el artículo se centra mayormente en la obra pictórica de la autora, también tiene en cuenta su trabajo escritural, tanto a nivel poético como ensayístico, así como su tesis doctoral *Lo Bueno, Lo Bello, Lo Berdadero. Desvíos y anomalías,* defendida en 2014 y distinguida con la mención Cum Laude (título al que alude el propio título del presente artículo). Su práctica será, por lo tanto, compañera inseparable de la investigación teórica que en el campo de la estética desarrolla la artista y viceversa.

2. De normas y valores

En su Tesis Doctoral Damaris Pan investiga los modos en que distintas manifestaciones artísticas, a través de desvíos y anomalías culturalmente vituperadas pueden alterar los valores más enraizados de lo bueno, lo bello y lo verdadero.

Representativo de ello es el vídeo que presenta en el apartado experimental de la tesis, bajo el título de "Animeta" (2012) y realizado por el colectivo IBB (Figura 2). Con la presentación de este vídeo Damaris Pan documenta una acción que se debate entre cierta ingenuidad y transgresión, pretendiendo suscitar diversas polémicas en el campo del arte.

Dos individuos vestidos de negro, con sus identidades cubiertas bajo pasamontañas, fuerzan la cerradura de una casa ajena y entran –lo que penalmente podríamos designar allanamiento de morada– para realizar el consuetudinario acto de comerse un huevo (freírlo, ingerirlo y fregarlo). El habitante de la casa sólo podrá advertir el paso de estos extraños en la ridícula falta de un huevo y en la fotografía instantánea –en la que aparece el extraño del pasamontañas sentado en su cocina- que encontrará en su mesilla. Tras la inofensiva, pero sí delictiva, acción se comprometen los valores de intimidad y propiedad de nuestra

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Damaris Pan, *Autorretrato*, 2015. Óleo sobre lienzo, 81x65cm. Fuente: cesión de la artista.
Figura 2 · Damaris Pan, Fotograma del vídeo "*Animeta*" (2012) del Colectivo IBB. Fuente: cesión de la artista.

sociedad. Se pone de manifiesto la vulnerabilidad de los mismos, no sólo a través del quebrantamiento, sino también por el descrédito que hacia ellos se genera al haberse transformado el potencial de robo (atentado a la propiedad) en un ovívoro acto familiar (atentado a la intimidad).

A través de esta pieza queda en entredicho hasta qué punto la obra de arte ha de respetar ciertos valores morales y hasta qué punto el artista está realmente dispuesto a ir más allá del bien y del mal (Nietzsche, 1982) y a autonomizar el arte de la esfera de lo moral y de lo ético (Bourdieu 1995).

Desde lo cotidiano, desde el absurdo, desde los vacíos entre lo legal y lo ilegal, desde lo directamente ilegal, entre el bien y el mal; esta obra se sitúa en la línea de trabajo de artistas como el suizo Roman Signer, el colectivo ruso Voina, así como el trío esloveno Janez Jansa, el sueco Adams o el arquitecto sevillano Santiago Cirugeda, en el sentido en que se pretende interrogar las maneras de pensar, dislocar la convención a la hora de percibir y de sentir; concibiendo tal tarea inherente al arte. La creación produciría así algo eidéticamente nuevo. Por eso, de modos diversos, se habrá de indagar en el arte como desvío y en el desvío como arte.

3. De la pintura

El hacer artístico de Damaris Pan acaece principalmente en la pintura. Ésta no se somete a exigencias miméticas, a modo de representación tradicional de realidades existentes o de leyes físico-temporales.

Lo pictórico habrá de ser simultáneamente causa y efecto en la obra. La pintura como contenido mismo de la pintura, sin depender de un discurso letrado que explique cierto contenido agregado o lo que la obra "quiere decir". La obra cobra y genera efecto en el mismo momento en el que se presenta ella misma como una nueva realidad.

Iñaki Imaz (1965), comisario de la exposición *Ojo para mano* (Andoain, País Vasco, 2016) en que la artista participó, explica la pintura como una liberación de la mano de la subordinación habitual del ojo. Desde lo matérico se produciría así una ruptura con el orden impuesto por la relación ojo-cerebro, para imponérsele una relación de carácter más bien háptico, como ojo-mano. Deleuze desarrolla esta noción a través de la metáfora de un tercer ojo:

> *Hapto* quiere decir tacto, un tacto del ojo, un sentido háptico de la vista. (...) Yo sugeriría que quizás la pintura hace nacer un ojo en el ojo (...) ¿Tendríamos dos ojos ópticos, dos ojos para hacer la visión óptica y luego un tercer ojo, un tercer ojo háptico? (...) ¿Hay un ojo háptico fuera de la pintura? — se pregunta — "Digo tercer ojo no porque esté en el cerebro. No está en el cerebro, está en el sistema nervioso pero allí, en medio de los otros dos. (Deleuze, 2007:205).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Retirar el monopolio habitual al ojo facilita que la pintura se pueda palpar. En este sentido la pintura puede acercarse más a una dimensión escultórica que a la imagen fotográfica (Fugura 3).

Desde esta perspectiva, hacer arte (en este caso desde la pintura) supone no quedarse satisfecho con los códigos de comprensión y representación. El trabajo del artista ha de ser la búsqueda constante por fraguar nuevos códigos a través de permanentes dudas e imprecisiones. Son, para Damaris Pan, aquellas "zonas que no se ven bien" las que pueden incitar una mirada nueva. Aquí cito un texto aún inédito de la artista:

> *Me gustan las zonas que no puedo ver bien. En el cuadro un gris cruzado con verde y naranja. Después un blanco oscuro lo arrastra y el negro intenso lo atraviesa todo hacia atrás. Yo me quedo y no sé si es negro (cueva) o es negro (murciélago) o es negro (mejillón). El plano naranja es el que mete y saca todo. Esa zona que no me deja ver es como si me hiciera ciega que no ha visto y empieza a ver y como no sabe ver entonces mira. Las zonas que no puedo ver bien me hacen mirar. Me gustan esas zonas.* (Pan, 2016. Texto cedido por la artista).

El riesgo está en la medida en que se agranda la duda, hasta qué punto se puede permitir la imprecisión, hasta qué punto caminar por el filo del acantilado, sin caer. Francis Bacon, al hablar de su proceso pictórico, detectaba este deseo y este peligro al señalar que "uno quiere hacer eso de caminar justo al borde del precipicio" (Sylvester, 2003:36). Así, en la construcción del cuadro se ejecutan labores de equilibrista, se desata, se desvía y se crea un nuevo código.

3.1. El desvío de la metodología

La etimología de "metodología" propone "tomar camino", mientras que "desvío" predica completamente lo contrario, abandonar la vía, salirse del camino. Hablaríamos, entonces, de tomar el camino de irse saliendo del camino o caminar saliéndose. Damaris Pan explica su hacer a través de este fragmento lírico:

> *Empiezo a caminar y me preguntan dónde es. Yo digo no sé. Que sé hacia dónde echar a andar. Y me preguntan qué calle. Y no sé, pero sé que hacia ahí no. Y voy pensando en cómo en las ciudades me muevo. No un mapa, sino una mínima memoria e inconsciencia. Y las cosas van viniendo. Es una manera como una mía básica herramienta* (Pan, 2016. Texto cedido por la artista).

Siguiendo este modo de proceder, que se define, como ella dice, en la suma de cierto saber, cierta intuición, cierta inconsciencia y atención, la creación no puede consistir en dar con formas exitosas y repetirlas a modo de receta, sino,

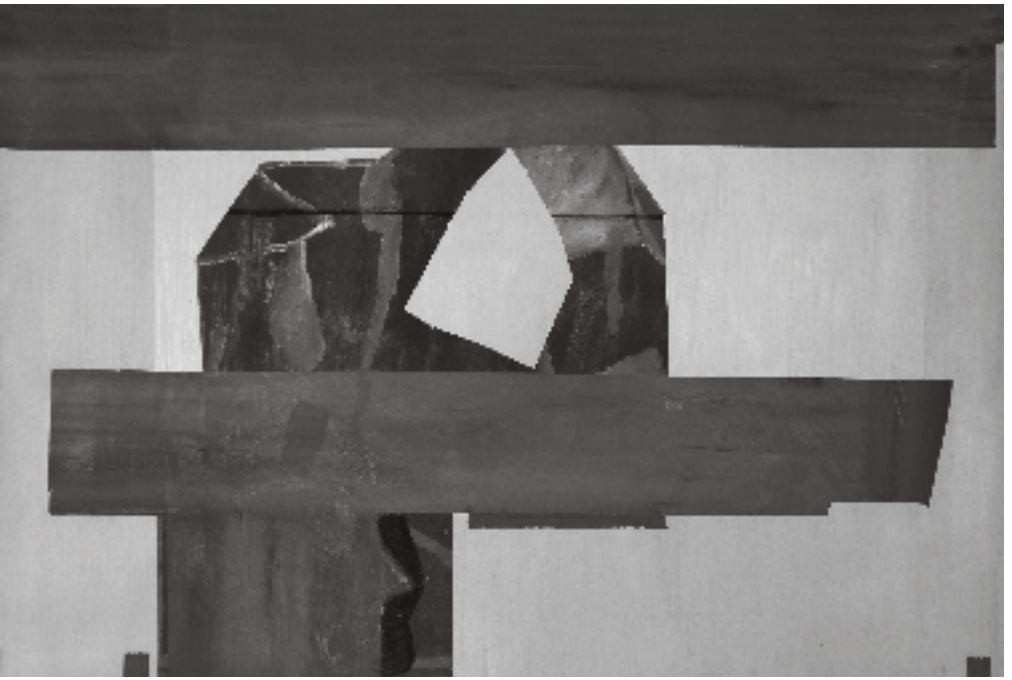


Figura 3 · Damaris Pan, *Sin título*, 2016. Óleo sobre papel, 80x110cm. Fuente: cesión de la artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

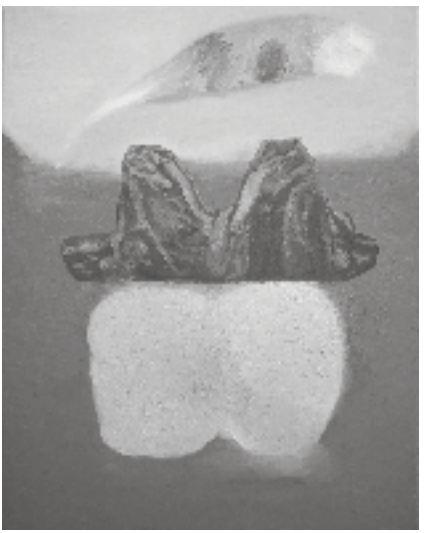


Figura 4 · Damaris Pan, *Sin título* (fase 1), 2016.
Óleo sobre lienzo, 81x65cm. Fuente: cesión de la artista.
Figura 5 · Damaris Pan, *Sin título* (fase 2), 2016.
Óleo sobre lienzo, 81x65cm. Fuente: cesión de la artista.
Figura 6 · Damaris Pan, *Sin título* (fase 3), 2016.
Óleo sobre lienzo, 81x65cm. Fuente: cesión de la artista.
Figura 7 · Damaris Pan, *Sin título* (fase 4), 2016.
Óleo sobre lienzo, 81x65cm. Fuente: cesión de la artista.

al contrario, de tratar de deshacerse poco a poco de todos los clichés, que como fantasmas amenazan constantemente la obra.

De este modo, la artista intenta establecer con cada pintura una relación *ad hoc*, sincera. Que el cuadro no sea lo que la artista espera en un principio de él, al igual que tampoco la artista sea lo que de ella se espera en el cuadro.

Cuando vemos el resultado final de un cuadro de Damaris Pan no podemos imaginar la infinidad de cuadros posibles que se esconden bajo su superficie. La falta de miedo a descartar, a prescindir, a tapar, a solapar, a hacer desaparecer en un instante una semana de trabajo bajo una nueva capa, es una cualidad. En los cuadros podremos observar las trazas de esta lucha en la riqueza de texturas y colores que a veces se aprecian por debajo de las capas superiores. La superposición es la disposición a perder para ganar. Y un acierto se convierte de pronto en un eje inmóvil, como esqueleto provisional, sobre el que todo parece articularse. Del caos empieza a aparecer un orden, de lo deforme una forma.

Las Figura 4, Figura 5, Figura 6 y Figura 7 son el registro fotográfico de una de sus obras. La Figura 8 será el producto final. De este modo damos cuenta de las transformaciones que sufre su pintura a lo largo del proceso.

En la artista existe cierta tendencia a contraponer elementos de índoles distintas como pruebas de equilibrio, pero no vale cualquier casamiento. La articulación se da cuando la suma de esas dos diferencias permite aparecer una tercera, que deja de ser una y deja de ser la otra, para darse como forma nueva. Formas que en el caso de Damaris Pan tienen en general algo de sintéticas, de tensas, de icónicas. En las Figuras 9 y 10 se puede ver la manera en que se articulan órdenes distintos en una misma pieza.

Una de las eternas preguntas: ¿Cuándo se concluye un cuadro? Esto ocurre cuando se produce una relación entre los elementos que a la artista le parece que:

> *ya está, que el todo está ahí en ese momento, que la obra está ahí bien ya ella sola, que lo pequeño es de pronto lo grande y lo color es sombra y al revés y ya no quieres quitar nada porque ya lo quieres todo* (Entrevista con la autora).

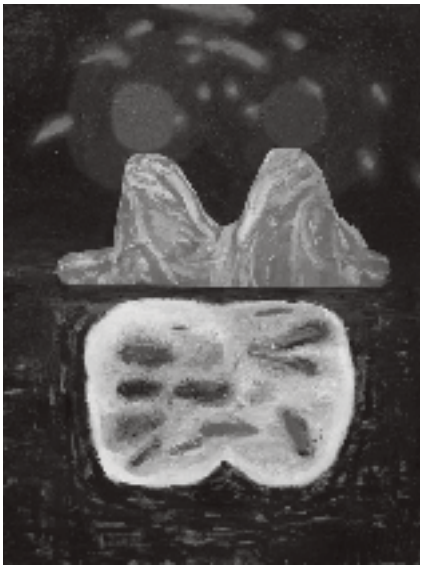
En ese momento amanece nuevo código, un nuevo símbolo, al que hay que atreverse a mirar.

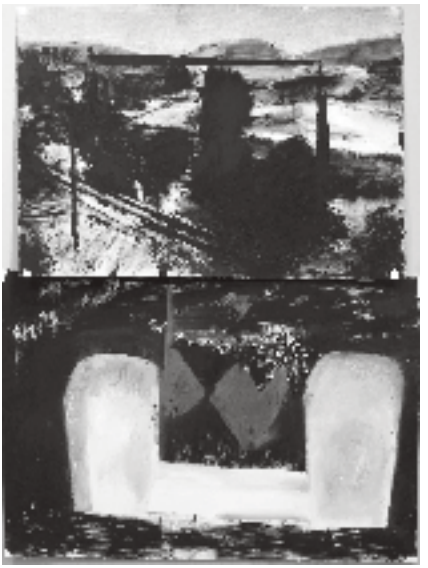
4. Conclusión

Hemos presentado a la artista vasca Damaris Pan a través del análisis de su trabajo pictórico y también a partir de reflexiones teórico-prácticas recogidas de su tesis doctoral, en las que se el arte como desvío, anomalía y quebrantador de

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9





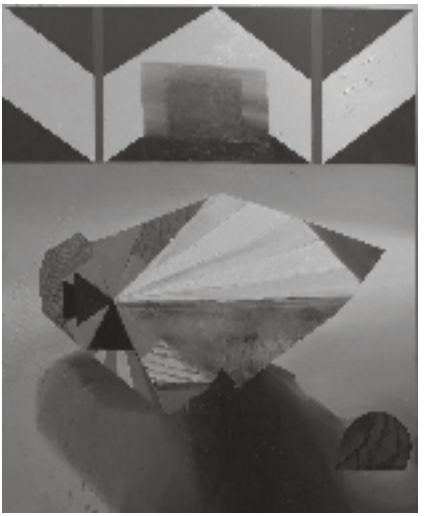


Figura 8 · Damaris Pan, *Sin título*, 2016. Óleo sobre lienzo, 81x65cm. Fuente: cesión de la artista.
Figura 9 · Damaris Pan, *Sin título*, 2016. Técnica mixta sobre papel, 150x110cm. Fuente: cesión de la artista.
Figura 10 · Damaris Pan, *Sin título*, 2015. Óleo sobre lienzo, 146x114cm. Fuente: cesión de la artista.

valores. Con ello se ha tratado de demostrar cómo reflexión teórica y práctica artística se convierten en su caso en una misma cosa.

Pensar la relación que el arte mantiene con ciertos valores heredados en cuanto a bien, verdad y belleza, conduce a Damaris Pan a realizar un tipo de pintura en que se replantea los modos de hacer y mirar la imagen. En esta línea aparece la pintura como conformadora de nuevos mundos, de nuevos valores, que tratan de, al menos, rasgar los hábitos de hacer y ver las imágenes.

Partiendo de tales nociones de desvío y anomalía, hemos visto cómo es eso precisamente lo que se le escapa al método, siendo esta una de las características principales a destacar en el proceso de trabajo de la artista. Así, el arte no podrá responder a través de fórmulas, sino de no-fórmulas. Y es desde esta preocupación que Damaris Pan sigue trabajando la nueva forma de cada nuevo desvío.

Referencias

Bourdieu, Pierre. (1995) *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Madrid.

Deleuze, Gilles (2007) *Pintura. El Concepto de Diagrama*. Cactus, Buenos Aires.

Imaz, Iñaki (2016) *Esku azpi begi / Ojo para mano*. In Eremuak [Consult. 2017-01-20]. URL http://www.eremuak.net/es/harriak-exposicion-esku-azpi-begi-ojo-para-mano

Nietzsche, Friedrich. (1982) *Más allá del bien y del mal*. Alianza editorial, Madrid.

Sylvester, David (2003) *Entrevista con Francis Bacon*. Thames and Hudson Ltd., Londres.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O Livro dos Arrependimentos: Emblemas de Maria do Céu Diel

The Book of the Regrets: Emblems of Maria do Céu Diel

BRUNA PENNA MIBIELLI*

Artigo completo submetido a 18 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista e pesquisadora. Bacharelado em Artes Visuais pelas Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) / Brasil. Mestrado em fotografia pela Kunstuniversität Linz / Áustria.

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra; Colégio das Artes. Colégio das Artes, Apartado 3066. 3001 — 401 Coimbra. E-mail: buarte@gmail.com

Resumo: O Livro dos Arrependimentos de Maria do Céu Diel convida a uma análise expandida no território das artes e apresenta imagens emblemáticas que questionam o espectador acerca dos seus próprios mitos de origem, influências poéticas e modos de viver. A esse material se somam outras obras sob a égide da criação originária, como O Livro Vermelho de C.G. Jung, Emblemata de Andreae Alciati, Iconologia or Moral Emblems de Caesar Ripa e Atalanta Fugiens de Michael Maier.

Palavras-chave: Emblemas / mitos de origem / gênese.

Abstract: *The Book of the Regrets by Maria do Céu Diel invites to an expanded analysis in the art field and shows emblematic images that inquires the viewer about their own myths of origin, poetic influences and ways of living. To this material is added other works which come together under the aegis of the original creation like The Red Book of C.G. Jung, Emblemata by Andreae Alciati, Iconologia or Moral Emblems by Caesar Ripa and Atalanta Fugiens by Michael Maier.*

Keywords: *Emblems / myths of origin / genesis.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O Livro dos Arrependimentos, de Maria do Céu Diel, é uma obra gênese, que propõe definir um início, uma origem através de imagens emblemáticas. Um emblema é uma imagem pictórica que combina textos, símbolos e ícones para representar alegorias e conceitos, e, em sua configuração clássica, comumente, trazem um *motto* ou *inscriptio*, uma *pictura* ou imagem e um *subscriptio* ou epigrama. Entretanto, não é exatamente um emblema clássico que Diel produz. Ela trata, através de imagens, de uma maneira emblemática de ver o mundo e de se aproximar das experiências de vida — é verdadeiramente um dispositivo de visão e interpretação. O *Livro dos Arrependimentos* apresenta imagens que pairam no tempo, com uma certa vocação para um futuro debruçado no passado; arrependimentos da artista que remodelaram o seu próprio mito de origem e sua história.

Maria do Céu é artista e pesquisadora brasileira residente em Belo Horizonte. Trilhou seu percurso de formação acadêmica, prática artística e docência no sudeste brasileiro, sobretudo em São Paulo e Minas Gerais. Tem especial interesse pela cultura e arte italiana, o que faz dela uma artista viajante produtora de incontáveis livros de artista e cadernos de desenhos. Com mais de vinte anos de carreira, Diel deixa um magnífico legado de obras sobre papel, entre elas: séries de gravuras em metal, pinturas em têmpera, desenhos em nanquim e trabalha também recorrentemente com colagem.

As páginas de um antigo tratado sobre diagnóstico e tratamento da lepra abrigam agora a obra de Diel. As imagens que habitam as camadas inferiores são ilustrativas não só da chaga, mas de seres humanos que perderam sua dignidade mediante a condição de doente, pela forma como foram retratados. As fotos mostram a doença não pela mancha ou pelo tecido necrosado, mas por meio da imagem da pessoa. Sobre isso aparecem interferências; colagens de Maria do Céu Diel, que grita pela salvação daquelas almas. A Commedia de Dante aqui reverbera nas massas de escuridão, por entre detalhes de pinturas de Giotto, orelhas, por entre recortes de arquitetura, bisturis. Já não se sabe da lepra que havia por baixo, mas dela restam partes de corpos. As figuras dantes doentes agora lutam por sua nova forma — por vezes inicial, infantil, por outras, final, ou o próprio fim, a morte.

> *Folheando* [O tratado de lepra] *fiquei pensando como é que eu poderia contar uma outra história do mundo que não fosse uma história baseada em dor, sofrimento, sacrifício, culpa e sangue. Pensei em fazer uma gênese através das imagens. Um novo livro da criação em que tudo estaria ao contrário. Todas as noções que conhecemos, especialmente do velho testamento católico, estariam ao contrário. Por exemplo, esse aqui,* [Mostrando a figura 1] é *um detalhe do Massacre dos Inocentes do Tintoretto*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Maria do Céu Diel. Página de *O Livro dos Arrependimentos* de Maria do Céu Diel. Fonte: Cortesia da artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

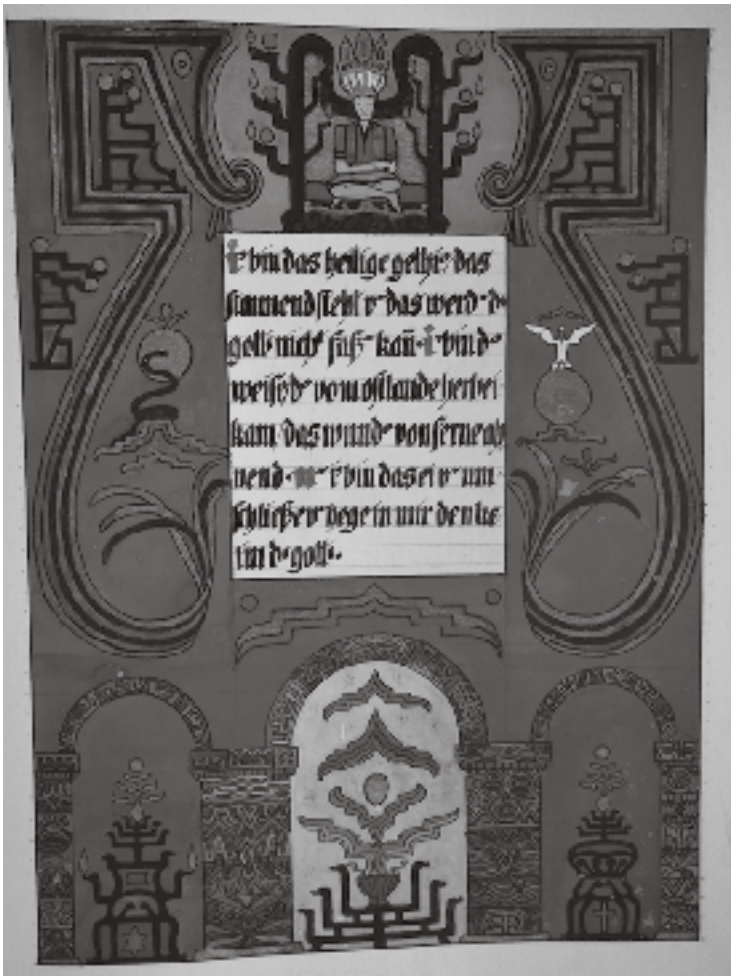


Figura 2 · Maria do Céu Diel. Página de *O Livro Vermelho*.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

> *— para mim é um dos episódios mais terríveis do velho testamento. Aquele que o Herodes manda matar todas as crianças abaixo de dois anos. — Fico sempre pensando nesse Deus que manda o filho para a morte... Que Pai é esse que manda o filho para a morte? E que Pai é esse deixa as crianças nascerem? Então pensei em fazer uma constelação como se elas estivessem nascendo ainda da constelação e não morrendo aqui, mas nascendo em um local de inteligência, um local onde o amor realmente importa.* (Diel, comunicação pessoal, 2016)

Uma obra que se assemelha a *O Livro dos Arrependimentos* é *O Livro Vermelho* ou *Liber Novus* de C. G. Jung. Para além da apresentação livresca, ambas as obras estão ligadas à ideia da negação de um deus preexistente e à reformulação originária. Elas também movem uma grande força vital, reconstroem os elos imagéticos, desmancham hierarquias, criam novos *locus/loci* de um viver imaginário e, por conseguinte, de um viver real. Jung e Diel acreditam que por meio das imagens podem "dar à luz o próprio pai" (Kierkegaard em (BLOOM, 1991, p. 70)) e desconstruir tudo aquilo em que outrora acreditaram. O excerto a seguir é uma transcrição do texto da figura 2 de *O Livro Vermelho* e mostra os pensamentos de Jung enquanto gerava seu próprio Deus em um ovo.

> *Eu sou o animal santo que ficou espantado e não compreendeu o devir do Deus. Eu sou o homem sábio que veio do Oriente, suspeitando do milagre de longe. E eu sou o ovo que envolve e nutre a semente do Deus em mim.* (JUNG, 2009, p. 284) [Tradução livre de minha autoria]

Uma figura embrionária também aparece no livro de Maria do Céu Diel (Figura 3). Gera ela também seu próprio Deus? Talvez. Entretanto, parece ser assim que Jung e Diel sobrevivem a dias atormentados e dão uma resposta à sociedade. É preciso pensar no que tudo isso implica. Dar à luz o próprio pai quer dizer negar os predecessores, seus ideais e também o mundo que foi até então construído sobre tais fundações. Isso implica, sobretudo, em reconhecer a presença desse pai e as angústias que ele porventura gerou. A coleção de imagens dos dois livros ilumina a sabedoria adquirida pelos autores/artistas em uma longa caminhada de vida; reflexos de uma busca intensa de experiências do mundo imaginário e da realidade. Portanto, ainda que negando as suas referências originais, não se trata de um passo rumo ao desconhecido, mas, ao contrário, significa tomar consciência de si e trabalhar naquilo que se acredita ser a verdade.

Textos do manuscrito de Jung esclarecem ou completam imagens de Diel e, por sua vez, essas últimas são colagens imaginárias sobre as pinturas de Jung. Os dois livros se confundem no território do fantástico e as arquiteturas da

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

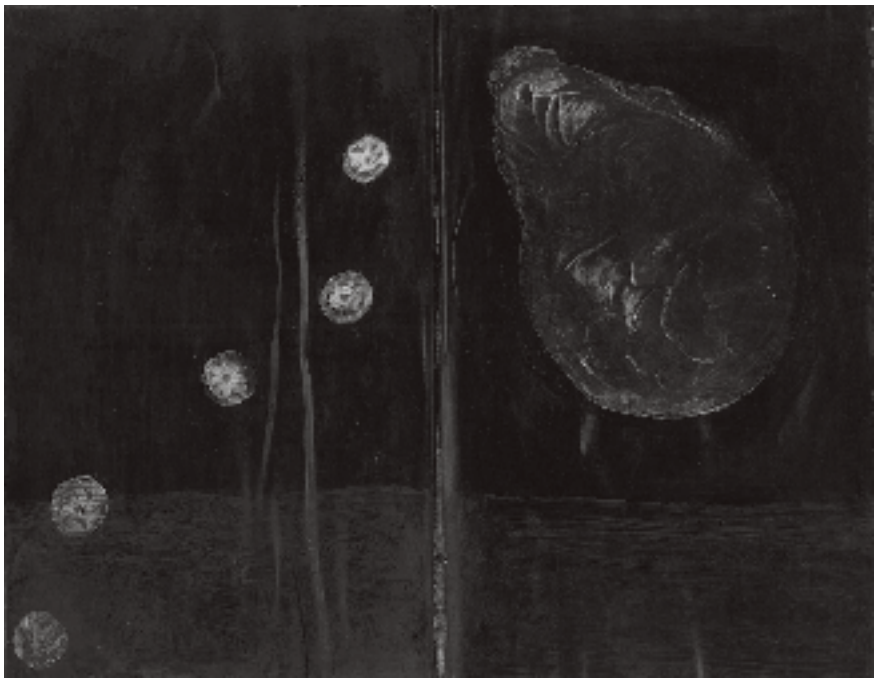


Figura 3 · Página de *O Livro dos Arrependimentos*. Fonte: Jung, 2009) Maria do Céu Diel. Fonte: Cortesia da artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

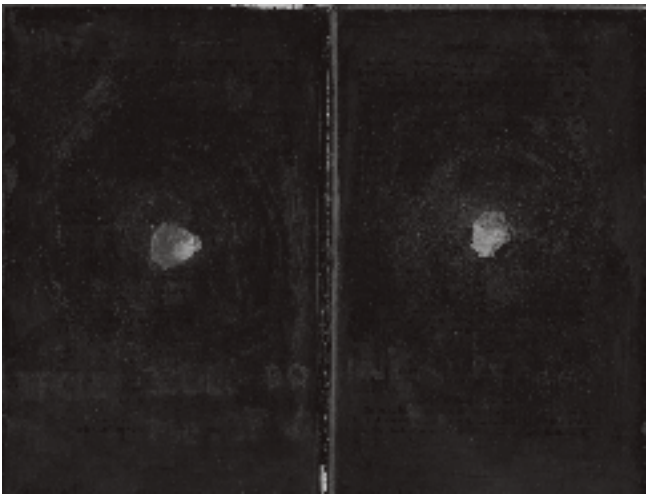


Figura 4 · Pictura do emblema 2o — *Nutrix ejus terra est do livro Atalanta Fugiens*. Fonte: (MAIER, 2015).
Figura 5 · Maria do Céu Diel. Página de *O Livro dos Arrependimentos*. Fonte: Cortesia da artista.

Figura 6 · Maria do Céu Diel. Página de *O Livro dos Arrependimentos*. Fonte: Cortesia da artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

memória tornam-se uma única cidade. Portanto, o que aqui se apresenta é um artigo visual, uma possibilidade de ver e imaginar imagens como em um painel Warburguiano.

Frente a *O Livro dos Arrependimentos,* faz-se necessária uma interpretação que extrapola o conteúdo exposto, pois requer, a todo instante, uma interação por parte do espectador, que não pode só admirar passivamente. Nesse diálogo ocorre uma sobreposição de imagens, como se a obra fosse uma caixa de espelhos enviesados em que cada pessoa brinca com os reflexos da sua própria imagem. A arte muitas vezes atua como *imago agens* — conceito fundado pela arte da memória nos estudos de retórica da antiguidade que designa imagens agentes, que são capazes de provocar e evocar em cada espectador, a busca por novas imagens relacionadas. Isto é precisamente o que os livros de Jung e Diel projetam no espectador: movimentos no tempo — do passado a roer o futuro e de um presente eternamente fugaz.

As imagens apresentadas nesse artigo estruturam a *tessera* da criação originária, (termo que designa um mosaico e que foi trabalhado amplamente por H. Bloom na literatura como um possível mosaico de influências) um elencado de relações entre artistas fortes que vêm revelar o mundo das imagens. A *tessera* é inevitável pois ela é a fundação do pensamento acadêmico, que se inunda, a todo instante, de influências e prova a existência do agora baseado nos autores fortes do passado. É, de fato angustiante, quando se pretende fazer qualquer coisa original, diz Eckermann:

> *Toda a gente fala de originalidade, mas o que quer isso dizer? Mal nascemos, o mundo começa a influenciar-nos, e assim continua até que morremos. E, de qualquer modo, que podemos chamar nosso a não ser a energia, a força, a vontade?* (BLOOM, 1991, p. 66)

As colagens alquímicas de Diel remetem-nos à *Emblemata,* de Andreae Alciati; à *Iconlogia,* de Caesar Ripa; à *Atalanta Fugiens,* de Michael Maier — célebres autores de emblemas que acreditavam mostrar em seus tratados inúmeras possiblidades do comportamento humano, uma enciclopédia do viver. A obra de Diel (não só *O Livro dos Arrependimentos*, mas também a série *Entremundos*, *Tarots*, os livros de artista, gravuras e desenhos) atua dessa mesma forma, pois mostra a civilização atormentada, seus vícios e vicissitudes.

O emblema de Michael Maier (Figura 4) traz por título *Nutrix ejus terra est*. (A Terra é a sua enfermeira). A imagem mostra a figura de uma mulher transformada em Terra que amamenta seu filho. Perto dela vemos fêmeas de animais amamentando também crianças. O discurso que sucede essa imagem ilumina

uma outra teoria acerca das influências. Maier coloca que, na natureza, uma mãe, para gerar um filho em seu ventre, precisa de calor, nutrição, movimento e repouso, assim como um ovo necessita das mesmas coisas. Depois do nascimento o natural é que a mãe nutra o seu filho com seu leite e que o infante cresça e se fortaleça nessa relação. O trabalho de um filósofo se dá também dessa mesma forma natural, pois precisa ter as sementes unidas em um invólucro, como quem reúne as referências originárias de seu pensamento.

> *E assim como um pai, mãe ou mesmo uma enfermeira (cuidadora) lhe são atribuídos por meio da semelhança, ainda não seria mais artificial do que a geração de qualquer outro animal.* (MAIER, n.d. p. 7 e 8) [Tradução livre de minha autoria]

Está claro que para Maier as influências não são, portanto, motivos de angústias, como o é para Bloom, mas são, por sua vez, a nutrição. Como o leite da mãe não faz qualquer mal para seu filho, os predecessores oferecem os nutrientes e o calor aos sucessores e carregam como pais e mães, os seus filhos.

Em *O Livro Vermelho* há uma extensa série de ilustrações que retratam um cuidado "maternal" de Jung com a criação. Vê-se um ovo que está sendo aquecido pelo fogo, acalentado pelo dragão que o choca e o protege. Toda a força de Jung está dentro desse ovo, está no ser que é ali gerado, que por vezes aparenta ser o Deus, noutras a própria criatura. Não se sabe ao certo se Jung está criando ali algo exterior a ele ou recriando a si próprio.

Duas fontes de luz e calor são matéria para a geração na obra de Diel (Figura 5). O embrião começa a se desenvolver, a se nutrir de tudo que há em volta, produzindo luz e cor (Figura 6). Não é sabido, porém, o seu contorno final. Massas se juntam, constituem corpos (Figura 7) e o criador tenta pôr mais fogo e ditar forma à criação, como vê-se no emblema de Maier na figura 9. O criador ali aponta sua espada em chamas, lança um golpe sobre o ovo. Não é para matá-lo, mas para tirar-lhe a configuração original e abri-lo, segmentando-o em dois, originando as pernas. O golpe é como o parto, tira o invólucro e permite a criação nascer e crescer. Na figura 8 a criatura e o criador aparecem na obra de Diel. A mãe reconhece o filho, amamenta-o, assim como faria o pai poético; abraça e acolhe a cria em um manto azul-escuro, preto-fosco com fagulhas cintilantes.

A senhora do emblema da figura 10 é a Cosmografia, elaborada por Caesar Ripa. O emblema mostra o domínio que a senhora exerce sobre as duas esferas essenciais da criação: A celestial e a terrestre. A celestial está representada no globo ao seu pé esquerdo e a terrestre no outro globo ao pé direito. Vê-se algo de similar na obra de Diel (Figura 11). Na página da direita, uma esfera de tom frio

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

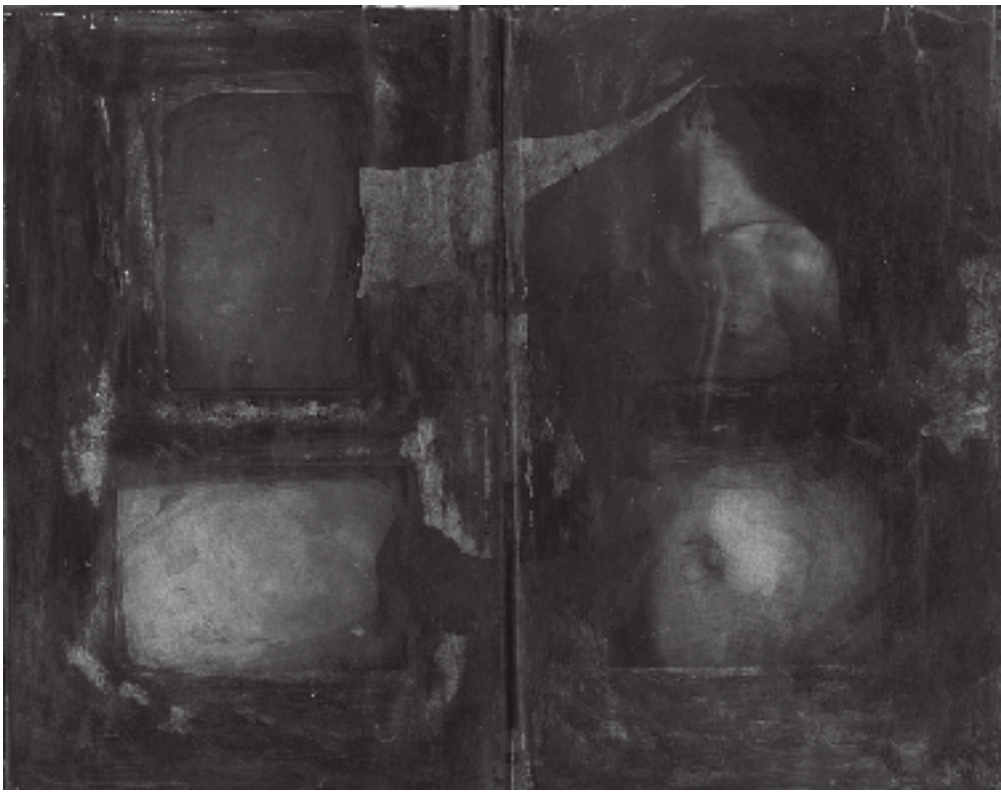


Figura 7 · Maria do Céu Diel. Página de *O Livro dos Arrependimentos*. Fonte: Cortesia da artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

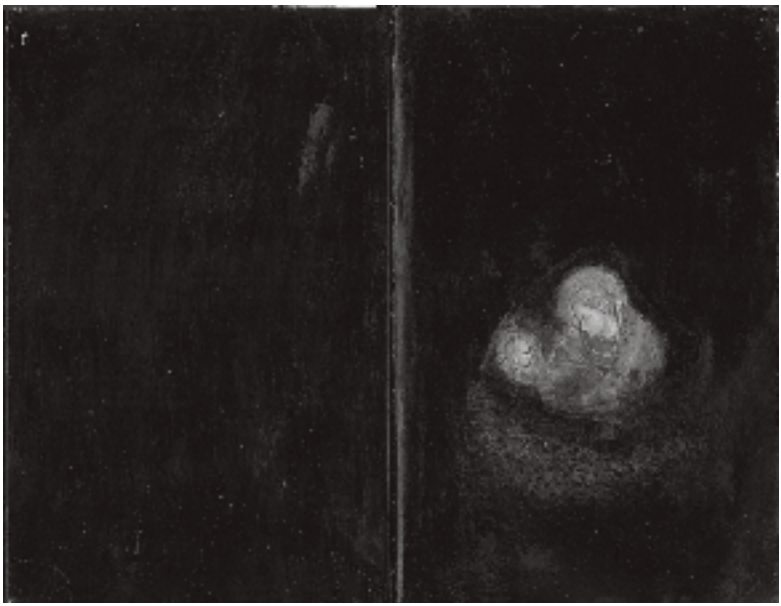


Figura 8 · Maria do Céu Diel. Página de *O Livro dos Arrependimentos*. Fonte: Cortesia da artista.
Figura 9 · Pictura do emblema 80 — *Accipe ovum & igneo percute gladio* do livro *Atalanta Fugiens*. Fonte: Maier, 2015.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

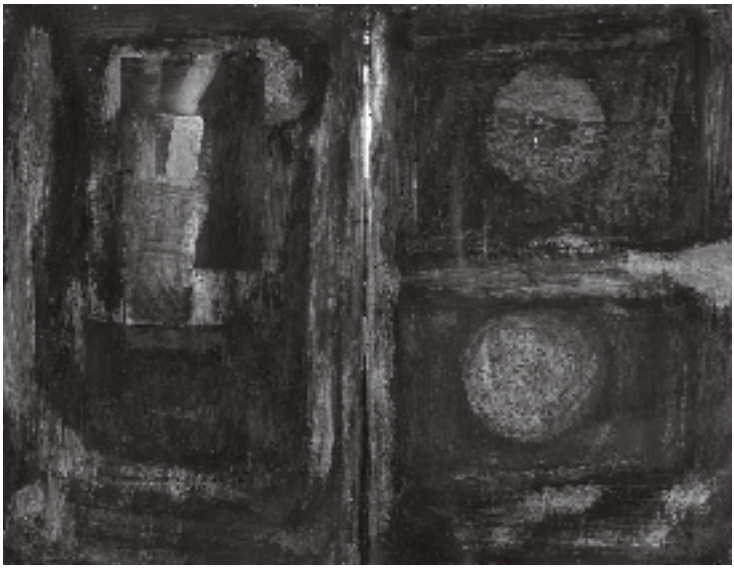


Figura 10 · Pictura do emblema *Cosmography* Fonte: Ripa (1709). Do livro *Iconologia or Moral Emblems*.
Figura 11 · Maria do Céu Diel. Página de *O Livro dos Arrependimentos*. Fonte: Cortesia da artista.

está sendo preenchida por água enquanto a de tom quente parece conter pó, talvez terra. A dicotomia perpassa as páginas de *O Livro dos arrependimentos,* no qual aparece ora céu, ora terra, sagrado e profano, corpo e alma. Na página da esquerda, portas e janelas negras formam um paço, uma coluna de mármore sustenta a arquitetura singular que balança com vento. A artista cria sempre lugares para os acontecimentos, assim como na arte da memória. É o conhecimento dos *loci* da memória que vem da retórica antiga e adentra a arte.

O Livro dos Arrependimentos borra os limites do pensar e do fazer na arte.

> *Eu tento contar uma* gênese da arte *mostrando através das imagens um pouco de crítica em relação a como fomos levados, tanto pelas ciências como pelas artes, a desacreditar na própria arte e desacreditar no fazer, na técnica, nas relações da arte com as outras coisas. Quando faço colagem ou gravura, crio um emblema. O emblema é uma decifração por conta do contemplador. Esse livro faz parte de algo que faço na minha vida que é enxergar o mundo emblematicamente.* (DIEL, 2016)

O exercício de ver emblemas é desafiador em uma geração como a nossa em que a imagem é tão controlada, modificada, construída e moldada pelo poder. O consumo de imagens se dá em uma velocidade absurda e tudo parece descartável. A vivência efetiva dos desafios da vida se dilui no mundo digital e tecnológico. As obras de Maria do Céu Diel propõem algo diverso; elas demandam tempo, um olhar pausado e curioso que penetra camadas, que abre cortinas na imagem e na própria mente. Portanto, *O Livro dos Arrependimentos* inaugura um dispositivo de visão e faz com que cada um de nós perceba que não só é capaz de gerar o próprio pai, mas, considerando a formação filosófica e artística, é também capaz de gerar a si mesmo.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Alciati, A., (1549). *Emblemata*. Lyon: Gvillielmo Rouillio Librero.

Bloom, H., (1991). *A Angústia da Influência*. ISBN 9729013810. 2a. ed. Lisboa: Cotovia.

Diel, M. d. C., (n.d.) *Página da artista*. [Consult. 2016-12-13] Disponível em URL https://mariadoceu.wordpress.com

Jung, C., (2009). *The Red Book_Liber Novus*. ISBN 0393065677. 1a. ed. Nova Iorque, Londres: W.W.Norton & Company.

Maier, M., (2015). *Atalanta Fugiens*. ISBN 9781507855546 1a. ed. Leipzig: Palatino Press.

Maier, M., (n.d). *Atalanta Fugiens, versão de V.H. Frater I.* [em linha] Disponível em URL http://files.vsociety.net [Accessed 03 12 2016].

Ripa, C., (1709). *Iconologia or Moral Emblems*. Londres: Benj. Motte.

Agradecimentos

Bruna Mibielli é pesquisadora a nível de Doutoramento (BEX 99999.001140/2015-09), Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Brasil.

Invasão e espreita nos sistemas poéticos de Márcia Braga

Invasion and lurking in the poetic systems of Márcia Braga

CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO*

Artigo completo submetido a 18 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual e professor. Doutorado e Mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bacharelado em Engenharia Elétrica pela Universidade de São Paulo (USP).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 — Centro, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil E-mail: carustocamargo@ufrgs.br

Resumo: Este artigo aborda a instalação "Comer o livro" (2014) e o objeto "Este corpo já foi meu" (2015) de Márcia Braga. Problematiza, no espaço expositivo, as estruturas relacionais propostas e revela, na intimidade do cotidiano e da memória da artista, os processos e conceitos operacionais que gestaram sua prática e seu desejo de participação do outro.

Palavras-chave: Instalação / objeto-organismo / cerâmica / cotidiano / Arte.

Abstract: *This article discusses the installation "Eat the book" (2014) and the object "This body was once mine" (2015) by Márcia Braga. It problematizes the proposed relational structures and reveals, in the exhibition space, the intimacy of the artist 's daily life and memory, the operational processes and concepts that have shaped her practice and her desire of the other's participation.*

Keywords: *Installation / object-organism / ceramics / everyday / Art.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Márcia Braga, Bacharel em Artes Visuais e Arquitetura, conhecedora das práticas da costura e da culinária, vivenciou, na infância, os espaços públicos compartilhados quando a rua de sua casa era fechada aos domingos dentro do projeto "Rua do lazer". A partir de 2012, Braga inicia e coordena o "Projeto Vizinhança" que reaproxima comunidades locais em torno de ocupações artísticas realizadas em imóveis desocupados da cidade. "Fascinada pelos acontecimentos de seu cotidiano artístico e doméstico, se entrega as provocações que habitam as coisas comuns" (Braga, 2014: 16) e, desde 2009, desenvolve uma produção de objetos híbridos, em cerâmica, tecido e outros materiais, que propõe ao espectador uma ampliação dos sentidos. Ler, modelar, cozinhar, tecer, compartilhar, oferecer, amassar, vestir, preencher, misturar, entre outros gestos-verbos cotidianos, são conceituados e operacionalizados em sua poiética com objetivo de ampliar as relações entorno dos objetos que produz e ao redor das micro-comunidades temporárias que, seu desejo do outro, aglutina.

1. A espera de um gesto-verbo aglutinador

Inicialmente, ainda na esfera privada da artista, na segurança de seus domínios físicos, poéticos e familiares, um intenso campo de experimentação e sensibilização promove cruzamentos entre os gestos-verbos e os substantivos correlacionados, a ocorrer, por vezes, mutações e hibridações. Modelar a comida, destrinchar o livro, cozinhar a palavra, tecer a cerâmica, adensar o espaço, corporificar a ausência. Operações conceituais geradores de dispositivos poético diversos, letra-bolacha, palavra-som, meia-corpo, objeto-organismo, cerâmica-massa, espaço-livro, todos em estados de latência e repouso. Microterritórios em espreita, a espera de uma fenda, de uma linha de fuga, de um instante de deslocamento. A poiética de Braga não opera com objetivos pré-estabelecidos, mas com um estado de agenciamento de potencialidades e possibilidades a espera de um gesto-verbo aglutinador, disparador de séries artísticas, como na exposição "A palavra ingrediente" (2014), quando seu apreço pela leitura e pela prática culinária, transformou livros em fragmentos de textos comestíveis, com a intenção de perpetuar e coletivizar existências e significados.

> *Todo mundo tem um livro na memória, um livro que marcou um momento importante da vida, que fez pensar ou que mudou pontos de vista. Um livro que ao tê-lo nas mãos desejou que nunca dali saísse, que não acabasse, e que o encontro com aquelas palavras fosse eterno. Seguramente, todos nós temos um livro assim, que salvaríamos, como o fazem os personagens do filme Fahrenheit 451, decorando-o a ponto de tornarem-se o próprio livro* (Braga, 2014: 38).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

2. A instalação "Comer o livro"

Presente na exposição "Palavra ingrediente" (2014), a instalação "Comer o livro", Figura 1 e Figura 2, composta de um conjunto de 4 mesas quadradas de madeira escura, disposto uniformemente aos eixos de simetria da galeria, remetia ao ambiente de uma biblioteca. Sobre cada mesa, uma estrutura cúbica de acrílico dotada de 4 aberturas, continha um amontoado de bolachas com formato das mais diversas letras. Em cada mesa, um aparato sonoro reproduzia a voz da artista a ler um texto específico. Os conjuntos de bolachas reproduziam, letra a letra, 4 textos distintos. O *poema* "Os Três Mal-Amados", de João Cabral de Melo Neto, "O poeta ficou cansado", de Adélia Prado, "Rima petrosa-2" de Haroldo de Campos e "A cidade e os livros", de Antônio Cícero, com pequeno trecho reproduzido a seguir.

> *...lugares que antes eu nem conhecia*
> *abriam-se em esquinas infinitas*
> *de ruas doravante prolongáveis*
> *por todas as cidades que existiam.*
> *Eu só sentira algo semelhante*
> *ao perceber que os livros dos adultos*
> *também me interessavam: que em princípio*
> *haviam sido escritos para mim*
> *os livros todos. Hoje é diferente,*
> *pois todas as cidades encolheram,*
> *são previsíveis, dão claustrofobia*
> *e até dariam tédio, se não fossem*
> *os livros infinitos que contêm."*
> (Cícero, 2002)

A redoma de acrílico organizava ortogonalmente os eixos de interação dos espectadores, protegia o alimento contra a ação de bichos noturnos e conservava a crocância dos mesmos. Todos os dias, um monitor era encarregado de abrir e selar as redomas. Além destas funções, imaginadas inicialmente por Braga, o sistema poético proposto produzia uma fenda no ato perceptivo, um estado de suspensão. Imersa na leitura sonora, a forma cúbica transparente da redoma aglutinava as letras-bolachas e corporificava o livro em puro desejo. Em objeto de degustação do tato, da audição, do paladar, da visão e do pensamento, como se este último se tornasse também um dos sentidos do corpo. Uma primeira idade da percepção que colocava o corpo em deslocamento imaginativo. Um estado de latência de relações potencializados por uma pequena abertura, de contornos imperceptíveis, que propunha um convite, uma escolha. O corpo deveria invadir a redoma parar sorver carnalmente o desejo de seus sentidos ou permanecer imóvel, em eterna

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

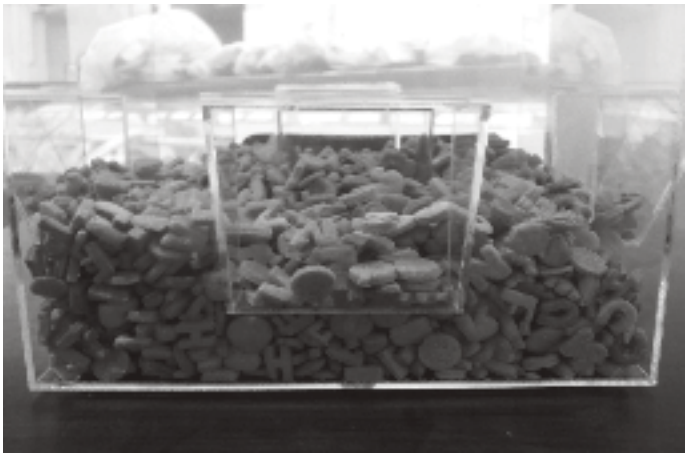


Figura 1 · Márcia Braga, "Comer o Livro", 2014. Instalação (mobiliário, redoma de acrílico e bolachas em formato de letras). Foto de Loren Cristina Gay (2014).
Figura 2 · Márcia Braga, "Comer o Livro", 2014. Instalação (mobiliário, redoma de acrílico e bolachas em formato de letras). Foto de Loren Cristina Gay (2014).

espreita e deleite imaginativo. Comer o livro ou se tornar, também, ingrediente ? Quais eram as perdas e os ganhos inerentes a sua atuação física?

3. O objeto-organismo "Este corpo já foi meu"

Em 2015, o galpão que acolheu a exposição "Este corpo já foi Meu" se assemelhava a uma antiga oficina com colunas e paredes rústicas dotadas de janelas antigas e de um sistema de iluminação expositiva moderno, Figura 3. Nos objetos dessa série, Braga operacionaliza seu cotidiano em um movimento totalmente oposto. Enquanto que em "Comer o livro", livros de poesias e receitas, utensílios domésticos, práticas de leitura e cozinha, abandonaram armários, estantes e prateleiras suspensas e se adensaram sobre as mesas de uma hipotética biblioteca presentes na instalação, os objetos agora expostos, provocaram um movimento autônomo de expansão e derivaram de um encontro fortuito da artista como o ato cotidiano de se despir.

> *Um dia, ao tirar a meia-calça, ela percebeu que a malha havia retido formas do seu corpo. Observando aquela estrutura no espaço, braços estendidos, quis mantê-la. Para tanto, era necessário dar matéria àquele invólucro, preenchê-lo uma vez mais. Olhou em volta, pegou um travesseiro, abriu-o e, com a espuma que aninhava seu sono, recheou a meia-calça, criando um novo corpo, que logo receberia a pele da cerâmica* (Ramos, 2015:1).

Em cada objeto está latente um crescimento em expansão. Uma reprodução continuada de procedimentos formativos acumulativos aplicados sobre uma superfície interior, anterior. Desejosa de perpetuar a forma de seu corpo, percebida e emoldurada por tecidos elásticos presentes em suas vestimentas, Braga sobrepõe, à superfície de suas meias, procedimentos de seu cotidiano artístico, artesanal, doméstico e afetivo. A memória de infância lhe encarrega de modelar na argila pequenas bolinhas e pontas dotadas de furos. Olhos de bonecas, docinhos e massinhas de farinha que lhes eram proibido de comer na infância. Após a queima, elementos cerâmicos, linhas e tecidos de cores e texturas diversas são costurados sobre a meia. A prática do cozer a memória confere movimento próprio à construção e estabelece um organismo autônomo que seduz e espreita o espectador. Na exposição, foram sacralizados em objeto de design estético ao serem apresentados sobre tradicionais cubos expositivos, Figura 3. Envoltos em um tule transparente em simbiose com o tecido de "mosquiteiros", Figura 5, que por vezes nos protegeram de outros organismos vivos. E sobrepostos às texturas das paredes, como um hospedeiro que se nutre dos vestígios da passagem do tempo, Figura 4.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Márcia Braga, "Este Corpo já foi meu", 2015. Objeto (tecido, linha e cerâmica). Foto Wesley Stutz (2015).
Figura 4 · Márcia Braga, «Este Corpo já foi meu», 2015. Objetos (tecido, linha e cerâmica). Fotos Fábio Del Re Fotografia (2015)

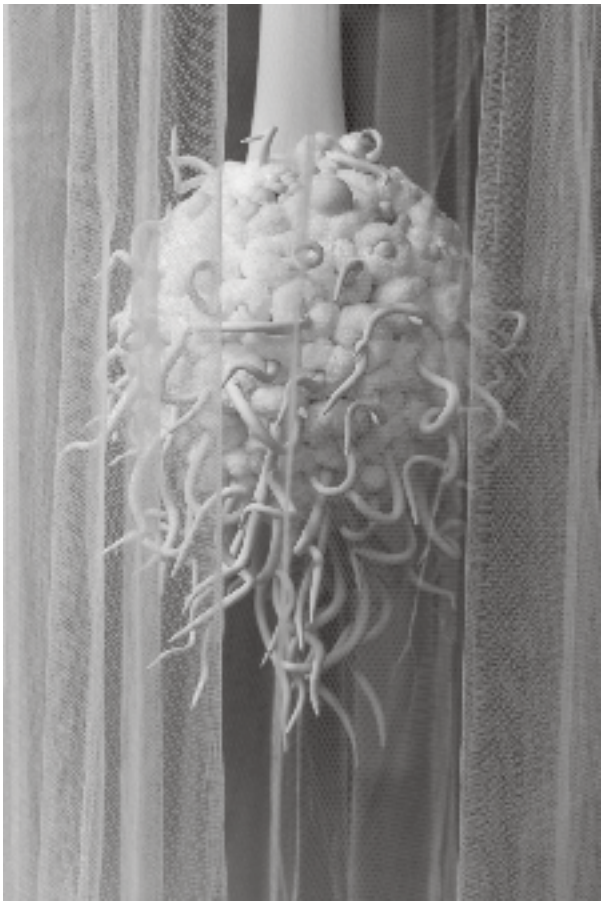


Figura 5 · Márcia Braga, «Este Corpo já foi meu», 2015. Objetos (tecido, linha e cerâmica). Fotos Fábio Del Re Fotografia (2015)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Por mais que o espectador seja o agente motor do sentido do tato, são os organismos que espreitam, observam e invadem o cotidiano perceptivo do outro. Por vezes, aparentemente passíveis e imóveis, sobre a superfície branca, como um animal em caça, fazem uso de suas atribuições de cor, textura e maleabilidade para encurtarem a distância de suas presas. A altura dos módulos, porém, deixa claro que **à**s presas de idade mais tenra, afoitas e singelas, só é permitido o jogo mediado pelas maiores, provedoras. Por de trás do tule, penduradas no madeiramento do telhado, balançando ao vento e iluminadas pelo crepúsculo que invade lateralmente as janelas da oficina, internos aos seus casulos, se encontram em hibernação. Em abundância de branco e texturas, se protegem do predador que circula ao redor. Já nas paredes e cantos desgastados da oficina encontram seu habitat natural, delicada e lentamente se deslocam pelo espaço, expandem seus cotidianos e atenuam as fronteiras da cadeia perceptiva. Presas, caçadoras **e caçadores**, em seus percursos espaço temporais próprios, observam e compartilham deslocamentos e transpirações, uma das outras, dos outros.

Conclusão

Para avaliar os sistemas poéticos de Márcia Braga e demais artistas que propõem um campo de interatividade física com o espectador, é importante colocar o corpo perceptivo em estado de suspensão, em uma temporal imobilidade frente às intenções da obra. Trata-se de um exercício crítico de análise. As dualidades e potencialidades inerentes ao embate relacional e participativo se encontram no intervalo da espreita, impregnados no pensamento imaginativo, no instante anterior a consumação carnal dos sentidos. Um estado de latência relacional que propõe uma escolha, um desafio. Em "Comer o livro", a escolha está em poder do espectador que invade a redoma, rompe a sacralização obra-espectador e leva a primeira letra-bolacha à boca, para, em seguida, devorar o livro ou gerar novas fendas perceptivas, múltiplas ramificações imaginativas. No espaço da antiga oficina, é a obra-caçadora, "Este corpo já foi meu", que espreita o espectador-presa. Por mais que o último possa, seduzido pelos atributos estéticos do primeiro, reduzir o encontro a vivência de seu tato e visão, por meio da perpetuação dos *perfectos e afectos* (Guatarri & Deleuze, 92) estabelecidos na presença da obra, o confronto ocorrerá, com certeza, em outro tempo e espaço.

Referências

Braga, Márcia (2014) "A palavra ingrediente: receitas para uma arte cotidiana hoje." TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) Bacharelado em Artes Visuais - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Cícero, Antonio (2002) "A cidade e os Livros". *A cidade e os Livros*. Rio de Janeiro: Record. [Consult. 2014-10-18] Disponível em URL: http://www.avozdapoesia.com.br/obras_ler.php?obra_id=14843&poeta_id=387. Acesso em:10 de outubro de 2014.

Deleuze, Gilles & Guattari (1992) "Perfecto, afecto e conceito." *O Que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34. ISBN: 978-85-85490-02-07.

Ramos, Paula (2015) "Márcia Braga: da vida toda." Texto da curadoria da exposição, *Este corpo já foi meu*, realizada na Vila Flores em na cidade de Porto Alegre.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Princípio é o fim é o princípio é o fim : Arte e Ciência no trabalho de Cecília Costa

Beginning is the end is the beginning is the end: Art and Science in the work of Cecilia Costa

CARLOS CORREIA*

Artigo completo submetido a 22 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas (ESAD, Caldas da Rainha). Projecto Individual em Pintura (Ar.Co). Mestrado em Artes Visuais/Intermédia (Universidade de Évora).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, CIEBA. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes. 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: corrcarlos@gmail.com

Resumo: O presente artigo explora a obra da artista portuguesa Cecília Costa (Caldas da Rainha, 1971). Através de diversos suportes, tais como o desenho, a escultura, o video e a instalação, o seu trabalho tem incidido nas ligações entre arte e ciência, facto ao qual a sua dupla formação académica em matemática e artes plásticas não será alheia. Este texto tentará também olhar para a muito estimulante e nem sempre pacífica relação entre arte e ciência, demonstrando como a proposta de Cecilia Costa se apresenta como um exemplo a levar em linha de conta.

Palavras-chave: arte / ciência / desenho / escultura / vídeo.

Abstract: *This article explores the work of Portuguese artist Cecília Costa (Caldas da Rainha, 1971). Through various mediums such as drawing, sculpture, video and installation, her work has focused on the links between art and science, a fact to which his dual academic training in mathematics and fine arts will not be alien. This text will also try to look at the very stimulating and not always peaceful relationship between art and science, demonstrating how Cecilia Costa's proposal is an example to be taken into account.*

Keywords: *art / science / drawing / sculpture / video.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

O presente texto pretende levantar um pouco mais o véu sobre a obra da artista portuguesa Cecília Costa. Nascida em 1971, Caldas da Rainha, começou por estudar matemática na Universidade de Aveiro, tendo depois seguido para a licenciatura em Artes Plásticas na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha.

Recorrendo a diversos suportes, tais como o desenho (Figura 1), a escultura (Figura 2), a fotografia (Figura 3) ou o vídeo (Figura 4, Figura 5)), o trabalho desta artista já representou o nosso país na Bienal de Sydney em 2004, entre inúmeras outras exposições de vulto em Portugal e no estrangeiro. A sua obra encontra-se representada em diversas colecções institucionais, tais como o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação PLMJ, Novo Banco, Fundação Carmona e Costa, Fundação Leal Rios. Sobre o seu trabalho escreveram já alguns dos mais prestigiados críticos de arte, como por exemplo Delfim Sardo, João Pinharanda ou Leonor Nazaré, entre outros.

Partindo do principio de que muita da arte contemporânea que pretende estabelecer ligações com a ciência acaba por ser redundante e aborrecida, pretendemos com este artigo mostrar o exemplo de um corpo de trabalho que, embora actuando nesse terreno movediço, o faz de um modo singularmente estimulante e inteligente. Devido à brevidade do espaço disponível, não entraremos na demonstração de exemplos de obras de arte que trabalham neste limbo de uma forma que nos parece menos válida.

1. Arte e ciência: uma relação tempestuosa ou talvez não

As profícuas relações entre arte e ciência marcam, cada vez mais, presença assídua no universo da arte contemporânea. Contudo, o que com demasiada frequência sucede é que esta relação se dá a níveis muito primários e pouco interessantes, ficando este facto a dever-se, principalmente, à pura e simples razão de que o objecto apresentado como "arte", desta, apenas leva a pretensão de o ser e uma capa que, insuficientemente, o disfarça de tal. Dito de outra forma, são objectos cuja razão de ser se sustenta, quase que exclusivamente, na sua génese cientifica e sem a qual carecem da estrutura plástica que lhes permita a sobrevivência enquanto obra de arte.

Assim, alguma arte contemporânea que se reclama como operadora do muito apetecível cruzamento passível de ser estabelecido com a ciência, acaba por ser redundante, aborrecida e estéril. Redundante porque se limita a repetir o que outros já fizeram, apenas aumentando o volume, o peso ou o cheiro da obra (o que, na maioria dos casos, acaba por resultar numa penosa penalização

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Cecília Costa, *S/ Título*, 2009, Carvão s/ papel, colecção particular

para o incauto espectador); aborrecida, porque parece tentar à força dotar a arte de uma função prática (aproximando-a, assim, da ciência pela via mais imediata), quando é mais do que sabido que a arte não serve (no sentido mais coloquial do termo) para nada; estéril porque, querendo unir os dois campos estritamente através de processos mecânicos (levando as cores para o laboratório ou trazendo os números para o atelier), acaba por produzir objectos que não se encaixam nem num nem noutro lugar.

Parece-nos que um dos problemas que leva a que obras pretensamente hibridas, isto é, que à partida contariam com um pouco de arte e outro tanto de ciência no seu ADN, acabem por se revelar despidas quer de um quer de outro destes constituintes, se prende com uma questão de dosagem. Quer isto dizer que uma obra de arte pode ser condimentada com um toque de ciência, mas se essa medida for excedida, duas reacções têm lugar: por um lado, a obra deixa de ser arte e por outro, nunca chegará a ser ciência.

Não queremos, de modo algum, advogar que estas duas áreas de criação humana não possam ou não devam misturar-se, mas antes que é desejável que o façam sem se esquecerem da sua identidade. Obviamente, falamos aqui de obras de arte que trazem a si algo do conhecimento científico e nunca do contrário, pois não nos julgamos habilitados para tal.

Em sentido contrário a este modo inepto de aproximar arte e ciência, o trabalho que a artista Cecília Costa tem vindo a produzir, tráz para o campo da arte uma pitada de ciência, que a artista doseia magistralmente, sem chegar a cair na tentação de tentar fazer a arte passar por ciência ou vice-versa. Vejamos, então, porquê e de que modos esse processo toma lugar.

2. Cecília Costa — a arte da dosagem

O trabalho que Cecília Costa vem desenvolvendo de forma reconhecida há mais de uma década apresenta-se, claramente, como a antítese do que acima descrevemos pois, não obstante a sua radicância no universo científico, ele não carece de tal filiação para sobreviver no universo artístico. Ou seja, não se esquece de que é, antes de qualquer outra coisa, obra de arte.

A tensão entre arte e ciência tem, desde o início, marcado o percurso artístico da artista. Ainda que a primeira acabe, invariavelmente, por tomar a dianteira, a outra não deixa, contudo, de enformar a elaborada estrutura conceptual que permeia o seu trabalho. Mas a operação por ela levada a cabo não se limita à exploração de meras curiosidades científicas que, de um modo ou de outro, se apresentam com capital artístico. Assim sendo, será precisamente nesses peculiares modos de pensar e de fazer que a nossa reflexão irá incidir, pretendendo

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Cecília Costa, *S/ Título (força fraca)*, 2016, madeira e esfera metálica, 75 x 98 x 98 cm, , colecção particular

Figura 3 · Cecília Costa, *Invernesse terrace*, 2007, 60 x 50 cm, colecção particular

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

tornar claro como a arte que a si chama o conhecimento cientifico não tem, necessariamente, de ser redundante.

Mas o que queremos, exactamente, dizer com a expressão "arte da dosagem"? Devido à sua formação académica em matemáticas puras — à qual a artista associa uma natural curiosidade pelo conhecimento científico que a leva a pesquisar continuamente, de modo informal, também por tais campos do conhecimento — ela encontra-se numa posição privilegiada para saber, com exactidão, a porção eficaz de saberes passível de transitar de um campo apara outro (leia-se, da ciência para a arte), sem destituir da sua natureza aquele que recebe e sem esvaziar de sentido aquele que oferece. Acerca desta tensão entre arte e ciência, entre subjectividade e objectividade presente na obra de Cecília Costa, diz-nos João Pinharanda:

> (...) *Cecília Costa, partindo de pressupostos muito diversos, usa o retrato como meio pretensamente objectivo.* (...) *Obtém, assim, novos rostos, falsas unidades identitárias, colocando-se numa ambiguidade entre a realidade de uma investigação visual e a ficção de uma investigação cientifico-analítica.* (...) (Pinharanda, 2005, 12)

E é isto a arte da dosagem: saber dotar um objecto de um determinado campo do saber com predicados provindos de outro, sem que a identidade de nenhum dos dois seja posta em causa.

3. Uma das máscaras da arte

E se é certo que a questão da dosagem, atrás tratada, se revela absolutamente preponderante para a construção de obras de arte que se reclamam devedoras de conhecimento científico, uma outra existe que com esta rivaliza em termos de relevância: referimo-nos à questão de a artista saber que o que faz é arte e é para ser visto enquanto tal. Ou seja, no trabalho realizado por Cecília Costa até à data, não é possível detectar qualquer vontade de que o mesmo seja lido como ciência (área de conhecimento objectiva) amolecida pelo efeito do contacto com a arte (área de conhecimento contagiada de modo inato pela subjectividade).

Assim, tem sido nestes dois pólos que o seu trabalho artístico tem tocado, sendo porém certo que a objectividade científica nunca chega a levar a melhor sobre a subjectividade artística. Como diz Leonor Nazaré no texto publicado no catálogo da Bienal de Sydney de 2004:

> *Cecília Costas's work is an investigation of a biological fact that challenges her: our constitutive bilateral symmetry.* (...) *This duality is a complementary coexistence of*

opposites as fundamental as the interdependence of intuitive sensibility and reaseon, day and night, male and female, and rationality and delirium, wich would become sterile without each other. (Nazaré, 2004:66).

A questão da simetria tem sido uma das mais profíquas fontes conceptuais para a artista e a presença desta, desde sempre, se fez sentir no seu trabalho, quer de um modo mais expontâneo, quer por vias mais recatadas. Como exemplo de um modo directo de tratar a questão da simetria, podemos lembrar uma das peças que a artista levou à bienal de Sydney, uma instalação video intitulada *Pli*. Nesta obra a artista criou um póster no qual escreveu o nome de diversas cores, apresentando cada palavra escrita numa cor diferente daquela que designava. Por exemplo, tínhamos *red* escrito a azul, *yellow* escrito a verde ou *green* escrito a vermelho. Depois, a artista pediu a várias pessoas que lessem o póster. Ora, o que sucede é que este exercício obriga os dois hemisférios cerebrais a trabalharem em simultâneo, não em cooperação, mas sim atropelando-se um ao outro. No campo científico, esta acção tem a designação de *efeito Stroop*, levando o nome de quem a descobriu, John Ridley Stroop, em 1935. Por um lado, a intuição mostra-nos (ver, subjectividade) que é verde, mas a razão diz-nos (ler, objectividade) que é vermelho. O que isto provoca é um verdadeiro nó em quem tenta ler o póster, traduzindo-se esse entrave em expressões de dificuldade e atrapalhação que acabam por se tornar tão divertidas quanto embaraçosas. A instalação era constituída por duas projecções, sendo que numa podíamos ver/ler o póster e noutra assistíamos àqueles que tentaram fazê-lo antes de nós.

O que nos diz esta peça em relação à questão que atrás abordámos, acerca da identidade da arte que se transveste de ciência? A resposta a esta questão reside, precisamente, na questão da dosagem: Cecilia Costa nunca quis que o conhecimento científico que está na base desta peça prevalecesse ao efeito plástico da mesma. Ou seja, o enquadramento dos vários intervenientes, as suas roupas, o fundo no qual pousaram, bem como o próprio póster e o seu design, já para não falar na dimensão da dupla projecção e no modo como esta foi instalada nas diversas salas onde tem vindo a ser exibida, todos estes componentes estéticos, acabam por ganhar a dianteira do que a peça, verdadeiramente, é. Dito de outra forma, é como se a ciência que, indiscutivelmente, se encontra na base conceptual desta obra, dotando-a de sentido e interesse, passasse para segundo (ou terceiro, talvez quarto) plano, uma vez totalmente edificada a instalação. Para completar esta lista de predicados estéticos dos quais esta peça se encontra investida, temos o facto fulcral de toda ela se desenrolar em torno de um ponto vital para o universo artístico e que é, precisamente, a cor. Assim,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · Cecília Costa, *Pli*, 2003, DVD, colecção Fundação PLMJ
Figura 5 · Cecília Costa, *Pli*, 2003, DVD, colecção Fundação PLMJ

à pergunta "a que se fica a dever esta alteração hierárquica no seio da obra?", respondemos o seguinte: "precisamente, à sua indiscutível natureza artística".

Quer isto dizer que, nas mãos de um(a) artista como Cecilia Costa, a ciência ou o conhecimento que desta provém, não passa por ser mais do que uma das milhentas máscaras passíveis de transvestir a arte, nunca chegando a fazer perigar a sua intrínseca condição artística, mas com esta convivendo de um modo sinérgico.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

4. Esticar a corda

Habitualmente, a expressão "esticar a corda", refere-se a um qualquer tipo de abuso ou uso excessivo. Ora, se assim a entendermos, no contexto do presente artigo, pode parecer que estamos a entrar em contradição com o que atrás dissemos, acerca do que apelidámos de "arte da dosagem". Mas talvez não seja exactamente assim. Senão, vejamos: uma das constantes que têm povoado o trabalho de Cecília Costa em tempos mais recentes, prende-se precisamente com a deformação da matéria: mesas de madeira maciça que vergam sob o peso de livros ou de uma pequena esfera, sólidos cubos cujas arestas se vêem repentinamente arredondadas, cadeiras com quase um século de existência que, à força de tanto quererem tocar numa sua semelhante, vêem a sua outrora imóvel perna alongar-se em direcção ao objecto do seu desejo. Mas vemos também pesadas peças de mobiliário assentes em frágeis copos de cristal.

Mais uma vez, o conhecimento que está na base de todos estes gestos artísticos, radica no saber de ordem científica. Mas a intervenção desta por aí se fica, não carecendo o espectador de ser, também ele, possuidor de tais conhecimentos. E isto porquê? Porque o produto final é, antes de qualquer outra coisa, uma obra de arte, logo, passível de ser desfrutada sem qualquer espécie de pré-requisito pseudo.-científico ou pseudo-filosófico. No entanto, não nos iludamos: quer a ciência, quer a teoria ou mesmo a filosofia, encontram-se fortemente enraizadas na concepção da obra de Cecília Costa mas, por via da tal "arte da dosagem", a artista não tem necessidade de maçar o espectador com explicações que arrefecem o contacto com um objecto (seja ele um desenho, uma escultura ou um video) que se quer quente e intenso.

É desta forma que o trabalho de Cecilia Costa "estica a corda", não no sentido de usar excessivamente ou de abusar, mas sim no de nos brindar com peças que, fazendo uso da gentileza possível, nos obrigam a esticar o nosso pensamento, a alargar as concepções estabelecidas e a ver com outros olhos o mundo que nos rodeia. Tudo isto, tendo sempre como pano de fundo o confronto entre razão e emoção, tal como nos diz Delfim Sardo:

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

> (...) *Cecília Costa* (...) *tem vindo a usar a questão da lateralidade para falar, de uma forma mais ampla, sobre a cisão interior de todos nós. Quer na série de retratos nos quais juntava dois lados direitos (ou dois lados esquerdos) da mesma pessoa para nos fazer realizar as profundas diferenças que a nossa falsa simetria transporta, quer nos trabalhos mais recentes em que usa o seu próprio corpo para voltar a apresentar a duplicidade, o tema da divisão e da cisão interiores têm estado sempre presentes no seu trabalho.*(...) (Sardo, 2006:20)

A presença do corpo, sobretudo do seu próprio, tem sido, porventura, o mais recorrente dos suportes de trabalho da artista. Esta assiduidade faz-se invariavelmente notar, seja de modo directo (nos inúmeros auto-retratos que até à data realizou) ou indirecto (as cuecas tecidas com cabelo humano que produziu em 2002). E que suporte poderia ser mais adequado para se discutir arte e ciência do que o corpo humano?

Conclusão

À laia de conclusão, podemos dizer que o presente artigo referiu alguns dos aspectos responsáveis pela esterilidade de alguma arte contemporânea que pretende cruzar-se com a ciência e, em contrapartida, apresentou, com a brevidade exigida, um corpo de trabalho (bem como um corpo trabalhado) que se move nesse terreno escorregadio de forma, quanto a nós, absolutamente eficaz. De um modo geral, pretendemos deixar abertas portas pelas quais a passagem para estes caminhos híbridos se faça de modos estimulantes e compensadores.

Referências

Nazaré, Leonor (2004) "Cecília Costa: de cada lado de nós", In *On Reason and Emotion, Sydney,* ed. Biennale of Sydney

Pinharanda, João (2005) "Figuras portuguesas para uma comunidade universal", *Portugal, algumas figuras,* Lisboa: Gabinete das Relações Interculturais do Ministério da Cultura

Sardo, Delfim (2006) "Memória e futuro", Lisboa: Ministério da Economia e da Inovação.

Lika Mutal, las piedras y el ojo que llora de la artista plástica holandesa que se enamoró del Perú

Lika Mutal, the stones and the eye that cries of the Dutch plastic artist who fell in love with Perú

CARMEN ELENA GARCÍA ROTGER*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017

*Perú, diseñadora gráfica. Bachiller en Arte con mención en Diseño Gráfico de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Licenciatura en Arte con mención en Diseño Gráfico en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Facultad de Arte y Diseño, Especialidad de Diseño Gráfico. Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria 1801. San Miguel. Lima 32, Perú. E-mail: cgarcia@pucp.pe

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Resumen: El trabajo de la reconocida artista holandesa, Lika Mutal, está definido por la conciencia y la experiencia que desarrolla con la piedra. El Land Art define también parte de su trabajo, ya que utilizaba el marco y los materiales de la naturaleza, y la piedra es la materia más importante de sus obras, y con ella el deseo de retomar lo "sagrado" en relación con la tierra. Lika Mutal vivió gran parte de su vida en el Perú, país donde descubrió su vocación por la escultura. Mutal estudio artes plásticas en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú - PUCP en la década de los setenta.
Palabras clave: piedra / sagrado / naturaleza / desiertos / física cuántica / escultura / espiritual / pachamama / Andes.

Abstract: *The work of the renowned Dutch artist, Lika Mutal, is defined by the awareness and experience she develops with stone. One of the most important elements of her work is Land Art, as she has constantly used the framework and materiales of natura and stone as part of a desire to recover the notion of "sacred" in relation to the earth. Lika Mutal lived most of her life in Peru, where she discovered her vocation for sculpture. Mutal studied plastic arts at the School of Art of the Pontificia Universidad Católica del Perú in the seventies.*
Keywords: *stone / sacred / nature / desert / quantum physics / sculpture / spiritual / pachamama / Andes.*

Introducción

Este artículo trata dos aspectos de la obra de la artista, "El Espejo de Piedra" muestra que reúne obras concebidas en el período 2007 - 2014, y su polémica obra "El Ojo que Llora", un monumento construido para recordar a las víctimas de la violencia armada desatada por el terrorismo en el Perú entre los años 1980 y 2000 y que ha sido declarada Patrimonio Cultural.

En ellas establece un acercamiento con la piedra y una asombrosa relación con la Física Cuántica, la Pachamama (es un concepto que procede de la lengua quechua. *Pacha* es "Tierra" y *mama* es "madre", la Madre Tierra) y el Orden en la Naturaleza.

La obra de Lika Mutal se ha visto marcada por su fijación con la naturaleza y, en específico, con la piedra como principal herramienta y fuente de inspiración. Mutal incluso decía que la piedra tenía un "instinto caníbal", capaz de consumir la energía de quien esté cerca (*El Comercio*, 2016). Para Mutal, la naturaleza y sus elementos tenían una fuerza propia capaz de llevar al artista a descubrirla en su obra.

A pesar de ser extranjera, Mutal establece una intensa conexión con la historia y cosmovisión del Perú luego de su llegada al país, lo cual marcó el resto de su obra. Así, fue influenciada por las nociones de "vida propia" de las piedras que tenían los antiguos talladores preincaicos. Estas ideas la llevaron a buscar constantemente la "memoria" en el material con el que trabajara (*El Comercio*, 2016). En el *Land Art* encuentra una corriente que le da sentido a su trabajo, desde la cual la tierra es clave para la experiencia artística.

> *Esto se refleja en los rastros de un mundo antiguo, sin pausas, no hay separación entre el hombre y la naturaleza, o la nostalgia de su recuperación, mediante un rescate introspectivo.* (Queiroz, 2016:16)

El *Land Art* es un movimiento artístico que busca desmercantilizar el arte y sacarlo de los museos. Si apreciamos la mayoría de obras de *Land Art*, son dejadas a la exposición de los elementos naturales. Para Mutal el *Land Art* no era solo eso, sino el retomar lo místico, lo sagrado en relación con la tierra y colocarla nuevamente en contacto con el ser humano. El ritual es un camino para conectarse otra vez, y en el Perú la vivencia del ritual tiene un arraigo muy fuerte.

> *El Land Art tiene entonces un contenido que lo conecta con esa memoria ancestral y tiende puentes entre ese pasado antropológico y un presente a menudo hiperurbano e hipervirtual, aspirando a sensibilizar a propósito del potencial de belleza de la naturaleza, como así también de sus derechos y de la necesidad de restaurar una armonía que se perdió cuando surgió la ciencia con el objetivo de otorgar al hombre el dominio sobre el medio ambiente, es decir al instaurarse el utilitarismo antropocéntrico sobre la naturaleza.* (Elgue-Martini, 2012).

> *A rock is not independent of its surroundings. The way it sits tells how it came to be there. The energy and space around a rock are as important as the energy and space within. The weather - rain, sun, snow, hail, mist, calm - is that external space made visible. When I touch a rock, I am touching and working the space around it. In an effort to understand why that rock is there and where it is going, I do not take it away from the area in which I found it.* (Goldsworthy, 1985).

A continuación, podemos apreciar a la artista en la inmensidad de la naturaleza (Figura 1) y su encuentro con la piedra, experiencia descrita en sus propias palabras:

> *Caminé por el Punto Cero (Tendemos a pensar en él como un vacío inmenso, también como el espacio entre las estrellas pero, en términos subatómicos, bulle de actividad. En la física cuántica se le llama El Campo Punto Cero) en el desierto de la costa peruana, como a las 3 de la tarde. Tayta Inti – el sol - ardía terriblemente, pero Wayra- el viento- sopló con una fuerza mitigadora que trajo brisa fresca. En ese gran escenario cuántico, pétreo y humano vi la piedra. Una energía tremendamente condensada hizo latir más rápido mi corazón." "Impresionante, sí y la conciencia de ello me hizo caer de rodillas. ¿Mi conciencia u omniconciencia, la conciencia de la Madre Tierra?* (Mutal, 2015:7).

En este relato podemos apreciar dos elementos que son claves para entender su obra: su vínculo primario con el cuerpo inerte de la piedra, y la conexión con el espacio donde ésta fue encontrada. Esta combinación le otorga una valor místico y metafísico a la piedra, lo cual nos ayuda a entender la identificación afectiva que

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Mutal establecía con cada una de sus obras, así como su conciencia del espacio y el reconocimiento del lugar que la piedra escogida ocupa en él.

A lo largo de este artículo, intentaremos entender el trabajo de Lika Mutal y los elementos que le dan sentido a su obra. Así, la memoria, la naturaleza y lo místico son nociones que aparecerán constantemente en el trabajo de Mutal, cuyas esculturas e instalaciones están influenciadas por lo ancestral y lo mágico del origen de la piedra y el espacio.

1. El contexto

Durante sus primeros años, en el Perú en los años 70s, evitó tener contacto con las culturas prehispánicas, no quería conocer el Cusco y ver las monumentales construcciones de piedra, recién en 1978 se animó a visitarlas. "Tenía miedo de que si iba a Cusco me paralizaría, y no trabajaría nunca más", dice. "Creo que uno debe tener mucho cuidado con las influencias. Uno tiene que ser muy maduro para soportarlas". (Mutal. 2015: 94).

Cuando Lika estudió en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica en Lima, conoció a Juan Arias, un maestro escultor de piedra local, a quien habían llamado para que enseñara técnicas básicas a los alumnos. Como menciona Crousse, "Juan Arias [...] compartió con ella toda la mística del trabajo en la piedra. Ello implicaba dejar de ver a la piedra como un material del cual el escultor tiene dominio; para entrar en sintonía con ella y revelar aspectos singulares en esta. Esta visión fue una revelación que marcó el resto de su actividad como artista" (Crousse, 2016).

A partir de la influencia del maestro Arias, quien se convirtió en su mentor, descubrió que la piedra está viva y que tiene una memoria. La vida de Mutal cambió para siempre, desde ese momento nunca más utilizó guantes, solo sus manos para sentir a la piedra. Así, dejó de lado la arcilla, la madera y el acero, que eran los materiales con los que trabajaba antes de conocer a Arias. Es en este encuentro y en este descubrir, que toma conciencia que la piedra se mostraría hacía ella. Para Mutal, la piedra tiene una energía con cierto grado de "conciencia" y poder por si misma.

Por otro lado, la influencia de la física cuántica para entender la naturaleza de la materia ha sido crucial para su acercamiento y tratamiento de los objetivos de su obra, en el sentido de lo cambiante de la naturaleza. Para ella "las reglas de las artes visuales como la incertidumbre, la dualidad, la fluctuación, el entrelazamiento, la complementariedad son comparables con las reglas de la física cuántica" (Mutal, 2015).

> *La idea mas revolucionaria y la más importante que ha hecho la Física Quántica Clásica sobre la naturaleza de la materia es consecuencia de su descripción de la dualidad onda/partícula: se trata de la afirmación de que toda la materia, a un*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · LIKA, en paisaje de desierto peruano. Fotografía: Glam Klutier
Lika Mutal, El Espejo de Piedra. Museo de Arte Contemporáneo.
Figura 2 · Piedras y hojas de coca para el pago a la tierra. Lika Mutal, El Espejo de Piedra. Museo de Arte Contemporáneo.
Figura 3 · Atomisayoq Martín Qespi. Lika Mutal, El Espejo de Piedra. Museo de Arte Contemporáneo.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

nivel subatómico, se pueden describir, de igual manera como partículas sólidas, o como ondas. La misma idea nos dice que ninguna de las dos descripciones es realmente adecuada por si misma, y que ambos aspectos de la materia, considerados como ondas o partículas, debe tenerse en cuenta cuando tratamos de comprender la naturaleza de las cosas, y lo básico es precisamente esta dualidad. (Casarin, 2014: 274).

2. "El espejo de piedra"

En el 2015, Mutal realizó su primera exposición a gran escala en el Perú. En esta colección de obras, podemos apreciar cómo la piedra se convierte en un elemento vivo a pesar que la intervención en ella es mínima. Su arte también está muy influenciado por el respeto que tiene a los Altomisayoq (Es aquel que es considerado dentro del rango sacerdotal y su labor es de carácter profético, carismático y místico. Se dice que tiene el poder de comunicación con entidades o seres espirituales del mundo religioso) hacia la naturaleza.

La ofrenda del pago a la tierra (Figura 2) es el ritual con el que Mutal sella un pacto con la naturaleza, una respuesta personal a la alteración que ella produce al lugar de donde toma la piedra para su obra. Como podemos ver, este concepto está basado en la cosmovisi**ó**n andina. Del mismo modo, en su taller ha trabajado frecuentemente con Atomisayoqs pertenecientes a la cultura Q'ero , comunidad quechua en la Provincia de Paucartambo en el Departamento del Cuzco en el Perú. La nación Q'ero **es uno de los pueblos antiguos del** Tawantisuyo o Imperio Incaico, que viven en la región del Antisuyo, en particular con el maestro Martín Qespi (Figura 3). Él le enseñó a protegerse, a honrar y respetar a las piedras. Mutal admiraba cómo Don Martín tocaba las piedras con ternura y les ponía un nombre, evocando las grandes montañas sagradas.

El proyecto escultórico de Lika recoge estos sentimentos, en especial la filosofia de encuentro con la naturaleza cristalizada en el contacto con cada piedra. En esta relación —que es única en cada circunstancia— la artista describe la sensación de energ**í**a que la piedra le transmite antes de transformarla en una escultura que contará una historia. Este tipo de vínculo puede entenderse como una especie de animismo, que consiste en una relación horizontal entre la persona y el objeto.

Así, sus esculturas tratan de respetar un orden, como dice en el I Ching (El término I Ching significa "libro de las mutaciones". Es un libro oracular chino cuyos primeros textos se suponen escritos hacia el 1200 a. C), —el cual ella leyó—, el orden universal que es anterior a la humanidad. Estas ideas explican el fervor con el que Mutal realizaba los pagos de tierra antes de extraer las piedras, ya que era un conflicto interno violar el orden natural del espacio al alterarlo.

> *El maestro andino que me acompañó en este proceso me decía siempre: "Toda piedra tiene un conocimiento. Debes sentarte al lado de la piedra y chacchar la coca, para que la piedra te ayude a lograr lo que quieres.* (Mutal, 2016).

Podemos apreciar el Kuntur Rumi (Figura 4), la cual describe Mutal como una "calavera" con cara de muerte, que vio durante dos años, *-la energía de la piedra era aplastante-*, hasta que Lama Karma Chotso, budista en la tradición Kagyu y además fotógrafa le enseña que la piedra tiene el perfil de un cóndor. Mutal ve un enigma en eso: "Cóndor y Calavera. Vida y Muerte". (Mutal, 2015:64). Con esta historia podemos apreciar como se define las exploraciones de la obra de Mutal, para ella la piedra tiene una conciencia, y esta noción es básica en todas sus obras. Es a través de la conciencia que la piedra emite la humanidad y que ha crecido hasta convertirse en enorme masa. (Figura 5 y Figura 6)

> *Lo que le da la razón es la experiencia, es la piedra de toque. Uno va dándose cuenta de que un proceso de conciencia llega a una percepción que se va ensanchando. Y ese ha sido mi proceso en la piedra. He llegado a saber lo que se podría hacer con ella realizando piezas complicadas técnicamente, pero siempre dejando una parte natural intacta. Eso es la conciencia de la piedra.* (Mutal, 2015).

3. "El ojo que llora"

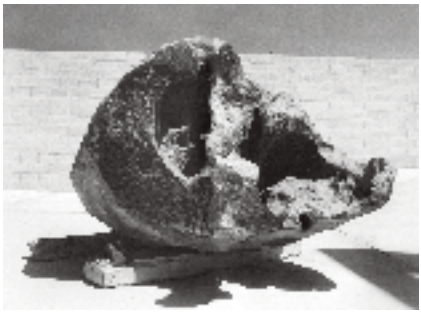
> *El arte, en sus múltiples expresiones, es un lenguaje poderoso, ya que tiene la capacidad de transmitir información y de generar sensaciones simultáneamente. Quizas esa sea la razón por la que en, momentos de extrema violencia, tanto simbólica como física, es usado intencional —o cartárticamente— como medio de expresión de víctimas y victimarios.* (Baldaev. Jiménez. 2007:147)

En su segunda instalación, llamada "El ojo que llora", la artista logró expresar el momento de violencia como secuela del conflicto interno que devastó al Perú entre los años 1980 y 2000. La Comisión de la Verdad y la Reconciliación – CVR se formó para encargarse principalmente de elaborar un informe sobre la violencia armada interna, vivida en el Perú. La obra que está ubicada en el Campo de Marte en Lima, está incluida en un proyecto más amplio llamado "Alameda de la Memoria", que estuvo a cargo del arquitecto Luis Longhi. La artista pensó que una obra de arte podría mostrar lo que había sucedido durante los años de terrorismo más allá de las palabras. Se trata de una instalación con los nombres de las víctimas de la violencia de la lista entregada por la CVR.

El Ojo que Llora tiene una dimensión aproximada de 1,500 metros cuadrados,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



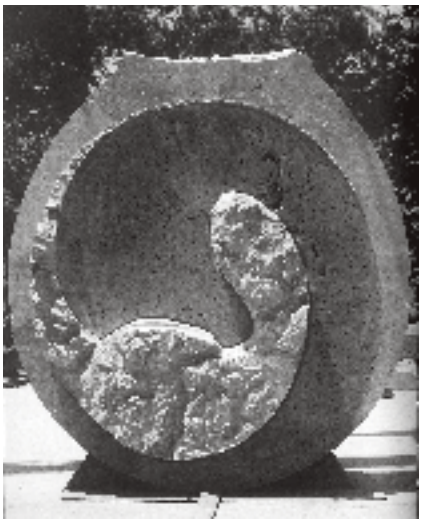


Figura 4 · Lika Mutal. Kuntur rumi / la piedra del condor. 2010. Granito. 1.37 x 2.60 x 1.70. Catálogo El Espejo de Piedra. Museo de Arte Contemporáneo.
Figura 5 · Lika Mutal. Piedra laberinto. Travertino con alabastro. 1.29 x 1.30 x 0.49 m. Catálogo El Espejo de Piedra. Museo de Arte Contemporáneo.
Figura 6 · Lika Mutal. Piedra lagartija. 2015. Travertino. 1.87 x 1.77 x 0.47 m. Catálogo El Espejo de Piedra. Museo de Arte Contemporáneo.
Figura 7 · Lika Mutal. El ojo que llora. 1996 - 1997. Medidas variables. Catálogo El Espejo de Piedra. Museo de Arte Contemporáneo.

en la composición de la instalación, al centro hay una "piedra ancestral", es una pieza de granito negro de aproximadamente un metro de altura, es el eje principal de todo. Tiene forma de ojo de la cual sale agua que evoca el llanto, en realidad se convierte en una fuente. Alrededor se distribuyen once círculos concéntricos que delinean un camino laberíntico de senderos de mármol. (Figura 7, Figura 8 y Figura 9)

Mario Vargas Llosa lo describe:

> *Consiste en una piedra instalada en el centro de un estanque, rodeado de un laberinto de círculos de cantos rodados y senderos de grava de mármol morado que abarca un vasto espacio de árboles donde cotorrean bandadas de loros y trinan los pájaros. La imponente piedra de granito negro, tiene un ojo insertado —otra piedra, recogida en los arenales de Paracas— que lagrimea sin cesar y, según la perspectiva desde la que se le mire, sugiere los contornos de tres animales míticos de las antiguas civilizaciones peruanas: el pico del cóndor, la boca de un crótalo y la silueta de un puma.* (*El País*. 2007)

Lika encontró esta piedra cerca de un cementerio prehispánico saqueado por los depredadores de tumbas. La extrajo y la llevó a su taller, pero no la trabajó, fue en el año 2003, cuando la escultora visitó el Yuyanapaq, una muestra de fotografías que presentaba y documentaba los años de violencia política desencadenada por el terrorismo de Sendero Luminoso; en ese momento es que empezó a crear el conjunto escultórico de El Ojo que Llora, esta muestra fotográfica fue su inspiración. Representa a La Pachamama que llora en medio de un laberinto de cantos rodados —cerca de 40 mil— donde están los nombres de todas las víctimas de la violencia, un símbolo de reconciliación y de paz. En realidad es una metaforización física del Informe Final de la Comisión de la Verdad.

Pero desató una terrible controversia debido a que también se encuentran incluidos los nombres de terroristas, causando una gran indignación en ciertos sectores de la sociedad peruana.

> *El proceso no solamente tiene que ver conmigo, sino también con lo que ha pasado en este país. Y con su violencia. Me resultaba aburrido pensar en hacer una retrospectiva desarrollando una serie de ideas mías. Uno es muy pequeño. Sin embargo, cuando trabajas con un material natural como la piedra, sientes que puedes ensanchar el universo. Solo la experiencia de estar en un espacio y sentir que ese espacio está vivo, es increíble. Es la experiencia de participar en la vida. Lo que sale de una piedra sale de tu alma, de tu cuerpo, de tu mente. Pienso en "El ojo que llora", por ejemplo. Recuerda la reacción que tuvo un enorme grupo de personas contra el informe de la CVR y mi obra, tirando lodo e insultando. Una obra de arte puede mostrar lo que ha pasado sin palabras. Y este "sin palabras" es muy importante*. (Mutal. 2016).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 8 · EL OJO QUE LLORA. 1996 - 1997. Medidas variables.
Catálogo El Espejo de Piedra. Museo de Arte Contemporáneo.
Figura 9 · EL OJO QUE LLORA. 1996 - 1997. Detalle. Medidas variables.
https://lamula.pe/2012/02/07/javier-torres-seoane-un-dia-para-el-olvido/javierto/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Conclusión

La obra de la escultora que se enamoró del Perú define un territorio dedicado a la reconciliación del hombre con la naturaleza. La conciencia y la experiencia con la piedra se marca en un concepto espiritual y de memoria. Cuan necesario es que la sociedad tenga espacios y esculturas como los que Mutal recreaba en donde se crean sinergias individuales y colectivas de reconexión con la naturaleza. (Crousse, 2016) Estaba fascinada con la idea de encontrar un vínculo con el mundo inanimado y llevar a sus espectadores a través de ese vínculo. "Mi objetivo es ser capaz de llevar no sólo la tierra a la gente, sino el magnetismo de la tierra, su inherente espiritualidad" (Mutal. 1999:94).

Mutal, tenía proyectado publicar un libro para dar cuenta de su complejo proceso de aprendizaje en el diálogo con su mítica materia prima y que presentara el proceso de su experiencia, contar sus ideas sobre la piedra como artista y la conciencia de su alcance espiritual. Lamentablemente, falleció el 7 de noviembre del 2016, dejando un espacio irremplazable en el arte del Perú y del mundo.

Referencias

Casarin, Hilario (2014). *Episentido 5*. ISBN 978-1-304-76758-5: 274

Crousse, Verónica (2016) *Lika Mutal y la horizontalidad de la naturaleza. http://puntoedu.pucp.edu.pe/noticias/lika-mutal-y-la-horizontalidad-de-la-naturaleza/*

Frost, Peter (1999) *"*Diálogo: Lika Mutal - Raíces de Piedra*". Rumbos Online - Año. III/Revista 12, p. 94.* [Consult. 2017-01-18] URL: *http://www.rumbosperu.com*

Goldsworthy, Andy (1985). *Andy Goldsworthy Digital Cataloge*. Vol 1: 1976-1986 Crichton University [Consult. 2017-01-18] URL: http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/extracts/.

Golte, Jurgen y Pajuelo, Ramón (2007). *Universos de Memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Perú: IEP, Instituto de Estudios Peruanos. ISSN:2226-9676. ISBN: 978-9972-51-343-5: p.144.

Moraña, Mabel (2102). *El Ojo que Llora: biopolítica, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy*. [Consult. 2017-01-16] URL http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-857420-12000100008

Mutal, Lika (2015) *El Espejo de Piedra / The Stone Mirror*. Museo de Arte Contemporáneo – Lima.

Planas, Enrique (2016) *Lika Mutal murió: lee nuestra entrevista inédita con la artista* [Consult. 2017-01-16] URL http://elcomercio.pe/luces/arte/lika-mutal-murio-lee-nuestra-entrevista-inedita-artista-noticia-1944982

Queiroz, João Paulo (2013) *"Olhando para lá do Estudio: a paisagem". Revista Estudio 8, Paisagem*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 4, (8): 16-22.

Vargas Llosa, Mario (2007). *Tribuna Piedra de Toque. El ojo que llora*. http://elpais.com/diario/2007/01/14/opinion/1168729205_850215.html (Consultado el 16/01/2017).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Nicola Constantino em diálogo com os Grandes Mestres

Nicola Constantino in dialogue with the Great Masters

CRISTINA SUSIGAN*

Artigo completo submetido a 19 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

*Brasil, artista pesquisador. Bacharelado em Direito, Universidade Brás Cubas, São Paulo / SP. Mestrado em Estudos Americanos, Universidade Aberta, Porto, Portugal.

AFILIAÇÃO: Universidade Prebiteriana Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia (CEFT), Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Bolsista CAPES / PROSUP. Rua da Consolação, 896, CEP: 01302-907, Consolação, São Paulo / SP, Brasil. E-mail: csusigan@gmail.com

Resumo: Desde meados dos anos noventa, Nicola Costantino, com amplo domínio de técnicas combinadas de forma original, cria esculturas, instalações, vídeos e fotografias que cativam o olhar, alteram a percepção, causam uma reação física imediata, de deleite ou repulsa. Em seus trabalhos fotográficos, a personagem de suas composições, costuma ser ela própria. O objetivo deste texto é dar a conhecer o diálogo que Constantino estabelece com a obra dos Velhos Mestres, apropriando-se delas e recriando um novo contexto.

Palavras-chave: Nicola Constantino / Grandes Mestres / apropriação.

Abstract: *Since the mid-nineties, Nicola Costantino, with a vast command of techniques combined in an original way, creates sculptures, installations, videos and photographs that captivate the eye, alter perception, cause an immediate physical reaction of delight or repulsion. In her photographic works, the character of her compositions is usually her own. The purpose of this text is to make known the dialogue that Constantine establishes with the work of the Old Masters, appropriating them and recreating a new context.*

Keywords: *Nicola Constantino / Great Masters / appropriation.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Nicola Constantino nasceu em Rosário na Argentina, em 17 de novembro de 1964, no seio de uma família de origem italiana. Devido a influência dos seus antepassados, falar o idioma castelhano, dentro de sua casa, esteve proibido até Constantino entrar na adolescência; e toma contato com as artes visuais através de uma coleção de fascículos sobre os Grandes Mestres da Pintura. Visitas a museus ou exposições não faziam parte da rotina de sua família.

Entra para a Universidade Nacional de Rosário no período conturbado da instauração da democracia na Argentina — fato que irá marcar uma das suas últimas obras, inspirada em Eva Perón, e apresentada na Bienal de Veneza em 2013 —, especializando-se em escultura. Sempre esteve interessada em técnicas e materiais pouco convencionais, que investigou, enquanto estudava, em fábricas e ateliês de artistas. Em sua formação estudou taxidermia e aprendeu a embalsamar e mumificar animais em aulas no Museu Nacional de Ciências Naturais em Rosário — processo que irá utilizar no conjunto de sua obra. Posteriormente, por meio de um intercâmbio, vai para a Houston School of Art, em 1995, onde tomará contato com a técnica em silicone para imitar a pele humana, que fará recurso, futuramente, na confecção de obras relacionadas com o vestuário e bolsas.

Apesar da diversidade de sua obra, este artigo tem o intuito de focar o seu trabalho fotográfico onde recria ambientes apropriando-se das releituras que faz de obras dos Velhos Mestres.

1. A Obra e sua Origem

Durante séculos, a *imitatio* (mimésis) faz parte do processo criativo e formativo dos artesãos e dos artistas, pois era através da avaliação da erudição e da excelência técnica, apropriadas dos Velhos Mestres, que se atingia o reconhecimento perante seus pares. Portanto, a apropriação, citação, releitura ou reinterpretação é uma constante na história da arte, afinal, o termo apropriação já pressupõe a existência de um precedente, uma *matrix*.

Fazendo um retrocesso dos cânones da história da arte, Ticiano, o Velho (1473/1490-1576), em sua *Vênus de Urbino* (ca. 1538) "baseia" (grifo da autora) na pose da *Vênus Adormecida* (ca. 1510), de Giorgione (1477-1510), e posteriormente Èdouard Manet (1832-1883), servirá de inspiração para sua *Olympia* (ca. 1863). Se recuarmos no tempo, de citação em citação, releitura em releitura, vamos terminar, de forma inevitável em Aristóteles e Platão. Platão, em *República, X,* questionará se a pintura sendo imitação de uma aparência ou de uma verdade, não será os pintores imitadores de imagens de coisas, e a arte assim, simulação ou aparência. (Platão, 1997: 322-323)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Neste processo, encontramos artistas que articulam sua proposta com uma nova perspectiva. Nicola Constantino é uma destas artistas. Vincula sua estética e releitura de imagens icônicas, segundo o termo cunhado por Aby Warbrug (1866-1929) de *Nachleben,* ou seja, sobrevivência das imagens, nas palavras de Georges Didi-Huberman (1953-) ou pós-vida das imagens, na concepção de Giorgio Agamben (1942-), onde as imagens estão sempre em um processo de reinterpretação, inseridas em um novo contexto. As *Nachleben* são, assim, um estudo intensivo daquilo que permanece e sobrevive desta relação temporal e não do que já passou, sendo que esta vida póstuma, dotada de movimento, se estabelece numa ideia de fluxo, sem a qual não seria possível reconhecer a vida em movimento inscrita na história dos fantasmas para adultos (Didi-Huberman: 2013).

A arte é a sua vida, não existe uma separação. Segundo entrevista dada a Hans-Michel Herzog, Constantino (s/d) afirma: "meu trabalho e minha obra sempre ocuparam quase a totalidade de minha vida, é através da arte que expresso todas as minhas loucuras e decepções." (Herzog, s/d,). A concepção de sua obra não está ligada em um primeiro momento, apenas ao campo das ideias, mas estas surgem a partir das técnicas e dos materiais com que trabalha. Neste sentido, podemos observar uma evolução no seu processo criativo tanto através da materialidade que escolhe, como as novas técnicas que incorpora em suas obras — fruto de sua investigação, aprendizagem e do processo de amadurecimento como artista.

Este é o caso do meio fotográfico com o qual Nicola começa a ter contato em 2007 a partir de um encontro com o fotógrafo argentino Gabriel Valansi. Desde o primeiro momento sempre pensou que utilizando a fotografia como suporte de sua arte deveria representar-se a si mesma como modelo, não aceitando a ideia de fotografar uma outra pessoa qualquer. Na entrevista com Herzog, na página do seu site, discorre:

> *Imagino cada fotografia, não só do meu ponto de vista, mas incluindo meu próprio mundo: minhas fotos se alimentam da minha obra anterior e eu como personagem carrego conexões que relaciono com o resto do meu trabalho e com a minha própria vida em si.* (Constantino, s/d)

Deste processo resultou um maior conhecimento e compreensão pelo público de suas esculturas, que são mais impactantes.

É interessante fazer uma referência ao trabalho que Constantino intitula *artefacta*, que consiste na construção de um duplo de si mesma. Feita artesanalmente pela própria artista, utilizou a técnica de modelagem; seu rosto serviu de molde para reproduzir com precisão todos os detalhes, recorrendo a anestesia

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Nicola Constantino. *Nicola e seu Duplo (Nicola y su doublé)*, 2010. Fotografia: 180 x 130 cm. Fonte: http://nicolacostantino.com.ar/trailer-fotos.php
Figura 2 · Nicola Constantino. *Nicola e seu Duplo. Moisés (Nicola e su doble. Moisés)*, 2010. Fotografia: 173 x 130 cm. Fonte: http://nicolacostantino.com.ar/trailer-fotos.php

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Antonio Berni. *A Mulher de Suéter Vermelho*, 1935, Óleo sobre pano de saco: 108 x 92,3 cm. Coleção: Eduardo Constantini. Buenos Aires. Fonte: http://epdlp.com/cuadro.php?id=1615
Figura 4 · Nicola Constantino, *Nicola, segundo Berni*, 2008.Fotografia: 90 x 67 cm (impressão Inkjet). Fonte: http://nicolacostantino.com.ar/obra-detalle.php?i=17
Figura 5 · Rembrandt Van Rijn. *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp*, 1632. Óleo sobre tela: 169,5 x 216,4 cm. Royal Picture Gallery Mauritshuis — Amsterdan. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Anatomy_Lesson.jpg
Figura 6 · Nicola Constantino. *Lição de Anatomia da doutora Nicola Constantino*, 2015. Fotografia digital: 190 x 135 cm — Impressão Inkjet. Fonte: http://nicolacostantino.com.ar/obra-detalle.php?i=62

para manter os olhos abertos, e elementos grotescos, como peças separadas e membros articuladas com uniões visíveis (Figura 1).

Este projeto teve relação com o período que antecedeu a sua maternidade (aos 45 anos de idade) e o temor dos efeitos devastadores da gravidez, o duplo seria uma metáfora de preservação do seu corpo e beleza, que interagiria com Constantino grávida: dois corpos, uma só alma (Figura 2), mas no final, a *artefacta* nunca ficou tão bela quanto a artista desejou. A artificialidade era evidente, não deixou de ser uma espécie de "cadáver com vida" (grifo da autora) e tornou-se ameaçadora. Por fim, a artista, tomou a difícil decisão de desfazer-se de seu duplo.

2. Um Novo Olhar

Quando nos referimos a apropriação o conceito central é a ideia de *Nachleben* nos aproximando do conceito de Agamben de vida póstuma das imagens, pois um ato apropriativo não é apenas uma aproximação por parte do artista com determinado imaginário; nas palavras do filósofo italiano: "de outra maneira, não teria podido ser nem apropriado, nem gozado." (Agamben, 2012: 22). Deste ponto de vista, a originalidade não é vista como sinônimo de singularidade, mas de proximidade entre a obra e sua origem.

Seguindo estas premissas, Constantino quando cita uma obra escolhe uma imagem ícone do tema do qual vai tratar. Do seu ponto de vista, ao citar uma obra reconhecida mundialmente pelo espectador, este já terá um repertorio cultural e estético de referência, e portanto, terá menos dificuldade em conectar-se e relacionar-se com a nova obra, por ter os elementos para julgar e comparar.

E será através do meio fotográfico que Nicola Constantino chegará a apropriação dos Velhos Mestres, retratando-se em cenários da história da arte, numa auto-análise. Sua admiração em criança pela reprodução da obra de Antonio Berni (1905 — 1981), *La Mujer de Suéter Rojo* (1935) (Figura 3), desencadeará a sua primeira citação (Figura 4).

Ao revisitar a obra de Berni, Constantino mantém a composição: duas mulheres, sentadas, um dos braços apoiado sobre uma mesa de madeira e ambas usam um suéter vermelho. Ao inovar no suporte e na técnica — Berni utilizou ólso sobre um pano de saco, enquanto que Constantino usou a fotografía digital —, houve mudanças no proceso final, como a modificação da textura, quase podemos sentir a aspereza do suéter da mulher representada por Berni e no seu colorido, mais garrido no óleo de Berni. A citação é fiel, mantendo o sentido icónico da imagen, mas ao trocar a materialidade, mantendo uma proximidade entre a nova obra e sua origem.

O feminino será uma questão presente nas obras apropriadas por Constantino. Sua preocupação é apresentar a obra sob o olhar da mulher representada,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

sendo esta sujeito da própria representação, e não apenas objeto de olhar masculino, subvertendo o cânone burgués construido para o olhar masculino.

Se Constantino muitas vezes apropria-se de imagens do passado, recriando novas a partir de obras cujas personagens representadas são mulheres — sejam estas em forma de Vênus, Madonas, ou simples mulheres em suas tarefas domésticas —, também subverte o simbolismo ao colocar a mulher no centro da representação, como protagonista, em um momento histórico em que não teria espaço — uma mulher não poderia estar assistindo a uma lição de anatomia no século XVII e não ocuparia o proeminente cargo de médica. É o caso da apropriação da obra de Rembrandy van Rijn (1606 -1669), *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (1632) (Figura 5).

Na sua representação, mantém o caráter icónico da imagem, afinal esta é uma das condições que Constantino elege como elemento principal para a escolha das obras com as quais vai trabalhar e revisitar. No entanto, será a mulher a ocupar o lugar do Dr. Tulp — Constantino representa-se a si como o doutor e personificará todos os estudantes a assistir a lição de anatomia. Modifica o estilo, a representação deixa de estar situada do século XVII e passa a representar uma cena do futuro, afinal o "cadáver" (grifo da autora) é um objeto inanimado, de lata, um robô, que representa um ser do sexo feminino. As atentas estudantes não observam os tendões de um braço, como na cena original, mas um braço sem vida, com suas junções e parafusos. Ao invés da vestimenta característica do século XVII, usam as batas atuais dos médicos. A técnica e o suporte, são diferentes: óleo sobre tela na obra de Rembrandt, fotografia digital no caso de Constantino. A sala onde ocorre a lição de anatomia é modificada, Constantino acrescenta elementos da contemporaneidade, reproduzindo um bloco operatório (Figura 6).

A fotografia *Nicola no Espelho, segundo Vermeer* (Figura 7), foi a obra escolhida para ser analisada. Recriando um ambiente que nos remete para uma cena do mestre holandês, dando indicação no próprio título da obra o seu referencial apropriativo. Sua apropriação será de estilo, pois faz uma reinvenção da composição: a luz que entra por uma janela à esquerda, uma mulher que lê uma carta, que é uma, mas pelo seu reflexo no espelho nos dá a percepção de duas mulheres. Os ladrilhos fazem o jogo de branco e preto muito utilizados nas obras do mestre de Delft. Por fim, um espelho oval, sugere o uso da câmera escura e também ao aparato técnico que a própria artista utiliza.

Esta é a visão geral. A primeira aproximação diante da fotografia que revisita *Leitora à Janela* (1657) (Figura 8) de Johannes Vermeer.

Num primeiro momento somos remetidos para um ambiente do século XVII, a imagem carrega o simbolismo e o carácter icônico das suas predecessoras,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 7 · Nicola Constantino. *Nicola no espelho, segundo Vermeer*, 2010. Fotografia Digital: 180 x 122 cm — Impressão Inkjet. Fonte: http://nicolacostantino.com.ar/obra-detalle.php?i=32

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

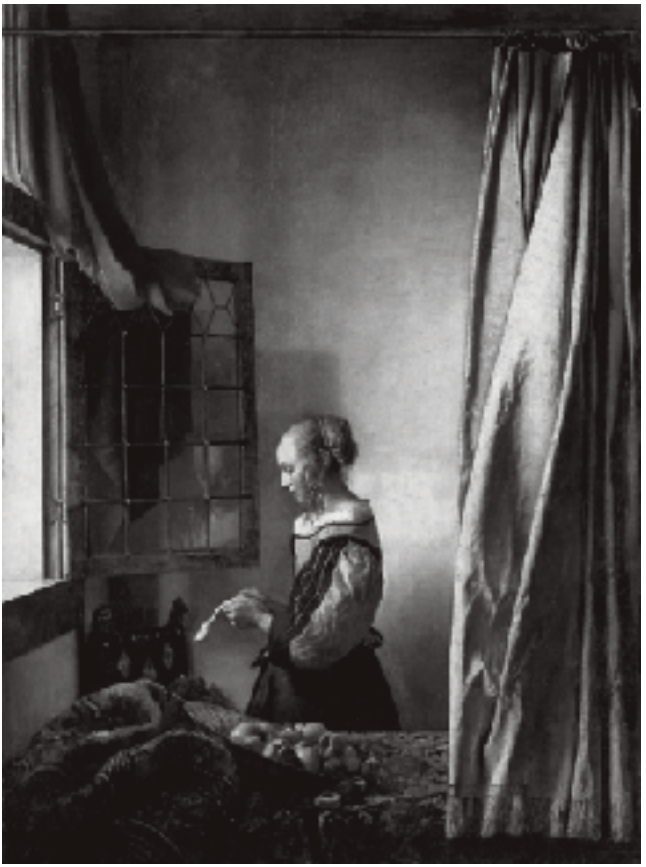


Figura 8 · Johannes Vermeer. *Leitora à Janela*, 1657, Óleo sobre tela: 83 x 64,5 cm. Gemäldegalerie — Dresden — Alemanha. Fonte: http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl_reading_a_letter_by_an_open_window.html#.WH-AaoWcHIU

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 9 · Nicola Constantino. *Nicola no espalho, segundo Vermeer* (Detalhe), 2010. Fonte: http://nicolacostantino.com.ar/obra-detalle.php?i=32

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

mas ao olharmos atentamente, Constantino introduz elementos da contemporaneidade na sua composição modificando o seu significado: faz uma crítica a passividade da mulher holandesa encapsulada em um quarto fechado, com apenas uma janela e objetos: pérolas, uma carta e um quadro com a figura do Cupido, a maça, uma alusão ao pecado de Eva —, que servem de crítica a conduta da mulher: seus anseios e pecados.

Na imagem em detalhe (Figura 9), podemos observar uma garrafa de coca cola, um pequeno elefante cor-de-laranja, objetos que compõem o ambiente, uma mistura de elementos do passado e da nossa contemporaneidade. Se adentrarmos no interior do espelho convexo, que nos traz uma imagem do ambiente que não temos visão na Figura 7: dois cavaletes encostados a parede, uma primeira porta, meia encoberta por uma cortina branca, dando-nos a ver um outro espaço, uma nova sala; e ao fundo uma porta, a saída do mundo enclausurado. Constantino nos mostra um caminho para esta mulher que lê a carta e não as encerra em um ambiente fechado, como Vermeer.

Conclusão

Nicola Constantino ao apropriar-se das obras dos Grandes Mestres estabelece em primeiro lugar, um diálogo onde o carácer icônico é o principal pressuposto, uma vez que a artista o elege como essencial no seu processo de revisitação das obras do passado, por ser do reconhecimento do grande público. No entanto, num segundo momento, ira subverter a narrativa dando protagonismo a representação da mulher, como sujeito e não apenas objeto do espectador. Mantém-se fiel quanto a composição, modificando a técnica e o suporte, remetendo a obra citada para a contemporaneidade.

O presente artigo poderá contribuir para um novo olhar sobre a questão da apropriação, não apenas nos conceitos de citação, releitura, reinterpretação que se relacionam e interligam-se, mas principalmente na ótica da sobrevivência das imaganes, ou seja, Constantino ao recriar uma nova obra está estabelecendo uma relação com a obra de origem, mas ao invês de negar o passado, esta nova imagem sobrevive no futuro, carregando o simbolismo que trás e o novo revisitado.

Referências

Agamben, Giorgio (2012) *Estância. A palavra e o fantasma na cultura ocidenal*. Belo Horizonte: UFMG. ISBN: 978-85-7041-573-8

Constantino, Nicola. (s/d) *Nicola. Entrevista de Hans-Michael Herzog*. [Consult. 2017-01-11] Disponível em URL: http://nicolacostantino.com.ar/entrevista.php

Didi-Huberman, Georges (2013) *A Imagem Sobrevivente. História da arte e tempos dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto. ISBN: 978-85-7866-079-6

Platão (1991) *A República, X*. São Paulo: Nova Cultura

Agradecimentos

A autora é bolsista CAPES / PROSUP

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Irrumpe como granada roja. Hacer tener que ver. La relación disyuntiva en Taxio Ardanaz

Burst as a red grenade. Making links between. The disjunctive relationship in Taxio Ardanaz

DAMARIS PAN*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artes visuales / pintura, profesora. Licenciatura en Bellas Artes (Universidad del País Vasco UPV/EHU). Doctorado, UPV/EHU.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Barrio Sarriena s/n. 48940 Leioa, Bizkaia, España. E-mail: damaris.pan@ehu.eus

Resumen: La guerra estructura la práctica artística de Taxio Ardanaz como esqueleto invisible. Lejos de buscar la estetización de la violencia, el artista se vale de lo histórico como material metaforizante, para transmutar el valor del mismo mediante la creación de valores personales. El título pretende dar comienzo al trenzado entre ambas realidades: IRRUMPE COMO GRANADA ROJA; aludiendo tanto a lo pictórico como a lo bélico. Y: HACER TENER QUE VER; para hablar de cómo la disyunción se pone a operar creando nuevas constelaciones. Entendiendo que dar sentido consiste en esto, en hacer tener que ver.

Palabras clave: Pintura / guerra / conflicto / Taxio Ardanaz.

Abstract: *The war structures the artistic practice of Taxio Ardanaz as an invisible skeleton. Far from seeking the aestheticization of violence, the artist uses history as a metaphorizing-material, to transmute its value by creating personal values. The title intends to begin the braiding between both realities: BURST AS A RED GRENADE; Alluding to painting as well as to the war. And: MAKING LINKS BETWEEN; To talk about how the disjunction begins to operate creating new constellations. It is suggested, this way, that making sense consists in this, in making always links between.*

Keywords: *Painting / war / conflict / Taxio Ardanaz.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Granada roja / Granada roja

La mayor parte de la obra de Taxio Ardanaz (Pamplona, 1978) se desarrolla en un modo pictórico, aunque su hacer se expande de forma transdisciplinar hacia territorios vecinos como el escultórico, el fotográfico o el fílmico. En cualquiera de sus caras destaca un hacer manual, no sometido a normas cerebrales de carácter supuestamente lógico. Lo pintado es pintura, no importando cuál es el motivo, sino la nueva cosa que se estructura y se encarna a partir de la materia. Se produce así un pensamiento de carácter visual-corporal, desde el cual se propone un modo nuevo de ser de las cosas, lejos de efectos fotográficos ilusionistas (Figura 1, Figura 2, Figura 3).

Rafael Argullol sostiene que la contemplación romántica de la naturaleza sólo a un nivel secundario es contemplación del exterior, ya que, según apunta, la mirada se dirige hacia adentro, al interior, hacia lo inconsciente. De esta manera, el autor da a entender que "la contemplación deja de ser meramente física para convertirse en contemplación abstracta" (Argullol, 1983: 68). No se tratará, por lo tanto, de arrancar a la realidad un significado o un mensaje determinados, sino que sólo después de haberse generado la nueva cosa, aparecerá, secundariamente, tal o cual paisaje.

Es desde este punto de vista desde el que podemos considerar que el arte habrá de ser, en primer lugar, abstracto. Y es también, así, la obra de Taxio, abstracta. *Un señor de traje rojo con botones de oro* se puede decir y ya está dicho, aquí, ese señor. ¿Y en pintura? Con materia, trazo, mancha, peso, unión, cruce, transición, vertical, horizontal, dentro, fuera, sombra, luz. Pero, todo esto está dicho también y la pintura será, al contrario, algo de aquello que, pensado o dicho, no es. Quizás, en la cercanía del brillo de los botones de ese señor de traje rojo pintado se dé algo, extraño, en abstracto, que haga que toda la cosa, inesperadamente, vaya más allá, más acá. Quizás no. Jean-Luc Godard, en su cortometraje "Yo te saludo, Sarajevo" (Godard, 1993), tras manifestar que la cultura es la norma y el arte la excepción, añade: "la excepción no se habla, se escribe: (...). Se compone: (...). Se pinta: (...). Se filma: (...). O se vive y es, entonces, el arte de vivir".

En esta imposibilidad o cortedad de decir del arte y, paradójicamente, debido a la necesidad de decirlo, Deleuze declara que la mayor parte de los grandes pintores pintan, siempre, el comienzo del mundo. Y agrega: "Ése es su asunto. Pintar se trata de eso, de esa fina lluvia" (Deleuze, 2007:29).

¿Qué es *el comienzo del mundo*? ¿Qué es *la fina lluvia*? Y ¿Qué pasa con las manzanas de Cézanne? *Manzana* es en principio igual que *señor de traje rojo con botones de oro*. Por lo dicho de *manzana* no es por lo que miramos las manzanas de Cézanne. Cézanne tiene que inventar, delante de una manzana, cada vez,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Taxio Ardanaz. *Sin título*, 2014, acrílico sobre papel, 183x140cm. / Fuente: Cesión del autor.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

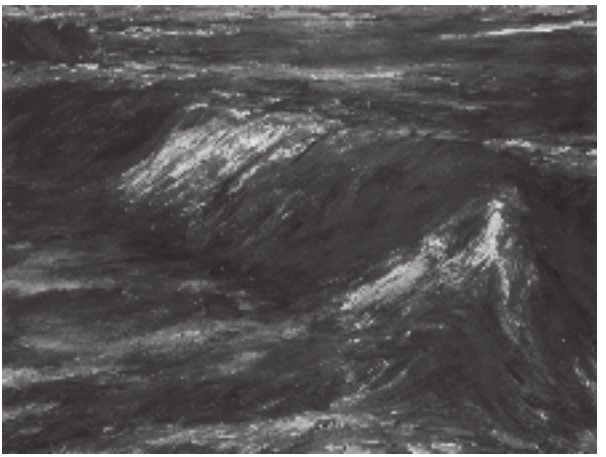


Figura 2 · Fotografía de la exposición "Egurre" de Taxio Ardanaz en Sala Rekade, Bilbao, 2014. / Fuente: Cesión del autor.
Figura 3 · Taxio Ardanaz. *Abwehr Waldrand*, 2015, acrílico sobre papel, 150x200cm. / Fuente: Cesión del autor.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

la manzana. Al punto en que *manzana de Cézanne* se convierte en arquetipo, provocando incluso que como espectadores ante una manzana de Cézanne, nos pueda parecer que no es ésa la verdadera *manzana de Cézanne*, porque cada una de ellas es otra vez una nueva que parece ser una falsa. Pues esto puede ser precisamente lo que Deleuze llama pintar el comienzo del mundo; Cézanne una manzana y cada manzana, como comienzo del mundo. Aún mencionamos un caso más cuando, de nuevo, Deleuze se pregunta: "¿Qué es lo que ha comprendido Miguel Ángel?", a lo que él mismo responde: "Una ancha espalda de hombre. Toda una vida para una ancha espalda de hombre" (Deleuze, 2007:62). La manzana, la espalda, el comienzo del mundo, esa fina lluvia.

Por un lado, en un territorio pictórico próximo a este que venimos situando, es donde tomamos posición para contemplar la obra pictórica de Taxio Ardanaz. Un lugar desde el que no se dice sino con cosas, como diría el poeta William Carlos Williams en una estrofa de "Paterson": "No hay ideas sino en las cosas" (Williams: 2001: 34). Y es que las supuestas ideas o historias sobre la cosa aniquilan su propia *cosidad*, al quitarle su ser para convertirse en ser-para.

Por otro lado, en otro territorio, de forma paralela y simultánea o, tal vez, inconexa, diagonal, cruzada o transversal, Taxio Ardanaz investiga la guerra. ¿Qué guerra? La Civil Española como batalla concreta para abordar la guerra a modo de máximo paradigma del conflicto. Y a través de la guerra, la vida. Desde aquí emergerán módulos desdoblados como el amor, el cambio, la lucha, el deseo, la violencia o el sufrimiento.

Por lo tanto, distinguiremos, colocando a un lado: *el arte, el hacer, el ensimismamiento, lo personal, la pasión, todos los lugares* y, *vencer*, o *no vencer*.

Y a otro lado: *la historia, el recoger, lo político, lo colectivo, la razón, el lugar concreto* y, *venceremos*, o *no venceremos*.

Cierta manifestación de Francis Bacon puede ser traída aquí para ayudarnos a particularizar esta disyuntiva, al proclamar este: "lo que yo quisiera es pintar el grito más bien que el horror" (Deleuze, 2007:77).

Grito como *lo no mediado, lo natural, lo instintivo, lo impulsivo, lo animal, lo significante*.

Horror como *la convención, el concepto, lo artificial, lo humano, lo significado*.

Grito, así, es incorporado al lado primero, con el arte.

Horror, al lado segundo, con la historia.

El grito como comienzo, de mundo, de conflicto; para comienzo de un posible diálogo, comienzo de un posible y necesario pacto: *Hacer tener que ver*.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Hacer tener que ver

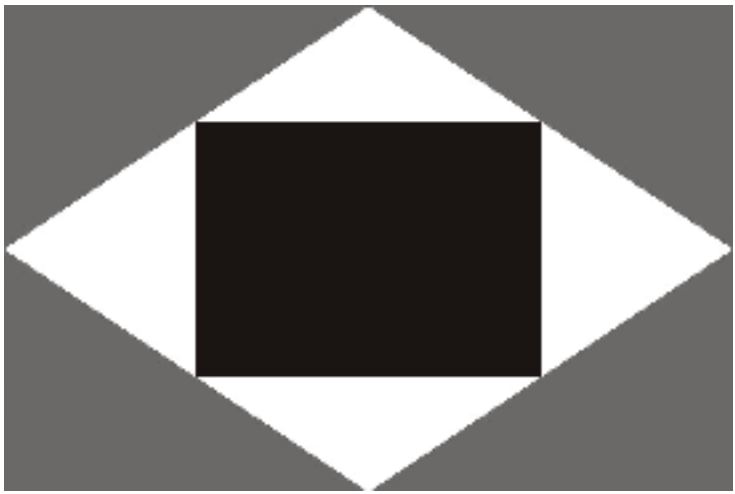
Nos embiste, siempre, de nuevo, el problema del sentido. ¿Cómo aglutinar lo aparentemente disperso? *Tu pintura, tu guerra, Roma y Grecia*. Así comenzaba y se desarrollaba un diálogo con el autor. *Hay que dar con las transiciones adecuadas, con las transiciones necesarias*. Hegel dijo una vez que no había nada que no estuviera mediado entre el cielo y la tierra (Adorno, 1962:22).

Taxio, en 2001, tras cumplir una pena de cárcel por insumisión, comienza, de manera un tanto paradójica, a interesarse por la guerra y sus entresijos. Según explica, es a partir de entonces que va a ir educando su ojo en la búsqueda de restos de conflictos bélicos y, concretamente, de la Guerra Civil Española. Irá al monte a buscar la línea del frente y las diferentes fortificaciones del Cinturón de Hierro de Bilbao. Le fascinará la necesidad de unos soldados de construir, en condiciones muy adversas, un monumento a sus 37 compañeros caídos. Organizará visitas guiadas para mostrar los búnkeres de Larrabetzu. De algún modo, todos estos lugares históricos sirven a Taxio como espacios sustitutivos donde poder canalizar su lucha, espacios que dice no encontrar físicamente en la actualidad. Después uno, como siempre, hace con ello lo que puede, comenta, "lo que no puedes la pintura te lo deja muy claro".

Secundariamente, como anunciábamos al comienzo, aparecerá el paisaje después de haberse dado la nueva cosa. Ese paisaje será en el caso de Taxio las numerosas referencias a la guerra a través de, por ejemplo, geometrías que sugieren banderas, arquitecturas de defensa, refugios, monumentos, así como diversos términos militares integrados en títulos de exposición. Una de ellas la titula *Forlorn Hope* (Desesperada Esperanza) (2011), refiriéndose a la posición de los soldados que se enfrentan, en primera línea de batalla, a una muerte casi segura. Pero en caso de que se salven, estas personas abrirán camino a las siguientes. En esta misma exposición se hallan otros ejemplos en que están presentes diversos elementos provenientes de sus archivos de guerra. Es el caso del mural que realizó en la propia sala a partir de la bandera "Guerra a muerte" (en uso entre 1812-1820) de Simón Bolívar, multiplicándola a modo de patrón (Figura 4, Figura 5, Figura 6).

A partir de este material Taxio Ardanaz no trata de producir una estetización de la violencia, al modo en que, por ejemplo, podían proponer Marinetti y los futuristas. El Manifiesto de Marinetti suponía para W. Benjamin el paradigma de la traslación de los criterios estéticos al ámbito de lo político; donde la belleza estética se ponía por encima de todo discernimiento moral (Benjamin, 2003:96). Éstos, proponiendo la estética de la guerra como manera de alcanzar una poesía y plástica renovadas, se llegaba a proclamar: "La guerra es bella porque enriquece los prados en flor con las orquídeas en llamas de las

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



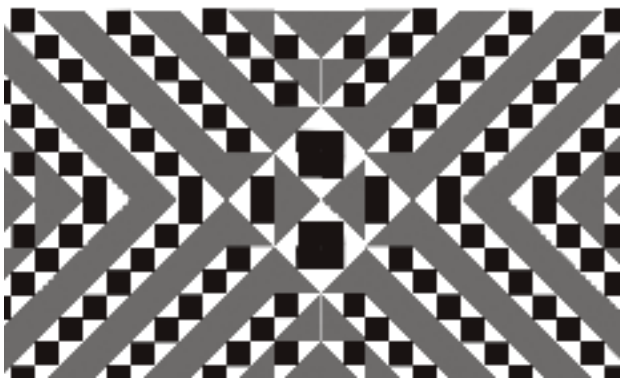


Figura 4 · Bandera Guerra a Muerte de Simón Bolívar.
Figura 5 · Taxio Ardanaz. Montaje digital a partir de la Bandera de Guerra a Muerte / Fuente: Cesión del autor.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 6 · Kepa Garraza, *The execution of Kim Jong-un*, October 2013, óleo sobre lienzo, 200x200cm / Fuente: Página web del artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

ametralladoras. La guerra es bella porque unifica en una gran sinfonía el fuego de los fusiles, los cañonazos, los silencios, los perfumes y hedores de la putrefacción. (...)" (Benjamin, 2003:97). Al margen de la belleza de dicho manifiesto, comprenderemos que no es ésta, de Taxio, su guerra.

Tampoco se tratará, en su caso, de ilustrar ninguna guerra. No pretende hallar una complacencia sádica, ni hacer de la muerte violenta un goce estético como, por otro lado, puede proponer el *snuff cinema* con sus grabaciones y difusión de crímenes reales.

No se tratará de generar espectáculos de muerte como podrían concebirse, por ejemplo, los vídeos televisados el pasado diciembre de 2016, cuando el embajador ruso (Andrei Karlov) fue asesinado en directo en el Centro de Arte Moderno de Ankara en pleno acto de inauguración. Se generaron allí una serie de fotografías que, por un momento, podían hacer dudar acerca de su veracidad documental o su posible pertenencia a la escena del arte contemporáneo. En la ficción existen ya óleos sobre lienzo de Kepa Garraza que parecen simular o pronosticar sucesos similares (Figura 7).

Cuando el espectáculo documental parece superar los horizontes *futurista-snuff,* ¿dónde queda la eterna polémica acerca de la *autenticidad* de aquella fotografía de Robert Capa, de un miliciano republicano en el momento de ser alcanzado por un disparo? El valor de esta imagen aún se debate hoy entre su *ser o no ser verdad*. Si su no-verdad se tradujese en no-valor, ¿Dónde quedaría el *comienzo del mundo?* ¿Dónde *la fina lluvia*? Y será, sin embargo, gracias quizás a esa no-verdad, que se pueda comenzar a gozar su dimensión de carne, su dimensión abstracta, *ese perfecto borroso del blanco y negro*. Y es ahí donde esta fotografía se topará con la pintura de Taxio Ardanaz; no en su germen de Guerra Civil Española.

Conclusiones

En la obra de Taxio la guerra estructura su práctica como esqueleto invisible, de por dentro y por detrás, de metáfora, de simbólico. Taxio estaría valiéndose de lo histórico como material metaforizante, para transmutar el valor del mismo mediante la creación de valores personales. Por eso, no será lo que podamos extraer de su obra a nivel teórico lo que la pondrá en valor. No será en base a la pregunta de si es *verdad*, si es manzana, si es espalda; sino, precisamente, en base a lo que no-es-manzana, no-es-espalda, no-es-horror y, sí, se produce como grito. Y se dará a través de lo material, del significado de los propios materiales, de colores al lado de colores y formas al lado de formas, que solamente se podrán percibir de ese modo y no de otro modo. Es el rojo, por ejemplo, que

sirve a Merleau-Ponty para decir el color y las relaciones, los nudos, los fondos, las transiciones: "Ese rojo no es lo que es más que relacionándose con los otros rojos de su alrededor, con los que forma una constelación, o con otros colores que domina o que le dominan, que atrae o que le atraen, que rechaza o que le rechazan. En resumidas cuentas, se trata de cierto nudo en la trama de lo simultáneo y de lo sucesivo. (...) — y explica lo que para él es un color puro:– una especie de estrecho entre horizontes exteriores y horizontes interiores siempre abiertos, algo que viene a rozar y hace que resuenen a distancia diversas regiones del mundo coloreado o visible, cierta diferenciación, una modulación efímera de ese mundo, menos color o cosa, por tanto, que diferencia entre cosas y colores, cristalización momentánea del ser coloreado o de la visibilidad. (Didi-Huberman, 2007:51-52)

Desde su pulsión Taxio sabe que hay un fin entre toda la incertidumbre, asumiendo con cierta resignación que la pintura forma parte de la condena de seguir pensando que hay algo más. Así que, después de la esperanza y el fracaso, se habrá de seguir enmascarando, con todas las cicatrices de batalla, el paradigma del absurdo.

Taxio tiene estructura de tanque, de presa, de pistola. Y las tres se pueden cargar con agua.

Referencias

Adorno, Theodor (1962) *Notas de literatura*. Ariel, Barcelona.

Argullol, Rafael (1983) *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Bruguera, Barcelona.

Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca, México D.F.

Deleuze, Gilles, (2007) *Pintura. El Concepto de Diagrama*. Buenos Aires: Cactus.

Didi-Huberman, Georges, (2007) La *pintura encarnada*. Valencia: Pre-Textos.

Godard, Jean-Luc, (1993) Yo te saludo, Sarajevo. Cortometraje. Duración: 2 min.

Williams, William Carlos (2001) *Paterson*. Madrid: Cátedra.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Salirse del encuadre: la transgresión del tiempo y el espacio en la animación en el "campo expandido" de David Fidalgo

Getting out of the frame: the transgression of time and space in David Fidalgo's animation in "expanded field"

DANIEL RODRÍGUEZ PALACIOS*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual. Grado en Bellas Artes, Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes. Máster en Libro Ilustrado y Animación Audiovisual, Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. R/ Maestranza, CP. 360022 Pontevedra, España. E-mail: lizartonne@gmail.com

Resumen: Este artículo presentará la obra de David Fidalgo, abordándola desde diferentes perspectivas, en función de la relación que cada una de sus piezas establece con otros campos artísticos desde la animación.Tras definir la animación como tradicionalmente se comprende, se describirán las posibles expansiones de ésta en otros campos artísticos y su papel en el museo. Siguiendo este proceso se tratará de llegar a la definición de Animación en el "campo expandido", en relación a las reflexiones de Rosalind Krauss y posteriormente Almudena Fernández.

Palabras clave: animación / campo expandido / museo.

Abstract: *This article will present David Fidalgo's artwork, approaching it from different perspectives, by its relationship in each of his pieces within animation and the other artistic fields. After describe the Animation as it is traditionally known, the article will describe the possible expansion of it in the other artistic fields and its role at the museum. By following that process, this text will try to reach the definition of Animation at "expanded field", relying on the thoughts of Rosalind Krauss and lately the theories of Almudena Fernández.*

Keywords: *animation / expanded field / museum.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

Natural de Lugo, David Fidalgo nació en 1989. Cursó Bellas Artes en la Facultad de BB.AA. de Pontevedra, donde posteriormente estudió el Máster en Libro Ilustrado y Animación Audiovisual. Acutalmente desarrolla su tesis doctoral. Su obra, centrada en la imagen animada, ha estado presente en numerosos festivales, siendo galardonada con premios en varios de ellos. De su currículum, cabe destacar que recibió el primer premio en el certamen Novos Valores de la diputación de Pontevedra (2012) y el premio "Editor of the Month" del 12 Months Films Festival, Rumanía (2016) entre otros. Su trabajo siempre ha girado en torno a la animación audiovisual pero, cada vez más, busca nuevas maneras de diálogo entre ésta y otras expresiones artísticas. El artista dice sentirse encerrado en el encuadre de la pantalla y la proyección y, ante esta limitación, experimenta nuevas maneras de romper el marco cinematográfico mediante la expansión a otros campos artísticos. Durante este artículo se desarrollarán estas conexiones y cómo se reflejan en la obra de David Fidalgo, apoyando el análisis en las teorías de Rosalind Krauss y Almudena Fernández sobre el concepto de "campo expandido".

1. La animación tradicional

Pereira (2005) se centra en la etimología de la palabra para encontrar un significado más profundo y completo que la definición según la cual una animación es una secuencia de dibujos que, presentados uno tras otro, generan una ilusión de movimiento (Rogers, 2007). La palabra *animación* deriva del latín y tiene dos componentes: *anima* ('vida') y el sufijo *–ción* que viene a significar 'acción'. A partir de esto podemos entender que la animación consiste en el acto de dar vida a algo, entendiendo pues que este algo era antes inanimado. Esto es importante y aclaratorio porque lo separa del cine de cámara de vídeo, pues para la animación se parte de imágenes u objetos inertes. Así pues, podemos interpretar que una secuenciación de dibujos, así como de fotografías, darían lugar a una animación. No obstante, también una escultura se puede animar (dando lugar a la animación *stop-motion* en cine). Tradicionalmente, la animación se ha encuadrado en la pantalla, ocupando un lugar importante en la televisión y en el cine. Sin embargo, antes de esto, las primeras experimentaciones animadas generaban objetos como el taumatropo, la linterna mágica o el praxinoscopio. Esto ejemplifica cómo se puede dar vida a lo inanimado fuera de la pantalla y, de ese modo, explorar la animación desde los diferentes campos artísticos para trasladarla al museo y transgredir los límites del encuadre.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · David Fidalgo Omil, *Animación × Animación*, 2012. Animación audiovisual (pintura, plastilina, peanas y lienzo). Premio Novos Valores de la Diputación de Pontevedra. Museo de Pontevedra, Pontevedra. Fuente: autor.
Figura 2 · David Fidalgo Omil, *El niño Jesús del ojo pipa*, 2016. Instalación. Pazo de San Marcos, Lugo. Fuente: Autor.

Figura 3 · David Fidalgo Omil, *That's life*, 2011. Libro de artista. Premio del concurso de Extensión Universitaria de la Universidad de Vigo, Pontevedra. Fuente: autor.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

2. El concepto de "campo expandido"

Este concepto fue acuñado por Krauss (1979) en una reflexión para definir un nuevo contexto en el que la escultura estaba explorando diferentes perspectivas desde las que salirse de lo que hasta entonces se entendía por escultura. Generó una nueva forma de entender la escultura como punto entre lo que la arquitectura era y no era y lo que era y no era paisaje. Entre este par de binomios trazó una compleja red de relaciones que, pese a definir los límites de la escultura, servía precisamente para transgredirlos. Más tarde, Fernández (2010a) desarrolló su tesis doctoral alrededor de este concepto, extendiéndolo a la práctica pictórica. Así, por pares de opuestos, definió el "campo expandido" de la pintura, a partir de "lo que la pintura no es". Los elementos que tradicionalmente definían a la pintura fueron listados frente a sus opuestos para comprender las posibles relaciones de negación que daban lugar a diálogos entre la pintura y otros campos artísticos:

> *Medio/ No medio*
> *Bidimensional/ No bidimensional*
> *Marco/ No marco*
> *Estaticidad/ No estaticidad*
> (Fernández, 2010a: p. 60, 61)

Mediante este conjunto de cuatro binomios se genera el "campo expandido" de la pintura, abriendo con ello los límites tradicionalmente impuestos y generando, de este modo, una nueva lente desde la que comprender la pintura. Algunos ejemplos a los que hace referencia en su investigación son las "pinturas habitadas" de Helena Almeida, la pintura "all-arround" de Jessica Stockholder o la obra de Frank Stella.

3. El "campo expandido" de la animación

Jean (2006) plantea una pregunta que resume perfectamente la inquietud de David Fidalgo, así como muchos otros autores: "Combien de temps encore pourrons-nous continuer à définir le cinéma d'animation sur la base du mouvement synthétisé image par image?". Desde su comienzo, la animación ha sido una práctica con un componente experimental muy fuerte, buscando nuevas formas de animar, de presentar la animación o de entender el sentido de animar, encontrando una expansión continua por diferentes campos artísticos. Es por esto que hablar de animación en el campo expandido está no solo justificado, sino que se presenta como necesario a la hora de catalogar artistas como el que presenta este artículo. Siguiendo con la lógica de la negación por

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

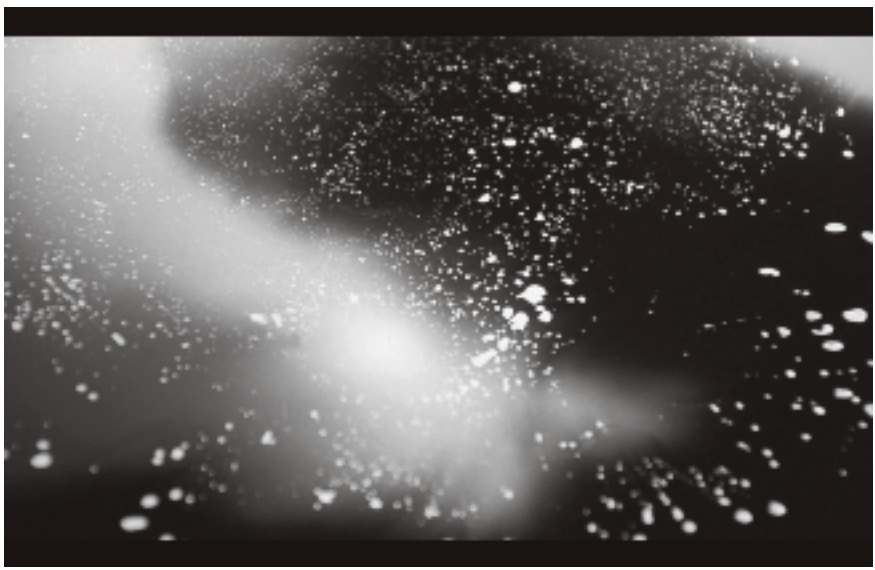


Figura 4 · David Fidalgo Omil, *Cosmos*, 2012.
Instalación audiovisual. Facultad de BBAA.
de Pontevedra, Pontevedra. Fuente: autor.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

binomios y recuperando algunos de los términos utilizados por Fernández, podemos concebir el campo expandido de la animación entre estos conceptos:

Medio/ No medio: En este caso, los medios de animación han ido ampliándose continuamente y, técnicamente, puede considerarse desde la escultura en movimiento (*stop-motion*), secuencias fotográficas (*pixilation*), medios digitales (3D, 2D...), dibujo y pintura secuenciada, manipulación del celuloide, etc. En este sentido, es complicado, si no imposible, definir un binomio en el que pudiera negarse el medio, pues es un elemento que se ha expandido desde el principio y cada día se prolonga el recorrido de medios para animar.

Bidimensional/ No bidimensional: Siendo la animación una expresión artística que se manifiesta tradicionalmente en medios bidimensionales, romper la bidimensionalidad puede llevarse a cabo, no solo mediante objetos en movimiento fuera del límite de la proyección, sino manteniendo una proyección, por ejemplo, y haciendo que la animación transgreda los límites de las dimensiones que la pantalla proporciona. Esto podemos encontrarlo en una instalación en que la animación integre al espectador físicamente, o extienda la animación a toda la sala.

Lineal/ No lineal: El argumento de una animación transcurre de manera unidireccional y de principio a fin (ya sea narrativa o no narrativa la obra). No obstante, se transgrede la linealidad, por ejemplo, en obras interactivas, donde el espectador modifica el transcurso de la animación, bien en la direccionalidad o transcurso del movimiento, bien en el sentido argumental de la animación (imaginemos que el espectador entra en la sala y se encuentra una proyección animada de un personaje que imita sus movimientos).

Marco/ No marco: Entendemos por marco la pantalla, proyección o televisor como medio de reproducción y lugar donde la imagen cobra vida. Salir del marco implica que se dé vida a lo inanimado fuera del encuadre de la pantalla (escultura móvil, libro objeto, secuencias impresas, etc.)

Movimiento/ No movimiento: Dado que el carácter positivo de la animación es el movimiento, en este caso cambiamos la nomenclatura para referirnos en el orden correcto al binomio *Estaticidad/ No estaticidad*, siendo su sentido el mismo. El movimiento visual define a la animación en su sentido tradicional, sin embargo, existen otras formas de dar vida a una obra: mediante el sonido, la ambientación, la interactividad, etc. Podríamos encontrarnos ante una imagen fija proyectada y una ambientación sonora encargada de aportar el contenido argumental y de dar vida a la animación.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

4. El "campo expandido" en la obra de David Fidalgo

Una vez descrito el "campo expandido" mediante estos pares de binomios y como lo delimitan en sus diferentes direcciones, nos centraremos ahora en obras de David Fidalgo. Veremos cómo cada una de estas expansiones se ejemplifica, generando una forma mucho más compleja de entender la animación.

En lo referente al medio, experimenta tantas formas de generar animaciones como encuentra en su camino, utilizando en ocasiones pintura, escultura, fotografía, medios digitales..., pero podemos señalar una obra en concreto que ejemplifica esta multiplicidad de medios. En su "Animación × Animación" (Figura1), parte de la pintura, comenzando la animación a generarse en un lienzo, del que sale posteriormente para tomar el espacio de la tridimensionalidad. Convive, entonces, con el creador, tomando el cuerpo de una escultura de un conejo al que persigue por un pasillo.

En cuanto a la bidimensionalidad y la tridimensionalidad, uno de sus trabajos más recientes sirve como ejemplo. "El niño Jesús del ojo pipa" (Figura 2), nos presenta una proyección de un ídolo deformado, desdivinizado. La pantalla de proyección hace a las veces de altar, y la animación es un proceso de absorción que convierte al espectador en protagonista. El lugar elegido para la exposición, el pazo de San Marcos (Lugo); la música ambiental, a modo de canto gregoriano; y la colocación en la sala de la proyección, generan una ambientación que da vida a toda la sala, animando el lugar en todas sus dimensiones, incluyendo al espectador como orante de este peculiar culto.

Uno de los ejemplos más claros donde podemos ver la transgresión de la linealidad, es en "That's life" (Figura 3). Se trata de una animación incluida en un libro, por tanto, no tiene una linealidad, pese a que sí tiene un argumento, porque depende del uso que el espectador dé a sus páginas. Tanto si se detiene a ver una página, como si cierra el libro y no lo abre, o si lo pasa hacia adelante o hacia atrás, se está rompiendo la linealidad de la animación clásica. En este caso es necesario el espectador como "animador", pues participa en la obra, otorgándole el movimiento que la define como animación. Esta misma obra nos sirve para el binomio marco/no marco, pues encontramos la animación presentada en un objeto físico, tridimensional, totalmente independiente de los marcos de proyección o emisión tradicionales (pantalla, proyector...). La obra no se encuentra enmarcada, ha dejado el marco para ocupar un espacio físico tridimensional con el que el espectador puede interactuar.

Otra obra que puede hablar de animación desde la transgresión del marco es "Cosmos" (Figura 4). En la presentación de esta obra, convivieron dos animaciones en una misma sala: la mencionada y "Luna, te quiero"

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

(2012). La forma en que dialogaban ambas venía determinada por el formato de proyección. La segunda, consistía en una animación narrativa y estaba proyectada de manera convencional, y la primera, de carácter más abstracto y experimental, se proyectaba sobre un metacrilato. De esta manera, a través de "Cosmos", podía verse "Luna, te quiero". El metacrilato colgaba del techo en mitad de la sala, por lo que, además, el espectador podía recorrer la proyección por delante o por detrás, para centrarse únicamente en "Cosmos" o ver la conjunción de ambas obras.

En lo respectivo al movimiento/no movimiento de las obras de David Fidalgo, podemos ver cómo una escultura puede animarse con el simple hecho de bajarla de la peana. En la exposición "ArtePaz" (2016, Afundación, Santiago de Compostela), presentó una serie de esculturas ("Magnos"), trabajadas en cerámica y pelo. Las esculturas recorrían el espacio, sin moverse del sitio, al estar colocadas por la sala en lugares en los que daban la impresión de estar jugando al escondite con el espectador. Así, pese a que esta obra parece tener más relación con la escultura, podemos entenderla como una expansión de la animación en el campo de la escultura, dejándose incluir así en el "campo expandido" de la animación.

Conclusiones

Tras exponer el concepto de "campo expandido", presentado por Rosalind Krauss y analizado posteriormente por Almudena Fernández, hemos aplicado este análisis a la animación como manifestación artística. Hecho esto, hemos concretado las características del "campo expandido" en la animación, y relacionado éste con la obra de David Fidalgo. Así, es posible clasificar y analizar su obra desde el punto de vista que propone el "campo expandido". Concretando de este modo la obra de un artista multidisciplinar como lo es Fidalgo, se puede entender como un diálogo entre los otros campos de creación y la animación.

Referências

Fernández, Almudena (2010a) *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra. ISBN: 978-84-8457-356-2.

Fernández, Almudena (2010b). "La pintura en el campo expandido: revisión de la teoría de Rosalind E. Krauss." *Revista Investigación: cultura, ciencia y tecnología*, 2(3), p. 55-59. ISSN: 1889-4399

Fernández, Almudena (2014). *Pintura site*. Santiago de Compostela: Dardo. ISBN: 978-84-92772-52-0

Jean, Marcel (2006) *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*. Montreal: Les 400 coups. ISBN: 2-89540-305-8.

Krauss, Rosalind. (2002). "La escultura en el campo expandido", en *La posmodernidad* (Hal Foster), p. 59-74. Barcelona: Kairós. ISBN: 84-7245-154-2.

Pereira, Carmen (2005) *Los valores del cine de animación*. Barcelona: PPU. ISBN: 84-477-914-0.

Roberts, Steve (2007) *Character animation*. Oxford: Focal Press. ISBN-13: 978-0-240-52054-4 ISBN-10: 0-240-52054-8.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Cicatrizes na paisagem: o trabalho de Cláudia Zimmer entre o olhar e o lugar

Scars in the landscape: the work of Cláudia Zimmer between the look and the site

DANIELA MENDES CIDADE*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, (IA/UFRGS). Mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, UFRGS. Doutora em Arquitetura, UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Arquitetura (FA), Departamento de Arquitetura. Av. Sarmento Leite, 320. CEP 90050-170. Porto Alegre. Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: arq01@ufrgs.br

Resumo: O trabalho da artista brasileira Claudia Zimmer, nascida em Florianópolis, Brasil, consiste em utilizar-se de simulações de sua "meia" possibilidade/impossibilidade visual, para implantar elementos físicos diante da objetiva da câmara. A partir do trabalho de Zimmer, o artigo propõe uma reflexão sobre a questão da fotografia e sua inscrição na paisagem como um processo de sublimação, onde a percepção de presenças luminosas e sombrias antes não reveladas apontam para uma possível cicatrização de fissuras.

Palavras-chave: fotografia / paisagem / sublime.

Abstract: *The work of the Brazilian artist Claudia Zimmer, born in Florianópolis, Brazil, consists of using simulations of her "half" visual impossibility, to implant physical elements face the camera lens. Departing at the work of Zimmer, the article proposes a reflection on the question of photography and its inscription on the landscape as a process of sublimation, where the perception of light and dark presences previously undiscovered point to a possible healing of fissures.*

Keywords: *photography / landscape / sublime.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

O artigo propõe uma reflexão sobre a questão da interposição de elementos na paisagem como uma maneira de revelar presenças antes não percebidas, a partir da produção plástica da brasileira Claudia Zimmer. A artista, nascida em Florianópolis, Brasil, em 1968, interessou-se pela fotografia de paisagem em função de uma dificuldade de percepção visual: um problema congênito em um dos olhos, uma espécie de cicatriz, que a impedia de ver com clareza. O trabalho de Zimmer consiste em utilizar-se de simulações de sua "meia" possibilidade/impossibilidade visual, para implantar elementos físicos diante da objetiva da câmara para revelar uma presença até então desapercebida.

A ideia de paisagem, conforme Maderuelo (2007) não é sinônimo de natureza, nem tão pouco é o meio físico que nos rodeia ou sobre o qual nos situamos, mas se trata de um *constructo*, de uma elaboração mental que realizamos através dos fenômenos da cultura" (Maderuelo, 2007: 12). Desta forma, a paisagem não é abordada por um olhar frontal, mas pela observação de seus reflexos na arte, buscando uma maneira de revelar como a linguagem artística, mais especificamente a fotografia, se inscreve na paisagem. Para refletir sobre a paisagem, modificando-a, ou, ao contrário, revelando uma presença inédita, parte-se das seguintes questões: Qual o papel da fotografia diante da paisagem? Como a interposição de um obstáculo entre o olhar (fotográfico) e a paisagem pode levar a um processo de sublimação e à percepção de presenças luminosas e sombrias antes não reveladas, apontando para uma possível regeneração curativa, cicatrizando fissuras?

1. A sublimação do olhar

Claudia Zimmer, interessou-se pela fotografia de paisagem a partir de uma dificuldade de percepção visual. É importante observar que a artista nasceu em uma região do Brasil onde a singularidade da paisagem desempenha um papel importante no imaginário, com praias e amplos espaços panorâmicos e praias pitorescas, e que transformaram o litoral em um lugar de peregrinação e de atração turística. A paisagem tornou-se objeto de identidade da ilha de Florianópolis, no Brasil, se transformando em um produto da atitude cultural frente ao entorno físico e geográfico e seus recursos.

O trabalho de Claudia Zimmer consiste em utilizar-se de simulações de sua "meia" possibilidade/impossibilidade perceptiva, ou seja; implantação de elementos físicos diante da objetiva da câmara. Essa interposição torna-se uma estratégia para revelar uma presença até então não percebida ou representada (Figura1).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

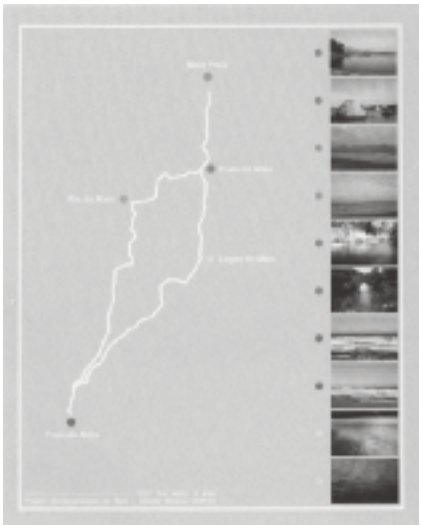


Figura 1 · Claudia Zimmer, *Mosca volante I*, 2007.
Fonte: Claudia Zimmer.
Figura 2 · Claudia Zimmer, *Mapa do Meio*, 2008-presente.
Fonte: Claudia Zimmer.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Para refletir sobre as maneiras de abordar a paisagem, modificando–a, ou, ao contrário, revelando uma presença inédita, o trabalho da artista circula entre ambiente e meio ambiente, baseando-se na linha de transversalidade entre sujeito/paisagem, onde essa barra de transversalidade separa e ao mesmo tempo liga sem adicionar e nega sem romper. A partir desse princípio, a paisagem é abordada a partir do conceito de visita de Serres (1994) que relaciona a experiência no espaço ao ato de deslocamento, pois, "ver pressupõe um observador imóvel, visitar exige que percebamos ao movermo-nos" Serres, 1994: 65). Meia percepção, meio-ambiente, meia-paisagem: esse jogo de palavras levou a artista a um processo de sublimação e a uma posterior conceitualização de sua prática artística, a partir da criação de um sistema e a submissão do trabalho plástico à execução de determinadas regras baseadas nessa preposição onde a palavra MEIO estivesse presente: meia paisagem, meia praia, meio ambiente (Figura 2).

A dimensão e os desdobramentos políticos do trabalho, longe de serem puramente panfletários aparecem na medida em que Zimmer aborda um assunto que poderia nos levar diretamente a uma suposição política. A interposições de obstáculos na paisagem, obstáculos esses também físicos, como construções em regiões de encosta, morros e praias, como verdadeiras feridas na paisagem, também não despertariam para um questionamento sobre a controvertida ocupação do meio ambiente?

Certos trabalhos de Zimmer tem como suporte o papel-jornal, que lembra esse caráter panfletário do meio, mas que para a autora tem apenas uma função de apagamento, de diluição de formas da fotografia, de interposição de um véu sobre a paisagem. O projeto artístico em realização desde 2008 denominado *A Cartografia do Meio* (Figura 3 e Figura 4), consiste em:

> mapear e percorrer lugares cujo nome contém a palavra 'meio' ou 'meia'. Na realização deste trabalho, algumas regras e operações são estipuladas *a priori*, tais como: levantar pontos de relevância em um trajeto, visitar estes pontos, fotografar suas paisagens, realizar imagens *semi-visíveis* e imprimi-las em papel jornal, realizar outros tipos de imagens, fazer intervenções e deslocar-se novamente até um outro ponto. Advindo destas operações e deslocamentos está-se construindo o *Mapa do Meio* (Zimmer, 2009: 17).

O meio, o substrato, o suporte que não se descola de sua função: o jornal, a notícia, como recurso estratégico. Mesmo sem o cunho contestador do panfleto, Zimmer continua:

> *A princípio, propunha-se apenas fotografar determinados lugares para realizar imagens que apresentassem certo apagamento das formas e diluição de contornos.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Claudia Zimmer, *Meia Praia — da série Cartografia do Meio*, fotografia impressa em papel-jornal, 2008. Fonte: Claudia Zimmer.
Figura 4 · Claudia Zimmer, *Rio do Meio — da série Cartografia do Meio*, fotografia impressa em papel-jornal, 2008. Fonte: Claudia Zimmer.

> *Entretanto, a ida aos lugares para a realização de tais fotografias e o processo de retorno, o fato de fazer o levantamento por meio da internet de como chegar a alguns destes locais usando para isso a visualização de um mapa rodoviário unido à experiência de percorrer este trajeto, as regras previamente determinadas para realizar alguns trabalhos, foi configurando e consolidando o que vem a ser a cartografia neste meu projeto artístico* (Zimmer, 2009: 18).

Seria esse um processo de cura da e pela paisagem?

O suporte escolhido para as imagens fotográficas de Zimmer carrega consigo a capacidade política do trabalho: a procura do artista por suportes não convencionais, originário de outro tipo de mídia, para falar de temas como a utopia e as transformações, e a capacidade de nos fazer pensar sobre o entorno de maneira diferente. Abre-se aqui os parênteses sobre os sutis limites entre o político e o panfletário, sobre os ferimentos na paisagem e suas suturas: Se o referido processo de ocupação de espaços da paisagem com edificações torna-se um problema grave nos últimos tempos na região de Florianópolis, a obra da artista poderia ser lida como uma manifestação do caráter irregular e complexo do processo de "patrimonialização" da paisagem.

A iconografia geomorfológica da Ilha de Florianópolis só obteve uma legislação que a protegesse nos últimos anos. Essa desordenada utilização do solo provocou uma série de problemas na Ilha. Enchentes terminaram fazendo com que o avanço do mar destruísse uma série de construções à beira mar, principalmente as localizadas ao sul da ilha, como Armação.

2. Ruínas da paisagem

Ruína lembra sublime, e o conceito de sublime se refere tanto às ruínas clássicas como às contemporâneas. O sublime tem a origem no trágico, no patético. Vem do latim *sublimis*, que quer dizer elevado. O adjetivo qualifica as formas de sacrifício, da abnegação e do heroísmo humano quando enfrenta os perigos incontroláveis da natureza. Por isso a erupção de um vulcão, um terremoto, ou uma tempestade possuem uma estética do sublime: Diante da força, há uma possibilidade de retomada da vida. O conteúdo político das manifestações do sublime poderia estar situado nas transmutações do homem por amor (a uma causa), que poderiam levar também a uma transformação pelo sofrimento, ou por uma paixão, finalizando com o processo de regeneração, de cura

Nossos sentimentos apresentam-se geralmente em conflito quando em frente aos restos da destruição: de um lado o horror da destruição, da perdas. De outro, a curiosidade pelas pequenas histórias de heroísmo, de sublimação, de cicatrização. Atrás de tudo, a política de ocupação territorial e suas fissuras.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Isso é revelado pela fotografia. Teria algo de sublime na própria estética da linguagem fotográfica que a transformasse em um meio privilegiado na escolha dos artistas para se debruçar sobre essas ruínas contemporâneas? Como é possível que a ruína, aquela que enaltece o poder de destruição da natureza, como o mar, tentando tomar de volta um espaço que foi interposto entre ele e a paisagem pelo homem nos produza uma estética na contemplação?

A ruína está cada vez mais presente em forma de fotografia seja nas paredes dos museus e galerias atuais. A estética da ruína representa transformação, presença do passado e possibilidade de reconstrução. A ruína, conforme autores como Olivares (2006), é uma categoria simbólica que vem do Renascimento. O homem do Renascimento tinha a plena consciência que estava vivendo em um período de esplendor. Por isso, volta-se ao passado, à Roma e Atenas, que ficaram como ruínas. A ruína representa uma associação entre presente e passado gloriosos. Entretanto a ruína é bipolar: ela simboliza na filosofia e na literatura tanto aspectos nobres de transformação e de melhora, de renovação, como de destruição e de tragédia irremediáveis. A tecnologia ajuda a construir prédios cada vez mais altos, verticais, interpondo-os na paisagem, nas praias. Mas as forças descontroladas da natureza, do mar tentando reconquistar seus espaços ocupados pelo homem nos lembram que tudo pode voltar ao que era antes.

Essa característica de bipolaridade talvez seja o elemento que permita, tanto no terreno da imagem, não só na fotografia, como também na escultura e pintura, transformar a ruína como uma chave para processar nossas contradições internas. O artista tem muito pouco controle sobre o processo em que se engaja na construção de coisas, de imagens, assim como tem pouco controle sobre o seu próprio destino. Ao enfrentar inúmeros obstáculos, a figura da criação aparece ao artista como um caminho descendente onde a realidade pode ser alcançada através de atos de destruição: martelar, serrar, cortar. São instrumentos que o artista utiliza em uma guerra particular, cujo objetivo é a liberdade, e o preço a pagar é a ruína. O artista é o vanguardista de seu próprio campo de batalha, um operário demolidor de seu próprio canteiro de obras. Destruir para criar.

O trabalho plástico de Claudia Zimmer e à relação paisagem/imagem por ela estabelecido: uma falha, um anteparo, um obstáculo, rachadura, uma ruína, uma falta ou um excesso no meio do processo de percepção poderia enaltecer a distância que existe entre essa percepção e a realidade? E de que maneira essa falha, ou esse excesso, pode ser um conceito operatório para um trabalho em fotografia e em Arte, apontando para a fenomenologia do sublime, ou seja: uma regeneração da paisagem?

Conclusão

O trabalho de Zimmer surge de uma *meia cegueira*, de uma impossibilidade de completude, para tornar-se conceito. A partir desse *meio*, a artista passa a fazer uma catalogação de lugares que por algum motivo levam em seu nome o adjetivo *meio*: Meia-Praia, Praia do Meio, etc. Da ligação física entre esses lugares surge uma cartografia com as suas fissuras.

O trabalho da artista apresenta o potencial político que desdobra-se para interpretações mais amplas sobre o conceito do sublime na paisagem e suas relações com a fotografia, e na maneira como um desastre se interpõe no meio, revelando determinadas fissuras e chamando a atenção para possíveis perguntas e respostas, políticas.

Mas não é o panfleto ou o sensacionalismo de luta pelo meio ambiente a razão do trabalho da artista. Antes de tudo, situo aqui o sublime como possibilidade de regeneração. A noção de que o sublime extrapola a percepção, promovendo um processo de teatralização do extremo, do ilimitado, no espaço fenomenológico, apontando para uma purificação da experiência espacial da paisagem, me parece ser a abordagem mais pertinente nesse trabalho da artista.

A sucessão de pontos de vista diversos das paisagens por onde a artista visita acabam por revelar uma presença até então desapercebida. Um processo possível de participação na invenção da paisagem a partir de uma falha, de uma violação, apontando para a invenção de uma fenomenologia do sublime como possibilidade regeneradora da paisagem.

Referências

Maderuelo, Javier (2007) *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores. ISBN 978-84-96775-15-2.

Serres, Michel (1994) Atlas. Lisboa: Instituto Piaget. ISBN 972-8407-16-5

Zimmer, Claudia (2009) *Meia Paisagem Meia*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PPGAVI — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Olivares, Rosa (2006) "La incomprensible beleza de la tragédi". *Exit*. ISSN 1697-5405. Nº 24: 14-22.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

3Nós3: arte como crítica política no quotidiano urbano

3Nós3: art as political criticism in everyday urban life

DANIELA MENDES CIDADE*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, (IA/UFRGS). Mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, UFRGS. Doutora em Arquitetura, UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Arquitetura (FA), Departamento de Arquitetura. Av. Sarmento Leite, 320. CEP 90050-170. Porto Alegre. Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: arq01@ufrgs.br

Resumo: O artigo aborda a ação artística "Ensacamento", realizada pelo Grupo 3Nós3 formado pelos brasileiros Mario Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França. A abordagem busca problematizar as questões políticas do projeto artístico ao tomar como referência a proposta poética do grupo para refletir sobre as práticas artísticas no contexto urbano brasileiro. A conclusão remete às possibilidades que a arte oferece à cidade contemporânea nessas obras de natureza efêmera e propositiva, que tiveram em sua época a expressão mediática como efeito catalisador.

Palavras chave: ação urbana / mídia / política.

Abstract: *The article deals with the artistic action "Ensacamento", realized by the Group 3Nós3 formed by the Brazilians Mario Ramiro, Hudinilson Jr. and Rafael França. The approach seeks to problematize the political issues of the artistic project by taking as reference the poetic proposal of the group to reflect on the artistic practices in the Brazilian urban context. The conclusion refers to the possibilities that art offers to the contemporary city in those works of ephemeral and purposeful nature, which in their time had media expression as a catalyzing effect.*

Keywords: *urban action / media / politics.*

Introdução

O Grupo 3Nós3, formado no final da década de 1970 pelos brasileiros Mario Ramiro (1957), Hudinilson Jr. (1957-2013) e Rafael França (1957-1991), teve

como palco de atuação a cidade São Paulo, Brasil. A intenção era a de não somente intervir na cidade, mas de provocar a percepção do público. Ao interferir na paisagem urbana, o efeito multiplicador acontecia com provocações através da mídia jornalística. Dessa forma, o grupo denominava suas ações de *interversão*. O grupo atuava de forma clandestina, para provocar com ações de caráter efêmero. Influenciados pela arte conceitual pela *Earth Art*, os três artistas, ainda estudantes de artes plásticas, tiveram a ideia de cobrir com sacos de plástico preto certos monumentos públicos. A ação, intitulada *Ensacamento* (Figura 1) marcou o inicio de uma série de trabalhos de cunho político do grupo, que questionava os espaços de convivência, de exposição da obra de arte e de circulação da informação. A proposta de *Ensacamento* surgiu durante um encontro dos três amigos na véspera da posse do presidente do Brasil, à época o general João Batista Figueiredo, que em 1979, propôs estabelecer uma abertura política após anos de ditadura militar no Brasil. Mesmo com uma intenção política velada, e com o desejo de fugir dos modos tradicionais do fazer artístico, o grupo acabou por fazer parte de uma geração que deu início às ações artísticas no contexto urbano, comprometidos com a transformação política, social e econômica da realidade brasileira.

As cabeças ensacadas faziam alusão às práticas de tortura exercidas durante a ditadura militar, que consistia em encapuzar as presos políticos para sufocá-los e cegá-los diante dos seus torturadores. Mario Ramiro (2004) relembra esse momento, que influenciou a formação de grupos de intervenção urbana como um movimento cultural organizado:

> *Com o início do período da ditadura militar no Brasil, em 1964, e com o endurecimento do regime em 1968, as manifestações públicas de estudantes e trabalhadores foram violentamente reprimidas pelo governo, resultando em torturas, mortes e na censura à liberdade de expressão. Mas em 1977, na cidade de São Paulo, como nas cidades mais próximas, que formam o maior polo industrial do país, tiveram início as primeiras manifestações que reagrupariam novamente trabalhadores e estudantes nas ruas, em decorrência de um amplo movimento político pelo retorno à democracia. Esses acontecimentos transformaram mais uma vez o espaço público num local de expressão cultural e política na vida dos brasileiros, que culminaria nas grandes concentrações populares em favor das eleições diretas para presidente, ocorridas em 1984* (Ramiro, 2004).

No momento social e político em que o Brasil se encontrava, caracterizado pela repressão à liberdade de expressão e controle da vida social, a práxis artística se apoiou no deslocamento do debate artístico ao terreno ideológico, dando forma a conteúdos políticos, para uma política das artes inscrita na própria

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

linguagem e nas modalidades de sua inserção na sociedade (Ferreira, 2009: 25). Os grupos de artistas passaram a buscar um autonomia em relação ao circuito tradicional das artes, expandindo-se para espaços não institucionais, incluindo a apropriação do espaço urbano, como forma alternativa ao mercado cultural. Aliado a isso, o 3Nós3 fez dos jornais diários a forma de veiculação e amplificação das suas ações.

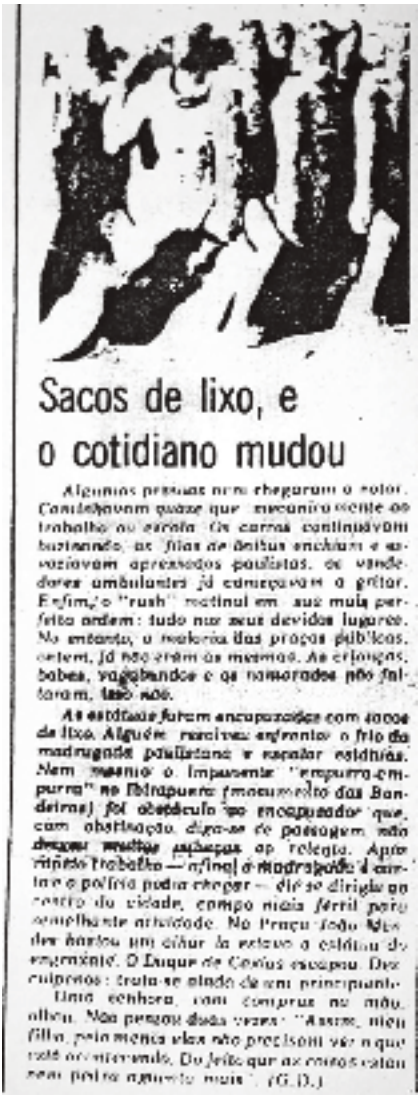
1. Sacos de lixo, e o quotidiano mudou

Realizada na madrugada do dia 27 de abril de 1979, *Ensacamento* foi a primeira ação do grupo 3Nós3. Após o mapeamento de 27 monumentos, o grupo encapuzou cabeças de pedra e bronze com sacos de lixo. Sem esperar pela reação do público ou mesmo pelo reconhecimento da crítica de arte, os artistas criaram uma pauta jornalística a respeito das suas ações, garantido com isso a documentação e o efeito multiplicador através dos periódicos. Anonimamente, e se passando por moradores indignados, os próprios artistas ligavam para as redações dos jornais de grande circulação São Paulo, como o *Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo,* entre outros, relatando sobre o ocorrido inusitado. Por isso a divulgação dessa ação iniciou nas editorias de cidade, e não nos cadernos de arte e cultura dos diários. Assim, a imprensa recebia e não qualificava ou discutia o trabalho como arte. Percebiam como ação de vandalismo ou ameaça ao patrimônio histórico. Porém, independente do contexto artístico, o trabalho tinha garantida a sua publicação, fora da área da arte, mas tendo uma grande repercussão na mídia tradicional (Figura 2).

Conforme pesquisa realizada por Nichelle (2010), curiosamente, a ação do 3Nós3 com sacos de lixo, aparecia ao lado da reportagem sobre a greve dos lixeiros da cidade de São Paulo, que casualmente iniciava naquela mesma madrugada: "Assim, via-se na capa do jornal, de um lado a imagem de uma das estátuas cobertas com sacos de lixo; do outro, vários montes de lixo, referindo-se à greve dos lixeiros" (Nichelle, 2010: 112). Com o título *Sacos de lixo e o quotidiano mudou*(Figura 2), o Jornal Última Hora no dia 28 de abril de 1979 noticiava que as praças públicas da capital do Estado de São Paulo não eram as mesmas. O Jornal *Folha da Tarde,* na mesma data, estampava uma foto do monumento, relatando que muita gente observou, com estranheza, a alteração da paisagem.

O grupo adotou como sistemática, para a divulgação das suas ações, a denúncia anônima e o envio de *realises* para os jornais. A intensão era garantir uma veiculação das ações, da mesma forma que provocar os editores para chamadas de primeira página dos jornais: uma alteração intempestiva na órdem pública, um fato extraordináario que torna-se acontecimento de grande repercussão e

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



Sacos de lixo, e o cotidiano mudou

Algumas pessoas nem chegaram a notar. Caminhavam quase que mecanicamente ao trabalho ou escola. Os carros continuavam buzinando, as filas de ônibus enchiam e esvaziavam apressados paulistas, os vendedores ambulantes já começavam a gritar. Enfim, o "rush" matinal em sua mais perfeita ordem: tudo nos seus devidos lugares. No entanto, a maioria das praças públicas, ontem, já não eram as mesmas. As crianças, babes, vagabundos e os namorados não faltaram, isso não.

As estátuas foram encapuzadas com sacos de lixo. Alguém resolveu enfrentar o frio da madrugada paulistana e escalar estátuas. Nem mesmo o imponente "empurra-empurra" no Ibirapuera (monumento das Bandeiras) foi obstáculo ao encapuzador que, com obstinação, diga-se de passagem, não deixou muitas esperas ao relento. Após rápido trabalho — afinal a madrugada é curta e a polícia podia chegar — dê-se dirigir ao centro da cidade, campo mais fértil para semelhante atividade. No Praça João Mendes bastou um olhar lá estava a estátua do engraxate. O Duque de Caxias escapou. Desculpemos: trata-se ainda de um principiante.

Uma senhora, com compras na mão, olhou. Não pensou duas vezes: "Assim, meu filho, pelo menos elas não precisam ver o que está acontecendo. Do jeito que as coisas estão nem podia aguentar mais". (G.D.)

Figura 1 · 3Nós3, *Ensacamento*, 1979, HudinilsonJr. durante a ação, São Paulo. Fonte: Mário Ramiro.
Figura 2 · *Última Hora*, 28 de abril de 1979, reportagem sobre a ação *Ensacamento*, São Paulo. Fonte: Mário Ramiro.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

popularização como "notícia" ou "manchete". Nos dias de hoje, devido à proliferação das mídias sociais, esse fenômeno da instantaneidade deixou de ser uma função da imprensa tradicional, migrando para a *web*.

2. Ação como performance, e a cidade como palco

Para Freire (1997), "se o museu é o lugar da permanência, a cidade é o lugar da ausência, da transitoriedade, da mobilidade; as obras na cidade oscilam entre a permanência (pela ausência) e seu total desaparecimento pela morte dos que guardam esse traço na memória coletiva, apagando-o" (Freire 1997:229). A ação *Ensacamento* (Figura 2, Figura 3 e Figura 4) teve como efeito uma atualização desses traços da memória do quotidiano, enfatizando um determinado momento histórico político através de um ato que se apresenta entre arte e vida, *perfomance* e ato político. A mistura de gêneros, ou mesmo a hibridização no campo da arte, acontecida a partir dá década 70, conforme nos ensina Rancière (2010) reatualizaria a forma de arte total. Para o autor, outra forma de compreender ações performáticas, como as do 3Nós3, seria a ideia de hibridização dos meios da arte, e a troca de papéis e de identidades, neste caso do grupo paulistano, entre a arte e a mídia tradicional.

A causa e efeito como *hiperteatro*, transformou a representação em presença e a passividade em atividade. O poder do palco tradicional de teatro, assim como a narração de uma história, a leitura de um livro ou um olhar sobre uma imagem, é substituído por um novo palco, a cidade, onde "performances heterogêneas se traduzem uma nas outras" (Rancière, 2010: 34). Às pessoas, jornalistas, artistas, enquanto espectadores, era esperado "que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da 'história' e dela fazerem a sua própria história" (Rancière, 2010: 34).

Caeiro (2014) ressalta que, partir dos anos 60, o monumento ou estatuária deixa de ser o único gênero da arte no espaço público, e a arte passa a ocupar seu lugar nos processos de *performance.* Questões políticas importantes são abertas para se refletir sobre a arte no contexto urbano e sua relação com a sociedade. Arte e política, para Rancière, apresentam ligação enquanto formas de dissentimento. Dissentimento que para ele significa o conflito de vários regimes sensoriais, e política, a atividade que reconfigura os enquadramentos sensíveis dos objetos comuns, ou dos objetos desgastados na paisagem. "Os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que pode dizer-se sobre o visível e quais os sujeitos que são capazes de o fazer" (Rancière, 2010: 95).

O efeito político da arte transforma-se em uma rede de entrelaçamento de lógicas heterogêneas. A ação do grupo 3Nós3 aconteceu em um espaço

Figuras 2, 3, 4 · 3Nós3, *Ensacamento*, 1979, o grupo em ação, São Paulo. Fonte: Mário Ramiro

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

neutralizado em relação aos espaços institucionais da arte, sobrepondo com temporalidades heterogêneas (o monumento e as suas cabeças encapuzadas), ressaltando o anonimato a quem as obras no espaço público se dirigiam, o anonimato dos autores e a ausência de separação entre o que pertence e o que não pertence ao campo da arte. A partir desta ação, os artistas passaram a se denominar 3Nós3.

A questão do anonimato era um elemento importante para o grupo, inicialmente para não serem identificados pela polícia como transgressores. Logo após, entre o grupo de amigos, ao qual faziam partem alguns jornalistas, a ação *Ensacamento*s tornou-se conhecida. A autoria do 3Nós3 foi revelada, apresentada por publicações de Mario Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França.

A performance artística que se transformou em um gesto visível na rua, anulou a separação entre arte e vida, entre performance e o palco da vida coletiva. O ato artístico, como ação anônima realizada durante a madruga, fugindo do olhar da polícia, se faz presente pela noção de um acontecimento temporal e espacial da *performance*, como forma de fugir da trivialidade quotidiana, teatro em que poucos tem acesso. O que fica da ação em si é o registro, que passa para as paredes do museu, transformando-se em obra (Figuras 2, Figura 3, Figura 4 e Figura 5).

Conclusão

O grupo 3Nós3 formado em 1979 atuou com uma série de intervenções na cidade de São Paulo até o ano de 1982, quando realizou seu último ato, com a exposição *3Nós3 Acabou* no espaço do Museu. No período de três anos de atuação, as questões propostas na intervenção *Ensacamento* se mantiveram como característica do grupo: o efêmero, a clandestinidade da ação, a alteração do espaço quotidiano da cidade, e a documentação. O que ficou para o público de hoje e do futuro foi um certo trabalho de luto destas ações, recuperadas através dos documentos dos artistas.

O processo de concepção e realização – a ideia, verificação da viabilidade, produção, realização e documentação – demandavam ao grupo um tempo muito maior que a duração da obra, período que normalmente não durava mais que três dias, tempo para a prefeitura da cidade remover os materiais instalados. Era, no entanto, tempo suficiente para modificar a paisagem e, potencializada com o papel desempenhado pela mídia impressa e televisiva, divulgar e documentar o trabalho. A documentação garantiu a permanência da obra efêmera, assim como o reconhecimento público do grupo.

O 3Nós3 também realizou uma série de ações na paisagem da cidade de São Paulo, tendo como foco específico a Avenida Paulista, lugar de importância na

vida da cidade. Por ser um palco tradicional de manifestações políticas, a artéria era elemento- símbolo destes artistas. O interessante é que este fato artístico acabou sendo absorvido por outros campos fora da arte, como a moda e a publicidade. A partir de então, lançamentos de coleções e de produtos passaram a ter como palco esta via. Se, por um lado, existe uma estetização do quotidiano urbano, por outro existe uma crítica social e política destes espaços. Nos últimos anos, essa mesma avenida tem se transformado em lugar de manifestações políticas e artísticas, que são mediatizadas simultaneamente. Isso nos remete a uma reflexão sobre o papel da arte contemporânea como forma de expressão que não se apresenta separada do meio urbano e político: Ela não estaria nos revelando uma paisagem inédita, nunca antes (da ação artística) vista?

As obras realizadas nos anos 1970-80 pelo grupo 3Nós3 inauguram um período em que a arte, de natureza efêmera e propositiva, tendo a expressão mediática como efeito catalisador, passa a oferecer à cidade contemporânea uma abordagem estética do projeto artístico no meio urbano. E que, ao mesmo tempo, enuncia uma nova relação de intersecções entre arte, vida, mídia e política.

Referências

Caeiro, Mário (2014) *Arte na cidade: história contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN: 978-989-644-282-8.

Ferreira, Glória (2009) *Arte como questão: anos 70*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake. ISBN:85.88728-12-5

Freire, Cristina (1997) *Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Annablume. ISBN: 85.85596-88-0

Nichelle, Aracéli Cecilia (2010*) O que está dentro fica / o que está fora se expande 3Nós3 – coletivo de arte no Brasil*. Florianópolis: UDESC: Pós-Graduação em Artes Visuais CEART. Dissertação de Mestrado

Rancière, Jacques (2010) *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-06-2

Ramiro, Mario (2004) "O Grupo 3Nós3 e o Movimento de Intervenção Urbana em São Paulo", *Revista Parachute, Montreal,* junho de 2004.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

La zona limítrofe en la pintura de Rubén Guerrero

The bordering area in the painting of Rubén Guerrero

DAVID SERRANO LEÓN*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista plástico. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en la especialidad de Pintura.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, Espanha. E-mail: dserrano2@us.es

Resumen: *La obra pictórica de Rubén Guerrero* (Utrera, 1976) ofrece una revisión constante de los fundamentos esenciales de la pintura, prestando especial atención al proceso, la práctica de la pintura como motivo de reflexión. Plantea un enfrentamiento entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad, la figuración y la abstracción, la negación del fondo y la figura y la realidad y la ficción. Tradicionalmente, dualidades antagónicas que dialogan y se complementan generando un nuevo espacio conceptual: la zona limítrofe.

Palabras clave: Pintura / geometría / espacio / percepción y composición.

Abstract: *Rubén Guerrero's (Utrera, 1976) pictorial work offers a constant review of the essential fundamentals of the painting, paying special attention to the process, the practice of the painting as motive of reflection. It poses a dispute between two-dimensionality and three-dimensionality, figuration and abstraction, denial of the background and the figure, and reality and fiction. Traditionally, conflicting dualities that dialogue and support themselves create a new conceptual space: the bordering area.*

Keywords: *Painting / geometry / space / perception and composition.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

En el año 1994 conocí al pintor Rubén Guerrero (Utrera, 1976), coincidiendo con el inicio de su formación artística en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Ya en aquel momento los trabajos de Guerrero destacaban por su nivel conceptual y procedimental, muy superior al resto de compañeros. Desde entonces ha ido cosechando numerosos premios y exponiendo en Galerías y Ferias de Arte Internacionales (Shanghái, Roma, México DF, San José, Sao Paulo y Miami, entre otros).

Como veremos, el discurso que plantea Guerrero es una revisión de los fundamentos básicos de la pintura (color, espacio, textura, composición, gestualidad, geometría, mímesis). A través de ellos construye su personal lenguaje y reflexiona sobre la importancia del proceso que conforma la obra.

Mediante esta aproximación analítica pretendemos extraer cuáles son las claves que definen la obra de Guerrero en el momento actual de madurez. A saber: qué discurso plantea, cómo concibe el proceso de creación, qué referentes conceptuales tiene y qué constantes permanecen. En definitiva, la búsqueda de la identidad del artista.

1. En la zona limítrofe de la pintura

Rubén Guerrero cuestiona las diferentes concepciones artísticas –espaciales, gramaticales y compositivas- que conforman la historia de la pintura. Su lenguaje es el resultado de una búsqueda incesante de los innumerables grados de apariencias de la representación –y de la imagen- que oscila entre la figuración y la abstracción. Según el artista:

> [La dicotomía abstracción/figuración] *es una dicotomía frecuente en la historia de la pintura desde Mondrian o Nicolas de Staël. En mi obra esa dualidad define perfectamente mi trabajo: no siento complejo al distanciarme de las formas hasta puntos en los que éstas dejan de ser inteligibles, me interesa ese territorio fronterizo y esa ambigüedad para provocar un estado de incertidumbre en el espectador. A pesar de ese distanciamiento con la figuración mi trabajo siempre hace referencia a formas concretas; es también una forma de distanciarme de la representación. A pesar de todo me siento más cercano a la figuración.* (Torre, 2012: 573)

Existe también un diálogo entre las abstracciones geométrica o gestual y la representación de la realidad más objetiva (Figura 1). Guerrero incorpora "elementos geométricos dentro de la figuración, son como yuxtaposiciones pero que participan de los elementos figurativos" (Guerrero, entrevista, 2017). De este modo, se genera una "nueva dimensión" comprendida entre el plano físico del cuadro (las dos dimensiones), donde reside la geometría, y la negada profundidad espacial figurativa (las tres dimensiones).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

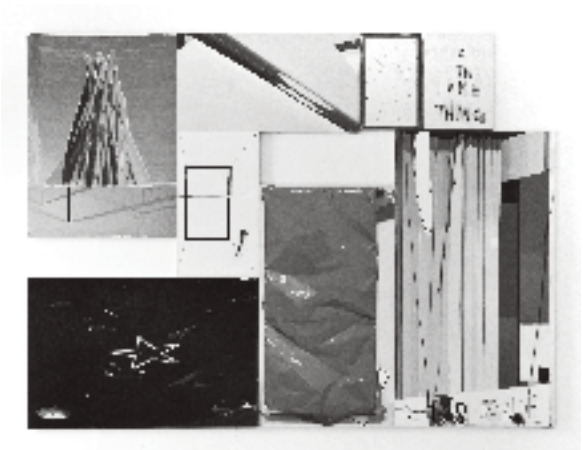


Figura 1 · *S/T, (línea de área)*, 2015. Óleo y esmalte sobre lienzo, 198x132 cm. Fuente: artista.
Figura 2 · *S/T,* 2012. Óleo y esmalte sobre madera (Políptico), 257x345,5 cm. Fuente: artista.

Según Arnheim la bidimensionalidad y la tridimensionalidad de la representación han sido una constante en la historia del arte pues:

> *Las composiciones pictóricas en que se pretende llenar un espacio tridimensional se sitúan en un punto medio entre dos concepciones espaciales extremas, con ambas de las cuales han de tener relación. Estas dos concepciones son las de constancia de cero por cien y constancia del cien por cien. En la constancia de cero por cien, la representación pictórica es una proyección total aplastada sobre un plano frontal; en la del cien por cien ocupa un escenario plenamente tridimensional. En la práctica ninguna representación ocupa una u otra de estas posiciones extremas. Lo que hay es una espacialidad intermedia, que según el estilo tiende a uno u otro extremo...* (Arnheim, 1997: 148)

Extrapolando esta dualidad podemos advertir en la obra de nuestro protagonista "la constancia de cero por cien" en la geometría y "la del cien por cien" en el espacio figurativo que recrea. Pero este último nos plantea un nuevo conflicto; la profundidad existente es contrarrestada por la disposición y cualidades del objeto representado –posee una mayor dimensión en altura y anchura que en sentido ortogonal — , pues es paralelo o abatido al plano del cuadro. (Figura 1) Por tanto, las obras de Guerrero no son "cuadros ventana" sino superficies pictóricas que interrumpen la mirada. Para ello utiliza el recurso de *trompe l´oeil* haciendo coincidir "la propia representación figurativa y la propia realidad de la superficie del cuadro" (Canal Sur Televisión, Vídeo: 2016). En la mayoría de los casos existe un espacio comprendido entre el límite del cuadro y el límite del objeto que representa. De este modo hace más evidente la utilización del recurso del "engaño del ojo" que es la intención del artista.

Otra estrategia frecuente en la obra de Guerrero es el binomio realidad-ficción. La mímesis convive con otras apariencias diversas que intuimos o deducimos pero no identificamos:

> *Existe una ambigüedad intencionada entre realidad y ficción en mis trabajos, que responde a una necesidad de provocar un grado de desconcierto en el espectador. Me interesa mantener la posibilidad de distintas direcciones en la lectura de la obra, ya sea a nivel formal o argumental.* (Torre, 2012: 572)

Detectamos leyes físicas, pero no reconocemos con exactitud lo que representan (Figura 2): en el panel superior izquierdo encontramos segmentos verticales que son iluminados y que arrojan sombras sobre una superficie y en el inferior derecho una cuña cuya cornisa arroja sombra sobre unas franjas verticales. Ambos elementos dialogan con objetos reales, explícitos, como un brillante papel arrugado.

Como vimos anteriormente, la "nueva dimensión" creada en la obra de

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Rubén Guerrero se basa en la adecuación de la bidimensionalidad y la tridimesionalidad. Pero también recurre el artista al tradicional concepto espacial del fondo y la figura, no obstante, negándolo. Desaparece esta disgregación en su obra con el fin de hacer confundir el motivo con el fondo (Figura 3 y Figura 4). En realidad, esta estrategia está apoyada en el discurso que el pintor Daniel Buren planteó en la década de los 60, cuando redujo la pintura a su "grado cero".

Con todos estos dualismos conceptuales Guerrero construye su discurso, entendido como una reflexión sobre la pintura y su proceso. Así lo confirma el artista:

> [Intento] *reflexionar sobre la percepción, el consumo de la imagen y también de forma autorreferencial [sobre] la propia pintura. Cómo asimilamos una realidad fragmentada, virtual e inconexa. En nuestra civilización de la imagen, donde predomina lo prefabricado, lo diferido, lo reproducido, lo real se ha visto desplazado por la copia y la simulación. Mi pintura responde a esto alejándose de las nociones de realidad y reafirmando su condición de artificio, escenificando su propio espacio de representación*. (Torre, 2012: 572)

A Guerrero no le interesa contar historias que estén supeditadas a un texto, incluso en los títulos de sus trabajos no explica nada, más bien orienta:

> *...no hay ningún argumento literario en mis trabajos, son bastante mudos. Siempre ha habido algo que no me ha convencido de la idea de cargar literariamente la obra y mucho menos que sea narrativa, no cuento nada. Aquello que cuento es lo que tú quieres creer que cuento, pero yo particularmente, no cuento nada...* (Guerrero, entrevista, 2017)

Sin embargo sus trabajos, apoyados en el mundo real, aluden a través de objetos y formas a la figura humana. Casi siempre aparece algún elemento que alerta de su presencia (Figura 5) — en el centro la forma rectilínea de unas piernas, un arco de círculo girado que recuerda a una sonrisa y dos elementos circulares en la parte inferior derecha que representan unos ojos-. En otras ocasiones, la ausencia física humana es evocada a través de la proporción, de la escala: "no quiero que (las obras) sean miniaturas ampliadas, tienen como una cierta relación con el tamaño de la figura humana". (Guerrero, entrevista, 2017)

Pese a su temprana madurez artística la obra de Rubén Guerrero posee unas constantes que definen su mundo: estructuras geométricas y volumétricas, sombras arrojadas, reflejos, brillos, perforaciones que abren nuevos espacios, ocultaciones y pliegues, entre otros. Así lo explica el pintor:

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

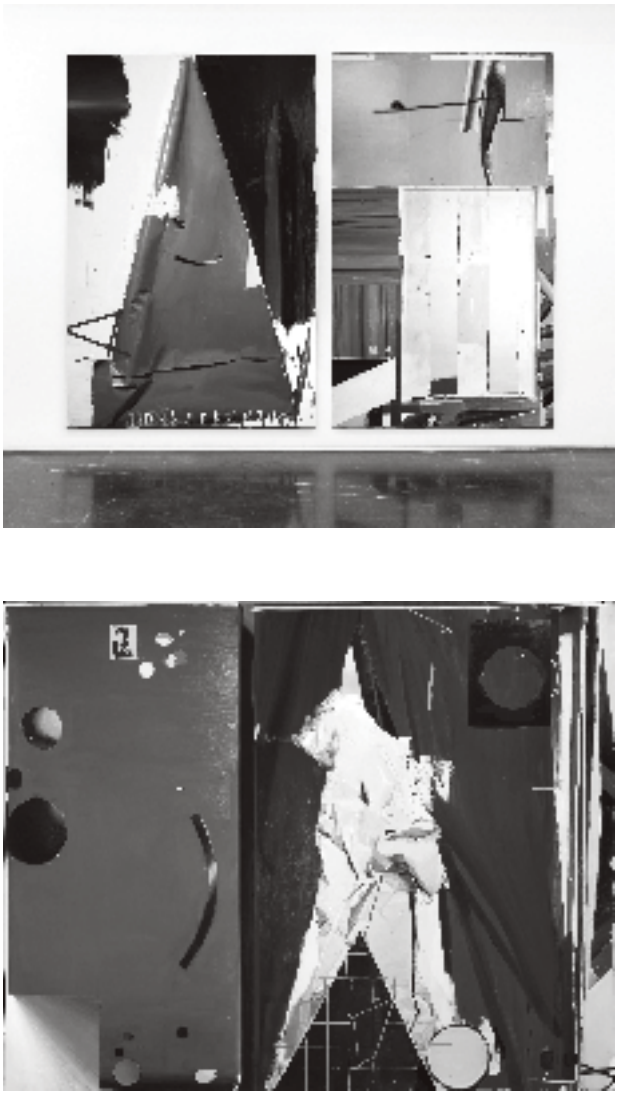


Figura 3 y 4 · *S/T (Ideé de peinture 1)*. 2014 Óleo y esmalte sobre lienzo. 250x166 cm. Fuente: artista. *S/T (Ideé de peinture 2)*. 2014 Óleo y esmalte sobre lienzo. 250x150 cm. Fuente: artista.
Figura 5 · *S/T*. 2014 Óleo y esmalte sobre lienzo. 200x250 cm. Fuente: artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

> *Procuro encontrar un motivo sencillo que me permita sugerir ciertas cuestiones de la pintura. La idea de ese capote triangular* (Figura 6)*, lo que más me interesaba, en primer lugar, es que hay un elemento detrás que no vemos, luego que separa dos espacios y luego que divide el círculo y lo pliega hacia dentro, parte del círculo desaparece, entiendes que hay como un pliegue. Era una referencia a Guilles Deleuze sobre su libro "El pliegue", era esa historia relacionada con la pintura, de los elementos que son importantes en la obra y que no están…* (Guerrero, entrevista, 2017)

Una vez expuesta la gramática que define la pintura de Guerrero veamos de qué modo aborda el proceso de creación donde mantiene un equilibrio entre lo que quiere hacer y el tiempo que eso requiere. No pretende realizar obras que se eternizan en el proceso.

2. El proceso de la pintura

Rubén Guerrero presta especial atención al proceso, reflexiona sobre la práctica de la pintura y sus posibilidades. El artista distingue dos formas de resolver una obra: una muy certera y otra caprichosa. La primera se basa en un ejercicio de rigor figurativo, se centra en un motivo y profundiza en él hasta el límite:

> *Te planteas el cuadro de una forma muy clara, tienes la imagen en la cabeza y la llevas a cabo. Tienes la sensación de que debe suceder algo más en el proceso para que se justifique todo aquello, te siente tranquilo porque sabes cuando acabó el cuadro*. (Arte Contemporáneo en España, Vídeo: 2014)

La segunda forma de plantear el trabajo es caprichosa pues *a priori* no tiene muy claro el resultado que pretende conseguir:

> *…el cuadro empieza a mutar, el propio cuadro te va pidiendo soluciones,* […], *sientes la sensación de que es infinito. Mueves partes del cuadro, empieza a rotar, una imagen empuja a la otra y suceden cosas fortuitas, afortunadas,* […], *se ensaya en el mismo cuadro. Nunca tienes la sensación de calma, de fin*. (Arte Contemporáneo en España, Vídeo: 2014)

Estas dos maneras no siempre caminan separadas, de hecho, en un gran número de obras conviven simultáneamente. Se trata de buscar un equilibrio entre el rigor y el capricho. Dicho proceso es muy intuitivo pues genera numerosas modificaciones, superposiciones de capas de pintura donde a veces puede quedar constancia de las anteriores:

> *Siempre dejo un testigo mínimo, no eliminar del todo lo que hice, ese testigo temporal me interesa mantenerlo, pero con cierta medida* (el ordenador interviene en esa fase

Figura 6 · *S/T,* (La mitad de lo que ves), 2016. Óleo sobre lienzo, 250x200 cm. Fuente: artista

> para descongestionar la carga a la que somete la obra). *No quiero que quede todo el testigo de que no fui tan certero, sino intento eliminar parte de esos errores pero no todos,* [...] *pretendo que sea una resolución feliz, con cierta claridad*. (Guerrero, entrevista, 2017).

En cualquier caso, las ideas llegan al cuadro muy depuradas –crea una especie de archivo en el ordenador, imágenes que hace con el móvil, la cámara de fotos e internet, las cuáles revisa constantemente y va eliminando aquellas que no le interesa-. Desde la maqueta escultórica inicial que se fabrica, pasando posteriormente por fases digitales donde la imagen es tratada y analizada hasta que es llevada al lienzo. Por otra parte, este no está delimitado en sus inicios, es decir, Guerrero trabaja sobre un soporte de grandes dimensiones que cuando está muy avanzado decide qué formato debe tener, recortando por alguno de sus lados.

A modo de resumen, decir que la actitud de Rubén Guerrero ante la pintura tiene un componente ético, cada decisión está muy meditada. Recordemos para finalizar sus propias palabras:

> *...mi intención no es complicarme la vida a la hora de plantear una obra, entre otras cosas porque luego queda pedante, si te pasas de rizos y pliegues se nota que te quieres lucir y eso es vanidoso. Entonces, hay que medir y equilibrar, no es necesario demostrar que tú sabes hacer eso...* (Guerrero, entrevista, 2017).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Conclusiones

Rubén Guerrero se sitúa firmemente en una zona limítrofe de la pintura. Como hemos visto se mueve entre las habituales dualidades opuestas. Pero yendo más allá de estos binomios, la obra de nuestro protagonista ofrece una jerarquía de diferentes grados de representación de la imagen, en la cual explora sus múltiples lecturas: desde la mímesis más rigurosa a la abstracción más gestual y radical, pasando por estadios intermedios de ficción y abstracción geométrica.

Para concluir, Guerrero plantea diálogos conflictivos y equilibrados entre los elementos representados y la negación de la ilusión de profundidad. En definitiva, habla del espacio de la pintura desde el espacio físico del cuadro.

Referencias

Arnheim, R. (1997). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma.

Arte Contemporáneo en España. A10tv. (2014). Rubén Guerrero. Nivel cero. [Vídeo online]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=cgb_aJn039k [28 de diciembre 2016]

Canal Sur Televisión. (2016). Rubén Guerrero, estrategias para explorar el espacio. [Vídeo online]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=vaaELHl_h1Y [26 de diciembre 2016]

Torre, F. de la. (2012) "Figuración postconceptual. Pintura española: de la nueva figuración madrileña a la neometafísica (1970-2010)". Tesis: Arte, producción e investigación. Director: David Pérez. Universidad Politécnica de Valencia.

La condición humana--animal en la obra de Idaira del Castillo

The human-animal condition in the work of Idaira del Castillo

DAVID SERRANO LEÓN*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista plástico. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en la especialidad de Pintura.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, Espanha. E-mail: dserrano2@us.es

Resumen: La obra de Idaira del Castillo (Santa Cruz de Tenerife, 1985) se nutre de acontecimientos que suceden en la vida cotidiana, ya sean cercanos o lejanos, y de historias inventadas que se objetivizan a través de diferentes fuentes como internet, lecturas, recuerdos o relaciones personales. También obtiene escenas absurdas donde conviven plácidamente personas y animales salvajes creando así un paralelismo entre la condición humana y animal.
Palabras clave: Pintura / figuración / color / deformación / tejidos.

Abstract: *Idaira del Castillo's work (Santa Cruz de Tenerife, 1985) feeds on events that happen in everyday life, whether near or far, and invented stories that objectify through different sources such as Internet, readings, memories or personal relationships. She also obtains absurd scenes where people and wild animals peacefully coexist creating a parallelism between the animal and the human condition.*
Keywords: *Painting / figuration / color / deformation / tissues.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

Conocí la original obra de Idaira del Castillo (Santa Cruz de Tenerife, 1985) en la Exposición titulada "Miradas" en la Galería Manuel Ojeda (Gran Canaria), en la cual trabajamos. A pesar de su juventud, del Castillo ha sido premiada y seleccionada para proyectos internacionales como por ejemplo "The Solo Project" (Basilea, 2014).

Como veremos el mundo plástico de nuestra protagonista es muy imaginativo, derrocha libertad y fantasia que se objetivizan a través del color, de las escalas y de las escenas que representa.

A través de este estudio pretendemos conocer qué aspectos de la realidad de la artista destaca en sus obras. Responderemos a cuáles son sus fuentes de inspiración, sus motivaciones y su lenguaje plástico.

1. El mundo animal-humano de Idaira del Castillo

La intención de Idaira del Castillo es contar historias a través de la pintura, principalmente autobiográficas, que a veces son explícitas y en otras ocasiones veladas:

> *Mi obra es bastante subjetiva, de mundos interiores, de visiones personales que tengo de siempre porque yo desde pequeña he sido una niña bastante imaginativa, entonces tengo todo un mundo personal que recurro a él. Y también cosas que me van ocurriendo en el presente y las voy interpretando.* (Castillo, entrevista, 2017)

Por tanto, sus escenas tienen un sentido narrativo que cuentan acontecimientos de la vida cotidiana de la artista. Recordemos sus palabras refiriéndose a la obra *San Ero* (Figura 1):

> *He tratado de representar recuerdos del mismo modo que tenemos fotografías en casa con nuestros seres queridos,* [...] *En el mural quise recoger distintos momentos de varias fiestas con amigos en las que se aprecian a distintos personajes que se van repitiendo en cada una de las composiciones, con un fondo en el que siempre predomina un ambiente muy cargado y saturado.* (Arteinformado, 2010)

Las 268 miniaturas que conforman la obra tienen también un trasfondo de denuncia, de una sociedad consumista marcada por los hábitos, la inmediatez, las relaciones humanas y lo visualmente aparente. A saber:

> *...la interacción entre los personajes, dada la influencia que ejerce la visión de los demás sobre ti mismo a la hora de relacionarte, así como el espacio como recipiente, contenedor de elementos, objetos, recuerdos que hacen que el sujeto reaccione de forma particular al sentirse condicionado.* (Gobierno de Canarias, 2013)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · *San Ero*. 2010. Técnica mixta sobre tela y fieltro. Medidas variables. Fuente: artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · *Lycaones*. 2012. Técnica mixta sobre tela y fieltro. Medidas variables. Fuente: artista.

No solo hay hechos reales en sus trabajos, también hay espacio para la ficción. Idaira del Castillo inventa historias a partir de lecturas, imágenes que ve y recuerdos. Por ejemplo, en la Exposición "Lycaón y los 13 ochomiles" (Figura 2) se apoya en las hazañas mitológicas de Hércules, las 12 pruebas que debe superar — curiosamente con animales — y las actualiza con retos contemporáneos como los 14 ochomiles, las cimas más altas del mundo. Así lo explica:

> *Son como una serie de hazañas, de retos que se pondría ese personaje, el lycaón —* perro salvaje africano — *que es un personaje muy aventurero. Por eso sería como las 12 pruebas de Hércules que son como una serie de pruebas que tienes que hacer para llegar a tu meta, pero tampoco es necesario llegar a la meta,* [...] *tiene una personalidad que se arriesga, que busca el riesgo, que busca el límite de él mismo.* (Contraluz La Laguna, Vídeo: 2012)

No obstante, hay un nexo común en todas las historias, sean reales o inventadas, y es la condición humana-animal de sus protagonistas. De hecho, hasta la propia artista se presenta como un animal:

> *La nutria sería yo. Ese título* [se refiere a la exposición titulada "A la reina nutria le gusta el kappamaki"] *fue como una presentación de mi misma hacia el mundo, jugando como si fuera de un cuento, bastante infantil y naif.* (Castillo, entrevista, 2017)

Se identifica con la nutria gigante del Amazonas (Figura 3) porque es un animal que tiene costumbres de manadas, de grupos y, además, es un anhelo de este mamífero que vive en dos medios, terrestre y acuático. Y de la misma manera le sucede con el resto de personas que representa: "Para mí, cada persona tiene un animal interior que lo representa, el lycaón es el perro salvaje africano y me recuerda mucho a una persona cercana, muy aventurera..." (Dulce, 2012)

Los animales representan la personalidad de cada hombre. Por tanto, la nutria que devora pirañas nos habla de la supervivencia del ser humano. Estas representan un daño para la sociedad. Lo podemos constatar, de nuevo, en la obra titulada *Pirañas* (Figura 4), donde un grupo de personas huyen de un peligro que no vemos, una playa, solo el título nos orienta a descifrar el contenido. Las pirañas son la incertidumbre, el desasosiego que nos acompaña.

También corren los animales, lo podemos ver en la obra *Carrera* (Figura 5) donde un grupo de perros se dirige a algún lugar incierto:

> *...están corriendo, como los hombres* -se refiere a la obra *Pirañas —*, [...] *una carrera de supervivencia del propio animal pero también está jugando con la competición de cada uno,* [...] *puede ser una carrera porque se van a comer a alguien, como una*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

gacela, pero luego le ves el dorsal y, quizás sea la Golden League y están compitiendo para las Olimpiadas. (Castillo, Entrevista: 2017)

La subjetividad y la ambigüedad son constantes en la obra de Idaira del Castillo. Juega insistentemente a las múltiples lecturas de la obra planteando continuos interrogantes motivados por las ausencias del lugar y lo que acontece en él. Nuestra realidad es su contexto.

Tal vez, podríamos interpretar una especie de "sinestesia" en su obra pues, como hemos visto, la artista asocia a personas que conoce –por su carácter o rasgos físicos- con animales y a la inversa. Recordemos cuando representa a Lycaón, en realidad está representando a un amigo, de hecho humaniza al animal de cuatro patas poniéndole dos zapatillas o ¿desvistiéndolo?

En apariencia es un animal, sin embargo, su identidad es humana. Y de la misma manera ocurre con la fisonomía de las personas que representa. Nos parecen monstruosas, grotescas, deformes,...

Todos podemos ser monstruos (no implica maldad), deformes y anómalos. Lo que nos convierte en ello no es la apariencia, sino lo que hacemos en nuestra vida. Desvisto a mis personajes y muestro lo buenos y lo malos que pueden ser. (Dulce, 2012)

Antes de analizar cómo configura el lenguaje plástico nuestra protagonista detengámonos en la obra *Escena I* (Figura 6) donde un grupo de animales salvajes acecha a un personaje femenino. El único trabajo donde auna ambos géneros:

En un mundo aparentemente plácido conviven personas y animales, un Arca de Noé o una Torre de Babel, donde todo el mundo parece vivir plácidamente. La luz y color acaban por convertir toda la escena en un 'Jardín del Edén'. Idaira del Castillo consigue plasmar toda esa fauna con fragmentos de tela recortados para componer una realidad tan absurda como cotidiana. (Crónicas de la Emigración, 2014)

2. Configuración del lenguaje pictórico

Idaira del Castillo, criada entre retales de telas, hilos y agujas, continúa la tradición familiar textil -de costureras- para pintar y tejer sus murales coloristas. Pero el principal motivo que le lleva a usar tejidos es su valor práctico; la artista estudia uno de los cursos académicos de Bellas Artes en Galicia, por tanto debía tener en cuenta el tamaño de las obras para transportarlas a Canarias — lugar de residencia —. Por este motivo surge la idea de trabajar sobre telas que, posteriormente, se reforzará tras realizar unos estudios de escenografía — sus

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · *Nutria comiendo piraña.* 2012.
Técnica mixta sobre tela. 320 x 460 cm. Fuente: artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · *Pirañas, 2013*. Técnica mixta sobre tela y fieltro. Medidas variables. Fuente: artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · *Carrera*. 2013. Técnica mixta sobre tela y fieltro. Medidas variables. Fuente: artista.
Figura 6 · *Escena 1*. 2011. Técnica mixta sobre tela y fieltro. Medidas variables. Fuente: artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

trabajos recuerdan a los telones teatrales—. Pero sin duda hay una cuestión esencial basada en intereses estéticos y conceptuales:

> *Un telón enorme que después lo pliegas y no ocupa nada, es algo ínfimo. Me interesan las cosas prácticas, ligeras, como si fuese un mercadillo, como el top manta.*[...] *Las telas cuelgan, están vivas, cambian, envejecen, la calidad de la tela en sí, el peso. Las telas usadas y desgastadas te van hablando...* (Castillo, Entrevista: 2017)

Según el espacio de recepción, las obras se muestran con diferentes apariencias. Tienen la cualidad de adaptarse al medio arquitectónico: se expanden sobre los muros laterales y descansan en el suelo generando pliegues que distorsionan la imagen. Todo ello motivado por las escalas gigantescas de sus pinturas. No obstante, también trabaja el pequeño formato. Según la artista:

> *Me pide el cuerpo las cosas o tremendamente grandes o muy pequeñas. Jugar con el tema de "Los viajes de Gulliver". Cuando ves algo muy pequeño, a mí siempre de pequeña me llamaba mucho la atención, que parecía que tú eras un gigante o también parecer que tú eres una cosa diminuta y que aquello es gigante, inmenso.* (Castillo, entrevista, 2017)

El límite de estos murales monumentales ha ido evolucionando en la obra de Idaira del Castillo. En las primeras obras (Figura 1) las escenas estaban contenidas en un formato regular (un cuadrado, un rectángulo). Posteriormente, ese límite se diluyó (Figura 3) dando la impresión de que la obra es el resultado de la unión de retales sin saber con certeza donde finaliza la escena. Por último, llega al extremo de recortar a sus protagonistas (Figura 2, Figura 4, Figura 5, Figura 6 y Figura 7), aislándolos en la nada:

> *Cuando tú recortas estás sacando al personaje de esa escena y lo estás ubicando en el mismo espacio que estás tú. Estás quitando todos los accesorios, estás desnudando todo y estás dejando lo esencial, lo que te interesa que permanezca.* (Castillo, Entrevista: 2017)

Campan a sus anchas por el muro, integrándose en el espacio real. Favoreciendo de este modo la ausencia de profundidad, la contradicción en los tamaños, la descontextualización, y el contraste entre la tridimensionalidad de las figuras y la bidimensionalidad del muro. En definitiva, hace aún más intensos a sus protagonistas.

En muchas ocasiones el proceso se ha invertido, es decir, en lugar de ir creciendo la obra, iba disminuyendo. Como es el caso de *Carmita* (Figura 7). En realidad era un gran mural donde la figura estaba integrada en un espacio que finalmente destruyó para recortarla, la aisló.

Figura 7 · *Carmita*. 2012. Técnica mixta sobre tela. 110 x 505 cm. Fuente: artista.

La construcción del lenguaje plástico de Idaira del Castillo no tiene unos referentes claramente definidos, su obra está llena de innumerables influencias de todo aquello que le rodea. La artista responde así cuando le preguntan sobre sus coordenadas estéticas:

> *No me lo he planteado, vivo el día a día y lo expreso según mi cabeza lo va procesando. Como si de un cartel publicitario se tratara, expongo mi visión, dando al espectador la oportunidad de interpretarla y sacar sus conclusiones.* (Dulce, 2012)

Su trabajo es absolutamente intuitivo y visceral, lleno de reminiscencias inconscientes. *A posteriori* la artista detecta en sus obras algunos ecos: de pinturas callejeras –ella misma practicó en su juventud el *graffiti*-; de dibujos animados antiguos y de pegatinas infantiles: "las pegatinas que venían con los chicles cuando éramos pequeños..., yo hacía murales con ese material..., *San Ero* (Figura 1) me recuerda a lo que había hecho de pequeña" (Castillo, entrevista: 2017).

También le recuerda su obra a las máscaras de rituales, como los de Papúa, Nueva Guinea, que se visten con esos colores intensos. Y es que a nuestra protagonista le interesa profundamente el color o como ella lo denomina "el cromatismo del sur o subtropical". Usándolo de un modo no premeditado pues surge en el propio proceso motivado por las sensaciones: "interpreto a las personas con un color que describe su estado emocional en el que se pueden encontrar en ese

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

momento". (Castillo, Entrevista: 2017). El color es el animal que llevamos dentro.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Conclusiones

El resultado pictórico de Idaira del Castillo oscila entre una realidad lógica y absurda, donde nos habla de las formas de relacionarse socialmente con el entorno, de la influencia de los demás, de la decadencia del ser humano, de los monstruos cotidianos y de la deformidad de la personalidad.

El lenguaje creado por nuestra protagonista le pertenece, es inconfundible. Ha sido capaz de aunar en las personales historias que nos cuenta el color de su tierra, la ductilidad del tejido y las gigantescas escalas teatrales.

Por todo lo expuesto podemos concluir que Idaira del Castillo crea dos mundos paralelos donde: "el humano se animaliza en sus conductas sociales y el animal se humaniza en su intuitiva existencia natural" (Pascual, 2012: 43).

Referencias

Arteinformado. (2010). *Espacio Iberoamericano del Arte*. [online]. Disponible en: http://www.arteinformado.com/agenda/f/a-la-reina-nutria-le-gusta-el-kappamaki-33478 [9 de enero de 2017]

Contraluz La Laguna. (2012). *Idaira del Castillo*. [online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=XTjWaNbYj_g [11 de enero de 2017]

Crónicas de la Emigración. (2014, junio 18). "La artista tinerfeña Idaira del Castillo expone sus obras en la ciudad suiza de Basilea". Disponible en: http://www.cronicasdelaemigracion.com/articulo/canarias/artista-tinerfena-idaira-castillo- expone-obras-ciudad-suiza-basilea/20140618141251059219.html

Dulce, J. (2012, septiembre 8) "Lo que nos convierte en monstruos no es el aspecto, sino lo que hacemos". *Eldía.es*. Disponible en: http://web.eldia.es/2012-09-08/cultura/3-convierte-monstruos-es-aspecto-sino-hacemos.htm)

Gobierno de Canarias. (2013). *Portal de noticias. Cultura*. [online]. Disponible en: http://www.gobcan.es/noticias/tcd/Cultura/44348/artista-idaira-castillo-expone-lycaon-13- ochomiles-centro-arte-regenta [9 de enero de 2017]

Pascual, O. (2012). "Animalario (o… despintando y cosiendo la memoria según Idaira del Castillo. Gobierno de Canarias." En *Lycaón y los 13 ochomiles*. Catálogo de Exp. (pp.42-43).

(Des)construção de um jogar na obra de Victor Costa

Finding a play in Victor Costa's work

DIANA COSTA*

Artigo completo submetido a 23 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, artista visual. Doutoramento em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. Mestrado em Pintura pela Wimbledon School of Art, Londres. Licenciatura em Artes Plásticas Pintura pela Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP).

AFILIAÇÃO: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Universidade de Lisboa. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa. Email: dianagodinhocosta@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe apresentar o jogo pictórico e processual do trabalho desenvolvido pelo artista plástico Victor Costa, as pesquisas prévias à obra e a forma como se jogam e conciliam em termos de composição e cromatismo na tela. A (des)construção de um jogar na obra de Victor Costa refere-se à estrutura do seu processo que se alicerça em três meios: na fotografia de investigação, na manipulação digital e cromática e na repetição.
Palavras chave: construção / jogo / fotografia / digital / repetição.

Abstract: *This article proposes to present the pictorial dynamic/game and procedure of the work done by the artist Victor Costa, the previous researches to the work and the way they play and reconcile in terms of composition and chromatism on the canvas. The (de) construction of the game in the work of Victor Costa refers to the structure of his process that is based in three ways: research photography, digital and chromatic manipulation and repetition.*
Keywords: *construction / game / photography / digital / repetition.*

Introdução

Durante a sua carreira artística, os artistas produzem as suas obras usando as ferramentas disponíveis em cada momento criativo. No momento atual, vários são os processos e técnicas ao dispor, nomeadamente as potencialidades digitais que podem acrescentar valor ao processo criativo sem descurar os processos tradicionais.

A perspetiva deste artigo implica uma abordagem que pretende compreender e explorar a construção processual de uma obra do artista Victor Costa,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

estabelecendo paralelos entres as referências ao real e aquilo que realmente pretende ser representado. Qual o universo visual do artista para cada exposição ou tema escolhido e como ele é conquistado/registado?

A obra do artista visa a importância de um pensamento plástico sistemático na criação das formas, em intimidade com a racionalização teórica, contextualizando a intuição e descoberta de novos significados. Trata-se de colocar em campo a necessidade de criar uma lógica conceptual e percetiva, criando sistemas caracterizados por meticulosidade, regularidade e repetição, de forma a manipular a ordem de entendimento dos diferentes níveis de composição, analisando de que forma eles se apresentam, dialogam ou interagem com a realidade criativa/plástica gerindo e articulando a manipulação digital e a produção mais tradicional.

(Des)construção de um jogar

Para o desenvolvimento do artigo foram escolhidas as seguintes obras:

A obra da *Figura 1* pertence a um conjunto de trabalhos realizados para a exposição *Underpaintings* que decorreu na Galeria do Jornal de Notícias no Porto e na Galeria do Diário de Notícias em Lisboa. A obra da *Figura 2*, pertence à exposição com o título *Teorema da Cor*, que decorreu na Fundação D.Luís I em Cascais. Estas duas obras, apesar de pertencerem a exposições diferentes, foram escolhidas porque em termos estruturais e cromáticos, o seu enquadramento temático define o processo do artista.

Como referido acima a *(des)contrução de um jogar na obra de Victor Costa* refere-se à estrutura do seu processo que se alicerça em três meios: na fotografia de investigação, na manipulação digital e cromática e na repetição.

A fotografia de investigação, no processo prático do artista, define-se como uma pesquisa que, dentro de um tempo determinado, define a reserva de imagens que servem como símbolos para arquitetar uma ideia. Ideia essa que, de alguma forma, assume um valor que privilegia o conceito ou a ideia que subjaz à obra.

Nestes exemplos concretos, o artista fez uma recolha fotográfica em empresas que produzem blocos de cimento para construção civil, registando todos os objetos que fazem parte dos procedimentos de construção de peças em cimento.

Nas pilhas de cimento amontoados em terrenos planos, o artista descobre estruturas e séries que, ao serem registadas ganham uma vida própria, multiplicam-se e dividem-se em múltiplos de si próprios, somam-se e tornam-se pretexto para começar.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

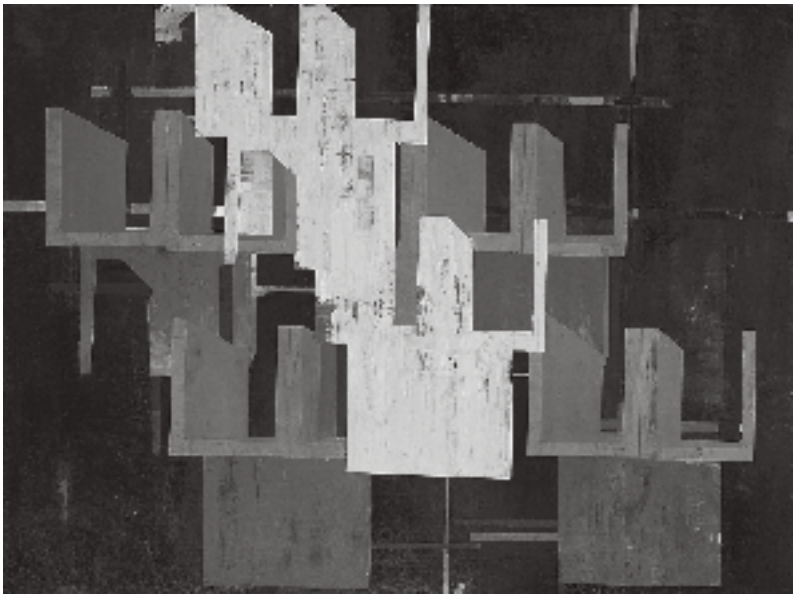


Figura 1 · Victor Costa, 2010, sem título, acrílico sobre tela, 150x200cm. Coleção Miguel Champalimaud. Fonte: própria.
Figura 2 · Victor Costa, 2011, sem título, acrílico sobre tela, 130x180cm. Coleção do Autor. Fonte: cedida pelo artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Manipulação digital e cromática.

A facilidade com que hoje qualquer utilizador manipula softwares acontece devido a um contexto favorável para o seu aparecimento: vontade e necessidade de experimentar a imagem de um modo mais veloz e manipulável.

Na prática artística de atelier de Victor Costa não acontece de forma diferente. As possibilidades que os softwares como o *Photoshop* permitem como multiplicar, espalhar, movimentar, e fazer estudos cromáticos não são desperdiçadas pelo artista e tornam-se prática corrente, processual e inevitável à sua criação. As fotografias arrecadas são lançadas para o programa, sofrem recortes, duplicações e estudos de cor que originam as primeiras camadas de tinta na tela em atelier. Após as primeiras camadas/*layers* de tinta serem aplicadas, novas fotografias são registadas e manipuladas novamente em *Photoshop* de forma obter as melhores composições e as melhores ligações cromáticas.

Trata-se de um processo circular, quase sem fim, de ida ao atelier e retorno ao computador, a prática e a máquina conjugam-se para um objetivo final, reduzindo o tempo de produção e alcançando de forma controlada os melhores resultados possíveis. Uma prática sempre vinculada a um trabalho digital, que parte e absorve o procedimento artístico de atelier. Onde o artista dá resposta à pergunta sempre latente quando somamos novas ferramentas às técnicas tradicionais de atelier: qual a vantagem de criar um sistema que articula a tecnologia digital e a produção plástica pictórica? Pode-se afirmar que parte significativa das pesquisas feitas sobre esta tipologia de experiência entre atelier e *media* digitais (computador), põe em destaque os aspetos cognitivos envolvidos no processo, rebate e rompe com a tradição. Trata-se de uma ferramenta de criação que implica uma *praxis* onde o artista aprende a dominar o software com um propósito: de produzir e antever resultados, onde universo tecnológico é um meio para desenvolver novos territórios de atuação de forma a aplicar a sua subjetividade e desenvolver o seu espaço criativo.

Vejam-se alguns exemplos de estudos e manipulações e composições de uma obra do artista: Figura 4.

Repetição

O panorama artístico tem vindo a estabelecer novos paradigmas sobre a repetição como conceito e prática. E, perante a possibilidade de construção de novas situações e experiências, afirma-se por vezes: "repetir, repetir, até ficar diferente..." (Barros, 2010).

A repetição revela-se nestas e em toda a obra do artista desde 2007 como conceito operativo, possibilitando diversas apropriações, e como instrumento,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

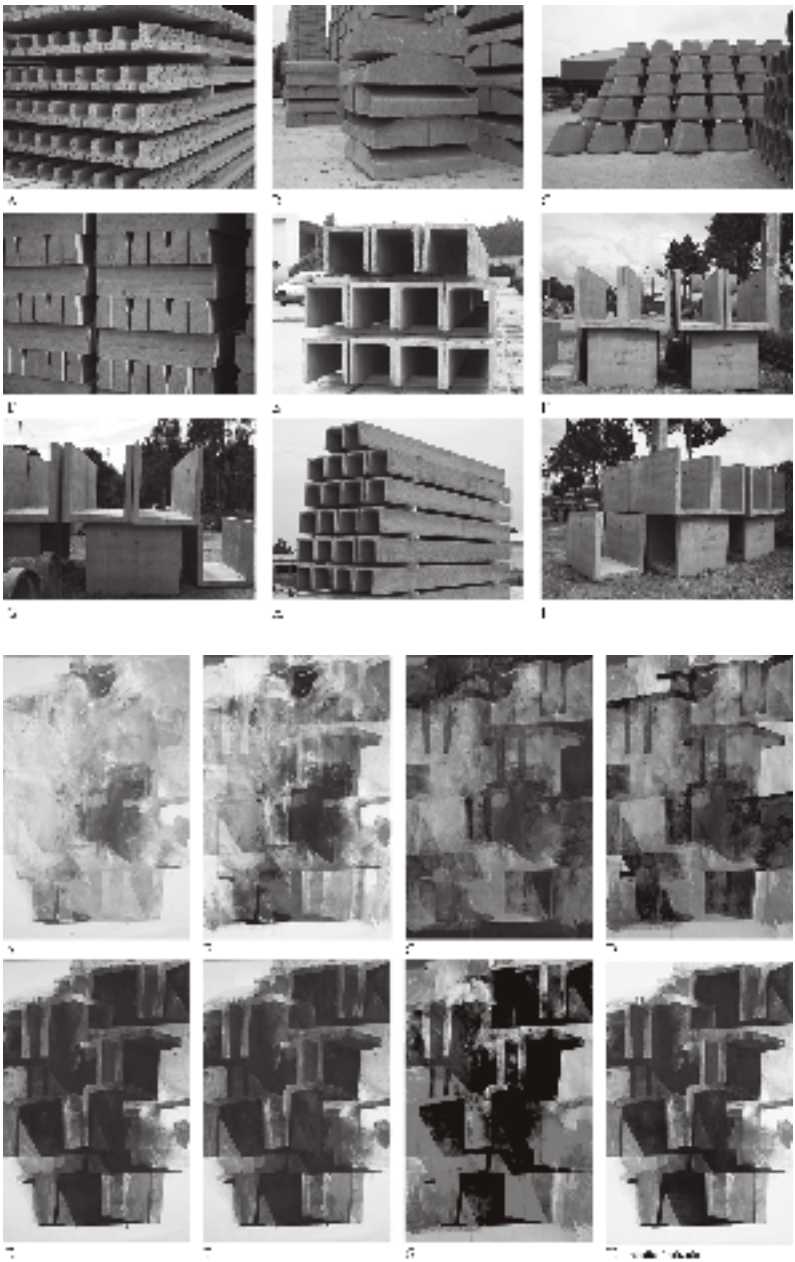


Figura 3 · (A.B.C.D.E.F.G.H.I.) Fotografias do acervo temático do artista Victor Costa. Fonte: cedido pelo artista.
Figura 4 · Victor Costa, Estudos de composição e cromatismo com manipulação digital. Sendo a imagem H o trabalho final, produto de atelier. Fonte: cedidas pelo artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

criando uma imensa variedade de resultados pelo seu uso.

A aplicação de comportamentos repetitivos é uma estratégia de trabalho para o artista, embora varie consoante cada proposta artística e contexto em que o trabalho é realizado, e usada de modo constante e metódico.

O recurso à repetição na sua obra é da ordem da ordenação, organização e combinação (como nas séries matemáticas), e está associado à necessidade de organizar uma rotina, um quotidiano e, simultaneamente, de rompê-la e fazer surgir algo novo. O gesto repetitivo é intrínseco à aprendizagem humana e, por isso, é comparável às necessidades e às atividades do quotidiano, como por exemplo, ir trabalhar diariamente sempre à mesma hora, dormir, comer, etc. A repetição ocorre como método, conceito e prática (aplicação do conceito) e recurso artístico, sendo elemento integrante da produção e estando patente na composição da imagem final.

De que forma o artista faz uso do mesmo símbolo, repetindo-o, e consegue resultados finais sempre diferentes? As suas obras demonstram uma necessidade de desdobramento como forma de crescimento, sempre em forma de sequência, regenerando a forma inicial (pela cor ou pela posição), para que esta caminhe para uma desconstrução dela mesma. Aproxima a forma do informe, pois a composição desconstrói-se em vez de se compor, a expressividade sobrepõe-se a qualquer outro valor artístico e a pintura gera-se a si mesma. Mostra-nos como uma forma perde a sua referência inicial e se renova numa sequência de trabalho. Veja-se por exemplo a Figura 2, onde o peso do cimento inerente à função definida para aquele objeto como referente, perde a sua composição física e pesada e transforma-se em algo tão leve pela sugestão de suspensão e transparência assumida pelo artista.

Para Deleuze (referência na abordagem a este conceito), a repetição é "verdadeiramente o que se disfarça ao se constituir e o que se constitui ao se disfarçar" (Deleuze, 2000).

Como se percebe pela imagem da *Figura 5*, as formas aparentemente parecem todas a mesma, mas quando olhamos para o rigor do formato e o rigor geométrico apercebemo-nos das suas diferenças. Intencional ou não, através da formação continuada de imagens, o artista pretende com a repetição responder ao desvanecimento do que é real, no esforço de manufaturá-lo. Para tal, a simulação e a sugestão fortalecem os confrontos no campo dos sentidos.

Afirma-se neste momento que cada coisa repetida na sua obra é a própria repetição: é sempre constituída por outra coisa.

Para gerar um efeito, melhor ou pior, a repetição deve ser entendida (detetada) e, para tal, está sujeita a vários fatores: uns estão vinculados à denominação

Figura 5 · Demonstração de um elemento frontal e suas repetições e diferenças.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

do destinatário, à sua concentração e capacidade de atenção, às particularidades de um observador; os outros fatores referem-se à codificação e significação. A repetição assume-se como um dispositivo de criação, onde as estruturas de repetição e alternância são propícias à criação e inteligibilidade da imagem no seu processo de formulação e construção. Não se trata da construção de uma narrativa, não é intenção do artista, mas de uma consequência de acumulação e codificação plástica, sempre dependente de um conjunto visual, icónico e expressivo, estrutural na forma de criar do artista.

A repetição é então fundadora da sua obra, mas apresenta também um carácter de aperfeiçoamento permitindo apurar esteticamente os resultados imagéticos.

Conclusão

Quando falamos de (des)construção na obra do artista, podemos falar também de (des)ordem visual como reflexo de todas a (des)construção processual onde podemos ter a perceção dos diversos detalhes que compõem os trabalhos finais. A ação (montagem) é o fator determinante para este propósito, uma vez que os objetos dependem dela para surgirem, não possuem posição fixa e vão-se espalhando na composição formada pela ação registada. Sendo assim, o trabalho modifica-se, de cada vez que é pensado ou composto, evidenciando aspetos do jogo pela manipulação das peças e pelas diferentes combinações nos inúmeros desdobramentos internos.

A arte habita o espaço da sua autocrítica, quando se interroga sobre os seus modos de fazer, sobre as ideias que origina e as possibilidades infindáveis da sua própria interpretação. Procura campos de atuação sem limites, de forma a encontrar novas conexões.

Este novo tempo (cheio de ferramentas) proporciona maior velocidade na aquisição de informação e conhecimento e esta possibilidade remove obstáculos, quebra o tempo e o espaço interligando produções, criando uma multiplicidade de elos criativos e outros.

A forma como o artista e o próprio ser humano de forma geral faz as suas escolhas perante as ofertas de ferramentas, tecnologias e procedimentos é um dos estímulos levados a cabo para esta pesquisa e investigação.

Vivemos num momento especial da arte, não por causa das revoluções de estilo, ou por causa de um novo conceito de verdade artística, mas porque estamos na era do entendimento do domínio das novas ferramentas tecnológicas da arte e suas funcionalidades nos projetos artísticos mais ou menos tradicionais. Warhol sabia, já nos anos cinquenta, que os media tinham mudado as coisas e que essa mudança era irreversível. A adaptabilidade da tecnologia

à arte reside naquilo em que acreditamos ser possível, e que nos leve a criar/construir algo novo.

Recordo as palavras de Sebastião Salgado sobre o momento em que trabalhava sobre a sua última exposição *Genesis* em que afirma que a sua aproximação à natureza foi tão profunda, que ele mesmo se tornou natureza. Como nessas palavras, também seria possível dizer que Victor Costa ao introduzir e absorver estes novos meios e ferramentas no seu processo, tornou ao processo indispensável o uso dos mesmos. Os meios tornaram-se processo.

Victor Costa foi professor até 2005 da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Foi Fundador e Diretor do Centro de Arte de S. João da Madeira de 1986 a 2014, foi também responsável pelo Núcleo de Arte Oliva Creative Factory assumindo as funções de Diretor durante o seu primeiro ano de atividade. É Fundador e Membro do Conselho de Administração do Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende. Expôs individualmente nos anos 80 e 90 na Galeria Módulo em Lisboa e no Porto e mais recentemente na Fundação Júlio Resende, Fundação D. Luís em Cascais, Jornal de Noticias no Porto e Diário de Noticias, em Lisboa e Galeria S. Mamede, Porto e Lisboa. Participou em exposições coletivas, em Nova Iorque, Feiras Internacionais de Arte em Madrid, em Espanha e Basel, na Suíça. Expôs no Luxemburgo, Goa, Rio de Janeiro, Brasília, Recife, Belém do Pará, Niterói, Museu de Belas-Artes de Santiago do Chile, Moçambique, Angola, Cabo Verde, Macau e Egipto. Está representado em várias instituições portuguesas e estrangeiras e tem obra pública de cerâmica, vitrais e tapeçaria.

Referências

Barros, Manoel (2010) *Uma Didática da Invenção,* in M. Barros, *Poesia Completa*. São Paulo: Texto Editores.

Deleuze, Gilles (2000) *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Constrangimento e Sublime: o processo racional de acesso a um território transcendental na obra de Jason Martin

Constraint and Sublime: a rational process to access a transcendental territory in the work of Jason Martin

DOMINGOS LOUREIRO*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Doutor em Arte e Design, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Mestre em Pintura, FBAUP. Licenciado em Pintura, FBAUP.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto- Faculdade de Belas Artes, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Avenida Rodrigues de Freitas, 265 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: dloureiro@fba.up.pt

Resumo: Este artigo descreve, de um ponto de vista inovador, como a manifestação do sublime está associada ao constrangimento e, de que modo, os artistas o têm atestado e aplicado na sua prática artística. Apresenta-se, na obra de Jason Martin, como a técnica é utilizada para induzir um processo fenomenológico intenso, capaz de proporcionar a manifestação de uma experiência sublime, e em que sentido o encadeamento entre o primeiro momento, de ordem racional, dá origem à manifestação do segundo, inserido no território do transcendental.
Palavras chave: Constrangimento / Sublime / Pintura / Matéria.

Abstract: *This article describes, from an innovative point of view, how the manifestation of the sublime is associated with constraint and, in what way, artists have ascertained and applied it in their artistic practice. It is presented in the work of Jason Martin, as the technique is used to induce a intense phenomenological process able to provide a manifestation of a sublime experience, and in that sense the linkage between the first time in a rational order, gives rise to the manifestation the second, entered the territory of the transcendental.*
Keywords: *Constraint / Sublime / Painting / Material.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Apresenta-se a obra de Jason Martin (1970), artista de origem britânica a viver em Portugal, desde 2007 (Melides, Alentejo). Autor de elevado reconhecimento público, associado ao movimento YBA. Propõe-se uma análise sobre a sua metodologia de trabalho, assente num processo auto imposto de constrangimento, que funciona como base para o desenvolvimento de uma pintura de cariz transcendental, particularmente associada ao Sublime. Pretende-se evidenciar, através da sua obra, como os artistas desenvolveram, ao longo da história de arte, processos concretos de constrangimento para aceder, propor, ou proporcionar experiências de cariz transcendental associadas ao universo do sublime. É ainda intenção destacar a associação do constrangimento à manifestação do sublime, num plano teórico, situação que não tem destaque na generalidade bibliografia sobre o sublime. O estudo foca-se no modo como a técnica utilizada pelo artista, a distribuição de uma densa massa de tinta sobre uma superfície metálica recorrendo a espátulas e enormes pinceis, funciona como um processo fenomenológico intenso capaz de proporcionar a manifestação de uma experiência transcendental. Salienta-se a relevância deste procedimento na consolidação da obra, considerada finalizada através da identificação emocional associada à manifestação da presença de algo transcendental.

O estudo centra-se em dois momentos: a exposição *Serendepitia* (2013) e a série *Painting as Sculpture* (2013/2014). O primeiro momento evidência a relação entre a metodologia e a descoberta, focando-se sobretudo nos processos de criação, prática/obra/autor, e o segundo analisa o modo como a obra é realizada a pensar na interação com o outro, obra/espectador.

1. Constrangimento e Sublime

O constrangimento é um processo coercivo que atua sobre o sujeito e tem ocupado algumas áreas da Filosofia, como a Metafísica ou o Inferencialismo, da Psicologia, nos campos da Normatividade e da Inteligência Emocional, da Sociologia ou da Política. O interesse no seu estudo visa a compreensão de processos associados peculiarmente à regra, mas também ao modo como o constrangimento atua como processo inibidor e desinibidor. No caso particular da Arte, o termo não é frequentemente aplicado, provavelmente por parecer, à primeira vista, antinómico à ambição libertária da própria arte. Contudo, alguns exemplos, como David Adey (1972) ou Marina Abramović (1946), defendem o constrangimento como ferramenta crucial, não só para o desenvolvimento da capacidade criativa, mas sobretudo, para uma prática no contexto do transcendental.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O interesse no sublime é apresentado por Proto Longinus no tratado Περὶ ὕψους (*Sobre o Sublime,* escrito no Séc. I ou III) e recuperado no século XVII. É inicialmente retomado pela relação com estados de exaltação associados à arte, especificamente, pela *confrontação* com o *assustador* e o *desconhecido* e passa depois a *refletir a consciência cultural da natureza finita do sujeito* (Morley,2010: 14, 15). Torna-se posteriormente central na filosofia do século XVIII, sobretudo, no contexto da Teoria do Bom Gosto, na Grã-Bretanha, com John Dennis, Joseph Addison, Lord Shaftesbury e, particularmente, com Edmund Burke em *Uma investigação filosófica acerca das nossa ideias sobre o sublime e o belo* (Burke, 2013), publicado primeiro em 1757 e revisto dois anos depois. Questões semelhantes eram tratadas no contexto francês com Dennis Diderot, e na Alemanha com Immanuel Kant, Moses Mendelssohn, Georg Hegel e Friedrich Schiller (Moreno, 2011:139-153).

O sublime está associado a sentimentos de *pavor*, *horror* e *temor*, padrões de confrontação que produzem *dor* no âmago do sujeito, mas também de *maravilha*, *fascínio* e *entusiasmo* decursos dos estados anteriores. Deste modo, o sublime resulta de um processo empírico – a *experiência sublime.* Diversas publicações foram apresentadas nos últimos anos sobre o sublime que se debruçam principalmente sobre as análises clássicas de Kant, Burke e Hegel e, mais recentemente, sobre autores como Newman, Lyotard, Derrida, Lacan e Žižek: *The Sublime* (Morley, 2010); *Du sublime* (Courtine, 1988); *The Sublime: From the Antiquity to the Present* (Costelloe, 2012); *The Sublime* (Shaw, 2006), *The Art of Sublime* (Llewellyn, Nigel & Riding, Christine (eds.), 2013); *Terror and Sublime in Art Critical Theory* (Ray, 2005); *Entusiasmo Y a-patia en la experiencia sublime. La construcción de la categoría estética de lo sublime como estrategia ilustrada de distinción* (Moreno, 2011). Em Portugal destacam-se as publicações *O acento agudo do presente* (Guerreiro, 2000) e *A experiência sensível. Ensaio sobre a linguagem e o sublime* (Heleno, 2001), bem como a revista *Philosóphica* que dedica alguns artigos ao sublime. A Crítica da Faculdade de Juízo (Kant, 1992) apresenta a manifestação do sublime como o resultado de uma constatação racional perante um estado de dor limite, em que a nossa incompreensão é substituída por um sentimento de prazer pela perceção de uma manifestação transcendental. Burke concorda com a origem associada à dor, mas defende que esta não pode ser substituída por prazer, mas de deleite. Em *Textos sobre o belo, o trágico e o sublime* (Schiller, 1997) é proposto que a remoção da dor não corresponde a um estado de prazer, mas de constatação de uma liberdade, em que a imaginação é capaz de percecionar fora do âmbito da limitação do próprio corpo. Estas três propostas variam entre a objetividade, a subjetividade e o idealismo,

contudo, mantêm-se semelhantes na origem da experiência sublime, ou seja, na imposição da dor sobre o sujeito, seguida de um estado de alívio e revelador. Neste sentido, a experiência sublime é um evento transformador que tem origem num processo de dor, sendo possível de o identificar como um óbvio constrangimento. A dor convoca um impulso de preservação, um sentimento assolado pela colocação em causa da existência do sujeito e é depois da sua remoção substituída por um impulso de conhecimento assente na vontade de representação do fenómeno.

Na prática artística, destaca-se o projeto *The Obejct Sublime* (Tate Modern, 2007-2010) e diversos autores como Fernando Maselli, Anish Kapoor, Fred Tomaselli, Michael Najjar, Joan Foncuberta, Olafur Eliasson, que trabalham sob a égide do sublime, embora com práticas, metodologias e resultados muito distintos entre si. Apresentam alguns pontos em comum, nomeadamente, a compreensão da experiência sublime como transformadora ou revelação e, sobretudo, o uso de práticas objetivas de constrangimento para proporcionar essa experiência. Assim, Tomaselli considera essencial para aceder ao universo do sublime o consumo de substâncias psicotrópicas, acedendo a estados de descontrolo emocional e racional. Maselli realiza fotografias de espaços associados a eventos transcendentais religiosos, que depois remonta em imagens impossíveis, mas de aparência real. Najjar realiza fotografias de espaços naturais que depois programa para serem reconstruídas utilizando como coordenadas os gráficos do Mercado de Valores, reformulando o natural com o financeiro. Abramović utiliza a meditação para controlar o corpo, procurando dominar a dor e, assim, aceder a processos de libertação, ao imaterial. Kapoor realiza instalações que propiciam ao espectador experiências com o vazio, o negativo ou o incomensurável.

Apesar da bibliografia sobre o sublime destacar a importância da dor na experiência sublime, em momento algum ela é apresentada como constrangimento, ou mesmo como uma possível imposição decidida. Nesta medida, a experiência é apresentada associada à dor, mas não se refere a algo passível de ser propiciado, ou mesmo autoimposto. As leituras sobre o sublime identificam a experiência, mas associam-na ao transcendental, sendo que a dor é normalmente real. Isto significa que a dor, um constrangimento, pode também ser imposta por um outro constrangimento, algo que origina a dor, podendo ser ou não feito de ordem racional.

Neste sentido, os artistas, envolvidos com a prática, desenvolveram processos racionais de convocar a dor, ou de a impor, para originar a experiência que poderá ser sublime.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Apresentamos nesta sequência a obra de Jason Martin, descrevendo o percurso que o autor realiza entre o constrangimento e o sublime.

1.1. A matéria como constrangimento

A matéria é potencialmente uma ferramenta importante na análise da relação entre sublime e constrangimento, quer pelas potencialidades sensíveis que lhe são atribuídas, quer por se tratar de um outro, um ente que está fora do ser (Heidegger,2005: 101).

Jason Martin apresenta um trabalho conhecido pela disposição de tinta espessa e monocromática de modo gestual sobre uma superfície habitualmente de grandes dimensões. A pintura parece resultar do arrastamento da matéria com recurso a um enorme pincel ou espátula, organizando toda a superfície com um único ou vários movimentos. Martin recorre a fenómenos de circunstância e às suas infinitas possibilidades, num diálogo em que procura *desenraizar-se das abordagens conhecidas, adaptando novos caminhos, quando não desafiando, o que de outro modo seria escondido e invisível* (Martin, 2013). Martin faz esta referência ao processo de que utiliza em relação às obras apresentadas na exposição «Serendepitia», e que classificam bem o sentido da investigação do artista. O termo que origina a exposição foi criado pelo britânico Horace Walpole em 1754 e refere-se à inesperada descoberta de coisas que, no momento, não se estava à procura e que originam estados de prazer. O termo não significa um *achado completamente inesperado*, mas sim, que se trata de *acidente feliz*: *A descoberta foi exatamente aquela que se procurava, mas as circunstâncias em que se deu, não encaixavam nas premissas previstas da pesquisa* (Barber & Merton, 2004: 55).

O termo Serendepitia não tem um significado objetivo, havendo interpretações *odd-silly* ou *odd-interesting*, contudo, a maioria prefere *oddity's sake* (Barber & Merton, 2004: 92) De qualquer forma, trata-se de uma terminologia associada à utilidade do desconhecido, onde o sublime também pode ser inserido. A importância da matéria neste processo será crucial porque é o que permite a Martin lançar-se no desconhecido, utilizando as suas qualidades físicas como a maleabilidade; densidade; o aspeto: a resistência; cor; e conservação, capazes de acionar continuamente diversos estados emocionais no artista. A qualidade táctil da matéria – o óleo e o gesso – é muito semelhante à da carne, pelo que a ação se situa num contexto profundamente sensualista que inclui estados de prazer sexual, mas também de violência física. Wilhem de Kooning dizia que *a carne é a razão por que o óleo foi inventado* (Brennan, 2002: 72), referindo-se a esta qualidade sensorial da própria matéria e não tanto à sua capacidade para reproduzir imagens da carne.

Figura 1 · Vista da exposição *Serendipitia*, de Jason Martin. Galeria LA Louver, Los Angeles, USA. Cortesia: Galeria LA Louver

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

A esta matéria viva, Martin associa o metal, uma matéria industrial. O metal é a superfície de ação, é o suporte, mas contrariamente a uma tela, esta matéria impõe-se marcando presença como antónimo da tinta.

Metal e tinta são as duas únicas premissas na obra de Martin. São os primeiros constrangimentos identificados, e correspondem a determinações de espaço e tempo, quer pela dimensão do suporte, quer pela duração da secagem da tinta. Contudo, são estes que acionam tudo o resto, que se constituem como imposição e obediência, num complexo jogo emocional. A matéria, como constrangimento, é o mundo conhecido e paralelamente o desconhecido. Será a partir das relações que se vão estabelecendo no espaço temporal determinado que tudo acontece, em que tudo pode inclusive fracassar, em que só com o profundo envolvimento do artista a pintura poderá resultar, já que não se trata de uma simples organização harmoniosa da tinta no espaço, mas de encontrar um estado prazeroso. Este estado não acontecerá sem um verdadeiro envolvimento emocional, sem um verdadeiro risco para o próprio artista. Aqui reside a relação com o sublime. Para que se opere um estado de emoção profunda, o artista deve envolver-se incorrendo em todos os riscos, lançando-se no desconhecido, ou no *vazio*, recordando Klein. São, por isso, imposições que promovem a libertação emocional, que atuam ao nível da afeção e da dor. De outra forma, a descoberta não seria verdadeiramente uma descoberta, mas uma solução previsível.

O segundo momento que apresentamos corresponde à série *Painting as Sculpture* (2013/14) com a enfatização do gesto, mais condicionada com o objeto do que com a ação em si. Oito objetos em cobre e níquel, expostos como pinturas, mas realizados com os recursos comuns da escultura. A série assume-se pelos paradoxos: *entre pintura e escultura; entre o singular e o múltiplo; entre movimento e estático e ainda entre abstração e figuração, sempre que o espectador é refletido na superfície de metal polido* (Martin, 2013). Estas obras lembram as *Brushstrokes* de Roy Lichtenstein que o artista Pop realizou como resposta satírica ao Expressionismo Abstrato. Esta série de trabalhos de Martin parece subverter as suas próprias bases, contrariando a vertente emocional presente nas obras anteriores. Certo que o gesto representado nas pinturas foi tratado para servir a construção do objeto final, pensado para ser passado a metal e, por isso, um ato racional. Contudo, ao contrário das pinturas anteriores, a matéria que se assume é o metal e não a tinta, porque é através dele que se proporcionará uma descoberta no desconhecido. A superfície espelhada inclui o espaço e o espectador na pintura, convocando os paradoxos referidos anteriormente, essenciais na experiência. Deste modo, a matéria está constantemente a atuar sobre o

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Jason Martin, Vista da exposição *Painting as Sculpture*, Lisson Gallery. Milão, Novembro de 2013 a janeiro de 2014. Foto: Cortesia Lisson Gallery

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

espectador, convocando dúvidas sobre aquilo que tem perante os seus olhos e induzindo estados de ambivalência, lançando-o no incógnito.

Conclusão

Se é consensual entre os teóricos que a dor está intrinsecamente relacionada com a manifestação do sublime, não se compreende porque em momento algum se definiu como esta poderia estar relacionada com a imposição de um constrangimento. Certamente, para os teóricos, esta associação poderia impor uma aparente manipulação de algo que se desejaria transcendental e, por isso, não dominado. Contudo, observa-se que os artistas, ao contrário dos filósofos procuram integrar nas suas práticas conceitos mais ou menos complexos, mesmo aqueles que se referem ao imaterial, metafísico ou transcendental. É nesse percurso que se percebe como a arte não visa ilustrar, mas contribuir para a promoção de discussão e discurso estético, crítico e particularmente afetivo. Desse modo a arte não tenciona reproduzir o que a experiência viveu, mas assumir-se como um território que promove verdadeiras experiências emocionais. Isto significa que a prática visa, não apenas proporcionar ao autor uma relação empírica profunda, mas também promover essa relação ao outro através da obra produzida. Neste âmbito não será de estranhar a preocupação de autores como Klein ou Rothko na exposição dos seus objetos,, quer valorizando de modo diferenciado objetos semelhantes. quer criando um ambiente quase religioso para apresentar as suas obras. Os artistas sempre se preocuparam com o modo como os seus objetos e as suas exposições vão funcionar como verdadeiros ativadores de experiência, pelo que seja claro que as suas preocupações visem responder com estratégias mais ou menos racionais, resultantes de anos de investigação e prática. Jason Martin é apenas um exemplo da dimensão da investigação e dos sistemas que os autores desenvolveram e aprimoraram para encontrar resposta para assuntos, frequentemente impregnados de simbologia e conceito, tão complexos como o sublime.

Procura-se por isso, que este artigo, possa apresentar um modelo alternativo de olhar para a leitura sobre o sublime e a experiência sublime, identificando um percurso que, certamente já muitos artistas terão procurado compreender e, que através da observação das suas produções, poderemos identificar. O constrangimento surge como uma solução prática para tornar real a experiência emocional, para que dor, deleite ou prazer sejam manifestamente impulsionadores de uma transformação, de uma revelação, de uma manifestação transcendental.

Referências

Abad Vidal, Julio Cesar (2015): F*ernando Maselli, Indagaciones acerca de lo sublime*, https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2015/06/30/fernando-maselli-indagaciones-acerca-de-lo-sublime / (acedido a 2 de julho de 2015)

Anahory, Ana (2002): *Leituras do Sublime*: Lyotard e Derrida, Philosophica 19/20, Lisboa,. Pp.131-154.

Barber, Robert K. Merton, Elinor (2004): *The Travels and Adventures of Serendipity: A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science*. Princeton, Nova Jérsia: Princeton University Press.

Brandom, Robert (1979): *Freedom and Constraint by Norms*, American Philosophical Quarterly Vol. 16, N°3, pp.187-196. University of Illinois Press.

Burke, Edmund (2013): *Uma Investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo*, Trad. Alexandra Abranches, Jaime Costa e Pedro Martins, Edições 70, Lisboa.

Courtine, Jean-François (ed.) (1988): *Du sublime*, Belin, Paris.

Guerreiro, António (2000): O sublime ou o destino da arte, in *O acento agudo do presente*, Cotovia, Lisboa, 2000.

Heidegger, Martin (2005): Ser e Tempo. Parte II. Trad. Maria Sá Cavalcante Schuback, 13° Ed. Editora Vozes, Universidade São Francisco.

Heleno, José Manuel (2001): *A experiência sensível: ensaio sobre a linguagem e o sublime*, Fim de século, Lisboa.

Kant, Immanuel (1992): *Crítica da Faculdade de Juízo*, Trad. António Marques e Valério Rohden. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.

Lewandowsky, Joseph D (2009).: *Enlightenment and Constraint*, Public Reason journal 1(2):1-11

Marina Abramović em entrevista com Anna McNay. Sobre a exposição *512 Hours*, na Serpentine Gallery. 2014. https://vimeo.com/98374685 (acedido a 15/07/2015)

Moreno, Ignacio López (2011): *Entusiasmo y a-patia em la experiencia sublime. La construcción de la categoria estética de lo sublime como estratégia ilustrada de distición*. Tese de Doutoramento, Universidade de Granada.

Morley, Simon (ed.)(2010): *The Sublime*, Whitechapel Gallery & MIT Press, Londres

Ray, Gene (2005). *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory – From Auschwitz to Hiroshima to September 11*: USA, Palgrave Macmillan.

Schiller, Friedrich (1997): *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Trad. Teresa Rodrigues Cadete, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.

Shaw, Philip (2006): *The Sublime*, Routledge, Nova Iorque.

Stokes, Patricia D. (2006): *Creativity from Constraints: The Psychology of Breakthrough*, Springer Publishing Company, Nova Iorque.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Tomás Saraceno: o pós Antropoceno

Tomás Saraceno: the post Anthropocene

DORA-IVA RITA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, artista plástico-pintora, professora e investigadora. Licenciatura Artes Plásticas – Pintura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); mestrado História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL); doutoramento em Belas Artes / Pintura (Arte Têxtil Contemporânea e Sustentabilidade), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Área de Pintura, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, CIEBA. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: doraivarita.contact@gmail.com

Resumo: A ação criativa e os modos de pensar a arte em Tomás Saraceno (Argentina, 1973) desenvolvem diálogos e permutas investigativas em diversas áreas do conhecimento com resultados inesperadamente profícuos, possibilitando uma reflexão alargada sobre arte e investigação. Os projetos artísticos transdisciplinares deste autor procuram soluções para um planeta mais sustentável. Tomás Saraceno participará na 1ª Bienal da Antártida, evento que se objetiva nesse mesmo sentido. A arte tem uma componente endógena que possibilita outras compreensões do mundo, do ser e do ser no mundo.

Palavras chave: Tomás Saraceno / Antropoceno / Sustentabilidade / 1ª Bienal da Antártida / Arte e Ciência.

Abstract: *The creative action and ways of thinking art in Tomás Saraceno (Argentina, 1973) develop dialogues and research exchanges in several areas of knowledge with unexpectedly fruitful results, allowing a broad reflection on art and research. The transdisciplinary artistic projects of this author seek solutions for a more sustainable planet. Tomás Saraceno will participate in the 1st Antarctic Biennial, an event that is aimed at this same direction. Art has an endogenous component that enables other understandings of the world, of being and of being in the world.*

Keywords: *Tomás Saraceno / Anthropocene / Sustainability / 1st Antarctic Biennial / Art and Science.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Os novos paradigmas do tempo atual

A vocação do ato criativo para captar, equacionar ou responder a tensões coletivas que pairam sem estarem identificadas num plano da consciência, é reconhecida hoje como mais-valia em parcerias nos laboratórios de investigação em ciência, porque, por norma, o ato científico está sempre relacionado com um objeto de investigação, um objetivo ou a resolução de determinado problema muito concreto. Desta constatação surge a crescente oferta de residências artísticas para artistas plásticos nos laboratórios de maior referência internacional.

Esta permuta também adiciona à criação artística a informação de outros meios e metodologias investigativas que reformulam e ampliam o sentido, a ação e a abrangência da produção de obra.

Por outro lado, desde o início do terceiro milénio que se vem a notar um crescendo na mudança de paradigma ontológico global, que se vai tornando evidente por ser já um facto concreto e sistematizado – a transição do Holoceno e a entrada numa nova época geológica, denominada Antropoceno (Walters *et al*, 2014). Ainda há pouco tempo apenas intuído, hoje o Antropoceno é já uma realidade, a partir do momento em que as ações da Humanidade deixaram marcas indeléveis nas suas interações com as outras espécies e, principalmente, sobre o próprio planeta. Um dos factos determinantes ocorreu em 1952, quando os detritos radioativos produzidos artificialmente passaram a fazer parte integrante da estratificação planetária, provocando-lhe uma mutação definitiva, sinal inequívoco, global e sincrónico, de uma mudança do ciclo, segundo a monitorização de uma equipa de cientistas geólogos formada para o efeito [Subcommission on Quaternary Stratigraphy (SQS), da International Union of Geological Sciences (IUGS), http://quaternary.stratigraphy.org/].

Perante estes dois novos paradigmas, o primeiro referente à capacidade do ato criativo ser capaz de reconhecer e modelizar situações ainda insuspeitadas, e o segundo referente às evidências da entrada noutra época geológica – o Antropoceno, o pensamento e a obra produzidas através do a(c)to criativo têm necessariamente de equacionar premissas, desenvolver metodologias e originar respostas distintas das que nos habituámos a criar, perante os desafios colocados por uma nova época planetária.

1. Tomás Saraceno – dos aracnídeos à Web cósmica e às cidades cúmulo-nimbo

A obra, pensamento e atitude de Tomás Saraceno transporta-nos com clareza para o contexto acima descrito, demonstrando a agilização da criatividade em qualquer processo investigativo atual, assim como na equação de propostas científicas utópicas projetadas como ações artísticas. As obras de Saraceno

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

dão-nos a perceção da eclosão de uma mudança postural perante o mundo, anunciando uma maturidade coletiva que o aborda com um novo olhar, virado para o encontro de soluções de reequilíbrio de um planeta em rotura, numa perspetiva mais descomprometida com interesses individuais vigentes.

Com outros paradigmas estéticos, contemplativos e experienciais, implicitamente pedagógicos e conceptualmente rigorosos, as obras de Tomás Saraceno fundem a arte e a ciência de forma poética e pragmática, pessoal e coletiva, lúdica e objetiva, confiante e apocalíptica, mas sempre redentora.

É redutor falar-se de influências num autor tão polifacetado como Tomás Saraceno, mas as suas grandes e boas referências humanas talvez possam refletir o empenhamento cívico dos pais para uma sociedade mais equitativa, e Leonardo da Vinci, cujas exposições, promovidas pelo município de Veneza, ia visitar aos fins de semana durante os anos da sua juventude em que viveu por perto. Na arquitetura, é o próprio que assume o fascínio pelas obras de Buckminster Fuller (1895-1983) e Yona Friedman (1923).

No início da sua formação base realizada na Argentina, fez uma inflexão da arquitetura para as artes plásticas, o que apontava claramente o sentido do seu trabalho ulterior. Aprofundou e ampliou os seus estudos na Alemanha, na Staatliche Hochschule für Bildende Kunst, em Frankfurt, de 1999 a 2001, atraído pela docência de Peter Cook (1936), um dos fundadores do Grupo Archigram, para frequentar, em 2003, o Istituto Universitario di Architettura di Venezia da Universidade de Veneza (IUAV).

Saraceno habituou-se desde a sua infância a perceber que a vida é basicamente mudança e adaptação, portanto é com a maior naturalidade que muda, que inflete, que indaga, que procura soluções e que remove paradigmas estabelecidos.

Da mesma forma que foi criado em diversos países, culturas e contextos, também hoje Tomás Saraceno entende o planeta como casa, seu lugar e nave, através do qual prossegue uma viagem cósmica na companhia de todos os outros seres vivos. O planeta–casa é vivido em permanente viagem entre continentes, observando, investigando, expondo, intervindo e interagindo, testando obra em diversos locais e ambientes.

É com este espírito que vai construindo o seu imaginário, o que o obriga a uma investigação permanente e transdisciplinar. Consulta investigadores de diversas áreas, trabalha com eles, observa experiências científicas em centros de ponta, partilha e discute conhecimentos e dúvidas nos mais diversos locais e com agentes de variada formação técnica e científica. Foi artista em residência no Massachusetts Institute of Technology (MIT), no Programa Internacional de

Estudos Espaciais da NASA, sendo frequentes as interações entre o autor e as Agências Espaciais americana e europeia e com a Organização Europeia para a Pesquisa Nuclear (CERN).

As suas obras são na grande maioria instalativas, estruturas suspensas ou sob tensão e esculturas aéreas flutuantes, maioritariamente penetráveis (Figura 6).

O estudo e experimentações científicas sobre as intrincadas construções das teias de aranha, da sua estrutura, composição e função, assim como a interação com o seu meio específico, deram origem a diversas obras onde coloca em ação os mesmos sistemas operativos, convertendo as escalas de forma a obter modelos similares, física e sociologicamente.

Na instalação *Galaxy*, apresentada na Bienal de Veneza de 2009, cabos distendidos entre si cruzam todo o espaço de uma sala desenhando, pelas arestas e pelos ângulos, poliedros que, na sua suspensão aérea, se afiguram a gotículas formadas ao longo dos filamentos de alguma descomunal teia de aranha, por entre a qual o espectador penetra (Figura 2).

Estas estruturas tridimensionais rizomáticas, são potenciais modelizações de estruturas de micro e macro sistemas complexos, semelhantes aos que organizam os átomos ou o universo, mas que também possibilitam modelizar sistemas sociais. O estudo comportamental da aranha e os processos de elaboração da teia, a resistência dos fios quando solidificados, a energia tensional que através deles se repercute, são objetos de estudos e investigações importantes tanto para as obras de Saraceno como para inúmeros estudos noutras áreas científicas. A instalação *14 Billion* de 2010 (Figura 2) é baseada em modelos tridimensionais da teia da aranha *Latrodectus* (conhecida por *viúva-negra*) desenvolvidos em colaboração com o biólogo aracnologista Peter Jäger do Senckenberg Research Institute de Frankfurt (Arrhenius *et al*, 2012).

Flying Garden (2005-), com os seus sistemas autónomos de geração e distribuição de humidade, desenvolve várias possibilidades de vida em esferas transparentes suspensas, onde se desenvolvem ambientes peculiares que caracterizam cada um desses ecossistemas. Odores, temperatura, grau de humidade do ar, sons, criam eco modelos singulares que o visitante é convidado a integrar e a usufruir, como nas diversas *Clouds Cyties* (2001-) (Figura 5).

Realizado em Génova, na Villa Croce, com a colaboração de biólogos, músicos, arquitetos e engenheiros, o projeto em desenvolvimento *Jive Cosmic: Tomás Saraceno, The Spider Sessions*, explora, em exposição pública, o impacto do som e da vibração no mundo das aranhas, através da realização de atuações musicais ao vivo. A exposição estende-se pelas diversas salas da *villa* do século XIX

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Tomás Saraceno, *Cosmic Jive: The Spider Sessions*, 2014. Omega Centauri 1 Nephila Kenianensis Cyrtophora Citricola 4, 2014. Aranha, fibra de carbono, luz, tripé, Georg Kolbe Museum, Berlim. Fonte: www.tomassaraceno.com

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

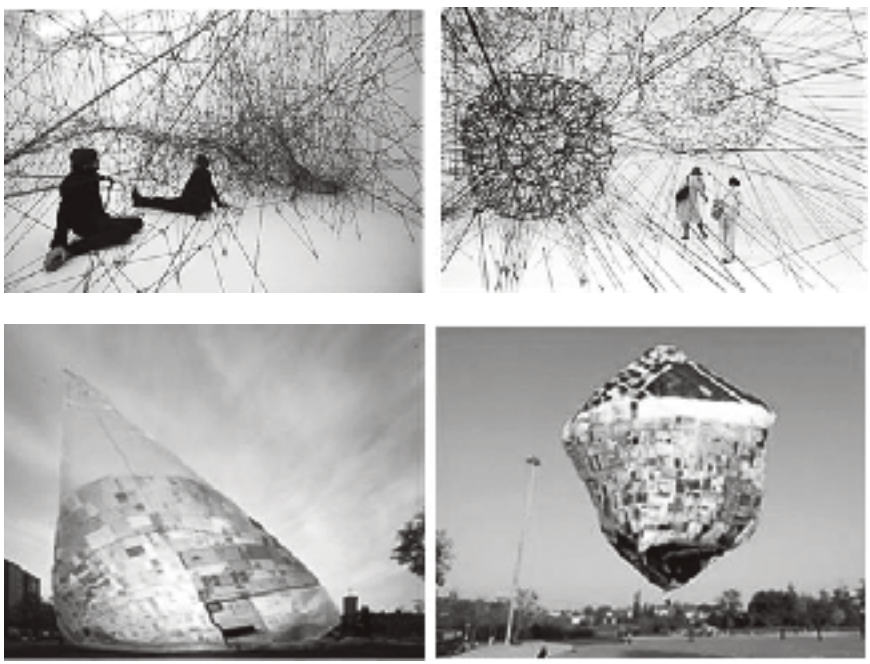


Figura 2 · Tomás Saraceno, *14 Bilions*, 2010. Cabos esticados, grampos, Bonnier Konsthall, Estocolmo. Galaxy Forming along Filaments like Droplets along the Strands of a Spider's Web, 2009. Cabos esticados, nós e grampos, 53.ª Bienal de Veneza. Fonte: www.tomassaraceno.com
Figura 3 · *Museu Aero Solar*, Bienale de Sharjah, Emirados Árabes Unidos, 2007. Museu Aero Solar, Rapperswil, Suíça, 2008. Fonte: www.tomassaraceno.com

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

acompanhando o tempo da construção das teias, cerca de três semanas (Figura 1). São estas apresentações da investigação de base que, por muito trabalhadas que sejam ao nível performativo e estético, permitem perceber claramente a génese do trabalho criativo de Saraceno e a importância que à bio investigação, e de como o seu pensamento se âncora na teia, nas diversas aproximações na estrutura têxtil do mundo, à sua importância social, funcional e construtiva, assim como cosmológica e simbólica.

On Clouds (Air -Port- City), *Clouds Cities* ou até mesmo os diversos balões do projeto *Museu Aerosolar* (2007-) (Figuras 3 e 5) flutuam, elevam-se e movimentam-se sem qualquer acumulador, à velocidade dos aerostáticos solares, tendo apenas o ar e o sol como impulsores (Malone *et al*, 2014).

O *Museu Aero-Solar* surge no âmbito do *Poetic Cosmos of the Breath* (2007-), projeto paralelo com vertentes pedagógicas e conceptualmente participativas, integrado na produção do autor como investigador e criador visual. Amplamente disseminado pelo mundo, as suas iniciativas de sensibilização à reciclagem, são formas de divulgação de conceitos, processos e técnicas entrosadas nos estudos realizados pelo autor sobre tecnologias leves, numa atitude criativa, pedagógica, inspiradora e facilitadora da abertura das mentalidades.

Stillness in Motion-Cloud Cities faz parte do projeto mais amplo e de longo prazo, iniciado em 2015-16, intitulado *Aerocene*, do qual sobressai um manifesto com as frases "Around the world to change the world – An open artistic project," uma visão do artista para a futura época, já um pós Antropoceno ainda utópico, em que a humanidade minimiza o impacto sobre os recursos fósseis do planeta habitando cidades aéreas, flutuantes e coletivas. Aqui, como nas restantes obras, o autor coloca em debate outras possibilidades de futuros de convivência com implicações sociais complexas relativamente aos modelos existentes.

1º Bienal da Antártida

A principal razão que leva Tomás Saraceno a ser quem é, a fazer o que faz e do modo como que faz é a observação e o estudo dos processos naturais, de maneira a poder criar modelos mais em conformidade com a vida, portanto, outros processos mais sustentáveis de a organizar e viver.

É com o mesmo espírito eco interventivo e empenhado psicossocialmente que integra a equipa de "exploradores" da 1ª Bienal da Antártida, iniciativa que se objetiva nesse mesmo sentido, composta por 100 pensadores, cientistas e artistas, modelizando uma denúncia do *status quo* do mundo da arte através da atuação neste continente supranacional, exclusivamente dedicado à exploração científica, de acordo com o Tratado da Antártida de 1959.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · Tomás Saraceno, Poetic Cosmos of the Breath, 2007. Pavilhão solar experimental montado e lançado de madrugada do dia 22 de setembro de 2007. Gunpowder Park, Essex, Reino Unido. Fonte: www.tomassaraceno.com

Figura 5 · Tomás Saraceno, On Clouds, Air-Port city, proposta de cidades migrantes, movidas a energia solar . On Clouds, (Space Elevator II, working title), 2009. Estruturas onde aplica novas matérias têxteis desenvolvidas pelos laboratórios das Agências Espaciais. Fonte: www.tomassaraceno.com

Figura 6 · Tomás Saraceno, In Orbit, 2013. Work in progress, K21 Ständehaus, Düsseldorf. Nesta instalação, modelizam-se forças gravíticas e planetárias proporcionando a perceção sensorial do continuum espaço /tempo. Fonte: www.tomassaraceno.com

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

A Bienal da Antártida é um projeto das artes plásticas, que transcende a cultura e nacionalidade dos autores reunidos, tendo por objetivo a exploração da capacidade do ato criativo para superar todas as adversidades que se colocam num ambiente extremo, ensaiando novas metodologias.

O projeto é liderado pelo artista, navegador e filósofo Alexander Ponomarev (1957), e a expedição terá lugar a bordo de dois navios de investigação russos. Durante os diversos desembarques os artistas participantes ensaiarão as suas obras cujo resultado será público, num pavilhão próprio, na 57ª Bienal de Veneza de 2017.

Esta iniciativa será de grande importância para uma meditação reordenadora do mundo da arte, sublinhando a importância fundamental do ato criador na construção efetiva de novos paradigmas mentais, protagonistas de novos mundos. Neste continente, território severo e praticamente inabitado, o ato criativo é uma atitude e não um espetáculo ou mais-valia. Um conceito de criação – artística, científica e filosófica – como atitude exclusivamente experimental.

Conclusão

Tomás Saraceno parte para a criação artística sem limitações conceptuais, tecnológicas ou estéticas. O percurso, as opções e o pensamento de Saraceno colocam em evidência, de uma forma clara e simples, a arte como investigação e o autor como par científico.

As experiências proporcionadas pelas instalações de Saraceno devolvem sintonias sensoriais intensas e geradoras de entendimentos como o "estranho", o absurdo ou o "mágico", através da interação de modelos científicos de uma outra física, ainda pouco assimilada, como em *In Orbit* de 2013 (Figura 6). Para o visitante, estas novas "aquisições" podem ser motor de libertação das ideias feitas, dos preconceitos sobre os espaços, sobre o corpo e de "como vivê-los". Vencendo dogmas, ou simplesmente proporcionando soluções inesperadas sobre como planear uma futura coexistência sustentável, Saraceno cria diálogos com o "Outro," pontes para possíveis sistemas rizomáticos de sustentabilidades anteriormente insuspeitadas. E, obra a obra, a designar mais uma possibilidade de sobrevida, através do exemplo da estranha e robusta leveza estrutural da teia, para reinventar a cidade como estrutura coletiva, autossuficiente, onde a vida possa subsistir, sem mais danos para a natureza, através de uma civilidade aérea e luminosa.

A sustentabilidade é um processo que, sendo transversal a tudo, é fundamentalmente uma tomada de consciência individual do ser coletivo que cada

um é. É conjugar as partes com o todo – a parte que cada um de nós é com o interesse de um coletivo que ultrapassa o grupo e penetra no respeito pelos valores universais de todas as espécies e do próprio planeta. São este tipo de pressupostos que os criadores enfrentam perante este tempo antropocénico em que nascemos e que a 1ª Bienal da Antártida também anuncia.

Referências

Arrhenius, S., Granström, H., Hirsch, N., Kastner, J., (2012), Tomas Saraceno: *14 Billions*. Milão, Skira. ISBN. 978-8-85720-857-2

Malone, M., Marjanovic, I., Katzenstein, I., (2014), *Tomás Saraceno: Cloud Specific*. St. Louis, USA, Mildred Lane Kemper Art Museum. ISBN. 978-0-93631-635-2

Tratado da Antártida, 1959. Washington, Conference on Antartida. Disponível em URL: https://ats.aq/documents/ats/treaty_original.pdf

Waters, C. N., Zalasiewicz, J. A., Williams, M. Ellis, M. A. & Snelling, A. M. (2014), *A Stratigraphical Basis for the Antropocene*. Londres, CGL. ISBN. 978-1-86239-628-9 Disponível em URL: http://sp.lyellcollection.org/content/early/2014/03/21/SP395.18.full.pdf

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Lizângela Torres em Incursões Noturnas: notas sobre a poética das sombras projetadas pela artista

Lizângela Torres in Night Incursions: notes on the poetics of the projected shadows by the artist

EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, Artista Visual. Bacharelado em Desenho pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Master of Fine Artes, City University de Nova York. Doutorado em Artes Plásticas e Ciências da Arte em Partis-1 Panthéon-Sorbonne (Paris-1).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Instituto de Artes (IA); Departamento de Artes (DAV); Programa de pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) R. Sr. dos Passos, 248 — Centro, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil. E-mail: ecunha@cpovo.net

Resumo: O artigo versa sobre o trabalho da artista brasileira Lizângela Torres (Brasil, 1989), mais especificamente a série "Incursões noturnas" quando situações obscuras são exploradas através do vídeo, da fotografia, do desenho e instalações. Pretende-se tratar sobre a poética da sombra projetada, e o seu papel como impulsionadora de um trabalho plástico. A melancolia, a aliança com a noite, e o negativo serão ligados ao mito da origem da pintura de Plínio, o Velho. É onde o desejo de figuração desta sombra pode dar uma forma aos nossos fantasmas.
Palavras-chave: Noite / sombra / ação / fotográfico.

Abstract: *The article deals with the work of Brazilian artist Lizângela Torres (Brazil, 991), more specifically the series "Night Incursions" when obscure situations are explored through video, photography, design and installations. It is intended to deal with the poetics of projected shadow, and its role as the driver of a plastic work. Melancholy, the alliance with the night, and the negative will be linked to the myth of the origin of the painting of Pliny the Elder. It is where the desire for figuration of this shadow can give shape to our ghosts.*
Keywords: *Night / shadow / action / photographic.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

A sombra acompanha a poética de Lizângela Torres. A noite interior e plena de sombras, sinônimo de ausência de luz, foi tema de seus primeiros trabalhos realizados desde os anos 2000, em Porto Alegre, Brasil. Como em um protocolo de iniciação de um processo de criação, os trabalhos desta artista brasileira começaram em vídeos e fotos noturnas em estradas dos arredores da cidade de Porto Alegre, na série intitulada *Incursões Noturnas*. Os primeiros trabalhos já nos falavam da irrupção intempestiva da escuridão no processo de criação. Desde 2015, com um estágio de doutoramento em Lisboa (Portugal), ela escolheu as ruas do bairro do Chiado para realizar performances noturnas para a câmara, encenando uma morte imaginária, como se fosse sua própria morte.

Este artigo parte destas performances, para realizar uma reflexão sobre a poética do noturno, da obscuridade e da sombra como metáforas da criação em arte. Com desdobramentos na psicanálise, na filosofia e no campo da arte, vamos utilizar referenciais que vão desde Hegel e Cícero, passando por Jean Lancri (Lancri, 2013), Anne-Moeglin-Delcroix (Moeglin-Delcroix 1991), Murielle Gagnebin (Gagnebin 2002) e Agnès Minazzoli (Minazzoli 2012).

A conclusão aponta para uma releitura do mito da origem da pintura, de Plínio, o Velho, como vontade de paralizar e congelar o desejo, eternizando-o como uma figura, a figura da sombra projetada. A marca do desejo se faz então como ausência, carência, onde a imagem só pode efetivar-se pela mediação de uma perda, em uma resiliência, como o trabalho do luto e o trabalho do olhar.

1. A sombra como memória de um corpo, e o desejo

Esculpir com as sombras. Partindo das trevas, das ausências, das faltas, poderia o artista estabelecer uma aliança com a noite, transformando-a em material plástico? Uma noite com aquela que nunca vivenciamos realmente, como o ocaso final? E estaria ele assim se prevenindo para as surpresas da morte?

Esta seria a metáfora e as questões presentes nas práticas realizadas por Torres em *Incursões Noturnas*. Diante de um território obscuro, formado por ruas soturnas e estradas vazias, a artista realiza ações e performances com seu próprio corpo. A fotografia e o vídeo registram a imagem e a sombra projetada da artista, assim como a duração do movimento, em uma profusão de marcas de seu corpo, linhas e manchas. Nestas, estaria talvez seu desejo em dar forma a estas muitas ausências, em esculpir, com a matéria precária dos espectros, uma presença inédita? Sua intenção certamente não é a de fazer um pacto com a morte, mas de antecipar-se, preparando-nos para as suas surpresas, efetivando, a partir desta angústia, um trabalho plástico.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Lizângela Torres: *Incursões noturnas*. (2015). Fotografias, 35 × 75 cm. Fonte: arquivo da artista.
Figura 2 · Lizângela Torres. Reprodução do vídeo *Incursões Noturna, Ibiraquera 005*, 2009. Fonte: arquivo da artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Aqueles que desapareceram, se perderam na noite escura. Estão privados da vida, privados da luz. Ausências, abandonos, carências. Trabalhar com arte significa trabalhara partir de privações, de faltas. Um desejo de algo ausente. Da mesma maneira, fazer de seu próprio corpo o sujeito de sua obra, significa não parar de registrar as modificações do tempo e, mesmo em um teatro noturno, encenar a proximidade da chegada da morte como negação e afirmação.

Não seria esta a angústia que move os artistas? Desejo de eternizar o desejo em uma forma, de paralizá-lo em e através da imagem. Ou conforme Jean Lancri, "na origem do desejo de imaginar, figuraria a vontade de dar uma imagem ao desejo" (Lancri, 2013: 29). Como a jovem Dibutade, que recorta a sombra projetada de seu desejo, Lizângela Torres realiza em seus trabalhos o desejo de o congelar, esculpindo em sombras, a partir daquelas projetadas por seu próprio corpo. A sombra e a ausência da luz aparecem então como um princípio, o da falta, suscetível de catalizar e assim movimentar um processo de criação.

O desejo é noturno. Cícero define o desejo como "a libido de ver alguém que não está lá" (Cicero, 2012: 47). Se con-siderar significa ver os astros, de-siderar, de onde vem *desiderium*, desejo, significa o astro ausente. A perda aparece, portanto, como algo anterior e determinante do desejo. O desejo, conforme a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, se faz como carência (Hegel, 2013). Na série *Incursões Noturnas,* (Figura 1) há, segundo a artista, na "procura no breu, a aparição de uma morte-acontecimento, onde as situações obscuras referem-se ao processo de criação" (Torres, 2016: 300). E não estaria na vontade de vencer a morte, de tornar-se lembrado através da construção de uma obra, o desejo de imortalidade do artista?

2. A sombra como marca de nossa imperfeição

Em literatura, a sombra aparece como metáfora da continuação do visível no invisível. São as aparições espectrais, que pertencem a um reino sombrio, e que nos atormentam. A constituição de um arquivo de sombras de si mesmo, como realiza Lizângela Torres, transforma-se assim em um projeto museológico, cujas finalidades são as de ordenação, de auto-conhecimento, e de conservação. No fundo, estaria a idéia de que a obra confere ao artista o dom da imortalidade. Com o diria Anne Moeglin-Delcroix, esta atitude levaria a um aforismo que se resume nos seguintes termos *"work in progress, death in progress"* (Moeglin-Delcroix, 2003: 89). Isto significaria ir adiante do tempo ao invés de seguí-lo, e preparar-se para a surpresa da finitude do corpo.

Lizângela Torres integra-se, desta maneira, a toda uma geração de fotógrafos contemporâneos que trabalham com a teatralização da morte, usando a

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

fotografia e o vídeo como meios. Através de comportamentos ritualizados, nos quais seus próprios corpos assumem um papel fundamental, eles se dedicam a exercícios de regressão, tentando, segundo Moeglin-Delcroix, reconquistar ligações perdidas e uma improvável unidade com as forças primordiais da natureza, tais como o elementar, o originário e o instintivo. Nas cerimônias solitárias de Torres, onde a artista se coloca em cena como um ator-fotógrafo, vivenciamos sua morte simbólica e imaginária. Mesmo sendo uma falsa morte, a ideia de transsubstanciação está presente: com o diria Marie-José Mondzain, a transsubstanciação ocorre através da operação de consagração não-sacramental da fotogafia, que tem o poder de transformar as (poucas) luzes e as sombras, que são imateriais, em imagens, esculturas, feitas de sombras e luzes, todas materiais (Mondzain, 1997).

Mas de que adiantaria isto tudo, se temos a certeza da morte? E sabemos que, quando morremos, a luz, como toda outra atividade, se apaga? Sendo a fotografia vista como uma arte das sombras antes de ser uma arte das luzes, ela não pretenderia mais ser aquela arte da *skiagrafia*, impressão das luzes, mas a arte que resiste à luz, em um louvor às sombras. Resta-nos lembrar de Tanisaki Junishiro, em seu hino à doçura da penumbra, denunciando a violência da luz, aquela que não respeita a intimidade. Em vez do brilho, o autor prefere os reflexos profundos, este fosco que revela o efeito do tempo, que representa a espera, a vigilância e a reflexão. Do reflexo à reflexão (Junishiro, 2003).

2. Na estrada noturna, buscando e fugindo da sombra

Em cenas de uma estrada deserta, ainda na noite obscura, um vídeo da série *Incursões Noturnas* nos mostra o ponto de vista dos faróis de um carro percorrendo e iluminando o caminho, abrindo uma fenda no breu. O automóvel parece estar ao mesmo tempo procurando e fugindo de algo, em um desejo paradoxal: o desejo da falta. Da perda de si mesmo, da perda do caminho, da forma. Uma fuga não no sentido de ter algo a atormentando e perseguindo, mas no desejo de distanciar-se de algo desconhecido. Talvez a artista estivesse fugindo de algo, para poder encontrá-lo em sua potência máxima em um outro momento mais tarde. Como diria Blanchot, "A fuga é justamente esse tudo que se esconde e para onde ela nos atrai, repelindo-nos" (Blanchot, 2001: 47).

Na velocidade, cruzam a estrada corpos que se desarticulam, desformes, sob uma noite de brumas. São corpos sem rosto, devorados por uma sombra negra. Uma noite sem estrelas, onde o trabalho videofotográfico se transforma em uma experiência-limite. Aquilo que passou, perde-se para sempre, sem a possibilidade de olhar no espelho retrovisor de nossas vidas, pois não há faróis

nem lanternas na parte traseira deste carro. Apenas faróis dianteiros (Figura 2). Perdas irreversíveis ficaram para trás, como na história do mito grego de Orfeu e Eurídice.

Para Agnès Minazzoli, orfeu vem de *orphos*, pequeno peixe do mar que se esconde nas rochas, e que é "sem dúvida a origem da palavra órfão, ou seja alguém que perdeu para sempre uma coisa muito importante" (Minazzoli, 2002: 22). O personagem Orfeu da mitologia foi privado de sua amada Eurídice por não ter resistido à tentação de se voltar e olhar para trás, para vê-la, enquanto que ela "não era mais do que uma sombra" (Minazzoli, 2002: 22).

A palavra *Orphnê*, em grego, significa obscuridade, enquanto que *Orphanoïos* quer dizer sombra. Do masculino ao feminino, a sombra muda de gênero conforme o idioma, o que significa para Minazzoli, que ela "escapa de nossas mãos, como um pequeno peixe ainda vivo, recém saído d'água (Minazzoli, 2002: 22).

O enigma, a imagem e a sombra formariam para Minazzoli uma trindade que marca a nossa imperfeição, a nossa incapacidade de ver. O espelho da fotografia e do vídeo, que os repete no trabalho de Torres, seria o *mise en abyme* desta imperfeição, um lugar privilegiado e ambíguo: o lugar de toda a meditação, pois que mediação da visão humana que não consegue ver a verdade na sua totalidade e face, "mas também um lugar possível de todas as fascinações e narcisismos" (Minazzolli, 1990: 73).

Conclusão

A sombra projetada sobre o muro, conforme nos relata Plínio, o Velho, em sua *História Natural,* marca a origem da pintura e de toda a representação, contornada à distância, mas próxima como um carinho. Nascido de um amor, o gesto de Dibutade apresenta também o sofrimento da perda iminente. Conforme Minazzoli, seria "como se a presença tivesse uma irmã gêmea, a ausência, e o amor, a perda do amor" (Minazzoli, 1999: 24).

Paradoxos em cena. O processo de criação de Liz**â**ngela Torres , ao trazer a irrupção intempestiva das trevas e da noite, nos levaria a pensar no *memento mori*, basculando entre a negação da morte e a sua afirmação. A artista nos mostra o quanto é tênue esta membrana que separa a vida e a morte, em um corpo que se apresenta e se ausenta. Na última série de *Incursões Noturnas,* desenvolvida no Chiado, em Lisboa, durante o ano de 2015, Torres trabalha com o princípio de que o olho não vê jamais aquilo que ele fotografa. Nesta zona de cegueira, a partir da decomposição do corpo, seriam revelados entre as ruas escuras e espaços escondidos do bairro, os fantasmas da arte. Uma experiência

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

mistica onde surge, em uma mancha cega, em um nó, a sombra projetada de nossos desejos. Somos, como espectadores, atravessados pelo *pathos*. O trabalho nos é revelado como resiliência, em forma de múltiplos fantasmas: *work in progress, death in progress*. Positivo construindo o corpo de um negativo, onde o fantasma se converte em experiência extrema da alma.

Referências

Blanchot, Maurice (2001) *the infinite conversation*. Minesotta: The University Press, 1998. ISBN 08166-1969-7

Cícero, Marco Tulio. (2012) *Saber viver*. São Paulo: L & PM, ISBN 978 85 2542050 3.

Gagnebin, Murielle. (2002). *L'ombre de l'image* . Paris: Champ Vallon, ISBN 9782876733640;

Hegel, Friedrich. (2011). *Fenomenologia do Espírito* São Paulo: Vozes, ISBN 853262769;

Junishiro, Tanisaki. (2005) *Elogio das sombras*. São Paulo: Google books, 2005 ISBN 9 782 27277;

Lancri, Jean: (2013) *De l'ombre chez Duchamp*. Paris: Apolis Editions, ISBN 9 782 953 24 9569;

Minazzoli, Agnès (2002) *La Première Ombre*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1999. ISBN 2-7073-1366-1;

Minazzoli, Agnès. (1991) *La nuit blanche*. Em: La recherche photographique n°11, dez 1991. Paris: Maison Europeene de La photographie. ISSN 0983-8430;

Moeglin-Delcroix, Anne. (1991) «Le Profit mort de notre inperfection». *La recherche photographique* n°11, dec 1991. Paris: Maison Europeene de La photographie. ISSN 0983-8430;

Mondzain, Marie-José (1997). *L'ImageNaturelle*. Paris: Le Nouveau Commerce. ISBN 2855410789;

Torres, Lizângela (2016) Situações obscuras para a experiência indeterminada. Texto de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2016;

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O duplo de Laura Cattani: reflexões sobre as armadilhas de Narciso em um trabalho plástico

The double in Laura Cattani: reflection on the traps of Narcisssus in a plastic work

EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA*

Artigo completo submetido a 31 de dezembro de 2016 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, Artista Visual. Bacharelado em Desenho pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Master of Fine Artes, City University de Nova York. Doutorado em Artes Plásticas e Ciências da Arte em Partis-1 Panthéon-Sorbonne (Paris-1).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Instituto de Artes (IA); Departamento de Artes (DAV); Programa de pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) R. Sr. dos Passos, 248 — Centro, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil. E-mail: ecunha@cpovo.net

Resumo: Este artigo analisa o trabalho da artista brasileira Laura Cattani (Brasil, 1990), mais especificamente o denominado "Demônio Pessoal" (2015) e os desdobramentos do conceito do duplo, da psicanálise à arte. Pretende-se comparar dois mitos da cultura greco-romana, Narciso e Pigmalião, apresentados por Stoichita (Stoichita, 2011) sobre os limites da pulsão do desejo erótico na produção teórico-prática. A conclusão versa sobre as armadilhas do narcisismo na arte, e sobre a sublimação e criação.

Palavras-chave: Narcisismo / erotismo duplo / limite / sublimação.

Abstract: *This article analyzes the work of the Brazilian artist Laura Cattani (1982), more specifically the "Personal Demon" (2015) and the unfolding of the double concept, from psychoanalysis to art. It is intended to compare two myths of Greco-Roman culture, Narcissus and Pygmalion, presented by Stoichita (Stoichita, 2011) on the limits of the drive of erotic desire in theoretical-practical production. The conclusion is about the pitfalls of narcissism in art, and about sublimation and creation.*

Keywords: *Narcissism / double / eroticism / limit / sublimation.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Quando se trata da questão da metodologia da pesquisa em Artes Plásticas, um conselho é sempre dado ao jovem artista: o de tomar cuidado com as armadilhas impostas por Narciso. Embora a arte contemporânea trabalhe muito com os temas ligados à autobiografia e à identidade, ultapassar certos limites de controle do ego para alguém que se dedica ao oficio da criação, pode ser algo remoto e indefinido,como o amplo conceito de autoria. O trabalho prático, apresentando aqui como exemplo a obra intitulada *Demônio Pessoal* (Figura 1) e a consequente reflexão teórica da artista Laura Cattani, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil) podem ser lidos como um comentário sobre estas fronteiras tênues e permeáveis entre o desejo do artista e sua criação. O fenômeno do reflexo, o erotismo e o conceito do duplo, serão abordados no ponto de vista da instauração da obra, onde o espelho aparece como um elemento revelador. Pretende-se situar no fenômeno da especulação da imagem, o duplo narcisista da artista, refletindo-se em um retrato impalpável, que corre o risco de ficar preso em uma armadilha ao se inebriar em sua própria imagem. A possibilidade de escape viria pelo mito de Pigmalião, consolidando-se como um processo de sublimação que resulta na construção efetiva da obra física, um retrato não-especular do artista.

O objetivo é realizar uma reflexão, através de metodologia dialética, sobre os mitos de Narciso e Pigmalião, percorrendo as relações entre arte e psicanálise como caminhos de mão dupla. E tratar sobre a emergência da obra quando esta aponta para a autobiografia. Usando exemplos tanto de autores clássicos da literatura universal como Ovídio, Dante e Plínio, da filosofia e da psicanálise, passamos por autores e artistas latino-americanos contemporâneos como María Negroni (2013), Tania Rivera (2012) e Munir Klamt. O artigo trata da sublimação como pulsão, indicando a possibilidade de substituição do desejo narcisista, que em princípio é estéril, por outro, em um investimento que se constrói em um corpo plástico, o da realização da obra de arte.

1. O desejo em Narciso

O duplo pode ser visto como o desdobramento do real, o lugar da fantasia e da imaginação do artista. Por isso, antes é preciso um esclarecimento sobre a especificidade da produção plástica de Laura Cattani: Ela já começa através de um trabalho em dupla, compartilhando a criação com o artista Munir Klamt, que também é seu companheiro. Através de uma colaboração que acontece há mais de 10 anos, os dois artistas formaram uma entidade, um duplo que denominam de Ío. Esta entidade, segundo a artista, absorve o desejo da imaginação, que

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

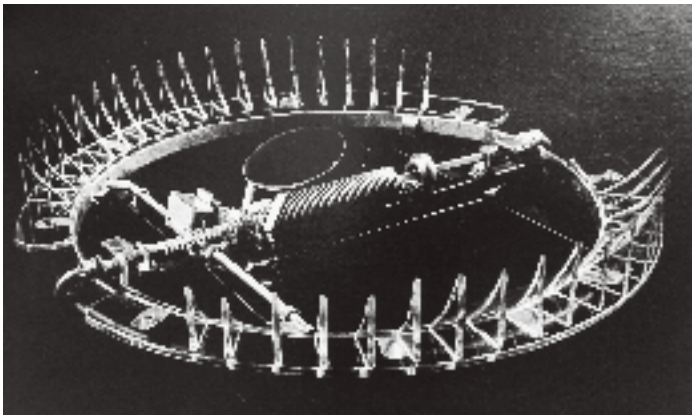


Figura 1 · Laura Cattani e Ío: *Demônio Pessoal*. Escultura em metal e vidro (2015). Fonte: arquivo da artista.
Figura 2 · Laura Cattani e Ío. *Demônio Pessoal* (processo de construção do mecanismo). Foto da artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

adquire a forma de obras como a escultura *Demônio Pessoal.* Se a realidade incomoda o artista, o desejo o liberta. Como possuir algo que eu desejo? Colocando-o no interior de mim mesmo.

O espelho, elemento central da obra *Demônio Pessoal,* nos oferece um prato de vidro, frio e imediato: o ver e o ter. Ali o observador pode se perder, como Narciso, e acabar preso pela armadilha. Laura Cattani conta que sempre foi obcecada por armadilhas. E complementa, relatando que o processo de concepção da escultura incluiu uma pesquisa sobre armadilhas medievais, chegado às mais cruéis, utilizadas no passado para capturar animais de grande porte como ursos. *Demônio Pessoal* segue este modelo, formado por duas arcadas com fileiras de dentes de vidro. O processo de construção do mecanismo da escultura-armadilha foi bastante complicado, e partiu de uma série de esboços prévios. (Figura 2)

O acionador da armadilha-escultura, redondo, ocupa uma posição privilegiada na obra. Um prato em aço inoxidável polido, que é também um lugar de reflexão. É a partir do espelho e do reflexo, em um *mise-en-abyme,* que o mecanismo fatal pode ser acionado. O espelho pode ser visto como um lugar privilegiado de uma operação que permite ver a nossa face, mas também é um lugar possível de todas as fascinações. Um lugar perigoso que nos leva a diferentes valores simbólicos, como a identidade, a alteridade e o próprio reflexo da imagem. Parafraseando Agnès Minazzoli, o espelho se transforma em olho da imagem, "aquele sem dúvida que nos convoca a manter vigilância" (Minazzoli, 1999: 55).

Esta imagem refletida parece ter o poder de nos mostrar o reflexo de nossas memórias e fantasias, sem que nós saibamos onde existem os limites, onde termina a escultura e começam nossos sonhos. É uma escultura-armadilha, um lugar de convertibilidade e de fronteiras. Fronteiras que se abrem e se fecham constantemente.

A poética de Cattani realiza um entrecruzamento de temas comuns a duas eras- a medieval e a contemporânea: o du*plo*, o lugar do veneno e o lugar da cura, a arte e a dor, os mártires, a autobiografia, a ascensão divina, o rito de possessão demoníaco, o transe extático, a proteção e o desdobramento do real. A arte aparece como um abrigo para estes fantasmas, onde a palavra surge como um texto, mas talvez não consiga transmitir isso tudo. Notamos que tanto no pensamento dominante na idade média, como na obra de muitos artistas contemporâneos, como é o caso de Cattani, o fantasma se converte em uma experiência extrema da perda. A estratégia da idade média era curiosa: tratava-se de atrair o olhar pelo efeito do medo e de desatar esse nó da armadilha usando a palavra, a voz. A arte contemporânea comungaria com a idade média figuras de fantasmas emprestados de outras épocas, como a confissão, as penitências, os

mártires, a idolatria e a iconoclastia, as imagens mentais e os diferentes aspectos da ilusão, a alucinação, como um comentário e proteção da realidade.

Desatar os nós da armadilha de Narciso: a palavra e a voz convertem-se agora em um texto, o texto do artista. Escrevendo e falando sobre seu próprio trabalho, o artista- pesquisador conseguiria se livrar da armadilha do narcisismo estéril, transferindo-o à ideia do duplo que constrói, desdobrando assim seus fantasmas e desejos em obras, como Pigmalião? Ou se expõe ainda mais ao risco: o de perceber, no duplo, a mesma realidade da qual pretendia o artista escapar, não sabendo distinguir e caindo assim na armadilha, como um Narciso alucinado?

2. O desejo em Pigmalião

Escrevendo sobre *Demônio pessoal,* a artista salienta que a dupicação se expande para um "duplo estado", o do criador e observador: "o reflexo do indivíduo com seu duplo, encontra a atração dos abismos. A imagem suscita que o espectador, ao mergulhar no centro do *Demônio Pessoal,* o aciona. Dupla aniquilação- a do ser e do dispositivo" (Cattani, 2016:74). Mas a obra, apesar de ameaçada à aniquilação, se constrói fisicamente, com a matéria dos sonhos e dos fantasmas. A história do escultor grego que se apaixona pela sua obra, e que os Deuses, com um gesto de recompensa pela dedicação do escultor, decidem dar vida, constitui-se segiundo Stoichita em "a primeira grande história de simulacros da cultura ocidental" (Stoichita, 2011). A particularidade do mito descrito por Ovídio é que a sua escultura é fruto de sua imaginação e da sua arte. Já a mulher que os deuses lhe oferecem como esposa é um ser transformado, um artefato dotado de alma e corpo, objeto do desejo. Ainda, e apesar disto, um fantasma, um duplo.

Pigmalião, como um mito do esquecimento dos limites, das origens eróticas do duplo, e dos desvios do desejo, tem um valor de substituição do real, para se transformar em uma duplicação fantasmática. Clément Rosset lembra que a estrutura do conceito do duplo é a de não recusar-se a perceber o real, mas simplesmente desdobrá-lo (Rosset, 2016). E que o fracasso do duplo seria reconhecer muito tarde, no duplo protetor, a mesma realidade que queria-se proteger.

Sabemos que o conceito de fracasso em Arte é algo amplo. Ele pode ser considerado uma aniquilação, como também um elemento propulsor para novos recomeços. Em *Elegia,* Maria Negroni cita Samuel Beckett, quando ele diz que tudo o que pode pretender o artista é fracassar melhor (Negroni, 2013). Em eterna confrontação com a adversidade, o artista trabalha com o absurdo quando a perspectiva de fracasso inclui o contrário, a esperança e superação. Mas

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

fracasso do artista tentado por Narciso aponta para outro caminho: o de perder-se em encantamento com sua própria imagem. Nenhuma obra seria criada. Um fracasso estéril. Stoichita lembra bem que Narciso e Pigmalião são dois mitos relativos ao excesso de investimento erótico e fantásmico na imagem A diferença é que a história de Pigmalião é uma história de esquecimento dos limites, mas uma loucura que os deuses tratam com indulgência. Já em Narciso, a obra é ausente, pois a imagem é evanescente, sem corpo, como um reflexo. Por isto, ele é punido pelos deuses com a morte.

Voltando a *Demônio Pessoal*: o reflexo no disparador da armadilha está ali para lembrar, como um contraveneno, dos males da autoreferência. Se estamos diante do perigo, vacinemo-nos. Até o animal, que escapa vivo de uma armadilha, aprende a lição e nunca mais é pego. Nossa imagem refletida nos coloca diante de um dilema, uma vacilação: entre o medo e o desejo, entre a tragédia da vida e a obra, entre a perda e a permanência.

Conclusão

Em Cattani, o artista que também escreve sobre seu próprio trabalho representa um duplo que transita entre dois paradoxos: o primeiro situado no o sistema da produção da obra plástica, que apontaria mais para a desordem, para a incerteza das decisões e para a pulsão erótica do desejo (Pigmalião). A sublimação, articulada à criação da obra, se efetivaria com a substituição do impulso sexual pela construção física da obra. O segundo, centrado na metodologia do texto, e destinado a um leitor/observador, possui uma estratégia, uma regra, mas corre um sério risco de estar mais exposto a um sistema de especulações sobre o ego, e se transformar em algo estéril (Narciso).

Ambos são movimentados pela perda, pelo risco e por uma busca de permanência. A diferença seria a de que de um lado, em termos de processo de construção da obra (poiésis), o artista trabalha com o rearranjo e a reconstrução de objetos pé-existentes. É o caso de *Demônio Pessoal,* onde o processo enfrenta uma série de riscos de acidentes, ao lidar com a instabililidade e a precariedade de materiais. Uma irreversibilidade no processo, que pode terminar no aniquilamento. Ainda, e apesar disso, haveria a sublimação, pois mesmo diante do fracasso, restaria uma obra. Esta seria a recompensa de Pigmalião. Já de outro lado, a construção lenta do texto de artista é um processo que não tem a marca do irreversível, podendo ser composto e recomposto, escrito e reescrito. O risco estaria no mergulho no próprio corpo, um ato de olhar e se perder no abismo de si mesmo, algo sem volta e estéril, como um Narciso alucinado e perdido na contemplação de seu reflexo.

Apesar disso, e acima de todas as perdas e ganhos, o artista que escreve sobre seu trabalho estaria experimentando, consigo mesmo, as lições da vertigem e do mal-estar de nosso tempo.

Referências

Stoichita, Victor. (2011). *O efeito Pigmalião: Para uma antropologia histórica dos simulacros*. Trad. de Renata Correa Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, ISBN 978-978-97684-0-6.

Rivera, Tânia. (2012) *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e Psicanálise*. São Paulo: CosacNaify ISBN 978-85-405-0695-4.

Cattani, Laura. (2016) *O duplo e seus desdobramentos na arte contemporânea*. Texto de qualificação para o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS.

Minazzoli, Agnès. (1999). *La première ombre. Réflexions sur le mirroir et la pensée*. Paris: Éditions de Minuit, ISBN 2-7073-1366-1.

Rosset, Clément. (2016). *Lo Real e su doble*. Trad.: Santiago Espinoza. Buenos Aires: Libros Del Zorzal, ISBN 978975994539.

Negroni, Maria. (2013). *Elogio a Joseph Cornell*. Buenos Aires, CajaNegra.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

El cuerpo extendido: indumentaria mutante en la obra de Ali Schachtschneider

The extended body: mutant clothing in the work of Ali Schachtschneider

ELENA FERNÁNDEZ-NÓVOA VICENTE*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual, diseñadora de moda. Ciclo Superior en Diseño Textil y Estilismo de la Indumentaria, Escuela Superior de Diseño y Moda Felicidad Duce. Grado en Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Máster en Arte Contemporáneo, Investigación y Creación, Universidade de Vigo (UVIGO), Facultade de Belas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo; Facultade de Belas Artes; Investigadora Grupo de Investigación DX7. R/ Maestranza, 2 36002 Pontevedra. E-mail: helena.fnovoa@gmail.com

Resumen: Este artículo pretende arrojar una mirada en torno al concepto de cuerpo extendido desde las reflexiones alrededor de la biotecnología y la indumentaria que se activan con la obra de Ali Schachtschneider. Repasando los diferentes ámbitos que se articulan con el proyecto Vivorium, estableceremos un recorrido por todo el cuestionamiento de taxonomías que estas piezas ponen en funcionamiento.

Palabras clave: cuerpo extendido / identidad / indumentaria / biotecnología / natural/artificial / sujeto/objeto.

Abstract: *The issue of this paper is to explore the concept of the extended body reflecting on clothing and biotechnology activated through Ali Schachtschneider´s work. Going through the different scopes articulated by the Vivorium project, we will look over the taxonomy review that these pieces of work arouse.*

Keywords: *extended body / identity / clothing / biotechnology / natural/artificial / subject/object.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

Ali Schachtschneider es una artista estadounidense que trabaja alrededor del tema de las interacciones entre cuerpo y tecnología. Nos interesa abordar, en este artículo, las exploraciones que articula en torno al concepto de cuerpo extendido desde las reflexiones alrededor de la biotecnología y la indumentaria que lleva a cabo en su proyecto *Vivorium* (2015). Esta obra se construye a partir de un libro de artista, una colección de objetos, una performance documentada a través de imágenes y un vídeo.

Ali Schachtschneider define *Vivorium* como:

> *Un estilo de vida que explora modos alternativos de interactuar con el cuerpo, los materiales y los objetos. Confunde moda, con objetos y vida a través de la extensión del cuerpo con las cosas, desde las prendas de ropa a los materiales cultivados, y aquello que está a su alrededor*.

1. Vivorium

Ali pretende activar la revisión de las divisiones categoriales convencionales y, al mismo tiempo, poner en cuestión la posición habitual de superioridad del sujeto frente al medio que lo rodea para, como ella señala, "crear una alternativa, en la que nos situemos en una relación más recíproca con nuestros objetos y materiales".

Impregnado por esa idea de identidad, el proyecto contiene seis colecciones de objetos que pretenden extender el cuerpo de maneras diferentes: *Toolcollection*, una colección de herramientas que facilitan la interacción con otros organismos vivos; *Interiorobjects,* objetos que habitan el espacio interior compartiendo una relación más recíproca con el cuerpo; *Extensions*, objetos que extienden las habilidades del cuerpo, facilitando la interacción con otras entidades vivas; *Garmentobjects,* prendas de ropa que crean relaciones entre el cuerpo, el material y el propio objeto a través del desarrollo de nuevos materiales y *Nourishment*, elementos comestibles, nutrientes para el cuerpo. Para este acercamiento, nos interesan aquéllas partes de *Vivorium* que se despliegan en torno a las relaciones entre indumentaria y cuerpo extendido.

2. Levaduras

Wetgartment: A Ritual recoge una acción en la que se emplea un tejido de celulosa para crear una prenda. Las "telas" que la componen se originan a partir de bacterias que crecen y se secan en el cuerpo de la artista durante un período de siete días. Se conforman así como una segunda piel de origen biológico que crece en simbiosis con el cuerpo humano.

No podemos evitar encontrar un paralelismo entre la manera en la que

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Ali Schachtschneider, *Vivorium*, 2015. Fotograma del vídeo. Cortesía de la artista. Fuente: https://twitter.com/materialdriven.

funciona esta pieza y la particular descripción que lleva a cabo Proust (2009) de la indumentaria de un grupo de mujeres:

> *Como por la acción de una pequeña cantidad de levadura, con apariencia de generación espontánea, había jóvenes que iban todo el día tocadas con altos turbantes cilíndricos... por civismo y llevaban túnicas egipcias rectas, obscuras, muy de "guerra" sobre faldas muy cortas y calzaban sandalias de tiras que recordaban los coturnos, según Talma, o altas polainas que recordaban a las de nuestros queridos combatientes...seguían adornándose no sólo con vestidos "vaporosos", sino también con joyas que evocaban los ejércitos por su tema decorativo, aún cuando su materia no procediera de éstos, no hubiese sido trabajada en ellos: en lugar de adornos egipcios que recordaban a la campaña de Egipto, eran sortijas y pulseras hechas con fragmentos de obuses o cinturones del 75, encendedores compuestos de dos monedas inglesas a las que un soldado había llegado a dar, en su queli, una pátina tan bella, que el perfil de la reina Victoria en ella parecía trazado por Pisanello*

De estas líneas se desprende una visión de la moda como algo que se genera como un proceso biológico y que se estructura, como un camuflaje, por medio de mutaciones con el entorno. *Wetgarment* es una materialización "literal" de esa analogía entre moda y levadura que propone Proust. Establece relaciones entre la indumentaria y los procesos biológicos para activar reflexiones en torno a la identidad y borrar divisiones entre sujeto y entorno.

3. Segunda piel

Al mismo tiempo, *Wetgarment* reflexiona sobre la indumentaria y la identidad a partir del concepto de "segunda piel". Las reflexiones de Alejandra Mizrahi (2008) ilustran muy bien estas articulaciones de esta pieza:

> *Considerando la identidad como una constante tentativa de..., el paradigma de confección de una prenda me da las claves para entender a esta identidad contemporánea como un proceso de corte y confección. Confeccionamos nuestra identidad a partir de la indumentaria, hecho que no es meramente visual y menos superficial. La indumentaria confecciona sobre nuestro cuerpo una identidad frágil y provisional, lo cual se debe al carácter mismo que poseen las prendas. Como medio que es, imprime en el proceso de confección de identidad similares características a su materialidad. Como por ejemplo: fácilmente sustituible, blanda, frágil, lavable, provisional, de redes más tupidas o ralas, impermeables o permeables, etc. Jugar con las opciones que nos ofrece la indumentaria es una manera de construir un discurso sobre el cuerpo y desde el cuerpo hacia el otro.*

Wetgarment funde piel e indumentaria en el proceso de construcción de nuestra identidad, en un constante camuflaje con el cuerpo. Nuestra identidad

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Ali Schachtschneider, *Wetgarment*, 2015. Fotografía. Cortesía de la artista. Fuente: http://northmagneticpole.tumblr.com/post/130024838822/vivorium-ali-schachtschneider.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Ali Schachtschneider, *Wetgarment*, 2015. Fotografía. Cortesía de la artista. Fuente: https://www.dezeen.com/2015/05/10/vivorium-lifestyle-concept-lab-grown-materials-mycelium-cellulose-fashion-furniture/
Figura 4 · Ali Schachtschneider, *Fungal Footwear*, 2015. Fotografía. Cortesía de la artista. Fuente: https://www.dezeen.com/2015/05/10/vivorium-lifestyle-concept-lab-grown-materials-mycelium-cellulose-fashion-furniture/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

se presenta, en su materialidad, con esas características: *sustituible, blanda, frágil*... y, al mismo tiempo, "*confeccionada*" según los parámetros de una prenda de ropa, consciente de su propia provisionalidad.

4. Identidad frankenstiniana

Y es que hace ya tiempo que las reflexiones en torno a la identidad abandonaron la concepción del cuerpo como un todo estático y unitario. Benjamin (1933) cuenta cómo los soldados volvieron de los campos de batalla de la 1ª Guerra Mundial no enriquecidos por la experiencia, sino mudos e incapaces de contar nada. Dice Benjamin que:

> *Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano.*

El miedo de los combatientes no era tanto la muerte, sino el ser mutilados o triturados, despedazados y fragmentados por los proyectiles. Esa visión del cuerpo como algo quebradizo define en gran medida la experiencia del sujeto occidental desde entonces.

Jordi Claramonte (2010) intenta arrojar una mirada distinta sobre este aspecto. Desde el reconocimiento de ese nuestro ser fragmentado podemos redefinirnos "*conscientemente por el camino del desgarramiento y la fragmentación*" y volver a una cierta experiencia de la totalidad pero:

> *de una totalidad un tanto frankenstiniana que ya no dará por sentado ningún tipo de orden inmutable, una totalidad que sabrá de su provisionalidad y sobre todo de su carácter y potencia instituyente, susceptible por tanto de instaurar las costumbres y de cambiarlas, de rehacer los sistemas de relaciones de las que somos tanto productores como productos*

Esa "totalidad frankenstiniana" se hace patente en *Wetgarment* y en las otras piezas que componen *Vivorium*. El cuerpo de Ali se modifica y altera por medio de diferentes extensiones y materiales, en fragmentos que se reunifican, en un proceder que nos hace pensar en el mito del moderno Prometeo. *Cosmetic explants* recoge unas extensiones corporales que son unas impresiones en 3D de tejido. Se moldean según los parámetros que nosotros mismos determinamos. Nuestro cuerpo puede ser moldeado a nuestro antojo, confeccionando nuestros propios implantes con "*tejido vivo*", jugando con él de un modo un tanto frankenstiniano.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

5. Cuerpo extendido

Este proceder nos dirige una concepción del "cuerpo extendido" que conecta muy bien con las teorías del biólogo H. Maturana (2001):

> *La célula inicial que funda un organismo constituye su estructura inicial dinámica, la que irá cambiando como resultado de sus propios procesos internos en un curso modulado por sus interacciones en un medio, según una dinámica histórica en la cual los agentes externos lo único que hacen es gatillar cambios estructurales determinados en ella. El resultado de tal proceso es un devenir de cambios estructurales contingente a la secuencia de interacción del organismo, que dura desde su inicio hasta su muerte como en un proceso histórico, porque el presente del organismo surge en cada instante como una transformación del presente del organismo en ese instante.*

La intersubjetividad se hace patente en nuestra mutabilidad, en el ámbito de nuestra identidad construida y también en el ámbito de lo corpóreo y lo celular. *Cellubiotic ingestulose* documenta los efectos de una píldora que contiene bacterias modificadas. Su ingesta añade estas bacterias a la comunidad de microbios del cuerpo, dando lugar a la producción de un material celuloso (una especie de telas o tejidos) desde los poros de la piel. *Fungal Footwear* se compone de un par de zapatos crecidos a partir de micelio (la parte invisible de un hongo que constituye su aparato reproductor). Estas piezas se generan a partir de una colaboración entre el cuerpo humano y un material fúngico o bacteriano en un modo de hacer, de nuevo, simbiótico y mutante, participando de ese *devenir de cambios estructurales* y ese *dinamismo* al que alude Maturana.

6. Taxonomías de lo natural y lo artificial

También se activan las revisiones de conceptos aparentemente opuestos como *natural/artificial*. En el estudio de W. Benjamin (1975) sobre Baudelaire habla del *flâneur* como un observador urbano que *botaniza* el asfalto. Esa mirada de la ciudad a partir de lo natural guarda similitudes con el discurso de H. Maturana (2007):

> *La naturaleza para el ser humano de la ciudad actual es el artificio cultural donde vive, ése es su mundo natural. Para un niño que crece en la ciudad -con automóviles, aviones, radios-, ése es su mundo natural. Igual que para el niño que nacía en África con leones, rinocerontes, pájaros, ése era su mundo natural. Esta ciudad artificial también es parte de la naturaleza.*
> *No hay diferencia para el niño que crece en la ciudad, porque ese niño te va a distinguir las distintas marcas de automóvil como el niño en el campo te distingue los diversos tipos de pájaros*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Y es que los límites entre lo natural y artificial no son tan claros como a simple vista parecen. Los zapatos de *Fungal Footwear* crecen a partir de hongos en un proceso colaborativo con el cuerpo, confundiendo el ámbito de lo dado con el ámbito de lo construido. Los tejidos de *Cellubiotic ingestulose* también participan, simultáneamente, de estos dos entornos. Las fricciones entre ambos conceptos dan cuenta del dinamismo de estas categorías, pudiendo confundir la ciudad con una selva y nuestras identidades construidas a partir de la indumentaria con una suerte de diversidad biológica.

Conclusión

Indumentaria e identidad se conforman en *Vivorium* en un proceso dinámico, en el que se borran los límites entre natural y artificial, y en el que el yo no existe en aislamiento y se presenta mutante. La obra de Ali Schachtschneider activa en nosotros una forma de mirar nuestro cuerpo y nuestro entorno que suprime taxonomías. Nuestras identidades se funden en camuflajes con lo cotidiano, generando la construcción de vínculos simbióticos que eliminan posiciones de dominio. En definitiva, nos plantea modos relacionales alternativos, frágiles y provisionales, que extienden nuestro cuerpo conectándolo con el entorno que nos rodea.

Referencias

Benjamin, Walter (1933) *Experiencia y pobreza*: 1 [Consult. 2017-01-10]. Disponible en https://semioticaenlamla.files.wordpress.com/2011/09/experienciabenj.pdf.

Benjamin, Walter (1977) Charles Baudelaire: *A lyric poet in the era of High Capitalism*, Londres: Verso. ISBN 10: 0902308947: 36.

Claramonte, Jordi (2010), *De la fragmentación y la experiencia*. [Consult. 2017-01-15]. Disponible en http://jordiclaramonte.blogspot.com.es/2010/07/de-la-fragmentacion-y-la-experiencia.html .

Maturana, Humberto (2001), *Emociones y lenguaje en Educación y Política*, Palma de Mallorca: Dolmen. ISBN: 956-201-087-1:17-18.

Mizrahi, Alejandra (2008) "La *indumentaria* como confección de *identidad* en el arte contemporáneo". *Disturbis*, N° 4 .ISSN:1887-2786 [Consult. 2017-01-15]. Disponible en http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/Mizrahi.html.

Proust, Marcel (2009), *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*. Barcelona: Círculo de Lectores. ISBN 10: 8467233877: 33-34.

Sarrás Jadue, Omar (2007), Entrevista con Humberto Maturana, *Un problema de deseo*. [Consult. 2017-01-03] Disponible en http://studylib.es/doc/150207/-un-problema-de-deseo- .

Schachtschneider, Ali (2015) *Vivorium* [Consult. 2017-01-10] Disponible en http://www.alischachtschneider.com/vivorium.html.

Estilhaços: Uma empatia animada

Fragments: An animated empathy

ELIANE MUNIZ GORDEEFF*

Artigo completo submetido a 22 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, pesquisadora, animadora, designer, professora. Bacharelado, Desenho Industrial, habilitação Programação Visual, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado em Artes Visuais, UFRJ.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: gordeeff@quadrovermelho.com.br

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o uso da hibridização da imagem animada e filmada na criação de uma narrativa que propicia a empatia do público. A obra em questão é o curta-metragem Estilhaços (2016), do animador português José Miguel Ribeiro. Para as análises são desenvolvidas as questões da variação de informação visual e de como o espetador recebe essas imagens — através dos trabalhos de George Sifanos (2012), de André Gaudreault e François Jost (1995) e de Marie-José Mondzaim (2015).
Palavras-chave: Hibridização da imagem / Imagem animada / Espetador.

Abstract: *The purpose of this article is to analyze the use of hybridization of the animated and filmed image in the creation of a narrative that propitiates the empathy of the public. The work in question is the short film Fragments (2016), by the Portuguese animator José Miguel Ribeiro. The questions of variation of visual information and how the spectator receives these images are developed for the analyzes — through the works of George Sifanos (2012), of André Gaudreault and François Jost (1995) and of Marie-José Mondzaim (2015).*
Keywords: *Hybridization of the image / Animated image / Spectator.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

O objetivo deste artigo é analisar o uso da hibridização da imagem cinematográfica — animada e filmada — na criação de uma narrativa que propicia a empatia do público. A obra em questão é o curta-metragem *Estilhaços* (2016a), do animador português José Miguel Ribeiro, que aborda um tema pouco explorado pela animação: as consequências da guerra na vida familiar.

Nascido em 1966, na Amadora, Ribeiro licenciou-se em Artes Plásticas na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Estudou cinema de animação na *Lazennec-Bretagne* (Rennes/França) e na *Filmógrafo* (Porto/Portugal), em 1993/94 (curtas.pt, 2017). Ribeiro realizou várias curtas-metragens, sendo *A Suspeita* (1999), a de maior destaque com diversas premiações, inclusive o *Cartoon d'Or* 2000.

Apesar de utilizar o *stop motion* (animação de volumes) na maioria de suas produções — como em *Ovos* (1995) e *A Suspeita* (1999) — Ribeiro também utilizou a mistura de técnicas, como em *Abraço do Vento* (2004), em desenho e pintura sobre papel com animação de volumes; e em *Viagem a Cabo Verde* (2010), em desenho e pintura animada. Mas *Estilhaços* é o seu trabalho visualmente mais sofisticado.

A história é apresentada através do desenho animado e do *stop motion*, aliados à imagem filmada, criando níveis de informação diferenciados. Para analisar esse conjunto híbrido, dois pontos são desenvolvidos nesse artigo: a questão da variação de informação fornecida através das imagens e como o espetador as recebe.

Para tanto são utilizados principalmente os trabalhos de George Sifanos (2012) — sobre a estética animada –; de André Gaudreault e François Jost (1995) — sobre a narrativa cinematográfica. Enquanto o estudo de Marie-José Mondzain (2015) — sobre o espetador — é a base para as análises da relação do público com a imagem.

O drama familiar (Figura 1) é originado pela participação do pai na guerra da Guiné-Bissau. Mesclando lembranças e a imaginação do filho, já adulto, e as memórias do pai, a história vai sendo construída pelo público. E ao mesmo tempo em que este vai sendo absorvido, é remetido para fora da narrativa — como o *punctum* de Barthes (1984), pois a curta-metragem o faz pensar sobre a sociedade portuguesa e o momento em que vivemos.

O curta-metragem já obteve reconhecimentos importantes: no *Festival Monstra* recebeu o prémio de *Melhor Curta-Metragem Português*; no *Cinanima*, o *Prémio António Gaio* e *Prémio Especial do Júri*; e também recebeu o *Prémio Nacional da Animação* 2016, em Portugal.

1. Estilhaços, uma história aos pedaços

Como o próprio Ribeiro (filho de ex-militar), declara, a história foi baseada em uma experiência pessoal: "eu quis encontrar uma forma de falar desta intrusão

que é, um passado traumático que se contagia para além da pessoa que o viveu" (Ribeiro 2016). Investigando sobre as consequências das Guerras Coloniais, ele encontrou um estudo de Mestrado em Psicologia da Universidade de Coimbra, *Traumas da Guerra: Traumatização Secundária das Famílias dos Ex-Combatentes da Guerra Colonial com PTSD* (2008), de Susana Martinho de Oliveira (Estilhaços, 2016b). Este trabalho comprovou que o estresse pós-traumático de guerra, passa dos pais para os filhos, através das mães. O que de forma científica explicava e comprovava coisas que sentia, dando-lhe impulso para desenvolver o projeto, iniciado em 2011 (Ribeiro, 2016).

A animação começa em um momento de comoção popular: um dia de jogo da equipa portuguesa no *Campeonato Europeu de Futebol*, de 2004, em uma cidade lusitana, com um pequeno incidente de trânsito, que desperta a ira de um dos motoristas envolvidos (Figura 2). O jovem, consternado com seu ataque de fúria, vai à casa do pai.

Ao chegar, percebe-se que a relação dos dois não é próxima. O filho pede ao pai que lhe explique de onde vem toda a raiva, e lembra da infância, quando o pai também teve uma briga no trânsito. O filho sente que há algo no passado que não se resolveu. E que apesar de sua tentativa de se distanciar da relação paterna, a violência reprimida o influenciou.

Assim surgem imagens de soldadinhos de brinquedo, como os soldados em uma missão — são as lembranças do filho sobre uma história do pai (Figura 3) — que conta um facto de uma granada armadilhada pelo pelotão. O filho cobra uma explicação: não foi só isso que aconteceu.

Então surge uma sequência híbrida, de imagem filmada e desenho animado (Figura 4 e Figura 5) — "há uma certa cola, mas, por outro lado, um certo contraste. É uma história de coisas que ficaram mal resolvidas, que não estão encaixadas" (Ribeiro, 2016). No dia seguinte à granada armadilhada, ao verificarem o local, parte do pelotão foi morto em uma emboscada, e um dos soldados se mata, por não ter assumido o seu lugar à frente do pelotão, o que acarretou na morte de um companheiro.

Numa passagem de desenho para a imagem filmada surge o filho, que "a partir desse momento [...] recupera uma dimensão que não tinha antes" (Ribeiro, 2016). Mas o pai continua em desenho e à sombra — ele continua no passado. Para finalizar, o animador cria uma grande saída da cena (*zoom out*), através de 3D, abrindo o plano para a visão de vários prédios e pessoas, torcendo com um golo da seleção portuguesa. Há uma ironia nessa imagem, como o próprio Ribeiro (2016) explica: "sair daquela história das duas pessoas, e saber que naquela cidade existiram muitas mais histórias, que naquele momento ninguém está querendo saber".

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · *Still* de *Estilhaços* (José Miguel Ribeiro, 2016): um drama familiar. Fonte: https://www.pracafilmes.pt/
Figura 2 · *Estilhaços. Still* da cena da briga no trânsito, em um dia de jogo da *Eurocopa* de 2014. Fonte: http://estilhacos-makingof.blogspot.fr/search/label/Arte%20Final
Figura 3 · *Estilhaços. Still* da lembrança do filho, sobre a história de guerra contada pelo pai. Fonte: https://www.pracafilmes.pt/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · *Estilhaços. Still* da lembrança do pai, ao contar ao filho o que realmente aconteceu. Fonte: https://www.pracafilmes.pt/
Figura 5 · *Estilhaços. Still* da lembrança do pai, ao contar ao filho o que realmente aconteceu. Fonte: https://www.pracafilmes.pt/
Figura 6 · *Estilhaços. Still* da lembrança de infância do jovem, vendo o pai brigar no trânsito, estética e tecnicamente semelhantes a imagem da Figura 2. Fonte: https://www.pracafilmes.pt/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

2. Os estilhaços narrativos

A história de *Estilhaços* é apresentada ao público como se fosse peças de um quebra-cabeças. O público não é ignorado, mas instigado a construir a história aos poucos, através dos dois narradores: pai e filho.

Como "é uma história sobre a passado, a influência que o passado tem no presente" (Ribeiro, 2016), a presença de analepses e elipses de tempo — de cenas fora de ordem cronológica e de lapsos de tempo — é uma constante. Essa variação temporal cria para o espetador uma certa dificuldade de entendimento.

André Gaudreault e François Jost (1995) apontam que o Cinema criou uma série de códigos visuais (sobreposição e imagens com fundo negro, por exemplo) para indicar ao público o que é ação diegética e o que é imagem mental, em um filme. Mas que desde *Hiroshima mon Amour* (Alain Resnais, 1959) a imagem mental passou a ser uma *ocularização* (Gaudreault & Jost, 1995: 140) interna — uma visão interna do personagem –, mas com a mesma visualidade da ação diegética. Porém, observam que tal situação pode suscitar incertezas quanto ao seu estatuto (Gaudreault & Jost, 1995: 147) — real (da diegese), presente ou passado.

No caso de *Estilhaços*, estas informações são indicadas pela estética adotada para a ação da história e das lembranças — tanto do pai quanto do filho. Estas são determinadas pela variação da técnica animada empregada: *stop motion* para as lembranças de filho; desenho animado e imagem filmada para as do pai.

Todavia, com a predominância do desenho animado na produção, há momentos em que as lembranças do filho (da infância) também feitas em desenho animado, se confundem com o momento presente, na história (Figura 2 e Figura 6). Mas tal facto não impede o entendimento, ao contrário, oferece outro nível de compreensão: uma empatia, pois coloca o público no lugar do rapaz, que vive e lembra a mesma cena (uma briga de trânsito), numa confusão entre passado e presente.

3. A imagem multifacetada e o espetador

Logo nos primeiros momentos a história é confusa e picotada. A sequência, feita em desenho animado, é a do trânsito engarrafado, adeptos nas ruas e a briga. São preciso alguns minutos para o espetador entender o que realmente se passa. Já é a representação e a integração do público com a confusão mental dos personagens principais (pai e filho).

Quando o filho chega à casa paterna, se acentuam os contrastes entre claro e escuro. As lembranças de cada personagem são diferenciadas: enquanto as do filho, são representadas por bonecos de exército — uma alusão direta às brincadeiras dos meninos (Ribeiro, 2016) –, as do pai são em imagem filmada e desenho animado. O próprio animador explica essa escolha:

> *A imagem real para mim, funciona como um valor simbólico do real, [...]. O desenho é uma representação, uma simplificação da realidade. [...] é uma realidade já transformada. [...] O* stop motion *é um bocadinho, comparando o desenho animado com a imagem real, [...] está no meio* (Ribeiro, 2016).

George Sifanos também distingue a imagem real da desenhada. Enquanto a primeira é mais detalhada com direção à completude da imagem (como a conhecemos), a segunda é, à principio, mais reduzida, simplificada, mais semelhante à imagem mental — mais abstrata (Sifanos, 2012: 56). "A imagem fotográfica tende a ser considerada como uma realidade objetiva, enquanto a imagem pintada é considerada como subjetiva, não real, criação da imaginação" (Sifanos, 2012: 70).

Já o caso da sequência das lembranças do pai, com o hibridismo da imagem animada e filmada, é um *assemblage*, segundo Sifanos — ou *conjunto/junção*:

> *uma justaposi*ção de elementos inteiros e autó*nomos que não se combinam entre si. Simplesmente eles coabitam. Uma tal ligação fraca, pode provocar uma sensação de não-comunicação, de isolamento ou ainda de tumulto, de alienação ou de artificialidade* (Sifanos, 2012: 157).

A imagem filmada aparece autónoma "dentro" de partes do desenho animado. Ela cria uma discrepância de formas e movimentos que se chocam com os do desenho. É a representação da confusão interna do ex-soldado: realidade e fantasia.

Neste contexto, o espetador, ao receber todos esses estímulos (narrativos-visuais),

> é o criador do espaço disponível e oferecido à criação de um outro. Partilha com todos os outros o julgamento que faz sobre aquilo que vê, é o sujeito da imaginação definida como faculdade de tornar presente uma ausência. [...]. *Assiste-se então a uma circularidade indefinida entre criador e o espectador ou via da comunicabilidade de uma verdade ou de um sentido da história* (Mondzain, 2015: 289).

E quando disserta sobre a autoridade do artista, Mondzain afirma que "Dar a ver ou, mais geralmente, a sentir continua a ser dar e, como em qualquer economia da doação, aquele que recebe irá tomar consciência do reconhecimento" (2015: 327). Onde "o gesto da arte é aquele que funda a autoridade do próprio espectador enquanto sujeito da sua acção, enquanto sujeito mais insigne que possa haver, e que é, precisamente, o artista" (Mondzain 2015: 328). Em outras palavras, "a autoridade é uma dominação" (Mondzain, 2015: 329), mas em nível de igualdade e assentimento entre o criador e seu público.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Conclusão

A hibridização (desenho animado e imagem filmada) apresentada por Ribeiro fornece ao público uma imagem pouco comum e mais complexa, que a de uma produção que apresente somente um tipo de informação visual. Essa variação e diversidade gera no espetador um estado de constante atenção. Não há descanso para o olhar. Não há tempo de se acostumar com um tipo de imagem, pois é estimulado por outro tipo de informação a todo momento (Gleitman, Fridlund, Reisberg, 2014). Tal efeito cria uma ligação praticamente instintiva — para Rudolf Arnheim (1986: 385), "o movimento é a atração visual mais intensa da atenção". Tal atenção gera uma expetativa — a todo momento há algo novo e diferente.

A própria narrativa também cria uma expetativa pois a história não se apresenta de forma cronológica, ficando o público responsável por encaixar suas partes (o que justifica o título) — que é a mesma expetativa do personagem do filho: entender o seu passado.

Uma outra confusão (no caso, narrativa-visual) é a localização deste drama em um momento histórico português, a disputa da *Eurocopa* — assim como as Guerras Coloniais. Porém este contexto é representado em imagem animada, que "não tem haver" com a realidade, segundo Sifanos. Ou seja, Ribeiro chama a realidade através da subjetividade das imagens e toda a carga emotiva que ela carrega.

Como aponta Marie-José Mondzain, "o homem faz surgir o olhar do homem sobre si" (2015: 56). Assim o realizador cria uma identificação: de país, de povo, de história. A historiadora também avança o conceito de Roland Barthes (1984) para além da fotografia (Mondzain 2015: 260) e afirma: "o *punctum* seria então um patamar, o sítio de uma vacilação temporal que carrega o olhar no enigma interminável do significante" (2015: 261).

Há uma relação de empatia e de microcosmo (drama pessoal/animação) para o macrocosmo (a sociedade portuguesa/o que acontece no mundo): *Estilhaços* se baseia em um conflito português, mas leva a pensar sobre o cotidiano de milhares de pessoas ao redor do globo, que direta ou indiretamente são atingidas por outras guerras. Portanto é uma história local que ultrapassa os limites do individual para um coletivo sem fronteiras.

Referências

Arnheim, Rudolf (1986) *Arte e percepção visual:* uma psicologia da visão criadora. Tradução: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.

Barthes, Roland (1984) *A câmera clara*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. 9ª. Impressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. ISBN: 85-209-0480-7.

Curtas.pt (2017). *Agencia / José Miguel Ribeiro* [Em linha]. Site do Curtas Vila do Conde. [Consult. 2017-01-15] Disponível em <URL: http://www.curtas.pt/agencia/realizadores/230/>.

Estilhaços (2016a) [Registro filme]. Portugal: diretor e produtor José Miguel Ribeiro. 18 min, cor, 35mm.

Estilhaços Making of (2016b) *Pesquisa* [Em linha]. Blog da animação Estilhaços. 2016-01-25. [Consult. 2017-01-10] Disponível em <URL: https://estilhacos-makingof.blogspot.fr/>.

Gaudreault, André; Jost, François (1995). *El Relato Cinematográfico*: cine y narratología. Tradução: Núria Pujol. Barcelona/Buenos Aires: Ediciones Pádios Ibérica. ISBN: 84-493-0092-4.

Gleitman, Henry; Fridlund, Alan J.; Reisberg, Daniel (2014). *Psicologia*. 10ª. Ed. Tradução: Danilo R. Silva. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN: 978-972-31-1370-9.

Mondzain, Marie-José (2015). *Homo Spectator*: ver > fazer ver. Tradução: Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-43-7.

Origem Da Palavra (2017). *Empatia* [Em linha]. Site de Etimologia. 2010-12-22. [Consult. 2017-01-15]. Disponível em <URL: http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/empatia/>.

Ribeiro, José Miguel (2016). *Sobre Estilhaços*. Portugal: Entrevista gentilmente concedida à autora em 04 de maio de 2016, no estúdio de animação do artista em Montemor-o-Novo.

Sifanos, Georges (2012). *Esthétique du Cinéma d'Animation*. Condé-sur-Noireau/Paris : Editions Cerf-Corlet. ISBN: 978-2-204-09838-0.

Stanford Encyclopedia of Philosophy (2016). *Empathy* [Em linha]. Site da Universidade de Stanford. 2008-03-31/ 2013-02-14. [Consult. 2017-01-15] Disponível em <URL: nfordtShttps://plato.stanford.redu/entries/empathy/>.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Naturalezas vivas: un acercamiento a la idea de paisaje a través de la pintura de Carmelo Ortiz de Elgea

Living natures: an approach to the idea of landscape through the painting of Carmelo Ortiz de Elgea

GENOVEVA LINAZA VIVANCO*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, pintora. Licenciada en Pintura, licenciada en Escultura. Doctora en Bellas Artes, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Unversidad del País Vasco (UPV/EHU).

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. UPV — Campus de Bizkaia, Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, Bizkaia, Espanha. E-mail: veva.linaza@gmail.com

Resumen: *Naturalezas vivas*, título que acompaña a una de las exposiciones realizadas por Carmelo Ortiz de Elgea en 2015, nos sitúa ante una proposición activa del hacer paisaje. Se trata de un acercamiento afectivo a las entrañas de la tierra, a las tensiones y empujes generados por las fuerzas internas de la naturaleza. El pintor aborda el término paisaje desde la idea de materia tratando de superar el concepto sublime que lo envuelve en la grandiosidad natural, propiciando así la aproximación al terreno empático de la sinestesia.

Palabras clave: pintura / paisaje / naturaleza / empatía / sinestesia / materia.

Abstract: *Living natures is the title of an exhibition made by Carmelo Ortiz de Elgea in 2015 that places us facing an active proposition of making landscape. It is about an affective approach to land's essence, to tensions and impulses generated by the internal forces of nature. Painter deals with the term of landscape using the idea of substance and trying to overcome the idea of sublime that covers it with the magnificence of nature, promoting the closeness of the emphatic domain of synesthesia.*

Keywords: *painting / landscape / nature / empathy / synesthesia / substance.*

1. Introducción

Intentar establecer una definición de paisaje nos sitúa ineludiblemente ante la paradoja que supone asumir como ajeno lo que en realidad es parte de nuestra génesis orgánica. Es admitir lo extraño como parte de lo propio, aceptando nuestra condena de carácter físico y su entrecruzamiento con la también fisicidad del entorno que nos rodea.

Pese a todo aquel entramado que se construyó en los confines de la historia paisajística para observar el mundo desde una ventana o encerrar el espacio salvaje de la naturaleza en un jardín, fue imposible que este marco, clasificador de las miradas civilizadas, no tuviera fisuras. Supuso un desliz menospreciar el efecto que tuvo el teñir la mirada nostálgica de lo que estaba afuera, con los velos de la afectividad. La bondad de una naturaleza anunciada por J.J Rousseau asentó por vez primera las bases para estrechar los lazos entre ella y nuestra alma. La calificación de "romántico" en la descripción de un lago alpino fue el comienzo de una nueva actitud que entendía el mundo bajo los lazos sensibles de la naturaleza. Una capacidad de percepción y apreciación de los elementos naturales que dejaba abierto el camino del desplazamiento hacia el paisaje. (Saule Sorbé, 2002:22-4)

La noción de exploración y aventura que desencadena el desplazamiento hacia el paisaje permite poner en marcha el mecanismo experiencial que se concreta en la acción de contemplar y recorrer la naturaleza, proyectando sentimientos y vitalidad en las fuerzas y movimientos que la conforman. Estamos ante un término cuya idiosincrasia se fundamenta en el movimiento cíclico y constante que caracteriza al todo orgánico. Esta idea de paisaje se construye en base al entendimiento del mismo como materia, desde la propia tensión que se genera en lo más profundo de su configuración y que propicia un entramado tupido donde quedan anudados la emoción y una suerte de organicidad vital.

Abordar el término paisaje desde su materia permite aflorar la sinestesia como modo perceptivo, convirtiéndose dicha materia en elemento clave mediante el cual activar nuestra sensibilidad afectiva. Posibilita, como proponía J.F. Lyotard, clasificar el paisaje según su "mordisqueabilidad" poniendo a prueba la dentadura del aventurero. (Lyotard, 1998: 188)

2. Naturalezas vivas

Ante la pintura de Carmelo Ortiz de Elgea (Vitoria-Gasteiz, Álava, 1944), somos testigos de un desafío constante en donde el color, la abstracción y las figuras nos arrastran hasta introducirnos en un universo particular que se articula y rige por las leyes del saber hacer paisaje.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

"*Naturalezas vivas*" da título a una exposición de Elgea que en 2015 tiene lugar en las Salas Araba y Luis de Ajuria en Vitoria-Gasteiz (Álava). El conjunto de obras expuestas son pintadas in-situ durante un período en el que el artista recorre diversos parajes como California, Guatemala, Canarias o el País Vasco, entre otros. Obras que posteriormente acaba en el taller y que, según sus palabras, son el germen de su trabajo y lo que conforma los cimientos de sus otras creaciones. "*Naturalezas vivas*" muestra paisajes que quedan atrapados bajo las pulsiones que genera el contacto directo con el lugar.

La expresión *naturalezas vivas* nos inspira una serie de reflexiones pertinentes por donde acercarnos a una proposición activa en el hacer paisaje. Dicha expresión resalta la importancia que se otorga a la palabra "viva". Viva en cuanto es capaz de devenir dinámica al organizarse en base a una mirada horizontal, que supera el marco o *veduta* que se origina en el interior del cuadro. Viva porque se sabe capaz de trascender la mera simplificación formalista que hace del objeto algo inanimado sin importancia. Nos situamos así ante la idea del "*paisaje — bodegón*", que subraya la presencia física del pintor y nos habla de los vínculos con el lugar que recorre y los objetos que habita. (Solana, 2014).

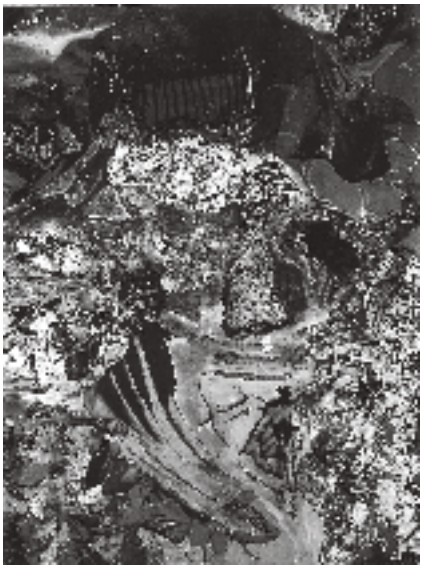
En este punto es inevitable no encontrarnos con los ecos de Cézanne y con todo ese tejido de sensaciones que intentan explicar algo que no corresponde a la palabra sino a la propia dimensión del acto creativo. Nos sitúa frente al lugar ante el cual se genera el impulso que a falta de palabras se transforma en materia.

Naturalezas vivas por contraposición a las muertas, acentúa aquello que se mueve, que se escurre y abre paso entre las fisuras descuidadas de nuestro entramado perceptivo. Están vivas porque de algún modo mágico y al mismo tiempo lógico, forman parte de la propia existencia del pintor en una suerte de encuentro entre dos sustancias lejanas, la tierra y la carne, que paradójicamente llegan a formar una.

Este encuentro es el mismo que se da cita en el taller de Cézanne cuando éste dispone cuidadosamente sus objetos para configurar sus bodegones. Objetos en principio inanimados (chaquetas, jarrones o manzanas), pero que cobran vida gracias su asombrosa capacidad de penetrar en el universo de la naturaleza muerta. Elementos que, con la obstinación de su mirada, logra transformar en bellos paisajes de manteles nevados con rubios panecillos. (Merleau-Ponty, 2012:44)

No parece poética casual el hecho de titular de este modo la muestra. Quizás estemos ante ese cálculo preciso de intenciones que expone como posible la extensión corporal del verbo en las entrañas de la tierra. Se trata de una quimera que se asienta en la encrucijada que concierne a los límites de la materia, a su anamnesis o a lo que queda al otro lado del recuerdo cósico. (Lyotard, 1988:139-47)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



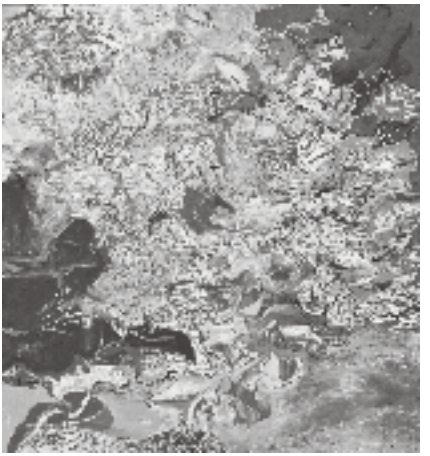


Figura 1 · Carmelo Ortiz de Elgea, *Paisaje Asturiano*, 2003. Óleo sobre lienzo. 250x180 cm. Colección del artista.
Figura 2 · Carmelo Ortiz de Elgea, *Sin título*, 2008. Óleo sobre lienzo. 200x180 cm. Fuente: http://carmeloortizdeelgea.com/obra-de-carmelo-ortiz-de-elgea/nggallery/page/1
Figura 3 · Carmelo Ortiz de Elgea, *Sin título*, 2007. Óleo sobre lienzo. 250x200 cm.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Pero, ¿cómo es posible llegar a esa esencia del paisaje? ¿Cómo alcanzar esa habilidad maravillosa para penetrar en el universo del objeto? Cézanne quedó prendado del episodio de la novela *La piel de Zapa* de Balzac. De su obsesión trascendió la naturaleza muerta. Se dio cuenta de la necesidad de entender el objeto para hacerlo desaparecer y que en su lugar surgiera aquel paisaje nevado o la Sainte — Victoire.

Para Elgea todo empieza en el mundo de las sugerencias. Comienza el cuadro a partir de manchas, borrando y ensuciando el lienzo. Su estrategia inicial genera núcleos, ejes desde donde empezar a construir, a poner y a quitar rascando. La ardua tarea del pintor. Con maletín de médico y todo lo necesario en el maletero de su coche, afirma acercarse al paisaje sin saber muy bien lo que va a encontrar. Junto al maletín, siempre hay lienzos no muy grandes para que entren en el coche y poder pintar frente al motivo. También una cámara de fotos por si resulta encontrar alguna veta en la roca que requiere atención posterior en el taller; alguna de esas piedras nervudas, de esas que son capaces de desenmascarar mundos ocultos de por si tupidos e inaccesibles. Elgea trasciende la piedra, penetra y comprende desde el interior.

A Elgea le interesan los paisajes de carácter informe, maltratados y disueltos en la gravilla de la piedra demasiado pisoteada. Se aprovecha de los caminos que, agredidos por las condiciones climatológicas, dejan entrever de algún modo las huellas del paso del tiempo. Quizás así sea más fácil colarse por las fisuras y grietas del cuerpo de la tierra y poner en marcha el mecanismo empático de la sinestesia.

3. La escisión del camino: la bifurcación

Ortiz de Elgea es uno de esos pintores que arrastra los pies al andar. Con esto quiero decir que va dejando un surco por el camino que transita, llevándose a su paso parte de la tierra, hierbas y demás elementos que se sedimentan en los senderos. Si algo caracteriza a la pintura de Elgea es la continuidad pictórica que ha ido dando coherencia a su discurso. Su recorrido pictórico retoma y renueva sus obsesiones de pintor, rompiendo la barrera cronológica que separa sus diferentes etapas. A pesar de distanciarse en décadas, dos pinturas pertenecientes a diferentes épocas tienen mucho en común al compartir el poso de los lugares que recorren. Si bien sitúa a cada una en un estrato diferente, todas forman parte de la misma turba que configura el terreno.

Cuando Sorger, el científico protagonista del libro *Lento regreso* de Peter Handke, parte hacia su lugar de origen en un largo viaje que le lleva por diferentes paisajes, deja claro el desajuste que se genera entre

imaginación y entendimiento evidenciando la limitación lingüística a la que estamos condenados. Por más que intenta expresar sus pequeños y diarios descubrimientos sobre el terreno, deja claro ese desajuste entre dos reinos y dos tiempos distintos: el humano y el geológico.

> (...) *las fórmulas lingüísticas de su propio idioma, por muy convencido que estuviera de ellas, se le aparecían siempre como una alegre estafa; los ritos con los que aprehendía el paisaje, sus convenciones de descripción y nomenclatura, su representación del tiempo y de los espacios se le antojaban como algo cuestionable: el hecho de que en una lengua que se había formado a partir de la historia de la humanidad hubiera que pensar la historia, incomparablemente distinta, de los movimientos y de las formaciones del globo terráqueo le provocaba una sensación repentina de vértigo, y a menudo le resultaba literalmente imposible aprehender mentalmente el tiempo junto con los lugares que tenía que investigar*. (Handke, 1985:18)

Es interesante observar los paisajes de Elgea desde la encrucijada que se produce en la bifurcación del camino que nos separa y distingue como entes independientes (ser humano/naturaleza), y ser testigos del empeño del artista por hacerlos confluir nuevamente. Esta escisión queda a la vista en muchas de sus pinturas, las cuales son atravesadas por fantasmagóricas figuras que parecen eternos testigos de su desarrollo pictórico. Pudieran ser personajes que al igual que en el relato de Peter Handke, se echan a andar por los paisajes, o mejor, por un todo entramado y profundo que parece atraerles de manera irreversible hacia el interior de la pintura. Se tratan de figuras, que bien pudieran evocar la presencia del propio artista, las cuales adoptan extrañas posturas y dirigen sus miradas ensimismadas hacia puntos de vista inalcanzables para el espectador (Viar, 2016: 22). Son figuras que se dejan llevar por los ritmos de un trazo enérgico y decidido. Hay momentos en el camino de estos personajes que sin embargo desaparecen entre las amplias masas de color, entre los planos que conforman superficies evocadoras de grandes dimensiones naturales. Cuando de nuevo emergen, estas figuras ya no son las mismas al estar cubiertas por la poderosa veladura de la configuración paisajística.

La figura aparece y desaparece dejándose atrapar por el ritmo del camino, mostrándose empática y proyectando imaginativamente la propia conciencia en las tensiones y fuerzas subyacentes en la naturaleza. Podemos decir que son ellas mismas parte de la actitud activa en el hacer paisaje.

En el proceso de creación se aprecia un juego de contrastes o pugnas entre elementos en donde se exalta y se pone de manifiesto la gran energía y sentimientos extremos que pueden llegar a originarse en un enfrentamiento con la naturaleza. La tensión formada en el lienzo desde la primera pincelada,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · Carmelo Ortiz de Elgea, *Un día en el campo*, 1993-1994. Óleo sobre lienzo. 200x210 cm. Colección particular, Vitoria-Gasteiz

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

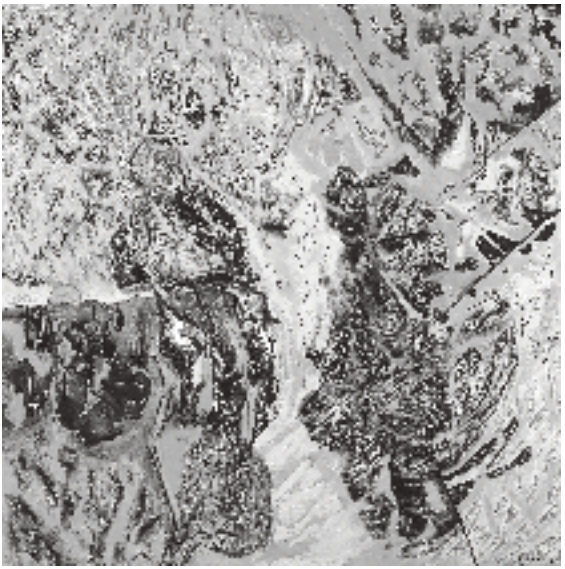


Figura 5 · Carmelo Ortiz de Elgea, *Caminantes*. Óleo sobre lienzo. 200x200 cm. 2000. Colección del artista, Vitoria Gasteiz
Figura 6 · Carmelo Ortiz de Elgea, *Cabañas de pastor en California*. Óleo sobre lienzo. 200x200 cm. 2012. Fuente: http://carmeloortizdeelgea.com/obra-de-carmelo-ortiz-de-elgea/nggallery/page/2

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

desde donde se originan los empujes, tiene como objetivo final alcanzar el equilibrio entre todas las fuerzas o elementos opuestos.

4. Reflexiones finales

El hacer paisaje de Elgea nos traslada al extrañamiento de lo cotidiano, al otro lado desde donde construir la metáfora de la imaginación material. Recuperando ciertos rasgos característicos de la figura del pintor romántico, como pueden ser lo pintoresco o el sentimiento de lo sublime, se puede reflexionar sobre el recuerdo que conforman los espacios, sobre su evocación inscrita más allá de lo visible o entendible a simple vista en un determinado lugar. Acciones como el propio ensimismamiento hacen que el pintor se sienta capaz de intuir ciertos indicios de conocimiento en el desajuste del entendimiento que este provoca.

Ante tales incertidumbres es necesaria una reflexión sobre lo incierto y oculto en el fenómeno de la naturaleza y en el modo en que podemos llegar a percibirla. La interrogación del sentimiento de lo sublime tal y como se plantea en los albores de la posmodernidad puede ayudar a liberarnos de la urgencia que provoca la gravedad de una naturaleza abisal y establecer el camino inverso, que nos permita rastrear la huellas substanciales de lo observable. (Lyotard, 1988:139-47)

El hacer paisaje de Elgea nos sitúa ante una visión y acción de carácter topográfico. En sus pinturas, la pérdida de la línea del horizonte le ayuda a establecer unos vínculos con el suelo y con todo aquello que se desploma huyendo de la verticalidad. En su desplazamiento hacia el paisaje, podemos intuir un cierto aire de cazador que atrapa a su presa. Frente al motivo marca la tela para posteriormente llevarla a su terreno y terminarla en el taller. No obstante, cabría preguntarse si no se trata de un doble juego; aquel del cazador cazado. Elgea siempre vuelve, presa él mismo de su destino, como aquel que nunca acaba de terminar la faena envuelto en un bucle sin fin. El pintor engullido por el paisaje.

Referencias

Handke, Peter (1985). *Lento regreso*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 84-206-3152-3

Lyotard, Jean François (1998). *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Ed. Manantial SRL. ISBN: 987-500-018-3

Merleau-Ponty, Maurice (2015). *La duda de Cézanne*. Madrid: Ed. Casimiro libros. Artículo original publicado en la revista *Fontaine*, vol. 8, num.47, diciembre de 1945. ISBN: 978-84-15715-00-9

Saule Sorbé, Hélene (2002). *Pyrénées: Voyage par les images*. Bourdeaux: Editions de Faucompret.

Solana, Guillermo (2014). *Cézanne. Site/ non-site*. Cat Exp. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza. Del 4 de febrero al 18 de mayo de 2014. ISBN: 978-84-15113-49-2

Viar, Javier (2016). *Carmelo Ortiz de Elgea*. Retrospectiva (1963-2016). Cat. Exp. Bilbao: Museo Bellas Artes de Bilbao. Del 18 de octubre de 2016 al 16 de enero de 2017. ISBN: 978-84-96763-69-2

O feminino entre a imagem e o texto na obra de Alice Geirinhas

The feminine between the image and the text in the work of Alice Geirinhas

HALISSON JÚNIOR DA SILVA*

Artigo completo submetido a 24 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Artes Visuais, Centro Universitário de Maringá (UniCesumar). Mestrado em Comunicação, Universidade Estadual de Londrina (UEL) Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA).

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra; Colégio das Artes; Doutoramento em Arte Contemporânea Colégio das Artes, Apartado 3066, 3001 — 401 Coimbra, Portugal. E-mail: halissonjuniordasilva@gmail.com

Resumo: O artigo discorre sobre o trabalho da artista Alice Geirinhas a partir de três pontos interrelacionados: texto escrito e imagem desenhada; a abordagem do feminino por meio destes elementos em diferentes momentos de seu trabalho; e a pesquisa em arte autobiográfica desenvolvida em sua tese de doutoramento. O que se percebe é uma convergência de fatores distintos que encontra em seu livro de artista Visual Manifesto (2016) expressão singular da relação entre a imagem e o texto.

Palavras-chave: desenho / texto / feminino.

Abstract: *This paper discusses the work of the artist Alice Geirinhas from three interrelated points: written text and drawn image; the approach of the feminine through these elements at different moments of her work; and the autobiographical art research developed in her PhD thesis. What is perceived is a convergence of distinct factors that find in her artist's book Visual Manifesto (2016) a singular expression of the relation between image and text.*

Keywords: *drawing / text / feminine.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Alice Geirinhas, nascida em Évora, se licenciou em Artes Plásticas-Escultura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa durante a segunda metade da década de 1980. Desde então, traça uma trajetória artística que contempla ilustrações editoriais e bandas desenhadas, assim como exposições em galerias e museus de arte contemporânea. O desenho, enquanto prática artística, assume papel central em sua produção. A linguagem do desenho, por sua vez, pode ser compreendida como instrumento primevo na relação de significação entre o ser humano e o mundo. Por meio do desenho, o ser se reconhece e se define como tal.

Nesse sentido, a produção de Geirinhas caracteriza-se principalmente pela identificação, afirmação e crítica do sujeito feminino português do final do século XX e início do século XXI. Ademais, o contexto social e político português no quarto final do século XX, com a restauração democrática após o 25 de abril de 1974, deu origem a uma geração com liberdades e responsabilidades que não correspondiam às de seus pais. O tema é ainda mais sensível no caso da mulher, cujo papel na cultura ocidental tem sido frequentemente definido por homens. Uma geração que não encontra sua identidade em seus progenitores, precisa criar a sua própria.

1. A desenhar

Nesse contexto, Alice trabalha tais questões em sua obra articulando imagem e texto na criação de ficções a partir da apropriação da vivência do outro como se fosse a sua própria e simulando, assim, uma autobiografia por meio de recursos como a narração em primeira pessoa e a localização de determinado tempo e espaço específicos (Figura 1). Por sua vez, tão significativo quanto o conteúdo comunicado por Alice, é a forma que utiliza, o desenho.

Anteriormente compreendido somente como fazer mecânico em etapas preliminares de diferentes atividades — artísticas ou não — o desenho passou a ser paulatinamente reconhecido como arte autônoma no contexto da produção artística contemporânea. Tal emergência do desenho, até então tido como procedimento intermediário, se deve principalmente à problematização das noções conclusivas e das hierarquias técnicas na arte contemporânea (Rayck, 2009: 28). Dentre outras qualidades do desenho, destacamos o potencial anedótico/narrativo e sua inclinação para o popular e vernacular, presentes no trabalho de Alice e identificadas por Emma Dexter (2005: 008-009) como algumas das razões do estabelecimento de sua autonomia artística nos anos 1990.

Tanto a mulher portuguesa quanto o desenho passavam por uma profunda redefinição no final do século passado. Não por acaso, tal linguagem parece ter sido a escolha mais natural para a expressão artística de Geirinhas. Como

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Alice Geirinhas. *A Minha Mãe*, 1995, serigrafia s/ tela, 9 telas de 88 x 79 cm. Fonte: Cortesia da artista.
Figura 2 · Alice Geirinhas. Páginas do livro *The Cabinet of Dr. Alice*, 2014. Fonte: Cortesia da artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

referido, o desenho atua não só na mediação entre os seres humanos e destes com o mundo, mas também na própria identificação do ser como humano. Não obstante, além do desenho, Alice utiliza em conjunto com ele uma linguagem dele derivada: o texto escrito.

O texto é uma linguagem linear, unidirecional; enquanto o desenho forma uma imagem cuja leitura é circular, permitindo um nível maior de ambiguidade. Entretanto, quando juntos, intercambiam suas qualidades entre si (Flusser, 2009: 10). Não por isso, o texto de Alice (figura 1) possui por si só qualidades imagéticas; seja por sua estética de rabisco manual, seja pela repetição insistente de "*A minha mãe não*" a criar uma espécie de refrão (Geirinhas, 2013: 75) e consequente circularidade.

1. A escrever

Ao realizar o doutoramento em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (2010-2013), Alice desenvolveu uma pesquisa em arte que resultou na tese autobiográfica *Como Eu Sou Assim*, *mapeamento visual em primeira pessoa: documento e índice.* A abordagem metodológica da pesquisa em arte envolve uma produção teórico-prática. A componente prática é compreendida pelo processo de instauração de um trabalho artístico, enquanto a vertente teórica diz respeito ao texto escrito que apresenta e perscrutina tal processo. Esse diálogo entre teoria e prática deixa o artista-pesquisador sujeito àquilo que se propõe a pesquisar. Segundo Lancri (2002: 20-21) no intercâmbio deliberado entre razão e sensibilidade, consciente e inconsciente, inerente à pesquisa, ocorre um distanciamento crítico do pesquisador de si mesmo para consigo mesmo, permitindo uma objetificação progressiva do sujeito. Nas palavras de Rey (1996: 87) "o artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar a si mesmo, colocando-se em processo de descoberta."

No caso da tese autobiográfica de Geirinhas, a artista assume os papeis de autora, narradora e protagonista, interseccionando o público e o privado na coincidência entre estas três posturas. Em vez da ambiguidade da imagem com que trabalhara até então, Alice reflete sobre seu ser principalmente por meio da linearidade da escrita.

A linguagem escrita é aquela que deu origem à noção de tempo histórico. Ao escrever sobre sua própria história, a percepção de Alice como sujeito que é simultaneamente resultado/responsável de/por processos históricos parece ter se tornado mais patente e relevante. Tal consideração é verificada no trabalho artístico que compõe a vertente prática da tese, *O Gabinete da Doutora*, presente na primeira exposição do Motel Coimbra (composto pelos artistas-pesquisadores do doutoramento em Arte Contemporânea frequentado pela artista), no Colégio das Artes, em 2012.

O trabalho reúne objetos e documentos de livros e revistas do século XX,

como *ABC, Revista Portuguesa* e *Crónica Feminina*, assim como recortes de jornais e desenhos do arquivo pessoal de Geirinhas. Estes elementos são dispostos em uma vitrine a compor uma espécie de *Museu da Mulher*, como referido pela autora (Geirinhas, 2013: 309). Complementa a instalação o autorretrato *Alice, Camila e Clara* posicionando Alice e suas filhas como espectadoras do passado das mulheres de sua árvore genealógica.

Em um segundo momento deste trabalho, Alice produziu o livro de artista *The Cabinet of Dr. Alice* (2014). Nele, a artista coloca em diálogo algumas das imagens coletadas a partir da instalação *O gabinete da doutora* com desenhos de sua autoria. A disposição lado a lado das imagens suscita a percepção de sentidos latentes que elas carregam, assim como sugere novos significados possíveis (Figura 2).

A imagem à esquerda servia como capa e índice de uma publicação de contos e novelas em seu contexto original. Nas páginas do livro de Alice, a ideia subjacente de "romance" associado à aflição feminina é explicitada e questionada quando ao lado se apresenta um desenho onde uma mulher e um homem se encaram como se se perguntassem: "o que devemos fazer com esse algo amorfo que existe entre nós?" A atenção dispensada a um relacionamento amoroso — ou "romance" — entre pessoas de sexos opostos é desfeminilizada na proposta de Geirinhas e sua responsabilidade é afirmada como sendo de ambas as partes.

2. Manifesto visual

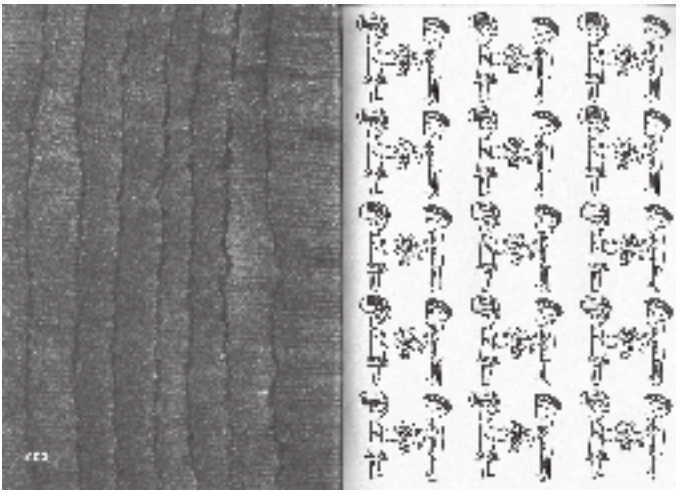
O desenho de Alice presente na Figura 2 reaparece em nova configuração no seu livro de artista seguinte, *Visual Manifesto*, de 2016 (figura 3). Nesta obra, a artista se utiliza de alguns de seus desenhos preexistentes como módulos para a criação de padrões imagéticos. Estes padrões se relacionam com outros, monocromáticos, assim como com determinada palavra.

A multiplicação do desenho do casal compõe um padrão que é maior que a soma de suas partes. Se antes, sozinho, o desenho se afirmava como uma união vacilante diante da palavra "Romance" e da representação taxativa da mulher nesse contexto; agora exponencia as ondas amorfas daquilo que existe entre os sujeitos representados, sendo, os próprios sujeitos, ondas. Tais ondas, se por um lado tem sua sugestão antecipada pelas ondas violetas da página anterior, por outro tem sua singularidade reafirmada pela palavra "dual". O diálogo entre o universal e o particular, presente na tese de Geirinhas no cruzamento entre investigação autobiográfica e criação artística, compõe e apresenta aqui uma nova expressão estética.

É sensível a diferença das potencialidades de fruição no que tange a relação entre texto e imagem construída por Alice em *Visual Manifesto* quando comparada

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



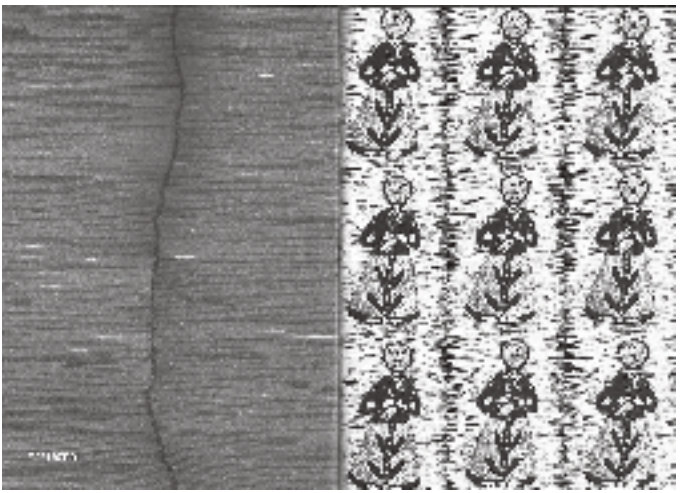


Figura 3 · Alice Geirinhas. Páginas do livro *Visual Manifesto*, 2016. Fonte: Cortesia da artista.
Figura 4 · Alice Geirinhas. Páginas do livro *Visual Manifesto*, 2016. Fonte: Cortesia da artista.

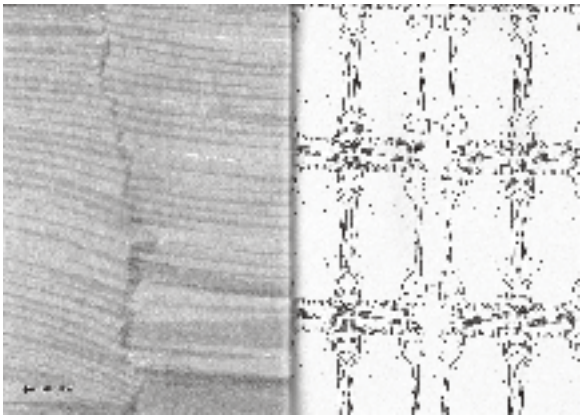


Figura 5 · Alice Geirinhas. Páginas do livro *Visual Manifesto,* 2016. Fonte: Cortesia da artista.

a um trabalho pré-tese como, por exemplo, *A minha mãe* (Figura 1). Tal contraste torna-se ainda mais evidente ao considerarmos uma temática semelhante, como a figura da mãe (Figura 4).

Em uma trajetória artística, transformações na maneira de abordar elementos habitualmente trabalhados por determinado artista é uma ocorrência comum. No caso de Alice, entretanto, observa-se que os condicionantes de tais mudanças se devem não só à sua própria transição enquanto mulher (a filha tornada mãe) em um contexto social em rápida transformação, mas também à experiência proporcionada por sua investigação autobiográfica quando doutoranda. A necessidade de escrever sobre o próprio trabalho, aproximou texto e imagem de uma maneira não habitual até então.

O deslocamento do sujeito artista-pesquisador em relação a si mesmo e à própria produção artística ocorrido durante a pesquisa da tese, parece ter provocado uma espécie de paralaxe que dispôs os elementos usualmente trabalhados por Alice — desenho e texto — em novas posições, a compor um panorama novo no contexto de sua obra. Em termos conceituais, tal panorama não é estático e induz a mesma paralaxe que o deu origem (Figura 5).

As multiplicações e sobreposições espelhadas do rosto feminino compõem um padrão — ou um panorama, como sugerido — cujas interpretações parecem ser infinitas. O mais evidente, entretanto, é a transformação da expressão facial quando sobreposta: o rosto triste, embora pouco expressivo, adquire uma ferocidade notável que se destaca na composição.

De modo geral, o que se observa em comum neste e nos outros padrões compostos pelos desenhos de Geirinhas (Figura 3, Figura 4 e Figura 5) é uma forma

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

de lidar com a imagem que se aproxima da maneira de se trabalhar com o texto escrito. Da mesma maneira que utilizamos letras e palavras preexistentes para criar um texto novo, Alice utiliza o repertório imagético criado por ela própria como um vocabulário donde incontáveis novas composições podem surgir.

Conclusão

No trabalho com diferentes linguagens, a contaminação entre elas é frequente e frutífera. Não obstante, na obra de Alice, a hibridização entre texto e imagem ocorre de forma natural. Ao utilizar o desenho e a escrita para afirmar a mulher portuguesa do fim do século XX, Alice acabou por definir a si mesma em uma trajetória que combina produção artística e acadêmica. A pesquisa em arte autobiográfica desenvolvida em sua tese de doutoramento possibilitou-lhe a percepção de seu fazer artístico a partir de ângulos desconhecidos até então. Tal consideração é perceptível em *Visual Manifesto,* onde é a imagem que faz, também, as vezes de texto — diversamente do texto imagético de seus trabalhos anteriores — enriquecendo o campo da arte contemporânea no que toca a produções que mesclam texto e imagem.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Dexter, Emma (2005) Vitamin D. London: Phaidon. ISBN: 978-0-7148-5713-8

Flusser, Vilém (2009) *Filosofia da caixa preta*: *ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará. 3ª ed. ISBN: 978-856-25409-5-0

Geirinhas, Alice (2013) *Como Eu Sou Assim, mapeamento visual em primeira pessoa: documento e índice*. 380 f. Tese (Doutoramento em Arte Contemporânea) — Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, Coimbra.

Geirinhas, Alice (2014) *The Cabinet of Dr. Alice*. Lisboa: Stolen Books. ISBN: 978-989-99001-2-7

Geirinhas, Alice (2016) *Visual Manifesto*. Lisboa: Stolen Books. ISBN: 978-989-99538-0-2

Lancri, Jean (2002) "Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade". Tradução: Sônia Taborda, *In*: Brites, Blanca; Tessler, Elida (org). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Editora da UFRGS. ISBN 978-857-02562-4-9

Rayck, Diego (2009) *Locus suspectus: o desenho no espaço e os espaços do desenho*. 220 f. Tese (Mestrado em Artes Visuais) — Centro de Artes Visuais, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis.

Rey, Sandra (1996) "Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais." *Revista do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. ISSN 0103-7269 e-ISSN 2179-8001. Vol. 7 (13): 81-95.

Agradecimentos

Halisson Júnior da Silva é bolsista CAPES — Proc. Nº 1171/15-1.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Híbridos na construção do imaginário de Micaela Trocello: narrativa, performance, fotografia e gravura

Hybrids in the construction of the imaginary of Micaela Trocello: narrative, performance, photography and engraving

HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN*

Artigo completo submetido a 21 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual. Bacharel Gravura, Centro de Artes Universidade Federal de Pelotas / BR (CA/UFPEL).Mestre, Programa de Pós Graduação Artes Visuais (PPGAV), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, (UFRGS). Doutora PPGAV / UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 — Centro, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil. E-mail: harkanaan@gmail.com

Resumo: Na continuidade da narrativa que lê e escuta contar, a artista performa mesclando a própria corporeidade, para, logo após, fixá-la no exercício da pausa foto/gráfica. Estimulada por prolongamentos temporais da imagem no uso da fotografia e modos matriciais de gravar e imprimir, a obra de Micaela Trocello propõe uma compreensão do feminino na história e na atualidade. Imagens capturadas, transferências e proliferações. O corpo, as marcas, a insurgência.

Palavras-chave: Narrativa / Gravura / Fotografia / Performance.

Abstract: *In the continuity of the narrative that reads and listens to tell, the artist performs merging the own corporeity, soon after, to fix it in the exercise of the photo / graphic pause. Stimulated by temporal extensions of the image in the use of photography and matrix modes of recording and printing, Micaela Trocello's work proposes an understanding of the feminine in history and in the present day. Captured images, transfers and proliferations. The body, the marks, the insurgency.*

Keywords: *Narrative / Engraving / Photography / Performance.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

A obra da cordobesa Micaela Trocello, artista visual com interesse em um trabalho de persistências e incompletudes, pesquisadora, docente na Universidade Nacional de Córdoba, Argentina, aborda investigações sócio-históricas, referidas a problemáticas de gênero feminino em distintos contextos culturais. Para este artigo, propõe-se comentar a série na qual autoperforma personagens mulheres, para logo retratar-se e prolongar tal imagética em diferentes linguagens, mesclando elementos gráficos que demonstram o luto e a alegria, numa hesitação entre ficção e verdades. Intenciona-se neste recorte, o exercício de expansão de modos e de iconografias, com olhar dirigido à gráfica atual, atentando às técnicas e modos dos setores implicados.

1. Imagem matricial e campos relacionais

A constituição da série em questão, com modos de memorizar e imprimir a imagem, instiga para atualizar o tradicional, reconfigurando condições da semelhança. Mesmo que ainda comprometida com regras, a disposição contemporânea do experimentalismo agrega-se à prática da Arte impressa e aponta inúmeras possibilidades de transmissibilidade da imagem. Cada exemplar é único, Micaela tem várias pequenas matrizes as quais vão propondo o movimento de repetição com variação, conformando sempre outra, numa imagem de si mesma, reconduzindo à problemática da gravura e da mulher na sociedade.

Capto nesta série de Micaela um lugar de trânsito, um limiar, evidenciando a Arte Impressa como ponto de convergência, o qual incorpora 'imagens narradas' numa hibridação prática que absorve e dilui as fronteiras dos diferentes campos de produção imagética, como na escolha do título (Figura 1), que é uma frase de *Macacha (1964)*, um verso de Julio Luzatto (1915-2000), poeta argentino. Nos procedimentos utilizados pela artista, os gestos manuais que podem estar associados ao feminino, provocam e processam à memoria dos antepassados. Busca em suas raízes, em sua terra, a força para expressividades que grava no negativo de sais de prata, na placa de offset litográfico, no cianotipo, e nas matrizes experimentais como modos de perpetuar e propagar conceitos. Hibridizações, imagem matricial e campo relacional interpessoal reforçam o diálogo compositivo do imaginário, expandindo conceitos relativos à impressão, imagem processual, imagens do duplo, da presença ausente, do vestígio. A imagem se refaz, com características de um documental, outorga dinamismo e plasticidade ao histórico da condição feminina, revelando identidades multiculturais.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

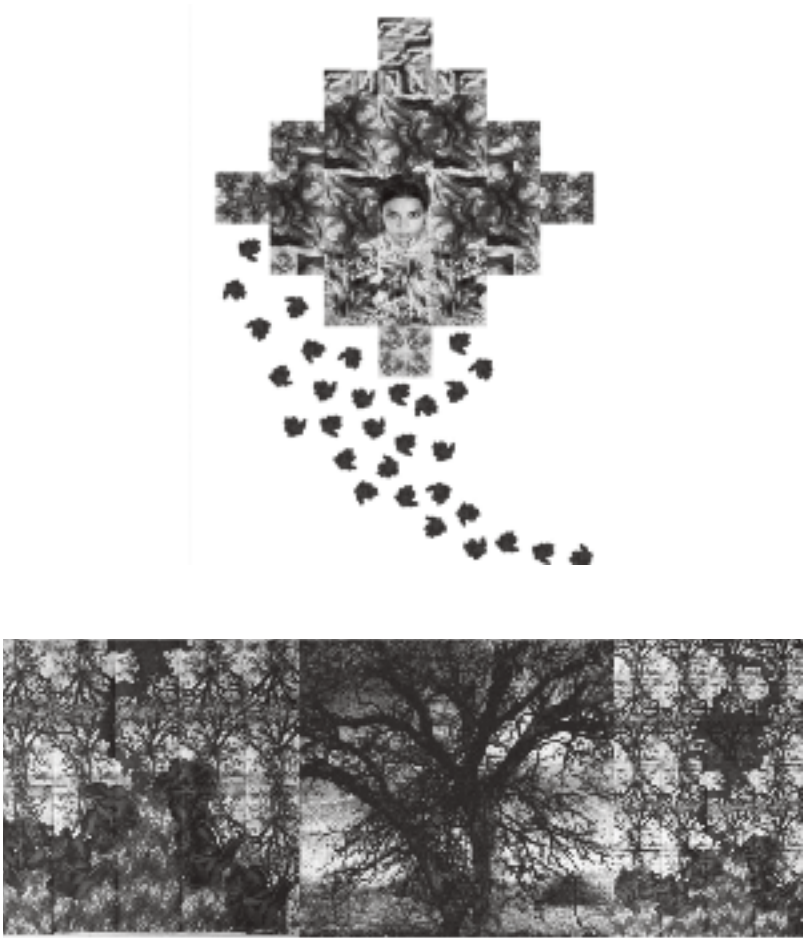


Figura 1 · Micaela Trocello. "Como si el monte guerrero sólo floreciera sangre." Fotogravura.220x150cm. 76 impressões, 2016. (foto da artista).
Figura 2 · Micaela Trocello. Fotogravura em filme polímero. Trabalho em progresso. Instalação em papel.2014/2016. (montagem) (fotos da artista)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

2. Gestos narrados

Micaela auto performa uma narrativa, às vezes um depoimento cotidiano de mulheres no seu dia a dia. Histórias que envolvem situações de risco, de paixão extrema, perdas, buscas, esperas, desaparecimentos. Na sequencia, após estabelecer o sujeito, a artista auto fotografa-se trabalhando com o modo analógico, vivenciando as temporalidades que cada imagem exige. Procede com modos de transferência relativos à gravura, partindo sempre de uma imagem matricial, uma imagem origem que se rematerializa no seu próprio duplo, sugerindo condições de revelar um evento que se faz entre o conhecido e o desconhecido. Fotografia analógica e modos da Arte Impressa, fotogravura, como instante e como possibilidade de manipulação e intervenção plástica nos negativos/matrizes.

Ao produzir a partir da literatura uma performance narrativa, Micaela depara-se com uma série de escolhas de imagens que falam de outras imagens, enfatizando o hibridismo estético, contando uma história já contada. A narratividade fica evidenciada como significativo elemento constituinte da hibridização no processo de concepção da arte pós-moderna. "Um modo de criar decorrente da arte pós-moderna, advindo de um mundo tecnológico, ambíguo e fragmentado, que tem por propriedade espelhar uma realidade multifacetada." (Simão, 2008:10) Na construção de imagens e imaginários híbridos, Micaela transforma pela ação, reproduzindo o ato narrado em categorias conceituais que reconfiguram seu mundo. Empresta seu corpo, sua vida, nesse ato em que um corpo experimenta seu limite dentro de um ritual da negação e da separação. Faz ir além, pelas fotografias que são "um instrumento de projeção e um elemento de teatro elaborado pela família para convencer-se de que é una e indivisível" (Krauss, 2010: 221). Deter ou parar o tempo, suspender o momento, diminuir ou metamorfosear a perda.

> *Enterada de la muerte de su esposo, Carmencita se cortó el cabello, y se encerró en su habitación donde el 3 de abril de 1822, murió de amor, dejando huérfanos a sus pequeños Martín y Luis...* (Slodky, 2010)

3. Atualizações de um tempo

Na imagem acima, vê-se a reverencia a uma figura feminina do 1800, em poses que demonstram seu poder de invocação a partir do apreendido pela literatura, sequenciadas pelo desbordamento das linguagens contemporâneas. Impressionada com a narrativa de vida e morte de *Carmencita*, a artista compõem o projeto *Amores Guerreros*, que germina na memória de seu povo, ressaltando duas mulheres salteñas que viveram a Revolução pela Independência: Carmen Puch de Güemes (1797-1822) y "Macacha" Güemes de Tejada (1787-1866)

— uma como esposa e mãe, outra como irmã e colaboradora na luta contra o exército do Gen. Martín de Güemes. Mulheres ativas e envolvidas na vida política,

> *...presentes tanto en los momentos cotidianos como trascendentes, en el marco de una vida en común convulsionada y compleja. De este modo, pretendo reivindicar y poner en valor a la figura femenina del 1800, focalizando en el contexto específico de lo que hoy es el Noroeste Argentino. Años fundacionales de la historia argentina, peligrosos y crueles tanto para los que combatían en el campo de batalla como para las que esperaban atravesadas por el acecho de la muerte y la ineludible responsabilidad de criar y preservar a los hijos, el hogar y las pocas o muchas pertenencias que la guerra permitiera. Las imágenes son evocaciones de momentos en los cuales Carmencita y Macacha fueron protagonistas. Encarnadas ahora en los cuerpos de otras mujeres, estos retratos se enlazan con fragmentos de escenarios naturales reales. Paisajes salteños registrados personalmente, junto a un mínimo material bibliográfico dedicado a ellas, más el abordaje al repertorio tradicional musical y poético de la región, me permitieron construir tanto las imágenes corpóreas de ambas como sus circunstancias y vivencias.* (Micaela Trocello, 2013)

Essa historia se articula a partir de um trabalho de recuperação que persiste na imagem recriada como um sintoma, mais próximo à memória que à imagen mesma. "O teste corporal — repetido, coreografado, cronofotografado — das mesmas fórmulas antigas demonstra que seu poder de solicitação dinâmica e estilística, seu poder *Nachleben* não perdeu nada de sua vivacidade (...)" (Didi-Huberman, 2001:154). Conceito de *Nachleben*, central no pensamento warburguiano, um recurso à recorrência de imagens e a seu resgate pela imitação dos gestos narrados, reconectando formas e articulações críticas, de uma memória coletiva.

A fotografia é a morte em palavras de Roland Barthes (1984), mas a imagem gravada, elaborada a partir de códigos artesanais, conserva em si a captura de um tempo numa impressão processual realizada com modos experimentais. O inacessível ressuscita no vestígio do espectro, o que leva Barthes a admitir uma confusão entre verdade e realidade. De tal modo surge o mistério e a ausência — indício tanto de vida quanto de morte — daquilo que nunca poderá ser alcançado de um passado não experimentado. De acordo com Pierre Soulages, toda foto é "...o aprendizado da separação dos sujeitos e dos corpos...", (Soulages, 2010:220). O primeiro atributo mais imponente da fotografia é subseqüente à perda: o irreversível da fotografia, pois ela "nunca os dá [o objeto, o sujeito, o ato, o passado, o instante] novamente: ao contrário, ela é a prova de sua perda e de seu mistério; no máximo, ela os metamorfoseia" (Soulages, 2010:14). Dando conta de um posicionamento crítico, Micaela aponta dimensões históricas e culturais na construção de um corpóreo, recuperando a imagem de mulheres ativas, mesclando

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

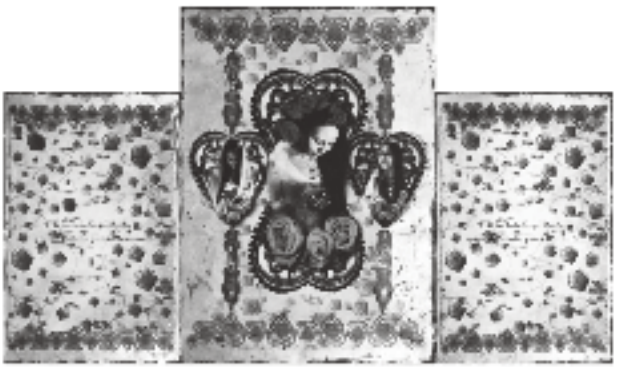


Figura 3 · Micaela Trocello . Da série *'Ofrenda'*. Fotoperformance. 60 x 90cm cada. (detalhe/políptico de 7 poses), 2014. (fotos da artista).
Figura 4 · Micaela Trocello . Da série *'Ofrenda'*. Fotoperformance. 60 x 90cm cada. (detalhe/políptico de 7 poses), 2014. (fotos da artista).
Figura 5 · Micaela Trocello. Amor Secreto. Tríptico, fotogravura em filme polímero sobre papel de algodão, dourado à chine colle, 56,5 x 100cm, 2012.

religiosidade e causa libertaria. Inserimos ainda, problematizando a construção da imagem que a artista concebe, o pensamento que diz respeito a uma 'sobrevivência' da imagem, cruzando histórias e imagens que tem uma "vida para além da morte". (Didi-Huberman, 2002:67-91).

Ao longo do trabalho processual de Micaela, analisa-se como uma mesma imagem ao ser problematizada por diferentes modos matriciais e acolhida por diferentes suportes, adquire variações de sentido, de forma, de ritmo, em combinações e recombinações por justaposição, subtração, acúmulos e outros modos intrínsecos ao imaginário e à arte impressa, sob o efeitos de experiências novas, induzindo verdades.

> *Esto le permitió también explorar nuevas formas de desarrollar su obra que se caracteriza por una fuerte presencia de lo femenino, comprendido desde la cultura popular, desde diferentes comunidades y abordado desde figuras históricas de la Argentina. Las texturas cargadas, el barroco latinoamericano y las narrativas imbricadas, que se enredan, son elementos constantes en la obra de Trocello.* (Candiani, 2016)

Pela repetição, reivindica. Argumenta com uma imagem origem, a variação, numa nova configuração que fala de ideias sócio-politicas ainda presas a uma rede social. Cria estampas com matrizes estendidas que rechaçam a cópia renovando identidades.

Conclusão

Numa produção de sentido nesta série e em outras que a partir desta se desdobram, ao contrário de outros artistas que procuram o desaparecimento do índice, Micaela reforça-o, mostrando a história que se repete no corpo da mulher que ainda procura modos de transmitir seus segredos.

Nesse ato de captura e variação pela fotoperformance autodirigida e pela fotogravura, que repete em módulos elementos da narrativa, se dá, sobretudo, a mobilização da vida, o desafio ao constante movimento dos corpos. Produz imagem a partir de um mundo, configura personagens, transforma pela ação reatualizando problemáticas humanas. Um retorno ao encontro, para transformar, adequar, questionar. Micaela percorre suportes artísticos como espaços abertos a possibilidades expressivas em diferentes perspectivas, transferindo um discurso narrativo a novas conexões com elementos diversos da complexidade contemporânea. A equação construtiva não aciona um modelo de repetição, mas uma unidade repetida no corpo social da história.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Barthes, Roland. (1984)*A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Candiani, Alicia. (2016). *ProyectoACE*, URL: www.proyectoace.org

Didi-Huberman. «Aby Warburg et l'archive des intensités,» Études *photogra-phiques*, n. 10, nov. 2001.

Didi-Huberman. (2002) *L'image survivante*, Paris Minuit,

Krauss, Rosalind. (2010). *O fotográfico*. Barcelona: Editora Gustavo Gilli.

Simão, Selma Machado. (2008). *Entre o pictórico e o fotográfico*. São Paulo: Unesp,

Slodky, David. (2010) "Al encuentro de la heroína…' Una reivindicación de Carmen Puch, la mujer que amó a Güemes." Entrevista. *Jornal Clarín*, Buenos Aires 01/10/2010

Soulages, François. (2010*) Estética da fotografia: perda e permanência*. Trad. Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Senac.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

A obra gráfica de Otacílio Camilo: a reprodução e a rememoração das imagens

The graphic work of Otacílio Camilo: reproduction and remembrance of images

HÉLIO FERVENZA*

Artigo completo submetido a 24 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, artista visual. Diploma Nacional Superior de Expressão Plástica pela Ecole des Arts Décoratifs de Strasbourg, Departamento Artes – opção Multimeios.
Mestrado em Artes Plásticas pela Université de Sciences Humaines de Strasbourg. Doutorado em Artes Plásticas pela Université de Paris I Panthéon-Sorbonne.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos 248. Porto Alegre, CEP: 90020-180 Brasil. E-mail (institucional): helio.fervenza@ufrgs.br

Resumo: Para este estudo detive-me sobre duas obras do artista Otacílio Camilo, escolhidas dentre um grande conjunto de xilogravuras que repetem o mesmo formato de aproximadamente 3x4 cm. O objetivo é analisar como essas duas obras se apropriam de imagens oriundas de meios reprodutivos industriais e do imaginário da indústria cultural e como se utilizam de um meio "anacrônico" para instigar percepções sobre a natureza reprodutiva dessas imagens e sobre a memória coletiva.

Palavras chave: Otacílio Camilo / reprodução, rememoração / xilogravura / indústria cultural.

Abstract: *For the present paper, I have examined two pieces by artist Otacílio Camilo. These were chosen from a large ensemble of woodcuts, all of which presented in the same format of around 3x4 cm. The purpose of this paper is to analyze the way in which these two pieces take possession of images stemming from industrial means of reproduction and from the culture industry's imaginary and take advantage of an "anachronistic" medium in order to provoke perceptions regarding the reproductive nature of these images and the collective memory.*

Keywords: *Otacílio Camilo / reproduction / remembrance / woodcut / culture industry.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

O artista brasileiro Otacílio Camilo (Porto Alegre, 1959-1989) faleceu precocemente aos 30 anos de idade, deixando uma extensa obra gráfica, muito sofisticada e quase desconhecida. Em algumas ocasiões seus trabalhos foram expostos em mostras importantes, tais como "Impressões – Panorama da Xilogravura Brasileira" (Porto Alegre, 2004), Bienal de San Juan (Porto Rico, 1986), La Jeune Gravure Contemporaine (Paris, 1987) e A Trama do Gosto (Fundação Bienal de São Paulo, 1987).

No interior da obra gráfica de Otacílio Camilo destaca-se um grande conjunto de xilogravuras em preto e branco. Essas obras caracterizam-se pela repetição do mesmo pequeno formato (aproximadamente 3x4 cm), pela veiculação de uma multiplicidade de referências, citações, cruzamentos e pela apropriação de imagens de diferentes origens (Figura 1, Figura 2 e Figura 3): história da arte (Tarsila do Amaral, Volpi, xilogravura japonesa, cubismo, abstracionismo, pop...), histórias em quadrinhos (Snoopy), cinema (Nosferatu), paisagens (urbanas, imaginárias...), música (Rolling Stones, Punk...), etiquetas de caixas de fósforo e ilustrações. Otacílio Camilo trabalhava com todas essas referências, nivelando-as e convertendo-as para um mesmo formato e cor, cruzando o imaginário pessoal e coletivo. Em termos de processo de criação, sua atitude faz pensar em Andy Wharol quando passa a imagem de Marylin Monroe ou uma caixa de detergente pela mesma peneira serigráfica. No entanto no caso de Otacílio, essa relação com as imagens é muito mais subjetiva e atravessada por um olhar orientado pelo contexto e pelas circunstâncias em que vivia no Brasil, em uma situação socioeconômica de grande precariedade. A partir daí, utilizando-se sistematicamente de um meio de reprodução "anacrônico", como é o caso da xilogravura, o artista desenvolveu uma obra que rememora uma história da imagem enquanto reprodução. Esse processo produz um estranhamento e compõe uma coleção em que diferentes tempos emergem e coexistem, instigando um outro olhar sobre nossa arte e visualidade.

Para este estudo optei por deter-me sobre duas de suas obras, escolhidas dentre esse grande conjunto de xilogravuras em preto e branco referido anteriormente. Ambas as obras apropriam-se de imagens oriundas de meios reprodutivos e do universo da indústria cultural.

1. Reprodução e rememoração

Vivemos desde a revolução industrial do século XIX um processo de aceleração constante da produção, reprodução e disseminação em massa de todo tipo de objetos. A partir desse período, com a invenção da fotografia e posteriormente

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Otacílio Camilo, Sem título, sem data (meados dos anos 80). Xilogravura sobre entretela. Dimensões do suporte: 18×18 cm. Fonte: própria.
Figura 2 · Otacílio Camilo, Sem título, sem data (meados dos anos 80). Xilogravura sobre entretela. Dimensões do suporte: 18×18 cm. Fonte: própria.
Figura 3 · Otacílio Camilo, Sem título, sem data (meados dos anos 80). Xilogravura sobre entretela. Dimensões do suporte: 18×18 cm. Fonte: própria.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

do cinema, também multiplicou-se de forma exponencial a produção e reprodução das imagens. Elas não são apenas produzidas em grande escala, mas já nascem potencialmente múltiplas:

> *Todas as novas técnicas usadas pelos artistas plásticos desde a invenção da fotografia são essencialmente reprodutivas: foto, filme, vídeo, todos eles suportes analógicos ou digitais, permitem cópias idênticas à matriz e, em sua vontade de afirmar-se como arte original, vem somar-se às técnicas mais antigas de produção reprodutiva das obras (gravura, litografia, serigrafia...). Esse conjunto de práticas é resultante não só da arte mas de outras coisas, sobretudo dos meios de comunicação e da indústria, o que traz um pouco mais de incerteza sobre o estatuto desses objetos e recoloca seriamente em questão essa ideologia da originalidade, ainda que ela permaneça solidamente ancorada nos conceitos das artes plásticas e visuais* (Robic, 2008: 39, tradução nossa).

Aquilo que durante milênios era muito difícil e excepcional, ou seja, a reprodução em série e em larga escala de objetos e imagens, hoje tornou-se um fato banal. Praticamente todo nosso cotidiano pode ser vivenciado através da presença ou do uso de múltiplos, cópias, reproduções, sejam esses roupas, computadores, eletrodomésticos, edifícios, veículos, alimentos, medicamentos, imagens ou comportamentos sociais. Com o advento da engenharia genética, transformam-se ainda as possibilidades na reprodução de plantas, animais e seres humanos. São estas circunstâncias que constituem ou afetam tanto nosso ambiente e nossas condições materiais de vida, como nosso imaginário, nossas relações sociais, nossas crenças e ideologias: "A reprodutibilidade em arte não é separável da industrialização, incluindo aí a industrialização da cultura, mas sobretudo da hiperindustrialização da sociedade..." (Robic, 2008: 11, tradução nossa).

No contexto brasileiro e particularmente em relação às artes visuais, grande parte dos estudantes de arte – e talvez grande parte dos artistas – têm em sua formação e em seu imaginário uma relação com a história da arte estabelecida por meio de imagens reproduzidas em livros, filmes, televisão, internet, etc. Além dos motivos elencados acima, somam-se outros, mais específicos à realidade do país, tais como a escassez de acervos públicos e com coleções limitadas, a falta de recurso dos museus e instituições culturais, a condição de vida precária de grande parte da população e a profunda exclusão social e econômica, às quais o campo artístico não está imune.

Nesse contexto de reprodução e circulação de imagens, formas e informações, ao mesmo tempo global e local, é onde surgem e se inserem as duas obras aqui analisadas, e onde se inscreve a experiência artística de Otacílio Camilo.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · Otacílio Camilo, Sem título, 1986. Xilogravura sobre papel artesanal. Dimensões do suporte: 28×19 cm. Fonte: própria.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

1.1. Snoopy

A xilogravura em questão (Figura 4), realizada em 1986, reproduz uma imagem de Snoopy, o conhecido cachorro da raça beagle, protagonista da história em quadrinhos "Peanuts", criada por Charles Schulz. Na xilogravura, a figura de Snoopy é retomada sem sinais de alteração, permanecendo muito fiel ao modelo impresso em offset. Ao olharmos para ela, identificamos imediatamente com aquela que circula nas histórias em quadrinhos impressas aos milhares. Ela parece uma simples e banal reprodução de Snoopy, e não uma imagem "artística."

Há ironia no absurdo desse gesto de copiar a figura a partir de uma cópia impressa em offset e gravar manualmente a imagem de Snoopy em uma matriz de madeira. O processo pressupõe dificuldades, devido à resistência do material, à lentidão dos cortes e do manuseio das ferramentas e aos procedimentos de impressão manual, enquanto a imagem poderia ter sido facilmente reproduzida por meios fotomecânicos.

A figura de Snoopy é refeita por Otacílio Camilo em um procedimento que a transporta e a reenvia para um tempo anterior, mais próximo das origens da reprodução impressa das imagens, considerando que a xilogravura é um dos mais antigos meios de impressão. Há então a produção de um deslocamento e um contraste. O procedimento dá passos para trás, nos faz voltar, recuar no tempo. Ele nos faz lembrar a precedência e a antiguidade dessa forma de imprimir, e ao fazê-lo (de forma absurda, pois desnecessária), instaura um processo de estranhamento e de desnaturalização da imagem impressa e de sua natureza reprodutiva.

O gesto de reproduzir o Snoopy tão fielmente em relação a seu referente impresso em offset faz com que a xilogravura se coloque no lugar desse offset e o substitua simbolicamente. Essa passagem de um meio de reprodução para outro enfatiza o caráter de reprodução da figura: ela é uma cópia. Ao mesmo tempo, essa passagem se dá de uma técnica atual de reproduzir imagens para uma forma muito mais antiga e obsoleta. A xilogravura, nesse caso, substitui o offset, mas de forma anacrônica, fora do uso atualizado das técnicas de reprodução cotidianas. Do ponto de vista da economia, é uma técnica obsoleta, não pertencente à ideologia dominante e às formas atuais de reprodução e circulação de imagens e informações.

Na percepção da imagem dessa xilogravura, temos a rememoração de uma conhecida figura do universo da indústria cultural e ao mesmo tempo uma rememoração da origem e da natureza reprodutiva dessa imagem. A esse respeito poderíamos evocar Benjamin Buchloh, e dizer que esses procedimentos

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · Otacílio Camilo, Sem título, sem data (meados dos anos 80). Xilogravura sobre entretela. Dimensões do suporte: 19,5×13,4 cm. Fonte: própria.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

e processos aí implicados tentam "...lançar faíscas de dimensão mnemônica..." (2000: 91, tradução nossa), numa investigação sobre a natureza da imagem reproduzida.

1.2. Nosferatu

A obra de Otacílo Camilo que veremos a seguir (Figura 5) se apropria de uma imagem do Conde Drácula interpretado pelo ator Klaus Kinski no filme Nosferatu – O Vampiro da Noite, de 1979, dirigido por Werner Herzog, com roteiro baseado na obra Drácula, de Bram Stoker. Esse filme é uma homenagem ao clássico Nosferatu de F. W. Murnau, de 1922, e podemos dizer que ele também o rememora. Há uma série de citações, adaptações e reenvios nesse processo, se considerarmos ainda que a obra de Murnau já era uma adaptação do livro de Stoker, e que este teria se inspirado de narrativas anteriores. A obra de Otacílio Camilo em questão se conecta e se ativa, então, a partir dessa já bastante espessa rede de citações e reenvios entre elas.

Especificamente em relação aos procedimentos na xilogravura e antes de entrarmos propriamente na análise da obra aqui em questão, seria importante considerarmos uma especificidade desse meio. Se entintarmos com tinta preta uma matriz de madeira antes de qualquer corte ou interferência em sua superfície e a imprimirmos, iremos obter um plano inteiramente preenchido por essa cor. Para que possa surgir ali qualquer imagem, essa tem de ser recortada e "retirada" desse fundo, como se as formas ou figuras viessem da escuridão para a luz.

Na xilogravura aqui estudada, Otacílio Camilo utilizou-se dessa característica para conectar, num mesmo gesto, o personagem e seus atributos. Drácula surge do fundo preto da matriz: ele foi literalmente retirado, extraído, escavado na madeira antes de ser impresso. Há uma lentidão implicada na fatura da imagem, que contrasta com o movimento mecânico de captação da imagem pela câmera durante uma filmagem. Há contraste também com o movimento da imagem projetada no cinema. Nesse sentido, a imagem de Drácula encontra-se suspensa, como se fosse um fotograma retirado do filme. Há ainda outro contraste, que ocorre entre a imagem produzida fotografica e industrialmente no cinema e a manualidade da imagem reproduzida por Otacílio Camilo.

O cinema surge no final do século XIX em decorrência da industrialização e torna-se também uma indústria, baseada nos mesmos princípios de organização de produção. Com o tempo, o cinema - assim como os outros produtos industriais, tais como automóveis e roupas - se tornou um dos âmbitos de uma

"percepção simultânea coletiva" (Buchloh, 2000: 78, tradução nossa), pois grande parte das nossas experiências perceptivas e do nosso imaginário está relacionada à produção e circulação em grande escala dos mesmos objetos e imagens. A memória, então, aparece aqui não simplesmente como ação de trazer novamente à mente o registro de percepções e fatos singulares ocorridos individualmente. A obra ativa um trabalho de rememoração ao interpelar o que constitui a natureza reprodutiva da memória coletiva.

Conclusão

A passagem das imagens por entre diferentes meios de reprodução trouxe algumas implicações para as obras estudadas. Se olharmos mais detalhadamente para a xilogravura do Snoopy e a compararmos com a história em quadrinhos, é possível constatar que há pequenas mudanças no que diz respeito às soluções na representação das figuras. A figura de Snoopy, por exemplo, continua a mesma, mas há uma alteração do fundo no qual ela se situa. Diferentemente dos quadrinhos, nos quais o fundo é branco, a gravura tem o fundo preto, sugerindo uma cena noturna, mas a nuvem no céu – preta, mas nitidamente delineada em branco – contraria essa primeira impressão.

Há então um distanciamento nesse processo. Isso se deve em parte às características plásticas das gravuras, que trazem os rastros e as marcas de sua fatura manual, produzindo uma alteração perceptiva das imagens. Essa mudança, na qual as imagens são também retiradas de seus respectivos meios narrativos (história em quadrinhos e cinema), enfatiza a "condição opaca dos signos" (Davis, 2010: 98), prolongando a percepção das imagens e revelando sua condição enquanto reproduções.

Nessa passagem de imagens oriundas de meios de reprodução industriais e do imaginário da indústria cultural para um único meio de reprodução, mais antigo e anacrônico, como é o caso da xilogravura, Otacílio Camilo produz também um deslocamento no registro temporal no qual se situavam os meios que veiculavam essas imagens.

As duas xilogravuras analisadas instigam percepções sobre a reprodução e a memória coletiva das imagens. Essas obras tornam visíveis os sentidos da reprodução ao evidenciar seus procedimentos. Elas tornam sensível o sentido de dar forma outra vez às imagens, através de outros gestos, em um processo no qual a experiência artística pode dar outro sentido à memória coletiva.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Buchloh, Benjamin H.D. (2000) "Gabriel Orozco: La escultura de la vida cotidiana." Ruiz, Alma (Org.) *Gabriel Orozco.* Los Angeles: The Musem of Contemporary Art. ISBN: 0-914357-75-1

Davis, Fernando (2010) "Otros espacios de intervención: la calle y las redes alternativas". *Romero*, Juan Carlos; Davis, Fernando; Longoni, Ana. Romero. Buenos Aires: Fund. Espigas. ISBN: 978-987-1398-05-8

Robic, Jean-François (2008) *Copier-créer: essais sur la reproductibilité dans l'art.* Paris: L'Harmattan. ISBN: 978-2-296-04994-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O teatro da alma nos retratos de Miquel Quílez Bach

The portraits of Miquel Quílez Bach

HUGO FERRÃO*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, pintor. Doutoramento em Belas-Artes especialidade de Pintura, Universidade de Lisboa. Mestre em Comunicação Educacional Multimédia, Universidade Aberta. Licenciado em Artes Plásticas-Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Potugal. E-mail: hugo.ferrao@fba.ul.pt

Resumo: Pretendemos gerar um conjunto de intertextos que permitam interpretar uma pintura e dois desenhos de Miquel Quílez Bach (1944), obras assumidamente realizadas como retratos, através dos quais são evocadas memórias e processos construtivos da imagem pictórica, fundamentalmente a partir do Renascimento, despoletando uma "encenação teatral" que restitui ao retratado a densidade simbólica e enigmática da sua vivência, vista através do olhar do pintor, intensificando a experiência estética que se abre ao imaginário do observador.

Palavras chave: pintura / retrato / teatro / simbologia / imaginário / alma.

Abstract: *We intend to generate a set of intertexts that allow us to interpret a painting and two drawings by Miquel Quílez Bach (1944), works assumed as portraits, through which memories and constructive processes of the pictorial image are evoked, fundamentally from the Renaissance, "theatrical stage" that restores to the portrayed the symbolic and enigmatic density of his experience, seen through the painter's gaze, intensifying the aesthetic experience that opens to the observer's imagination.*

Keywords: *painting /portrait / theater / symbology / imaginary / soul.*

A ideia de "teatro da alma", nas pinturas de Miquel Quílez Bach, é indissociável dos actos que se encadeiam como ritual propiciatório que convoca «eventos primordiais» e transmuta os não lugares do quotidiano em «criptas»

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

com o formato de *studio* onde se opera a "coisificação" (Martin Heidegger) da teatralidade do imaginário, transcendendo tempo e acção, estabelecendo novas significações, outros sentidos sempre inacabados e simultaneamente sustentáveis imageticamente; enraizados no *mysterium* da linguagem das imagens pictóricas. (NB A partir do Renascimento os pintores para além de uma longa aprendizagem, a sua qualidade era reconhecida no *disegno* [grande habilidade para esboçar e desenhar], na *invenzione* [inventar espaços espantosos, através do conhecimento da perspectiva], no *rilievo* [simular a tridimensão como se a pintura fosse «esculpida»] e no *ingegno* [associado ao imaginário humanista de rara sensibilidade e cultura]. Estas qualificações permitiam atribuir o estatuto de mestria, revestindo o pintor de uma aura de genialidade próxima dos deuses.)

O rosto (retrato) e o corpo (figura) são as temáticas centrais na obra deste pintor, mas estas revisitações de géneros pictóricos tão marcantes na pintura ocidental desde sempre, são reveladoras do fascínio que exerceram desde a sua formação académica até ao presente. Os retratos de Miguel Quílez Bach são "proposições fenomenológicas" em que se procura o "regresso às coisas" (Heidegger, 1995), deslocando a representação pictórica do retratado como "coisa" que se apresenta à consciência.

Nas obras, os retratados manifestam a existência de um espaço de teoria fundador, sobre o qual o pintor nos deixa intencionalmente algumas pistas, demonstrando a construção de um objecto teórico, cuja visibilidade é passível de legibilidade (Calabrese, 1997). O nosso propósito será verificar que este aparente "realismo intimista" é configurado por um reticulado de referências pictóricas e teóricas (intertexto) que habitam o imaginário do pintor.

A cosmopolita Barcelona possui uma identidade artística-cultural indestrutível, europeísta, muito ligada a Paris e a Nova Yorque. Os estudantes das Belas-Artes estão muito politizados, devido aos conflitos universitários de Madrid (1956), (Bozal, et al. 1976) e à emergência de grupos clandestinos por todo o lado que se estruturam como o Partido Comunista. Conspira-se em encontros estudantis, em tertúlias e nos cafés (Cal Sabater, Can Casita, Cal Rei). Tem como colega o pintor Luís Badosa Conill (1944-2015), com quem discute o turbilhão de justificações semânticas inerentes às ideias vanguardistas e á crescente pulverização dos movimentos artísticos como o Expressionismo Abstrato, a Arte Conceptual, o Informalimo, a Arte Concreta o Minimalismo, a Arte do Computador (*Formas Computables* – 1970), a Pop Art (variante espanhola *Grotesc Art*), a *Land Art,* a Arte Pobre, a *Body Art* e a Nova Figuração. Percorrem as galerias e as instituições como o Instituto Alemão de Barcelona,

os clubes universitários, as salas de exposições, as bienais nacionais e internacionais, visitam o recente Museu Picasso (1963), estão atentos à editora Gustavo Gili e interrogam-se sobre o lugar que poderá vir ter a matriz pictórica da figuração no futuro.

Pintores como Pablo Picasso (1881-1973), Salvador Dali (1904-1989), Joan Miró (1893-1983) e Antoni Tapies (1923-2012), intimamente ligados a Barcelona, já são consagrados e internacionalizaram-se, constituindo símbolos da vitalidade oposicionista dos artistas. Existem ainda personagens fascinantes, como o poeta-pintor anarquista-surrealista António Saura (1930-1998), o jovem Antoni Muntadas (1942) ou o escultor Eduardo Chillida (1924-2002), não esquecendo os radicalismos semânticos de grupos como o *Parpallo*, a *Equipo 57*, a *Equipo Cordoba*, o *Grupo Zap*, o *Grupo de Treball* e de movimentos como a *Crónica de la Realidad*, a *Estampa Popular* ou a Arte Pobre (Barcelona), que consideram necessário "tomar posición", debater e clarificar o papel das vanguardas artísticas em Espanha, assumindo uma teorização coerente capaz de consolidar uma visão cultural contemporânea plural e aberta, instaurando um novo léxico pictórico (Escola de Bolonha – Umberto Eco) capaz de gerar um reportório de proposições visuais codificadas e associadas ao campo das artes visuais, que começa a ser entendido como «investigação» realizada por operadores plásticos.

O estudante Quílez participa activamente nos movimentos académicos e culturais democráticos, defendendo intransigentemente a identidade cultural da Catalunha, como ainda hoje o faz, em confronto com a centralidade asfixiante da ditadura Franquista, mas simultaneamente encontra-se totalmente dedicado à aprendizagem nas Belas-Artes, cujo legado académico é transmitido às gerações por professores como Josef de Letamendi (1828-1897), Josep Amat (1901-1991) e Josep Puigdengolas (1906-1987) entre outros. Revela-se no âmbito da pintura, do desenho e da gravura, com especial interesse pelo retrato. No entanto, estas «revisitações» integram na sua elaboração novas metodologias, estratégias e técnicas, como a fotografia, a fotomontagem e a impressão. Notabilizou-se, ainda como estudante em concursos onde lhe são atribuídos dois primeiros prémios de pintura do Ministério da Educação e Ciência e da Direcção Geral de Belas-Artes.

Miquel Quílez Bach é cosmopolita, um académico de excelência, com vasta cultura humanista. Os seus arquétipos artísticos fundem o legado oriundo das visões clássicas da pintura ocidental, que passam por Pierro della Francesca (1416/17-1492) e Charles Le Brun (1619-1690), agregados ao fascínio dos movimentos contemporâneos, como a *Pop Art* ou a Nova Figuração. O seu

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

pensamento plástico (Pierre Francastel, 1988) convoca as ideias fenomenológicas de Edmund Husserl (1859-1938) e Martin Heidegger (1889-1976), o sentido holístico do inconsciente e dos arquétipos de Carl Gustav Jung (1875-1961) que tanto carateriza a visão integradora dos pintores, e a noção de *elan* vital e de pulsão criativa (matéria e memória) de Henri Bergson (1859-1941). Encarna um novo paradigma em que a *praxis* artística, se articula com a actividade académica, ancorada na investigação artística que se faz pensando passado e presente.

A sua produção teórica centra-se nas tensões entre a linguagem formal da pintura e os rituais e processos conceptuais que presidem à elaboração e feitura da obra, que se "coisifica" como veículo de comunicação *visiva* capaz de despoletar a descoberta e gerar estados de alma no pintor e no observador. A atenção dada à articulação entre espaço real e fictício e à forma como podem coexistir na representação figurativa são matérias que desde cedo o interessam (Quílez Bach, 1986).

Actualmente é Professor Catedrático (emérito) na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Barcelona desde 1987, no Departamento de Pintura, possuindo um curriculum vastíssimo, do qual destacamos a coordenação do programa de doutoramento "Realidade Sitiada: posicionamentos criativos" (menção de qualidade), responsável pelo mestrado oficial "Criação artística: realismos e ambientes" e tem dirigido imensos projectos de investigação como "Os Realismos Contemporâneos na Catalunha. Aspectos conceptuais, processuais e historiográficos – Universidade de Barcelona" (1999-2000). É também fundador e presidente da associação *Art Accord España* desde 1991, sendo simultaneamente Académico Correspondente da Academia de Santa Isabel da Hungria (1991). Foi agraciado com a medalha da Escola Superior de Belas-Artes de San Jorge (1999), pela sua enorme dedicação institucional em prol das Belas-Artes.

As obras a abordar estão inscritas na categoria da pintura e do desenho. A pintura "Retrat de António Alegre Escolan" (2009-2010) funciona como um "hipertexto do visível", uma espécie de portal que nos faz aceder à "desvelação da imagem pictórica", como afirma o pintor no ensaio "Cos I Ànima d'un Retrat – Antonio Alegre Escolano" (Quílez Bach, 2011), uma encomenda da Faculdade de Economia e Empresa da Universidade de Barcelona, para homenagear o seu decano, o Professor Catedrático Antonio Alegre e o seu papel central na fusão das antigas Faculdades de Ciências Económicas e Empresas com a Escola de Estudos Empresariais.

A descrição das etapas processuais para a realização deste retrato confirma a densidade conceptual do autor, que nesta obra estabelece uma "sacra

conversazione" no sentido da declaração do pensamento e obra do retratado. Este modelo apresenta-nos 4 grandes núcleos que estruturam cronologicamente a narratividade pictórica, e nos quais propomos algumas palavras-chave que sintetizam as intenções do pintor. 1 Concepção-geração (protocolos e "contaminações imagéticas" entre retratado e retratista), 2 Proto-imagem ("mapeamento" – recursos tecnológicos – múltiplos registos – contexto), 3 Rosto/Parecido/Expressão (*retractus* – desvelar – identidade – individualidade – micro-expressões) e 4 Processo (Comunicação visiva – realização –"coisificação pictórica").

Esta obra torna-nos cúmplices da "nostalgia do sentir", propõe revisitações da experiência estética, resultante da emoção contemplativa da natureza do rosto humano, capaz de fazer emergir, através da visibilidade o "teatro da alma" enquanto instante de intemporalidade, "coisificando" a forma de vestígio da impermanência que caracteriza a condição humana do retratado. Esta emergência é instauradora de uma dimensão que transcende as palavras e desvela-se na intensidade iconográfica do ser dos retratados, portadora de sentires e emoções captadas nas "micro-expressões" faciais potenciadoras de múltiplos olhares e interpretações, capazes de gerar narrativas que fazem parte das *personas*-máscaras que habitam o próprio pintor.

Ao olharmos para esta pintura temos de a "ver, vendo", necessitamos de dilatar o tempo de observação, tentamos vislumbrar aquilo que não se vê, aquilo que está oculto, e vamos constatando que todos os elementos colocados em campo instauram a "persona" de Antonio Alegre, destacando os atributos subtilmente definidores da sua personalidade, dos seus actos e vivências enquanto académico. Quílez define uma "geometria secreta" para nos comunicar uma "laica conversazione", através de linhas implícitas no sentido horizontal e vertical, criando a partição do espaço pictórico em três (material, racional e espiritual) e gerando cadências visuais ternárias.

No varrimento vertical encontramos uma mesa rectangular que está vazia, podendo simbolizar a Terra, o universo criado, como nada tem, a não ser a pureza da cor branca, pode significar em potência tudo o que é passível de realização. O retratado surge no segundo plano, com o traje académico, inscrito num triângulo equilátero (harmonia, proporção, divindade), elemento mediador entre a condição terrena e o plano da divindade, que transmite estabilidade e força. Não deixa de ser interessante, o facto de ter as mãos, elementos transformadores da materialidade do mundo, apoiadas sobre a mesa. Esta figura coabita com a "aparição" enigmática de um "jovem querubim" (aquele que conhece e contempla) do nosso quotidiano, que sussurra a palavra "fusão"

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

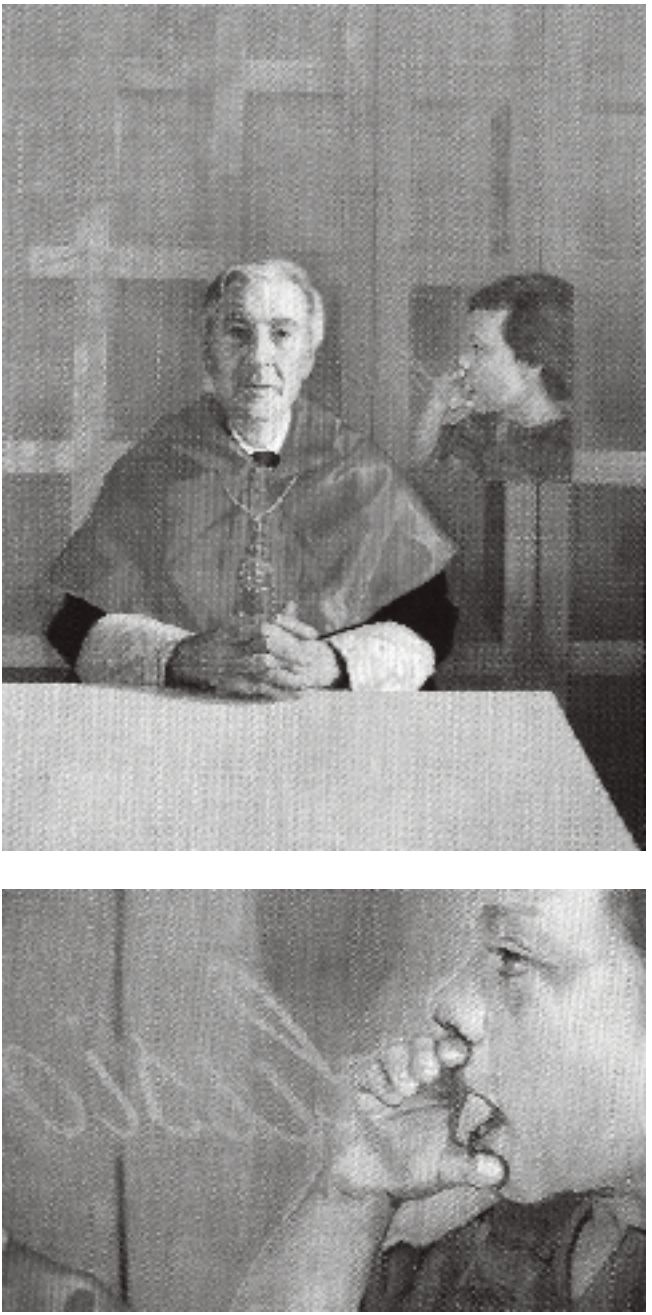


Figura 1 · Retrato de Antonio Alegre Escolano e pormenor da autoria de Miquel Quílez Bach, óleo sobre madeira, 139,5×107,3 cm, 2009-2010.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

e transmite esperança num futuro construído para os homens e mulheres de amanhã, introduzindo a noção de intemporalidade e relembrando a transitoriedade da condição humana, a alguém que já foi jovem, bem como o sentido de missão humanista que lhe assiste. O plano de fundo, que sabemos fazer alusão a uma biblioteca, apresenta uma quadrícula normalizadora, com marcações ortogonais, matemáticas, rigorosas, evocando memória e património, de uma massa de conhecimentos infinita, feita de contributos de seres que registaram as suas visões do mundo.

As sessões fotográficas preparatórias realizadas confirmam a existência de iluminação orientada para baixo e da esquerda para a direita, aludindo à representação pictórica da luz natural, reforçada pelas sobras próprias e projetadas. Quílez gera aqui uma ambiguidade pois embora reconheçamos uma iluminação natural, na imagem pictórica ela direcciona-se de cima para baixo, mas da direita para a esquerda, significando uma iluminação mística, só utilizada para sinalizar personagens que se pretendem sacralizar.

A escolha da técnica do óleo sobre suporte de madeira acentua as "nostalgias pictóricas" e reforça a plasticidade do cromatismo naturalizante, de elevada qualidade, utilizando sobreposições, transparências em camadas e velaturas, que obrigam a sistemáticos acertos "tirados do natural", intensificando a densidade e espessura expressivas. O pintor poderia ter ficado pelo excepcional domínio pictórico atingido, todavia este perfeccionismo é transcendido quando cria um dispositivo (dimensões:139,5x107,3x10cm), onde introduz um vidro que permite uma multiplicidade de reflexos, espelhando retratado e observador, expandindo e abrindo desta forma a obra a outras descodificações. Este dispositivo cria uma ruptura temporal, deslocando e contextualizando a temática do retrato tradicional do passado para o presente, sinalizando inteligentemente a constante recriação e revisitação que se opera através das imagens pictóricas, pois estas encontram-se sempre abertas à criatividade.

Os dois desenhos que seleccionámos fazem parte de uma série apresentada numa exposição individual (pintura e desenho), intitulada *Homenagem a Le Brun*, que se realizou na sala da Reitoria da Universidade do País Basco em Bilbao, no ano de 2002, cujo catálogo incluia textos introdutórios de Sebastià Serrano (1944-) e do seu sempre amigo Luís Badosa.

Estas obras encontram-se reproduzidos em vários documentos, mas estes são provenientes do catálogo das *I Jornadas internacionales – El Rostro humano identidad y parecido*, que ocorreram na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Barcelona, em 2014, projecto este dirigido por Quílez Bach. A actualidade e pertinência das matérias artísticas e científicas relacionadas com

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Gravuras de Charles Le Brun (a tristeza e a veneração) que serviram de temática para realização dos desenhos para a exposição de *Homenagem a Le Brun* (2002) da autoria de Miquel Quílez Bach.

o retrato fizeram com que, nesse mesmo ano, no *Centre de la La Vielle Charité*, em Marselha, também se realizasse uma exposição notável, intitulada *Visages: Picasso, Magritte, Warhol...* (Bétard, 2014), em que a temática do retrato é tratada pelos artistas do século XX.

Estes desenhos visam estabelecer tangências com o "método determinado" de Le Brun, uma das figuras fundadoras do imaginário do pintor e muito estudada por si (representação e performatividade), defensor de uma "arte narrativa", que pudesse ser lida como um discurso (visibilidade-legibilidade), sistematizando a catalogação das expressões existentes na fisionomia, de forma a padronizar e a traduzir sem ambiguidades, as paixões (cada paixão tem um rosto). As gravuras que acompanham os desenhos de Quílez fazem parte das célebres *Conférences sur l'expression des passions* (Courtine, 1995), onde se formata a linguagem da estética comportamental, aprisionando na "teatralidade" das expressões faciais (ter conhecimento de...) as paixões, que são interpretadas como reflexo dos estados de alma (o rosto é o espelho da alma). Assistimos a um processo de "mumificação" (Perniola, 1994), em que a materialidade do rosto-corpo se transforma num involucro esvaziado, anulando o enigma da interioridade, tornando-o previsível, passando este a ser modelado pela inteligibilidade do poder vigente.

A "revisitação" de Quílez Bach, feita a Le Brun, visa contrariar esse apagamento e normalização do corpo e da alma, que se tornam fenomenologicamente indivisíveis. Esta clara consciência fenomenológica transcende as meras "especulações labirínticas" feitas na palavra, embora as palavas e os textos desenhados tenham um sentido "mitodológico" (Durand, 1982), porque incorporam nas suas ressonâncias sonoras o "saber cantado" ancestral, que converge na sua *práxis* artística.

A "paisagem humana" do nosso quotidiano é a matéria prima a ser constantemente trabalhada, como se de uma celebração da imagem pictórica se tratasse, viajando por espaços e tempos que apelam à intemporalidade e à impermanência. Os títulos dos desenhos, que confirmam esta coerência discursiva, são sugestivos: *Homenatge a La Brun*: 12. *La Tristesse* e *Homenatge a La Brun:* 13. *La Veneration* (2002). Feitos em suporte de papel, com técnica mista (lápis, tinta e acrílico), possuem a dimensão de 76×56 cm, mas existem ali mulheres sensuais de carne, que são como nós. A visualidade destas obras, de execução primorosa, continua a conectar-nos com estratégias plásticas e processos ditos ancestrais-tradicionais, dos quais emana uma carga simbólica densa, religando constantemente emoção e conhecimento, que se expandem nas marcas deixadas como vestígios da nossa breve existência.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Podemos afirmar, em forma de conclusão, que ao "ver, vendo" os retratos do pintor Miguel Quílez Bach temos consciência de um processo que "alquimicamente" (*praxis* artística) transmuta existência humanista na aparência dos retratados, fazendo emergir na visibilidade das imagens pictóricas o "teatro da alma", capaz de, por breves instantes, revelar os seres encantatórios que partilham a sua existência.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Bétard, Daphné. (2014). "Le visage tombe le masque." *BeauxArts Magazine*, 356, 66-75

Bozal, V., González, A., Juián, I., Lleó Cenal, V., Llorens, T., Marchán Fiz, S., Martín Martín, F., Paramio, L., Pérez Escolano, V., De Solá-Morales, I. (1976*). España Vanguardia artística y realidade social: 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili.

Calabrese, Omar (1997). *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70.

Courtine, Jacques e Haroche (1995). *História do Rosto*. Lisboa: Editorial Teorema.

Durand, Gilbert (1982). Mito, Símbolo e Mitodologia. Lisboa: Presença.

Francastel, Pierre (1998). A imagem, a visão e a imaginação. Lisboa: Edições 70.

Heidegger, Martin (1995) Língua de Tradição e Língua Técnica, Lisboa: Editorial Vega.

Perniola, Mario (1994). Enigmas O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte. Lisboa: Bertrand.

Quílez Bach, Miquel (1986) Espai real i fictici. La representació figurativa desenvolupament d'un retrat pictóric, Barcelona: Universitat, Ceentre de Publicacions, Intercanvi Cientific i Extenció Universitària.

Quílez Bach, Miquel (2011) Cos I Ànima d'un Retrat – Antonio Alegre Escolano. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Quílez Bach, Miquel (2002). Homenaje a Le Brun/ Le Bruni Omenaldia. Bilbao: Servico Editorial de la Universidad del Pais Vasco.

Quílez Bach, Miquel (2014). El Rostro Humano, Identidad y Parecido – I Jornadas Internacionales. Barcelona: Facultat de Belles Arts – Universitat de Barcelona.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

As elegias bordadas de Leonilson: expressões de afecto

The embroidered elegies of Leonilson: expressions of endearment

HUGO MACIEIRA BONJOUR*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, figurinista. Licenciado em Teatro - Variante de Produção e Design – Ramo: Figurino, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE); Mestrando de Teatro – Área de especialização: Design de Figurino, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE).

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (ESMAE), Departamento de Teatro. Rua da Alegria 503. 4000-045 Porto, Portugal.E-mail: hmb@esmae.ipp.pt

Resumo: Considerando os trabalhos de bordado de Leonilson, entende-se, neste artigo, a sua obra como um diário íntimo, e reflecte-se sobre a sua capacidade de síntese e sensibilidade ao bordar sentimentos e emoções, sobre a exteriorização máxima do interior e sobre o lamento melancólico que imprime nos trabalhos.

Palavras chave: bordado / silêncio / simplicidade / intimidade / fragilidade / crueza.

Abstract: *Considering Leonilson's embroidery works, it's perceived, in this article, his work as an intimate diary, and there's a reflection about his synthesis capacity and sensibility while embroidering feelings and emotions, about the maximum exteriorization of the internal and about the melancholic lamentation that he imprints in his works.*

Keywords: *embroidery / silence / simplicity / intimacy / fragility / rawness.*

Introdução

Desde a sua morte prematura em 1993 que muito terá sido dito e estudado sobre a obra de Leonilson. Lisette Lagnado, jornalista, crítica de arte e curadora brasileira, ter-se-á dedicado a entendê-la, dividindo-a em três fases: o "prazer da pintura" (1983-1988), o "tema do abandono" (1989-1991) e a "alegoria da doença" (1991-1993). Será sobre trabalhos desenvolvidos nesta última fase que

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

me irei debruçar, sendo que o meu interesse recaí sobre os seus bordados.

José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993), ou somente Leonilson como ficou conhecido, foi um artista brasileiro que se destacou na área da pintura e do desenho e estendeu a sua prática artística à escultura, ao têxtil e à instalação. Nos últimos anos de vida introduz a técnica do bordado na sua obra e desenvolve uma série de trabalhos que se tornam representativos do seu trabalho.

Após a sua morte, é criado o Projeto Leonilson, com o objectivo de recolher, organizar e catalogar o espólio artístico deixado pelo artista, considerado então, e até hoje, um dos principais artistas contemporâneos brasileiros e um ícone da chamada "geração de 80".

Com uma obra iminentemente biográfica os seus trabalhos são a observação de si mesmo, dando uma perspectiva do que terá sido a sua vida.

Pretendo então, abordar o seu trabalho no que forma e conteúdo traduzem em simplicidade, crueza e fragilidade. Uma obra repleta de imagens poéticas, de narrativas íntimas, de vazios que doem.

Silêncio

O primeiro ponto a abordar nos bordados de Leonilson é a simplicidade e economia de meios das suas composições. Panos cheios de vazio que me levam a reflectir sobre o silêncio que encontramos na sua obra. O que o desenho chama de espaço negativo traduz-se, na sua obra, em silêncio.

Terá concluído John Cage que o silêncio – definido genericamente como a ausência de som – na sua forma pura, não existe. Nunca se faz verdadeiramente silêncio. Existe sempre um som associado, um eco ou alguma coisa que ressoa. Há silêncios gritantes, como o de Leonilson: um silêncio que é, ao mesmo tempo, um grito.

Ora os bordados de Leonilson falam com uma linguagem muda, que é a linguagem dos materiais, que se exprimem silenciosos. A palavra, tímida, apenas pontua os trabalhos, numa relação de escala que deixa os grandes espaços vazios tornarem-se palavra muda e ausente.

"José" (figura 1) personifica bem essa ausência por ser uma das mais simples composições do artista. Uma tela de voile branco e na parte superior, à esquerda, um nome bordado: "José." Há uma essência muito frágil neste trabalho como se lhe pudéssemos ver a espinha: pela delicadeza e transparência do material é-nos revelado o caixilho de madeira que também deixa transparecer o percurso que o fio faz para desenhar o nome, pois o bordado tem essa característica de inscrever o direito de uma superfície e o seu avesso. Por norma, apenas se vê o direito de um bordado, mas aqui, num processo quase radiográfico,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · José Leonilson, *José*, 1991. Bordado sobre voile. Coleção Família Bezerra Dias.
Fonte: www.enciclopedia.itaucultural.org.br/fr/obra57780/jose
Figura 2 · José Leonilson, *El Puerto*, 1992. Bordado sobre voile. Coleção família Bezerra Dias. Fonte: www.enciclopedia.itaucultural.org.br/fr/obra34670/el-puerto

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

direito funde-se com avesso, tal como o desenho linear do nome se funde com o fio do bordado, que é também ele, uma linha. A composição, remete para um cabeçalho de jornal, ou a uma carta, como se se endereçasse a uma pessoa desse nome, mas isso fica apenas no plano da sugestão. O nosso olhar segue até à direita para encontrar nada mais do que um vazio, em vez de algo que o preencha e que rime com o escrito.

Poderemos talvez dizer que em "José" o artista se retrata num exercício puro de síntese e simplicidade. Subvertendo a ideia do auto-retrato, o nome e o vazio da tela são quando baste para o retratar.

É de referir a influência e os ecos do minimalismo presente na obra do artista, que se define de forma sumária como "a redução ao mínimo do que compõe algo" (Dicionário Priberam, s.d.). De facto, os bordados de Leonilson habitam, muitas vezes, quer em forma, quer em conteúdo, uma zona periférica aos monocromos de Yves Klein, às telas de Fontana, ou até mesmo à composição silenciosa de John Cage.

A propósito desse depuramento Lisete Lagnado afirmou:

> *Nos bordados, há nitidamente uma busca de uma vida interior harmoniosa, com valores essenciais, destituída de qualquer tipo de excesso – seja moral ou estético.* (Lagnado, 1997: 17)

É então assim que entendo essa qualidade de ausência que reconhecemos na obra de Leonilson: um vazio sintético, que tem tanto de poético, como de triste ou de risível, na procura de uma afirmação que coexista com o silêncio. Do pouco ou nada dizer e falar-se tanto assim. Ficções reduzidas a poucas ou nenhumas palavras e inundadas de vazio. Desta forma as matérias falam, ocupando o lugar do que fica por dizer.

Em suma, é suficiente a brevidade desse vazio inquietante. Um vazio que diz tudo, nada dizendo.

Intimidade

> *Minha vida é um diário. Toda minha atitude é esta.*
> *- Leonilson* (Lagnado, 1995: 86)

Uma recorrência em Leonilson é o sítio de onde nos fala. Estamos perante uma obra que exterioriza constantemente o interior do autor e o seu pensamento emocional, e reflecte o que foram as suas vivências, inquietações e afeições, deixando que a simplicidade dos meios e modos seja a expressão dessas emoções. Cada bordado seu poderia corresponder a uma entrada do seu diário de

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

tão íntimo, cru e genuíno que nos soa. Relembram, sobretudo, os típicos lenços de namorados portugueses, que encontram no bordado um sentimento – no discurso tosco e tom ingénuo, e na expressão de verdade crua que a escrita toma.

O bordado é realizado normalmente num espaço de melancolia, de saudade, de afastamento ou de expectativa. Como actividade doméstica, quase exclusivamente feminina, é por si só uma técnica que pertence a um lugar de intimidade. Leonilson opta então por se expressar neste universo que não lhe pertence, ao qual é estrangeiro, intruso, até, e há nisso algo de muito transgressivo, que sugere uma nova forma de o olhar e define a sua posição: à margem.

As mulheres bordavam um sem número de horas e linhas, e quanto mais preenchessem o pano, mais exímias seriam. Em oposição, Leonilson deixa os seus panos respirarem na brevidade dos escritos, que por sua vez surgem, frequentemente, também à margem. Não há uma aparente preocupação em bordar bem do ponto de vista técnico, mas uma necessidade de bordar com verdade, de bordar sentimentos, subvertendo, do ponto de vista da perícia, a técnica à sua sensibilidade, nessa relação de sedução que estabeleceu com o bordado.

Vai bordando os seus sonhos, memórias e narrativas. Inscreve nas composições dados pessoais da sua biografia como a idade, as iniciais do nome, o peso, altura, etc., assim como as situações por que vai passando. Ao mesmo tempo, porque confessional aproximam do espectador a obra do artista. Há uma noção de cronologia que nos permite acompanhar o seu percurso através dos trabalhos: vemo-lo envelhecer, emagrecer, tornar-se mais frágil, mais vulnerável, etc.

"El Puerto" (figura 2) é um bordado de Leonilson que poderá, um vez mais, ser considerado um auto-retrato: um pedaço de tecido em frente a um espelho. O espelho não se vê, está tapado, como se guardasse o seu reflexo atrás da cortina. Ao cobri-lo, representa-se nessa ausência. A sua figura está representada pelo tecido às riscas que o cobre, e onde vemos bordado de forma tosca o seu nome, idade, peso e altura – preposições que fazem parte do que Bourdieu nomeou como "estado civil":

> *Assim o nome próprio é o suporte (somos tentados a dizer a substância) daquilo que chamamos de estado civil, isto é, desse conjunto de propriedades (nacionalidade, sexo, idade, etc.) ligadas às quais a lei civil associa efeitos jurídicos e que instituem, sob a aparência de constatá-las, as certidões de estado civil.* (Bourdieu, 1996 : 188)

Leonilson volta a subverter a natureza do auto-retrato, imprimindo o seu na poética dos materiais, e escrevendo à sua maneira aquilo que identifica socialmente um indivíduo. É esse o reflexo seu que opta por nos dar, ao substituir o

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

espelho como objecto de observação do eu.

É sabido que o artista não gostava de se ver ao espelho e talvez nesta fase da sua vida e doença fosse mais problemática essa relação que tinha com a sua imagem espelhada. Como afirmou Herberto Hélder: "e de tudo os espelhos são a invenção mais impura." (Hélder, 1961: 15)

Melancolia

Titulados "Leo não consegue mudar o mundo" e "Isolado, frágil, oposto, urgente, confuso" reflectem a aceitação das suas circunstâncias. Reflectem acerca da finitude e fragilidade da vida e de tudo. Em tom triste, melancólico, as suas obras tocam, muitas vezes, um lugar que é na verdade um lamento. A melancolia é então, para Leonilson, mais do que um estado, uma condição, num caminho dolorosamente consciente rumo à morte.

É através da documentação e registo das suas experiências, memórias, desejos e angústias que Leonilson vai construindo narrativas melancólicas. O que vemos reflectido nos seus trabalhos são conversas íntimas com os materiais, que assumem o lugar dos diários escritos ou gravados por si. Leonilson entrega-se a eles numa relação sensorial e sensitiva na procura de uma linguagem que poderá ser a tradução de uma escrita confessional, pessoal, particular e singular.

Exemplo disso será "Ninguém" (Figura 3), uma fronha de almofada bordada pelo artista. No canto superior esquerdo, um desabafo: Ninguém. Dormir sobre ninguém. Dormir com ninguém. Há sempre espaço a sobrar nesse acto de dormir que é, afinal, tão solitário. Ora também esta obra é cheia desse espaço vazio: a fronha, bordada num registo que remete aos lavores tradicionais assume o papel de suporte e o bordado de Leonilson, que surge à margem, perdido, sugere-nos um apontamento que rasga o vazio, pela sua pequenez, posicionamento e subtileza afirmativa. "Ninguém" é então, um lamento de solidão. É sem dúvida um trabalho melancólico, pelo seu carácter de suspensão, mas mais do que isso, por ser um apelo de quem espera por quem já não se espera.

Como já referido, era habitualmente num estado de ausência que as mulheres se ocupavam do bordado. E ocupavam-se dele com uma de duas vontades: a de verem o tempo passar e se entreterem, e a de irem preenchendo uma expectativa de um futuro que anulasse essa ausência. Não será muito diferente o apelo de Leonilson: passa por registar e reforçar a memória e a ausência de futuro.

Roland Barthes (1995) definiu a espera como um "tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, ao sabor dos mais ínfimos atrasos" e é nesse estado de espera que se faz a melancolia de Leonilson, que acaba por conferir a isso o lugar que isso tem: "você que espero imenso e não sei quem é" (Leonilson, 1991).

Figura 3 · José Leonilson, *Ninguém*, 1992. Bordado sobre algodão. Coleção Isa Pini. Fonte: www.quandotempo.files.wordpress.com/2011/04/ninguem.jpg

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Conclusão

Uma vez considerados estes pontos, o que concluir desta obra tão íntima e pessoal e cúmplice de si mesma?

Leonilson explora o bordado, uma técnica que ocupa um lugar de arte menor na categorização natural das expressões artísticas, e traz até nós o universo tradicional do que são os lavores domésticos, impondo um novo olhar sobre o mesmo. Apropriando-se de uma técnica absolutamente tradicional de decoração têxtil, transpõe numa linguagem actual e contemporânea as suas expressões de afectos para o contexto artístico. Resulta daí um discurso tosco, modesto, ingénuo até, pautado sempre por uma sensibilidade e delicadeza extremas, onde inscreve com linha escritos singulares, confessionais e pessoais. Há uma beleza em tudo isso, algo de poético, em bordar a dor, o sofrimento, a angústia de uma doença que se torna a pulsão do seu trabalho. Ter-se-á tornado verdadeiramente cúmplice dos materiais e da técnica, deixando-se disponível para que deles saia o que lhe for mais justo e verdadeiro. É sem dúvida um discurso de sinceridade, em que subverte todas as verdades em favor da sua própria verdade.

Num jogo em que as palavras e o silêncio passam a ser sinónimos na representação do eu, retrata-se a si e ao que terá sido a sua vida. Rompe o silêncio por não conseguir ficar calado, mas é no vazio que sobressaem as suas narrativas íntimas. Afirmou uma vez, não saber o que fazer como esse "enorme espaço vazio", afirmando de seguida que sabe o que fazer com ele (Leonilson in Nader, 2014). Encontrou nesse espaço a sua forma de comunicar, suspendendo as palavras e os silêncios na orgânica dos materiais, e é nesse contraponto que encontro a força das suas afirmações. "Porque o que é eu sou se não for palavras? Sou espaço vazio é o que eu sou" (Walsh, 2007: 17).

Referências

Barthes, Roland (1995). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa, Edições 70.

Bourdieu, Pierre (1996). *A ilusão biográfica*, In: Ferreira, Marieta de Moraes e Amado, Janaina (org.), *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Editora FGV.

Cage, John (1973). *Silence*. Hanover, Wesleyan University Press.

Hélder, Herberto (1961). *A colher na boca*. Lisboa, Ática.

Lagnado, Lisette (1995). *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo, Projeto Leonilson/Sesi.

Lagnado, Lisette (1997, Fevereiro). Para quem não comprou a verdade. *Item*, 3, p. 17.

Leonilson, José (1991). O Penélope, o recruta, o aranha. Bordado com linha e lantejoulas sobre voile e lona, 50×18cm.

"Minimalismo" (s.d.). *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Recuperado em 5 de Janeiro de 2017 de: www.priberam.pt/dlpo/minimalismo

Nader, Carlos (realizador). (2014). *A paixão de JL*. [Filme]. São Paulo, Projeto Leonilson/Itáu Cultural.

Walsh, Enda (2007). *Acamarrados/A Farsa da Rua W/As Pequenas Coisas*. Lisboa, Artistas Unidos.

Da tela à parede da fábrica: Edgard Pillet, a arte abstrata integrada e os equívocos na sua aceitação

From the canvas to the factory wall: Edgard Pillet, integrated abstract art and its misunderstandings

INÊS ANDRADE MARQUES*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, artista visual, investigadora e professora. Licenciatura em Artes Plásticas Escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes. Master Diseño Urbano, Universidade de Barcelona, Faculdade de Belas Artes. Doutoramento em Belas Artes – Arte Pública, Universidade de Barcelona, Faculdade de Belas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação, Cicant, edifício U - Centro de Produção, Campo Grande 376, 1700-097, Lisboa. E-mail: inesravi@gmail.com

Resumo: Em 1952 Edgard Pillet (1912-1996) realiza um conjunto de pinturas murais abstratas no interior das tipografias Mame em Tours, França. Experiência inédita, é uma tentativa eloquente de aproximação da arte ao cidadão comum, cumprindo os desígnios das vanguardas do início do séc. XX. Esta comunicação contextualiza esta experiência na obra do pintor, refletindo sobre o eco que teve em Lisboa, onde então se travava um tenso debate entre abstração e figuração.

Palavras chave: pintura mural / policromia arquitetural / integração das artes.

Abstract: *In 1952 Edgard Pillet (1912-1996) paints a set of abstract murals inside the Mame typographies in Tours, France. Being an unprecedented experience, it is an eloquent attempt to approach art to the common citizen, fulfilling the ideals of the vanguards of the beginning of the 20th century. This communication contextualizes this artistic intervention in the painter's work, reflecting on the echo it had in Lisbon, where a heated debate was being fought between abstract and figurative painters.*

Keywords: *mural painting / architectural polychromy / integration of the arts.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Edgard Pillet (1912-1996) nasce perto de Bordéus em 1912. Após uma formação clássica como escultor em Paris, com Charles Despiau, viaja pela Grécia e pela Argélia com uma bolsa do estado francês, e começa a pintar. Envereda pela abstração por volta de 1946, expondo nos principais contextos de divulgação desta corrente estética artística em Paris: os *Salons de Mai* e os *Salons des realités nouvelles* e a galeria *Denise René*.

Além da sua prática pictórica e escultórica, Pillet é um criador multifacetado, que explora ao longo da vida grande variedade de meios de expressão: da serigrafia ao cinema, da escrita literária à escrita jornalística, da crítica de arte ao ensino. Talvez por se mover em tantos domínios, Pillet vê facilmente a possibilidade da sua interpenetração e do seu diálogo, e é dos que, na década de 1950, em que parte do discurso teórico se centra na especificidade das disciplinas artísticas, pugna, ao contrário, pela sua integração, desafiando os limites estabelecidos (Barrière, 1992).

Esta perspetiva levá-lo-á mais tarde, na sua investigação plástica individual, a explorar os limites da pintura em superfícies não planas, em experiências pictóricas tridimensionais a que chamou 'creusets' (França, 1962; Pillet et al, 1967; Barrière, 1992). Neste momento, no entanto, Pillet entende a integração das artes como a impregnação de arte no quotidiano, assumindo um papel que sem exagero se poderá chamar de militância: realiza diligências em várias frentes, divulgando não apenas a arte abstrata, mas essencialmente a ideia de uma necessária presença da arte em todos os locais onde se desenrolam as atividades humanas.

1. Pillet e a integração das artes

Pillet não está isolado nesta tarefa. Muitos são os que defendem a responsabilização social do artista e do seu necessário envolvimento na (re)construção de um mundo melhor, ideias do imediato após guerra que perdurariam nas décadas seguintes (Marques, 2012).

Em 1949 conhece André Bloc (1898-1966), arquiteto-artista já então diretor da prestigiada revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, bastante lida em Portugal. Com ele funda a *Art d'Aujourd'hui* que tem por missão divulgar linguagens estéticas contemporâneas e a integração das artes. Contribuindo para uma legitimação crítica da arte abstrata, cria com o pintor Jean Dewasne (1921-1999) em 1950, o *Atelier de l'art abstrait*, um espaço de divulgação e de debate, de alcance internacional.

Envolve-se diretamente na génese do *Groupe Espace*, em 1951, uma ambiciosa associação de artistas e arquitetos que tinha por objetivo a integração

das artes nas várias obras da reconstrução em França, novamente dirigida por André Bloc. No seu manifesto defende-se uma arte "non-figuratif procédant des techniques et méthodes actuelles pour des buts rénovés", uma arte "qui s'inscrive dans l'Espace réel, réponde aux nécessités fonctionnelles et à tous les besoins de l'homme, des plus simples aux plus élevés", uma arte que "participe à une action directe avec la communauté humaine". Rejeita-se um entendimento meramente decorativo da obra de arte: a atuação do artista deveria acontecer em todas as escalas do planeamento urbano e arquitetónico, com particular destaque para a presença da cor na arquitetura (S.A., 1951) (Figura 1).

As pinturas das tipografias Mame, realizadas por Pillet em Tours, juntamente com uma intervenção similar do pintor Felix de Marle nas fábricas Renault em Flins são as primeiras experiências do *Groupe Espace*, intervenções artísticas sobre construções industriais de grande envergadura. O arquiteto autor de ambos os projetos é Bernard Zehrfuss, vice-presidente do *Groupe Espace*, onde também os dois pintores desempenham cargos de relevo. Se nas fábricas Renault, Felix del Marle aplica integralmente as teorias do neoplasticismo, Pillet cria com maior liberdade o longo projeto mural de que este texto se ocupa. Ambas as obras têm inevitavelmente um caráter de obra piloto, traduzindo de forma palpável o enunciado do manifesto.

2. As pinturas de Pillet nas tipografias Mame

As tipografias Mame (arq. Bernard-Henri Zehrfuss. Equipa: Jean Drieu La Rochelle e Jean Marconnet, arquitetos; Jean Prouvé, engenheiro e Edgard Pillet, artista) que nestes anos se construíam nas margens do rio Loire para substituir antigas instalações destruídas pela guerra são consideradas uma obra exemplar do ponto de vista funcional, técnico e estético (*La poétique de la structure*, s/d) . A introdução de elementos modulares de alumínio na cobertura é uma grande novidade, que simultaneamente aligeira o peso do teto, permite uma iluminação zenital e imprime um ritmo de grande plasticidade no espaço.

> *Dans un cadre d'une architecture très volontaire et de conception rationnelle, je me suis donné pour tâche d'animer, d'agrémenter, de rendre "respirable" à des ouvriers imprimeurs et relieurs un cubage d'air ayant tendance à provoquer, par ses dimensions et la grandeur de ses proportions, une sorte de complexe de "petitesse"* (Pillet, 1952).

O pintor integra-se perfeitamente na equipa de arquitetos e engenheiros. Estuda o partido arquitetónico tomado, as condições de trabalho na fábrica e as necessidades funcionais dos vários locais no seu interior, aos quais responde adequando áreas de cor e formas pintadas (Damaz, 1956) (Figura 2).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Le Groupe Espace

Manifeste

LE GROUPE ESPACE

ils préconisent

ils constituent

ils proposent

ils réclament

Figura 1 · Manifesto do Groupe Espace, Fonte: Revista L'architecture d'aujourd'hui, n°37 (octobre 1951): V

Pillet descreve a sua abordagem em três momentos. Primeiramente, a cor ambiente e o reforço cromático da estrutura arquitetónica, uma operação que considera "d'ordre strictement mathématique : intensifier au maximum l'effet réfléchissant de la lumière et délimiter l'espace dans l'essentiel de la structure." O pintor usa amarelo e branco no teto e nas vigas de menor importância e cinzentos e pretos nas vigas estruturais e nos pilares que o sustêm, afirmando com estas tonalidades mais escuras "leur présence rassurante de support et la rigueur mathématique de leur servitude." (Pillet, 1952)

Em seguida, Pillet aborda as superfícies parietais, operação que considera muito mais complexa

> *...il fallait primo, trouver une harmonie de couleurs physiologiquement bénefique. Deuxièmement, sauvegarder les intentions de l'architecte, soit en imposant par des couleurs plus volontaires des plans qui affirmaient l'ordonnance générale, soit en défonçant d'autres surfaces que seules des nécessités pratiques ou certaines contraintes de sécurité avaient imposées.* (Pillet, 1952)

Nesta atitude de total respeito pela arquitetura, Pillet procura uma perceção ótima do espaço e dos elementos que o compõem, como o solo – onde se criam percursos de circulação e áreas para cada máquina – ou as próprias máquinas – a que se atribuem cores de acordo com a dominante cromática da sala em que se encontram.

Na sala maior da fábrica, Pillet pinta, com o apoio da equipa de pintores civis que o acompanha, um muro de 72 metros de comprimento (c.350m2), que divide em seis painéis, onde executa grandes composições azuis, verdes e arroxeadas, cujas formas dialogam formalmente com o ritmo espacial da cobertura. Finalmente, Pillet considera o exterior do edifício, considerando nas suas escolhas cromáticas a proximidade do rio, a luz que dele emana e os céus cambiantes daquela região (Pillet, 1952). O seu objetivo como pintor é descrito como a terceira e última fase da sua abordagem, que aliás sintetiza as duas primeiras:

> *...il fallait créer un climat esthétique, un climat, – je n'hésite pas à dire le mot, – artistique – auquel l'ouvrier serait sensible. Pas naturellement à la manière dont l'amateur d'art est sensible à un tableau de chevalet, mais plutôt à la manière dont le pêcheur à ligne est profondément et inconsciemment sensible au charme d'une rivière sur laquelle il pêche, même s'il en moque les baigneurs ou semble d'ignorer les frondaisons* (Pillet, 1952)

Pillet realiza duas ações distintas, embora intimamente interligadas e consideradas numa perspetiva global. A primeira, que então o próprio define como

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

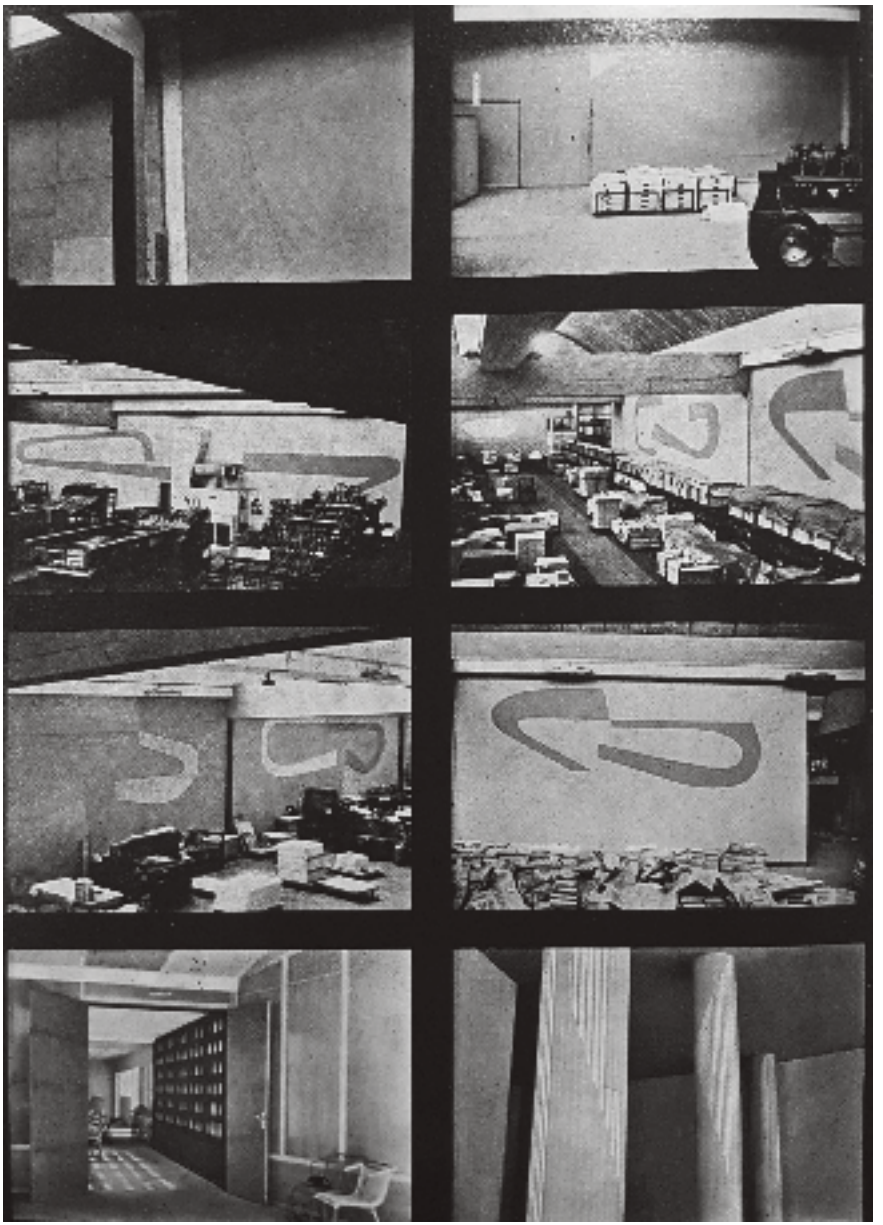


Figura 2 · Pinturas de Edgard Pillet no interior das tipografias Mame, Tours. Fonte: Pillet, E.; Bordier, R.; França, J-A (1967). Pillet. Paris: Georges Fall

a 'mise-en-couleurs', termo dificilmente traduzível em Português – a policromia arquitetural, que se queria ancorada em conhecimentos psicofisiológicos da cor –, e a pintura mural propriamente dita – pintura abstrata e geométrica, em diálogo formal com a morfologia arquitetónica.

A obra tem, como se referiu, um caráter de manifesto, de prova de uma hipótese: a da presença da obra de arte no espaço, sem concessões decorativas, como uma necessidade. Nas palavras do pintor : 'J'ai fait l'expérience, je crois concluante, du pouvoir d'animation de surfaces colorées á travers le plus vaste champ d'espace vide', ou, como se dirá retrospetivamente, 'Pillet a été un des premiers peintres à prouver, en France, qu'aujourd'hui l'architecte peut s'adjoindre d'un peintre comme collaborateur, et qu'il doit le faire. (Pillet et al, 1967).

3. Pillet e Lisboa, 1953

A mostra da obra de Pillet em Lisboa em 1953 tem, também, um caráter inaugural: é a 'primeira exposição de arte abstracta de raiz geométrica que se faz em Portugal' (França, 1953). No mês de fevereiro de 1953 Pillet realiza na Galeria de Março, em Lisboa, a exposição 'Composições Abstractas', mostrando guaches e onze serigrafias por si realizadas meses antes das pinturas de Tours.

Se nos círculos de Pillet se reconhece desde logo nestas imagens uma vocação mural (Gindertael, 1952), em Lisboa, José-Augusto França, no texto do catálogo da exposição, prefere legitimá-las como 'pintura clássica' e elogiar o rigor das composições, assumindo por outro lado uma atitude didática, como um explicador da pintura abstrata a um público que a olha pela primeira vez (França, 1953). Depois de uma breve contextualização – de Cézanne, Picasso e Bracque a Malevitch: 'o quadrado em si, não meio mas fim' – França explica que "as formas ganharam um directo falar, sem precisarem de procurar justificação no que pertença à natureza sensorial. Os quadros deixam de 'reproduzir coisas' para passarem a 'ser coisas'." (França, 1953).

Embora tenha 'um grande sucesso de curiosidade', a exposição de Pillet vem alimentar o debate entre a figuração e abstração que então se trava no contexto lisboeta (França, 1985). Mais ao texto do catálogo do que à obra Pillet, (que, no entanto, permanece no cerne da discussão) alguns críticos e pintores neorrealistas reagem de forma condenatória. Lima de Freitas, por exemplo, caricatura de forma grosseira o pintor abstrato no seu 'movimento de nojo pela realidade', na sua 'ilusão de isolamento, de invulnerabilidade – hibernando' (Freitas, 1953). Retomando de forma irónica os argumentos de França, descreve a arte abstrata como aquela que:

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

> *Não se compromete com a realidade humana, é pura e essencial, autónoma e absoluta. Fala uma linguagem própria, é necessidade que em si mesma se resolve (necessidade de necessidade; ou... de nada); não recorre ao supérfluo, ao transitório, à anedota, aos sentidos, às emoções. Não é senão o que se mostra ao espectador e não satisfaz mais do que um (hipotético) "apetite de formas" que cada um traz em si. Exclusivamente.*
>
> *Para acabar apetece dizer: Qual é coisa qual é ela, que não significa nada, não quer dizer nada, não pretende nada, não tem relação com nada, não leva a nada, não provoca nada, não se compromete com nada, e não vale senão em si mesma? Resposta: é a arte abstracta. Por outras palavras: pouco mais que... nada".* (Freitas, 1953)

Embora com finalidades opostas, quer José Augusto França, quer Lima de Freitas se focam no discurso pictórico, fazendo equivaler a abstração a um afastamento do mundo palpável enquanto referente para a figuração. No entanto, considerando o projeto das tipografias Mame, se Pillet se afasta da realidade sensível enquanto modelo, não deixa de se aproximar dele por outra via, a de um diálogo ou de uma interação.

Efetivamente, é levando em conta todos os dados da realidade sensível que Pillet define o programa cromático e pictórico das tipografias. É a morfologia arquitetónica, a estrutura ritmada da cobertura, a luz, a localização das máquinas, os percursos dos funcionários e a sua possível fadiga, que Pillet considera na sua criação artística, toda ela ponderada, relativa. Esta obra tem, para mais, uma assumida vocação social, criando numa fábrica um 'clima estético', ou mesmo 'artístico', para os seus funcionários.

Conclusão

Nos antípodas de uma arte absoluta, idealista e ensimesmada, que o meio artístico português de inícios da década de 1950 associa à arte abstrata, estão as pinturas murais que Edgard Pillet realiza nas tipografias Mame em Tours. Esta experiência pictórica de integração da arte abstrata numa fábrica, ancorada num certo utopismo do após guerra, permaneceria pouco conhecida do público. Para a história ficaria a exposição realizada na Galeria de Março, em que se mostram serigrafias e pinturas em suporte mais convencional e que, sendo a primeira mostra de arte abstrata em Lisboa, constitui um marco importante no processo da sua assimilação.

Referências

Barrière, Gérard (1992) "Edgard Pillet, L'Intégrateur" *L'oeil*. ISSN 0029-862X. N° 439 (mars 1992): 74-75.

Bloc, André (1953) "Rapport presenté par M. André Bloc, Directeur de l' Architecture d'Aujourd'hui', Paris. Groupe de Travail n°4. La Synthèse des arts plastiques – Section Française" In *Troisième congrès de L'Union International des Architectes. Lisbonne, 20-27 septembre 1953, Rapport Final*. Lisboa: Livraria Portugal: 206-208

Damaz, Paul (1956) *Art in European Architecture: Synthèse des arts*. New York: Reinhold Publishing

França, José Augusto (1955) "Um romance de formas" *O Comércio do Porto*, 27 de fevereiro de 1955

França, José Augusto (1962) "As superfícies concavas de Edgard Pillet" *O Comércio do Porto*, 27 de fevereiro de 1962

França, José Augusto (1985) A arte em Portugal no século XX, 1911-1961 (2ª ed.) Venda Nova: Bertrand

França, José-Augusto (1953) Edgard Pillet – Composições Abstractas – Catálogo. Galeria de Março: Lisboa

Gindertael, R. (1952) "Edgard Pillet» L'Art d'Aujourd'hui, N°5, junho de 1952

Lima de Freitas, "O que é concretamente a arte abstracta", Revista Vértice, Maio 1953, n° 117, vol. XIII.

Pillet, E.; Bordier, R.; França, J-A (1967). Pillet. Paris: Georges Fall

Pillet, Edgard (1952) "Usine Mame" L'Art d'Aujourd'hui n° 2, janeiro de 1952

S.A. (1951) "Le Groupe Espace – Manifeste" Revista L'architecture d'aujourd'hui, n°37 (octobre 1951): V

La poétique de la structure: Bernhard Zehrfuss (s/d) Musée Cité de l'Architecture et du Patrimoine. [Consult. 2017-01-21] Disponível em URL: www.citechaillot.fr/fr/expositions/expositions_virtuelles/25683-8_bernard_zehrfuss_1911-1996.html

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Un espacio intermedio para la reflexión: UNA COSA por Irantzu Sanzo

An intermediate space for reflection: ONE THING by Irantzu Sanzo

IRANZU ANTONA CHASCO*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

* España, artista visual. Diploma de Estudios Avanzados en Bellas Artes en la Universidad del País Vasco UPV/EHU.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco UPV/EHU. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura. Campus de Leioa. Barrio de Sarriena s/n. 48940. Leioa Bizkaia, Espanha. E-mail: iranzuantona@gmail.com

Resumen: Irantzu Sanzo apuesta por un arte que cuestiona las cosas y se interroga a sí mismo. Sanzo expuso el proyecto UNA COSA en el Centro de Arte Contemporáneo Huarte en 2013 situándonos en un espacio intermedio para la reflexión, en él nos hace participes del encuentro entre distintos cuerpos.

Palabras clave: espacio intermedio / reflexión / encuentro.

Abstract: *Irantzu Sanzo bets on an art that questions things and questions itself. Sanzo presented the project UNA COSA at the Centro de Arte Contemporáneo Huarte in 2013, situating us in an intermediate space for reflection, in which he makes us participate in the encounter between different bodies.*

Keywords: *intermediate space / reflection / encounter.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

La obra de Irantzu Sanzo (Pamplona, 1985) comparte algunos rasgos característicos de la modernidad como son la importancia de lo estructural y lo racional, aunque su obra va más allá, genera un dialogo entre lo formal, lo sensible y lo conceptual. Un diálogo sin duda que provoca poniendo el foco en el medio, creando un espacio intermedio para la búsqueda, enseñándonos la fisura por donde debemos entrar a observar.

Este articulo pretende dilucidar algunas claves necesarias para la aprehensión de su obra a través del proyecto UNA COSA que mostró en 2013 en el Centro de Arte Contemporáneo Huarte (Figura 1).

Se graduo en 2008 y realizó el Máster en Investigación y Creación en arte en 2010 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. En la actualidad además de su trabajo como artista desarrolla su investigación de tesis doctoral. Ha estado becada en Banff Centre en Canada y seleccionada en el Museo Guggenheim de Bilbao con un proyecto expositivo.

A través de varios trabajos fotográficos (Figura 1, Figura 2, Figura 3), construcciones de cristal (Figura 5, Figura 6), un objeto descontextualizado (Figura 8) y un vídeo llamado Mesa (Figura 7), Sanzo realiza un trabajo delicado, cuidado y reflexivo que nos invita a cuestionarnos las cosas tal y como las conocemos.

Una Cosa

"Lo último que necesitamos son más objetos, así que yo quisiera hacer sólo Una Cosa". (Sanzo, 2016:1) Todo su proyecto se centra en el deseo de construir una cosa. Hacer una cosa y no un objeto, esto no implica si hace o no piezas objetuales, la cuestión es algo más compleja. Heidegger diferencia así un objeto producido de una obra de arte; "Cuando la producción trae consigo la apertura del ente, la verdad, el producto es una obra." (Heidegger, 1958:98) Para Heidegger el ser obra establece un mundo. O parafraseando a Derrida, nada hay fuera del texto, es decir, la realidad existe sólo desde nuestra percepción, desde la afección. Y Sanzo crea un mundo donde los encuentros acontecen. La etimología indoeuropea de "Das ding", la cosa en alemán, y "the thing" en ingles, es "Reunión" (Heidegger, 1994:7). La cosa es un lugar sagrado de encuentro. De ahí surge la critica de Heidegger a la maquinización moderna, hacia la producción industrial de cosas, de encuentros. En cómo definimos, pensamos y hacemos las cosas, en definitiva, de cómo nos encontramos con lo otro.

Para Sanzo una cosa, es una imagen no resuelta con una pregunta que no pretende responder. Se sitúa en un lugar con respecto al arte no muy cómodo, y es el de la interrogación. Heidegger nos habla del peligro de la impersonalidad

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

donde hacemos lo que se hace, pensamos lo que se piensa, etcétera... Frente a una actitud adormecida Sanzo apuesta por un arte que genera preguntas en vez de respuestas. Y Julia Kristeva para no suspender nunca la interrogación y no caer en verdades absolutas ni en totalitarismos, nos propone la "revuelta" como "retorno-vuelta-desplazamiento-cambio", y en relación al "retorno retrospectivo" nos dice que "...la posibilidad de cuestionar el propio ser, (...) viene dada por esta aptitud para el "retorno", que es simultáneamente rememoración, interrogación y pensamiento" (Kristeva, 2000:17).

Rayogramas

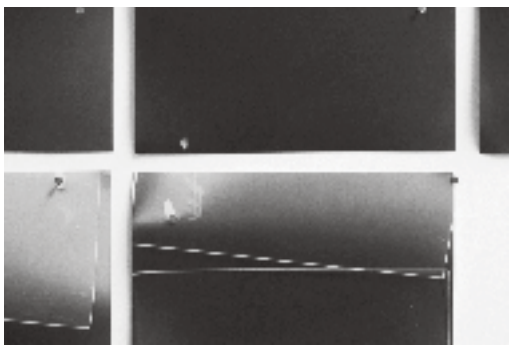
Sanzo realizó en 2011 un ejercicio que consistía en intentar hacer la misma foto una y otra vez repitiendo el mismo proceso, obviamente fue imposible que salieran idénticas. Aun sabiéndolo le sirvió para trabajar los conceptos de repetición y diferencia y observar hasta donde le podía llevar la acción en sí. A partir de este ejercicio, que comenzó con la fotografía digital, sintió la necesidad de cambiar el sistema digital por el analógico y realizó una serie de rayogramas (Figura 3) colocando papel fotosensible encima de sus esculturas de cristal. Las esculturas se estructuraron a partir de unas varillas de metal que las atravesaban de lado a lado, y es así como surgió de manera natural y como lógica interna de la propia acción, el agujereado de los primeros rayogramas (Figura 2).

Para Sanzo son como atardeceres, donde acontece la luz y el espacio. Estos primeros experimentos con las esculturas de cristal y las fotos pequeñas darán paso a las grandes (Figura 1), empieza de esta manera el proceso en el que trabajará a partir de objetos que ella no ha construido para despojarse en cierta medida del carácter personal que sus piezas otorgaban a las fotos.

El proceso es de vital importancia para ella en cualquier proyecto y en este caso lo convertirá prácticamente en su forma de vida, ya que la luz y el espacio de la casa donde vivía también se convirtieron en material susceptible y en el consiguiente enigma. En 2012 convirtió su casa entera en un laboratorio fotográfico analógico (Figura 4). Es por eso que el espacio de la casa constituye una parte estructural grande de este proyecto. La acción de convertir la casa en laboratorio activa el espacio y configura la experimentación.

¿Y qué sería del vacío del espacio? Con demasiada frecuencia, el vacío aparece tan sólo como una falta. El vacío pasa entonces por una falta de algo que llene los espacios huecos y los intersticios. Sin embargo, el vacío está presumiblemente hermanado con el carácter peculiar del lugar y, por ello, no es un echar en falta, sino un producir. (Heidegger, 2009:31)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



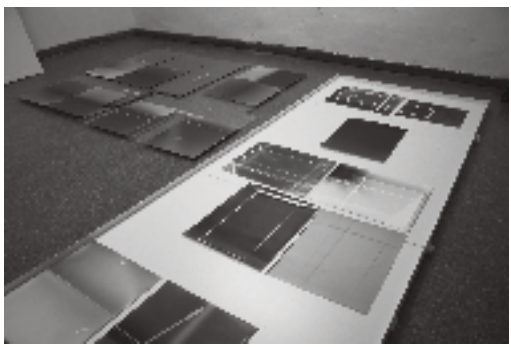


Figura 1 · Irantzu Sanzo. Proyecto "UNA COSA", 2013. Vista de la sala en el Centro de Arte Contemporáneo Huarte. Fuente: Sanzo.
Figura 2 · Irantzu Sanzo. Fragmento de "rayogramas", 2013. Fuente: Sanzo
Figura 3 · Irantzu Sanzo. Proyecto "UNA COSA", 2013. Casa-laboratorio en Enériz. Fuente: Sanzo.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

En el proceso coloca el papel fotográfico sobre los volúmenes de la arquitectura y los muebles (Figura 4). La escala de cada rayograma se configura a partir del tamaño del objeto o del espacio ocupado. La luz fijada en el papel fotosensible es la imagen resultante de esa acción, la del empapelamiento de las paredes que convoca al cuerpo físico que estuvo allí anteriormente. Sanzo crea la ranura por la que podemos pasar a ver un espacio intermedio, que es el encuentro de dos cuerpos que se tocan. El contacto entre el cuerpo luz y el cuerpo de las paredes, da lugar a un cuerpo nuevo que muestra la presión producida de cada encuentro.

Mediante la técnica del rayograma Sanzo investiga también los límites entre lo fotográfico y lo escultórico. Desde las cualidades intrínsecas de cada disciplina, ambas se funden en la otra posibilitando una nueva experiencia. Y esos dos mundos que a través de la historia del arte han ido redefiniéndose lo hacen una vez más en este trabajo.

Piezas de cristal

El cristal es un material muy interesante, Sanzo lo conoce, entiende sus cualidades y sabe de su cuerpo y comportamiento, aunque no es nada fácil de trabajar. Por un lado es fuerte pero por otro es tremendamente vulnerable. Y tiene una característica cuanto menos peculiar, es traslúcido. Además también hace de espejo, de modo que se pueden ver dos imágenes simultáneamente, la reflejada y la del fondo. Devuelve la imagen que tiene alrededor y al tiempo te deja ver a través de su cuerpo. La luz atraviesa el cristal, entra en él y sale con una dirección diferente. Aparece otra luz.

Brilla al reflejar la luz y a veces esto se vincula con la espectacularidad. Sin embargo las piezas de Sanzo no son ostentosas, son más bien todo lo contrario, son extremadamente sobrias y esto actúa como valor. Son una reflexión sobre su propio comportamiento como material. Un estudio de cómo se comportan los cuerpos en ciertas interacciones. En el estudio realizó tres columnas de cristal planteando esta misma problemática. La columna de sala (Figura 5), es además una construcción especifica para el espacio de la sala de exposiciones del Centro Huarte. Es sin duda la forma de Sanzo de trasladar el laboratorio y el proceso de búsqueda a la sala expositiva. Y continuando con su lógica interna de trabajo, de la habitación de su estudio traslada su investigación a la ocupación de una casa y de la casa pasa a intervenir espacialmente la sala expositiva.

El Centro Huarte cuenta con varios tragaluces, de manera que Sanzo pudo iluminar la sala con dos tipos de luces, dejo en penumbra la zona del vídeo e ilumino los rayogramas con focos de sala, y las piezas de cristal las ilumino con

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · Irantzu Sanzo. Casa convertida en laboratorio analógico en 2013, Enériz. Fuente: Sanzo

luz natural (Figura5). La iluminación natural cambiaba con el paso de las horas y evidenciaba el carácter fenomenológico de las piezas.

Tanto la columna (Figura 5) como la esfera (Figura 6) están basadas en el estudio de las formas clásicas.

Mesa

La pieza Mesa (Figura 7), es un vídeo en el que el único elemento que aparece en escena es una mesa negra sobre un suelo de cemento gris. La cámara rodea la mesa capturando su imagen mientras gira sobre ella.

Robert Morris en 1965 presento una pieza que se compuso de tres enormes eles mayúsculas idénticas en posiciones diferentes con respecto al suelo. En esta pieza "la constante conocida", la gestalt, es la forma L y la diferencia entre las tres eles es la manera en que las percibimos, lo que se denomina "la variable experimentada" (Marchán Fiz, 2009:382). "Esta <<diferencia>> es su significado escultórico; y este significado depende de la conexión de estas figuras con el espacio de la experiencia" (Krauss, 2002:261). Rodea la mesa una y otra vez. Al repetir la acción de rodear la mesa durante 42 minutos experimentamos las diferencias por los cambios que se suceden de ángulo y de luz. En este vídeo la constante conocida es la forma de la mesa y lo que vemos mientras mueve la cámara a su alrededor es el acontecer de la "diferencia", es decir, lo que sucede es el hecho escultórico y videográfico.

El vídeo arranca con la mesa cerrada y se va abriendo en distintos planos. Transcurre en un movimiento lento, parsimonioso pero constante. Conforme pasa el tiempo nos sumerge en un estado contemplativo, un poco hipnótico, en el que se nos olvida por un momento que estamos viendo una mesa, lo único que nos importa es el cuerpo que ocupa la imagen, ya no es sólo una mesa, pasa a ser masa de color, forma, luz, contraste. El objeto cotidiano se convierte así en presencia fenoménica.

En distintos planos ella añade tablas hechas a medida. Son capas que opacan la imagen de mesa inicial y ayudan a generar la distorsión que la luz y el ángulo de la cámara generan. Al igual que en las piezas de cristal la luz del día va cambiando, el sol se va poniendo y la imagen se va quedando en penumbra. Poco a poco la mesa se va convirtiendo en una densa masa negra, y al final del vídeo la mesa se funde con el fondo y lo único que vemos son los reflejos de la poca luz que queda incidiendo sobre la superficie.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · Irantzu Sanzo. Proyecto "UNA COSA", 2013. Vista de la sala en Centro de Arte Contemporáneo Huarte. Fuente: Sanzo.
Figura 6 · Irantzu Sanzo. Proyecto "UNA COSA", 2013. Vista de la sala en Centro de Arte Contemporáneo Huarte. Fuente: Sanzo.
Figura 7 · Irantzu Sanzo. Fotograma de "Mesa", 2013, 42,50 min. Fuente: https://vimeo.com/168519802

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 8 · Irantzu Sanzo. Proyecto "UNA COSA", 2013.
Fuente: Sanzo.

Estado alterado y descontextualización

En la sala hay un objeto (Figura 5) que inicialmente fue una mesa y que Sanzo altera quitándole las patas y manipulando su forma. Hace plantillas a escala real para colocarle tablas a medida y así convertir la mesa en otra cosa. Aquí el ejercicio se centra en la manipulación física. En este caso la luz no es un elemento constitutivo como en las demás piezas. El eje central de esta obra es su estado alterado y su descontextualización. Sanzo la saca a la calle para observar qué es ahora que ya no es una mesa (Figura 8).

Conclusiones

UNA COSA es un proyecto que mediante el compromiso del cuestionamiento constante de las cosas hace una reflexión sobre los límites del arte a través de dos disciplinas, la escultura y la fotografía.

Sanzo deja al descubierto la estructura de las piezas mostrando el tacto del encuentro de los cuerpos. Forma y contenido van de la mano. Todas las piezas comparten el hecho de que son formas que nos hablan de sus cuerpos en relación a otros cuerpos.

En su obra una suerte de acontecimientos se suceden en un espacio creado por ella, el intermedio.

Referencias

Heidegger, Martin (1958). *Arte y Poesía* Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S.L. ISBN: 84-375-0352-3

Heidegger, Martin (1994). *La Cosa*. Barcelona: Del Serbal. [Consult. 2017-01-20] URL: http://www.bolivare.unam.mx/cursos/TextosCurso10-1/HEIDEGGER-%20LA%20COSA.pdf

Heidegger, Martin (2009). *El Arte y el Espacio*. Barcelona: Herder. ISBN: 978-84-254-2646-9

Krauss, Rosalind E. (2002). Pasajes de la Escultura Moderna. Madrid: Akal. ISBN: 84-460-1141-7

Kristeva, Julia (2000). *El Porvenir de una Revuelta*. Barcelona: Seix Barral, S.A. ISBN: 84-322-0845-0

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Rosendo Cid y el juego de cuestionar el Arte

Rosendo Cid and y the game of chalenging Art

IRIA GARCÍA BECERRA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Departamento de Pintura, Programa de Doctorado en Creación e Investigación en Arte Contemporánea. Rúa Maestranza, 2. 36002 Pontevedra. España. E-mail: igarbe@yahoo.com

AFILIAÇÃO: España, artista plástico. Licenciatura en Bellas Artes, Universidad de Vigo. Máster en Arte Contemporánea, Creación e Investigación, Universidad de Vigo.

Resumen: El artículo desgrana el trabajo del artista gallego Rosendo Cid para mostrar que, a pesar de la apariencia sencilla y de improvisación que transmite a simple vista su obra, hay una razón de ser y un universo ideológico que sustenta cada pieza. Rosendo juega con el arte intentando saltarse las normas establecidas para hacer una crítica al propio medio artístico.
Palabras clave: juego / boceto / ironía / ficción / literatura.

Abstract: *This paper is focused on the work of the Galician artist Rosendo Cid. It aims at showing that, despite his work produces at first glance an impression of improvisation and simplicity, there's an ideoliogical universe and a specific purpose behind. He plays with art trying to skip the rules to criticise the artistic field.*
Keywords: *game / sketch / irony / fiction / literature.*

Introducción

Rosendo Cid (Ourense, 1974) es un artista que juega a jugar con el arte, a engañarnos haciéndonos creer que sus piezas, aparentemente ingenuas y sencillas, responden a un mero ejercicio de taller. Sus propuestas son tan ágiles y, a veces, tan elementales, que parecen el resultado de un acto espontáneo y para nada meditado. Un acto de improvisación afortunado. A través de collages,

ensamblajes, fotografías, Rosendo crea un universo de objetos y artefactos, de pequeñas composiciones, que son fruto de una puesta en escena de lo cotidiano. Si ahondamos en su obra podemos comprobar cómo todo objeto ordinario es susceptible de convertirse en objeto artístico. Y, aunque las vinculaciones de su obra con los modos de hacer del surrealismo y el dadaísmo son inevitables, sus piezas destilan una ironía y un espíritu más cáustico disfrazado de una Alicia en el País de las Maravillas, donde todo objeto es susceptible de ser cualquier cosa imaginada.

1. ¡Que comience el juego!

Puedo imaginarme a Rosendo cayendo por la madriguera y preguntándose si algún día llegará al suelo. Puedo verlo finalizar la caída sin haberse hecho daño y entrando en un mundo de absurdos y paradojas lógicas. Esa madriguera, que no es otro lugar que el taller del artista, es donde lo cotidiano sucede con afán de transformarse en objeto artístico sublimando el estatus de las cosas vulgares.

Esculturas de un minuto refleja a la perfección esa idea de ejercicio y boceto en el que se habla del proceso artístico y su desarrollo. Empleando el material al alcance de su mano y el contexto, produce una serie de esculturas que nos dejan adivinar la labor diaria del artista. Continúa trabajando con esta idea en *Esculturas de andar por casa*, donde combina objetos reconocibles y cotidianos concretándolos a través del medio fotográfico para tergiversar la realidad y las características propias de esos objetos, por ejemplo, el tamaño; ofreciéndonos así una visión alterada del objeto en sí.

Rosendo juega con el arte, literalmente. Se apropia de imágenes de distintas épocas de su Historia para combinarlas y fusionarlas en un collage, abriendo un mundo de posibilidades interpretativas y brindándonos una nueva lectura de esas icónicas imágenes, e intentando con este gesto ironizar sobre ese aire de grandilocuencia que en muchas ocasiones se le otorga al medio artístico. Del mismo modo que hicieron los surrealistas con su técnica del cadáver exquisito, Rosendo se entretiene dando vida a una suerte de Frankenstein, uniendo retazos y fragmentos del arte que no tienen nada que ver entre sí, en un intento también de hablar de su propio contexto y que se traduce en una reinterpretación afilada de esa Historia del Arte y en toda una declaración de intenciones: *Yo que tantas pinturas he intentado ser.*

Su trabajo roza constantemente la línea que separa la simpleza de la más profunda reflexión. Los escépticos sólo podrán ver el aspecto más anecdótico y prosaico de sus piezas, mientras que los que se sumerjan en el mundo de este artista podrán comprobar cómo su trabajo se nutre de todo un saber filosófico

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Rosendo Cid, Serie *Esculturas de un minuto*, 2014. Objetos, 5 × 2 × 10,5. Fuente: https://rosendocid.wordpress.com/
Figura 2 · Rosendo Cid, Serie *Yo que tantas pinturas he intentado ser y otros collages*, 2013. Collage. Fuente: https://rosendocid.wordpress.com/

y literario que carga de significaciones e impresiones toda su obra. Aunque, a simple vista, todo en Rosendo parece muy ingenuo y obvio, subyace una idea mucho más elevada, no sólo la de mostrar el proceso artístico, sino también la de hacer una crítica al propio Arte, cuestionándolo y poniéndolo a prueba constantemente. Los títulos de sus obras, en muchas ocasiones, pueden parecer una reiteración de esa sencillez donde se describe textualmente en qué consiste la pieza. Pero en él nada es lo que parece ser, y todo encierra un guiño que acompaña a ese juego confuso en el que nos invita a participar.

> *Sí yo hiciera mi mundo todo sería un disparate. Porque todo sería lo que no es. Y entonces al revés, lo que es, no sería y lo que no podría ser si sería.* (Carroll, 2015:98)

Las referencias literarias están presentes continuamente en su trabajo, desde las actitudes metodológicas del grupo literario OuLiPo, grupo de experimentación literaria formado principalmente por escritores y matemáticos de habla francesa que buscaban crear obras utilizando técnicas de escritura limitada; hasta los guiños más personales a las lecturas de los relatos de Borges, como es el caso del título de su colección de collages *Yo que tantas pinturas he intentado ser*, haciendo alusión a una frase de *El Hacedor* "Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach"; o hasta crear a partir de ideas literarias, como es el caso de *El ingenio de la escalera*, expresión que describe el acto de encontrar una respuesta ingeniosa cuando es demasiado tarde para darla, y la del *Odradek*, criatura imaginaria de un relato de Franz Kafka descrita como un objeto-ser desubicado y sin otra aparente pretensión más que la de su propia existencia, que plasmó en un proyecto específico para el espacio alternativo del Centro Galego de Arte Contemporánea. Rosendo analiza y desgrana conceptos, sustrae ideas y las traslada al arte para reflejarlas a través de sus objetos encontrados; fragmenta lo cotidiano y lo confiere de una sustancia poética.

Hay dos pulsiones que dominan el trabajo de este artista, una pulsión imaginativa que se alimenta del propio arte y de la literatura, y una pulsión lúdica. Rosendo es un artista que nunca se aburre. Esa actitud nos puede recordar a los juegos absurdos de Erwin Wurm, con el que incluso llega a coincidir nombrando sus piezas ya que el artista austríaco cuenta con una serie de esculturas titulada *One Minute Sculptures*. Wurm es conocido por manejar un enfoque que va de lo cómico al formalismo, y aunque las imágenes son ligeramente humorísticas, también difieren bastante de la verdadera imagen que puede resultar turbadora. La obra de Wurm retrata cosas de la vida cotidiana, cosas con las

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

cuales interactuamos de forma familiar y, a través de imágenes manipuladas, Wurm nos las presenta distorsionadas. El austríaco afirma que a menudo se utiliza el humor para seducir a la gente, para conseguir que se acerquen, pero nunca resulta agradable cuando se miran las cosas de cerca. Al igual que Rosendo hace con el Arte, Erwin Wurm cuestiona con su obra el concepto tradicional de la escultura. Ambos no dan puntada sin hilo, y la sutileza de su humor afina las cuerdas de la ironía y el sarcasmo que resuenan en sus piezas.

2. Cambiando las reglas del juego

Poco a poco, en la obra de Rosendo, se va evidenciando esa influencia del mundo literario y de la escritura. Es hábil con el uso de la palabra escrita y se deja enamorar por la fuerza y expresividad de la letra impresa. Bebe de la palabra y la usa a su favor, no sólo en los conceptos que subyacen en la propia obra, sino como parte formal y compositiva de la pieza. De ahí la relevancia que adquieren los títulos en su trabajo, que en muchas ocasiones nos sitúan en una lectura mucho más suspicaz de la obra.

Un ejemplo claro de este interés que mueve la obra de Rosendo lo encontramos en la pieza *Monocromos*. Esta pieza nace de la propuesta de una exposición colectiva en la Sala × de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, *Ir donde se supone que no tienes que ir*, donde las premisas eran abordar los límites del arte y la noción de imposibilidad, cómo afrontarla y superarla. Rosendo presentó cuatro pinturas monocromas en forma de texto en las que juega con la descripción, historia e interpretación de las principales categorías pictóricas: el bodegón, el retrato, el paisaje y el monocromo. Parte de la idea de que la pieza debe ser pictórica pero a al mismo tiempo debe entrar en contradicción con el propio género, que pueda también no serlo, diluyendo de esta manera los límites que acotan a la pintura de otras categorías. La definición e interpretación que hace y escribe en cada una de las cuatro pinturas combina elementos verídicos con otros inventados, jugando de nuevo en el terreno de la indeterminación y la incertidumbre, no permitiendo discernir lo real de lo ficticio. Apariencia, realidad y ficción se conjugan de tal modo que es casi imposible distinguir lo real de lo que no lo es.

Siguiendo esa línea de trabajo de factura sencilla podemos encontrar el proyecto *365 maneras de estar en el mundo*. Este proyecto fue seleccionado para la 3ª edición de la feria de arte contemporáneo Cuarto Público que se celebró en el hotel NH Collection de Santiago de Compostela. Se desarrolló en la habitación 501 y consistía en escribir y pegar en las paredes durante esa estancia de tres días *post-it*'s con 365 pensamientos y reflexiones sobre el estar y ocupar un cuarto

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Rosendo Cid, *El ingenio de la escalera*, 2014. Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela. Fuente: https://rosendocid.wordpress.com/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · Erwin Wurm, Twilight, *Serie One Minute Sculpures*, 2015. Performed by the public. Center for Art and Architecture, Schindler House, Wets Hollywood, LA, USA. Fuente: http://www.erwinwurm.at/artworks.html

de hotel. Este trabajo; al hilo de *365 maneras de estar en el mundo,* un proyecto de dibujos sencillos realizados con rotulador negro y en cartulina que incluían textos a modo de sentencias y que se generó a lo largo de un año; se inspiró en el libro de Georges Perec, Tentativa de agotamiento de un lugar parisino, escrito cuando el autor se instala tres días en la plaza Saint-Sulpice de París, anotando los acontecimientos cotidianos que se suceden en la calle, desde el transitar de la gente, los vehículos, las nubes, hasta el reflejo del paso del tiempo.

> *Alicia estaba ya tan acostumbrada a que todo cuanto le sucediera fuera algo extraordinario, que le pareció de los más soso y estúpido que la vida siguiera por el camino normal* (Carroll,2015:201).

Y en este afán de llevar al arte un paso más allá de sus límites podemos ubicar uno de sus últimos trabajos*, Eduardo Torres. El hombre que rayaba periódicos*. Eduardo Torres responde a un alter ego que el artista fabricó ex profeso para incluirlo en una exposición colectiva de artistas falsos, *Todo arte es falso hasta que se demuestre lo contrario*, que tuvo lugar en el espacio expositivo Estudio 22, en Logroño. En palabras textuales del artista, Eduardo Torres es un mejicano que posee un aura inverosímil y es un enfermo de la literatura incapaz de escribir una novela porque para él sería lo más difícil del mundo cuando ya se ha leído tantos libros sublimes. La actividad de Eduardo Torres consiste en atacar con un bolígrafo negro párrafos de periódicos, tachando palabras hasta conseguir extraer del texto frases poéticas, ocurrencias o axiomas. Podría ser una metáfora de la famosa expresión "leer entre líneas". Rosendo creó un blog donde este escritor frustrado iba dejando constancia de esas tachaduras y en el cual se da testimonio de mil rayados poéticos. Al llegar a ese número Rosendo dejó salir a la luz la verdadera identidad de Eduardo Torres. De este modo, Cid va explorando nuevos caminos para seguir cuestionando los límites del arte y descubriendo nuevas formas de jugar, de jugar a ser otros.

Rosendo se va adentrando en la ficción. La ficción es el mundo de las posibilidades, de lo que pudo ser y nunca fue, donde todo es posible porque todavía podrá suceder pues aún no ha ocurrido ni se sabe que no ocurrirá jamás. La irrealidad de la ficción no es lo ilusorio ni lo inverosímil sino lo siempre posible en la realidad. Las reglas del juego se van sofisticando, y la literatura es más protagonista que nunca en su obra.

Libros que nunca se escribieron es un proyecto que se mueve entre los parámetros manejados por el diseño y la propia literatura. Una vez más se trata de una puesta en escena. Una escenificación de 20 libros que no existen pero que podrían existir. A través de pósters y postales de esas supuestas portadas, Rosendo

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

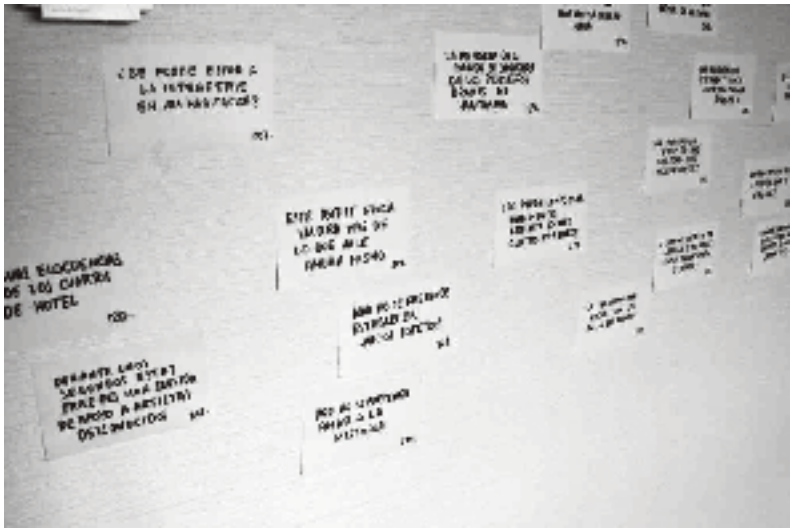


Figura 5 · Rosendo Cid, *365 maneras de estar en una habitación*, 2016. Feria de arte contemporáneo Cuarto Público. Santiago de Compostela. Fuente: https://rosendocid.wordpress.com/

Figura 6 · Rosendo Cid, *Libros que nunca se escribieron*, 2016. Fuente:https://rosendocid.wordpress.com/

da vida a autores falsos, con nombres falsos y biografías falsas, argumentos y editoriales inventadas por el propio artista y que se sustentan en la idea de que cuando rebuscamos en una librería o una biblioteca, entre libros desconocidos, sólo tenemos en cuenta el diseño de la cubierta y su sinopsis, actuando como un cebo jugoso para captar nuestra atención. No llegar a leer ese libro supone un mundo de posibilidades, donde es imposible concretar la obra, resultando una narración sublime o la peor de las historias en potencia.

Conclusiones

A Rosendo le encanta jugar; jugar con objetos, con las ideas, con los materiales. Se podría decir que toda su obra es un boceto, una labor de búsqueda, un ejercicio de taller que va marcando las reglas del juego. Y en ese juego nos arrastra a nosotros, el público, y de una forma casi natural, espontánea, nos adjudica el rol de compañero de partida.

Su obra parece moverse siempre en terrenos contradictorios. Trata de expresar algo con los mínimos medios posibles; pero en Rosendo, lo pequeño no es sinónimo de intrascendente ni de nimio. Se sirve de las herramientas del arte para arropar a ese objeto pequeño y hacerlo narrativo, independiente, autónomo, protagonista, pero sin que este deje de ser un artefacto inservible. El propio artista lo define muy bien cuando dice que el arte no vale para nada y es por eso, precisamente, que vale para todo. Rosendo se mete en el personaje, toma la actitud de escritor reconvertido en artista y reflexiona en torno al propio medio artístico... o quizás ¿el literario?

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referencias

Carroll, Lewis (2015) *Alicia en el País de las Maravillas*. Barcelona. Editorial: Penguin Clásicos. ISBN: 978-849-10-5074-2

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Julie Brook, naquele quarto a céu aberto

Julie Brook, in that room under the open sky

ISABEL SABINO*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas/Pintura, Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL). Agregação no 5° grupo, Pintura, ESBAL. Agregação em Belas Artes/Pintura/Composição, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Área de Pintura, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, CIEBA. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: i.sabino@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Entre o perfil da falésia no litoral escocês e a cor de rochas distantes, em aguarelas de caderninhos, filmes que parecem doutro tempo e desenhos com espuma do mar, ou na construção de um caminho para a luz e o reflexo dela nos pigmentos sobre o corpo, Julie Brook afirma uma via singular. As variações possíveis da procura de uma linguagem própria cintilam na lonjura necessária e na experiência física em espaços abertos, como se a forma ancestral de um quarto (só para si) tomasse a escala do mundo e uma voz se ouvisse na matéria da terra.

Palavras-chave: Paisagem / casa / quarto / mundo.

Abstract: *Between the profile of the cliff in the Scottish coastline and the colour of distant rocks, in watercolours in notebooks, films that seem from another time and drawings with sea foam, or in the building of a path for the light and its reflection in the pigments on the body, Julie Brook affirms a singular way. The possible variations of the search for a language of her own glimpse in the necessary distance and in the physical experience in open spaces, as if the ancestral form of a room (for her own) took the scale of the world and a voice was heard in the matter of earth.*

Keywords: *Landscape / house / room / world.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Da primeira vez que a viu, na carrinha estacionada, pareceu-lhe um anjo adormecido. Não sabia ainda que ela partiria, de tempos a tempos, como se nenhuma parede pudesse fazê-la sentir-se em casa permanentemente — nem quando os quatro filhos nasciam, um após o outro.

De Rinteln/Alemanha (onde nasceu em 1961) à Ruskin School of Art de Oxford (onde se graduou em 1983), o trajeto de Julie Brook mal faria prever a profunda inquietação que a levaria a habitar, por vezes precariamente, na distância e no isolamento, zonas longínquas da Escócia: o Jura, as ilhas de Mingulay e Skye. Mais tarde, são as viagens na Líbia e na Namíbia. Aquela carrinha nesse dia, casas desabitadas, tendas, ou muitas vezes apenas o céu como tecto, nada disso em Jules significa uma vida nómada ou carenciada, nem uma opção excêntrica ou alternativa que alguma tradição britânica acolhe. É uma necessidade fundamental no processo artístico.

Por outro lado, há a ligação à terra que, certamente, nos remete para o nosso lugar no mundo e, concretamente, no globo que temos vindo a perturbar.

1.

Antes, em trabalhos de estudante e numa estadia no Sri Lanka antes de 1980, já há em obras suas sinais relacionados com a construção de abrigos. E, após os estudos, vive entre 1991 e 1994 como os antigos habitantes do Jura numa gruta na desabrida costa da zona, com recursos e conforto mínimos. Nas obras dessa fase trabalha em blocos notas, desenho, pintura, fotografia, filmes curtos (então em *super 8* — Figura 1) e construções no terreno — um misto de esculturas e arquiteturas.

O registo dos locais integra o desejo de apropriação, mais literal nas intervenções *in-situ* portadoras de um simbolismo que transcende o nosso tempo, invocando formas ancestrais e qualidades imanentes da sua história (celta), ao mesmo tempo parecendo alhear-se disso. Nessa procura subjaz uma imersão no meio envolvente em que a "solidão intensifica a sensação de ser uma habitante íntima na paisagem" (Brook, 1999), devendo entender-se a obra produzida na relação audaciosa do contexto eremita e das caminhadas, dos alimentos e dos materiais necessários que faz questão de obter no próprio meio ambiente, fundindo a sobrevivência e a arte numa prova de liberdade, autonomia, determinação e resistência (Figura 2).

Nas pinturas da mostra *The land's edge also* (1999) surge repetidamente um tema: uma falésia, sempre do mesmo ponto de vista, com a mesma escala e forma idêntica. Se Monet, na pintura ao ar livre das suas medas de feno ou da Catedral de Rouen destaca a impressão da luz nas diversas horas do dia, Julie

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

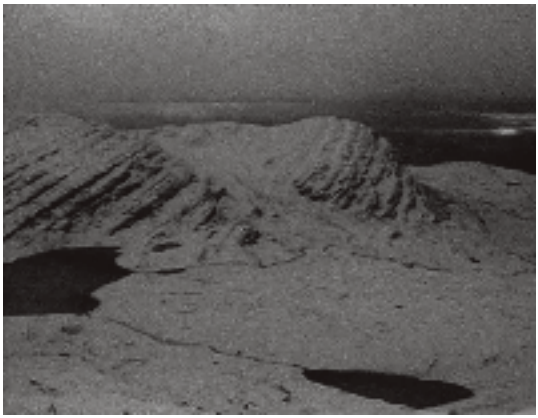


Figura 1 · Julie Brook. *That untravell'd world*. 1991-1994. Filme Super 8 s/som, 40'. Jura. Fonte: Julie Brook.
Figura 2 · Julie Brook. *Firestack*. 1992-1994. 160cmx140cm. Jura, Costa Oeste. Fonte: Julie Brook. A construção da obra é dificultada pela força da água nas marés, requerendo ir à noite reativar o fogo, para que não se extinga.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

procura, sobretudo, uma percepção interior resultante da acumulação de observações patente numa atmosfera expressionista. Meg Bateman (Brook 1999) constata que, embora focada na representação, a atitude da artista implica um fluxo constante que exige o uso de diferentes meios operativos. Apesar do esforço físico envolvido nas obras escultóricas *in-situ*, Julie assume o prazer destas face à maior dificuldade nas pinturas, reconhecendo nestas uma energia apolínea, enquanto que nos desenhos de cinza e espuma do mar a delicadeza no equilíbrio orgânico entre a ação natural e a intervenção e controle consciente da forma remetem para um universo feminino ou, diríamos nós, oriental.

Para si, o desenho articula as 2 e as 3 dimensões promovendo o compromisso da relação táctil com o visível, nesse sentido interessando-lhe mais como gesto do que transposição da representação da realidade. Assim, os registos são algo grosseiros, pouco detalhados, tão rápidos quando possível, captando em síntese a cor ou a forma, a incidência da luz, frequentemente menos auto-conscientes do que o trabalho posterior.

"Desenhar é como respirar", afirma na conversa com Meg.

A linguagem do desenho associada à fisicalidade processual sustenta as intervenções de grande escala com pedra, terra e outras matérias, o que os títulos das obras na paisagem de 2011 a 2013 confirmam — "Drawing a line", "Sand line, blue volcanic plates", "Curved rising line, white on white", "Blue line", "Black line on black", "Sand drawing, perpendicular lines". Nesses nomes, Julie enaltece a vocação formal das obras em conexão com o processo gráfico e no respeito da sua integridade física. Já noutro conjunto, o título "Intercepting Light" designa o filme que documenta a experiência e, ao mesmo tempo, um dos fitos principais — a experiência da passagem da luz — e a identificação de cada obra relaciona-nos com o local e eventos nele surgidos (Figura 3).

Esses desenhos na paisagem e os autónomos, em papel, articulam-se com o espaço visando uma pureza da linguagem enfatizada na formalidade nas formas disciplinadas, geométricas, controladas, rigorosas, com sentido clássico, primitivo, universal.

2.

O processo é pois central na sua relação com a linguagem. Em conversa com Dan Sturgis e Chris Breward (Brook, 2013) a artista celebra o fazer como necessidade da ligação com o material na conexão física com a paisagem. Já antes afirmara:

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

> (...) *o que quero dizer com linguagem é que exista uma consistência.* (...) *encontrar uma linguagem é acerca de encontrar uma resposta ao meu ambiente e, também, que o ambiente tenha um efeito sobre mim.* (Brook, 1999)

Esse compromisso com a linguagem estabelece-se através do confronto e enamoramento com a terra e as suas manifestações: geologia, calor e frio, luz, ondas, marés, vento. A faceta performativa associada à necessidade do trabalho em relação profunda com a natureza, marcada por grande exigência física e enorme estoicismo, diferenciam-na de artistas com obras afins como Michael Heizer ou Nancy Holt. Artista de facto *sui generis*, não deixa de se inscrever de algum modo na linhagem da *land art* escocesa que Richard Long e Andy Goldsworthy pontuam, embora talvez seja mais expressiva a relação com Robert Smithson.

Referindo-se aos *Earth Projects*, Smithson associa o processo mental aos processos observáveis na natureza no que designa como geologia abstracta, sublinhando a importância do processo primário de tomar contacto com a matéria e usando o exemplo de Tony Smith (Blumberg & Yazaldeh), decisivo para si. Limitado na juventude por uma tuberculose, Smith realiza então pequenas maquetes geométricas com caixas de medicamentos. Em 1951, já a trabalhar como arquiteto com Frank Lloyd-Wright, um acontecimento particular fá-lo entender o sentido profundo da criação artística: ao entrar de automóvel à noite num cruzamento em obras em New Jersey acede a uma estrada proibida que perde os limites e desaparece no terreno, dando por si a conduzir na escuridão, sem marcos na extensão a não ser silhuetas de edifícios e postes.

Smithson compreende que o medo se associa à suspensão e perda de limites e, na sua viragem, à indiferenciação que Ehrenzweig teoriza na procura de indistinção entre "eu" e "não-eu" inerente ao processo íntimo da pesquisa artística, bem como ao sentimento oceânico que Freud trabalha em "O Mal Estar da Civilização" (e Malevich, de resto, já tinha antevisto essa instauração abissal no vazio na ausência de representação do seu "mundo não objectivo").

Trata-se, para ele, de uma espécie de processo de "des-arquitectura", também associável a Julie Brook, empenhada duplamente numa apologia do trabalho e na perseguição do sublime que já Burke associara à perda de limites.

Os desenhos dela com pigmentos oriundos da Namíbia (usados pelas mulheres Himba Herero) também recordam Smithson, para quem a ferrugem, ou seja, o óxido de ferro, é indissociável da presença do metal na cultura contemporânea como material que, mais cedo ou mais tarde, revela a sua vida própria no tempo e, desse modo, é alegórica. Aliás, em Brook encontramos também

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

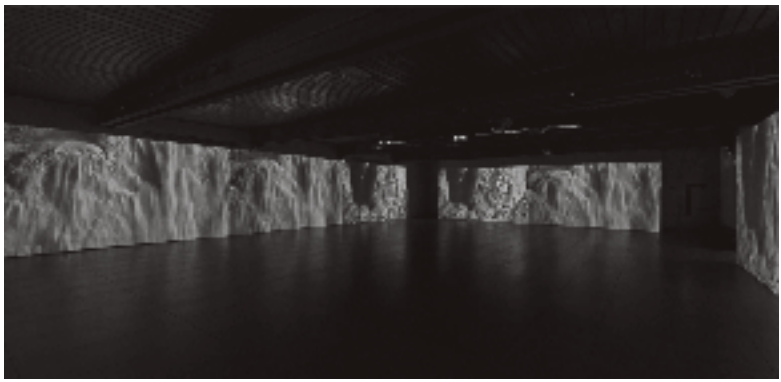


Figura 3 · Julie Brook. *River Bank 7, red*. 2012. Marienfluss, Namíbia. 160cmx2100cm. Fonte: Julie Brook.
Figura 4 · Julie Brook. *Intercepting Light*, filme HD. 2013. Na instalação-vídeo na exposição *Made Unmade*, Dovecot Studios, Edimburgo, 2013. Fonte: Julie Brook.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

processos essenciais para Smithson — a oxidação, a hidratação, a carbonização.

Por outro lado, se Tony Smith exemplifica a necessidade de muitos minimalistas de formas primordiais e depuradas que parecem emergir da pré-história, isso não significa para Smithson a redução a ideais arquetípicos ou puras 'gestalt' — não são unidades "mas coisas num estado de disrupção aprisionada" (Smithson, 1968), sustentando o lado escuro na arte que contém o caos e que metaforiza a própria mente.

3.

Da evocação dos caminhantes sonhadores de Caspar David Friedrich às andanças de Robert Smithson e Brook, a presença da caminhada a pé em processos e obras de arte tem vindo a tornar-se recorrente hoje, em parte também na senda de escritores como Henry David Thoreau no texto de 1861, ou de Robert Walser, já no século XX. Recentemente, Rebecca Solnit (2001) aprofunda a capacidade do andar a pé na paisagem em ritmar o pensamento, estabelecendo ecos com as ideias e interpelando o exterior e o interior em consonância. Assim, ocorrem ideias despoletadas por acidentes ou detalhes da paisagem que já lá estavam antes, tal como de resto acontece nas memórias nem sempre involuntárias de outro caminhante convicto, Sebald, para não referir as evocações proustianas.

Mas que procura Julie pelo seu pé, na distância? Algo interior também, é certo, suspeitado nos seus primeiros filmes do Jura (Figura 1), cujos excertos Vítor Gonçalves usa em "A Vida Invisível" (2013) para ficcionar uma persona múltipla, hesitante entre um passado cristalizado numa casa e um caminho desconhecido.

Julie coloca questões respeitantes à linguagem mas que se situam num plano anterior à própria linguagem. Ao escrever sobre a sua obra, Richard Holloway lamenta a falibilidade da verbalização da experiência a que a arte incita, e a perda que a especialização na linguagem acarreta ao ser humano face à capacidade de leitura do ambiente por outros animais. A visão, o olfacto, a percepção sensorial aguda e sinestésica, conferem um poder de interpretação de sinais que o ser humano tem perdido. "...tornámo-nos monoglotas que já não sabem ler a terra" (Holloway, 2013). Nesse sentido, a necessidade de Julie de contacto primário com a natureza (que os filmes recentes tentam mostrar — Figura 4) justifica-se pela desafio à sua capacidade, também animal, de percepção, numa relação integral com o espaço. É assim que, no final, o que Julie canaliza através do seu trabalho "é a própria terra", afirma o mesmo autor, e uma celebração da vida nos lugares, nos jogos de luz e sombra, na transiência das coisas, até "que também nós passemos — porque passaremos pela certa — soprados como a areia no deserto mutante."

É, pois, longe, em locais a centenas de quilómetros da cidade mais próxima, que Julie desenvolve o seu trabalho essencial, com materiais que o próprio espaço natural propicia quando percorre a pé territórios selvagens. Então, a existência afirma-se na experiência necessária, na sublimação do esforço físico da caminhada, exigente e demorada, transformando o tempo dos passos e o espaço aberto onde evolui, passo a passo, num lugar sem corpo, sem coordenadas e sem tempo.

> (...)
> *No fim ela perder-se-á ali dentro. Essa parte controladora de si mesma irá ceder. Finalmente ela estará livre para habitar a estranheza feita do que pode acontecer no seu interior. Esse lugar onde ela pode dar expressão à sua própria linguagem.* (Gonçalves, 1999)

Inusitado estúdio, construções improvisadas em grutas, em casas, tendas, esse é o quarto de Julie, como o de Virgínia Woolf, inteiramente seu: no seu caso, sem tecto, a céu aberto, é como se a forma ancestral de um tal quarto só para si tomasse a escala do mundo, com ele interiorizando o sonho de um tempo geológico ou, quiçá, da abolição do próprio tempo. E, nas suas formas geométricas na terra, é legível o perfil desse quarto e o seu apagamento.

Conclusão

O país em que, em 1794, passeia Xavier de Maistre, cabe numa sala e distribui-se por uma cama, uma mesa, algumas cadeiras e uma poltrona, uma lareira, uma secretária, tudo reflectido num espelho a par dos materiais da escrita. Numa outra viagem, Vila-Matas pergunta porque "não haveremos de ser — homens, deuses, mundo — sonhos que alguém sonha, pensamentos que alguém pensa, situados sempre fora do que existe." (Vila-Matas, 2004: 237).

Ao longo dos tempos, as diferentes culturas que nos formam viram ou inventaram deuses, ninfas e espíritos dos lugares e dos elementos. No mais diáfano do ar e do vento, no recôndito de árvores, lagos, rios, mares, falésias, montanhas e pedras, tanto na terra como nas casas e nas cidades, tem sido comum o desejo ou suspeitas de vozes, presenças. E seria no eco dessas vozes, quiçá de anjos, que os artistas colheriam as ideias das suas obras. A sua aptidão primeira consistiria assim na difícil escuta dessas vozes.

Mas talvez os próprios artistas sejam, eles mesmo, anjos com a função de descobrir ecos distantes escondidos nas coisas — na terra e nas casas feitas pelos homens — quando tudo se confunde à superfície do tempo. A arte será, então, o trabalho de dar forma à voz dos anjos, e essa voz em si, por dentro do esquecimento que um tempo mais profundo esconde.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Contudo, quando ele viu Julie, adormecida na carrinha, não podia suspeitar disso e do que seria a vida de ambos numa terra à partida extensa, que tanto muda connosco e que, cada vez mais, sabemos tão pequena como um quarto, tão frágil para acolher o futuro.

Referências

Bateman, Meg. Conversa com Julie Brook. In Brook, Julie (1999) The land's edge also. Paintings, drawings, sculpture, film (1993-1999). Catálogo de exposição. Glascow: Collins Gallery & The University of Glascow, 1999.

Brook, Julie (1994) Arts: Where the wild things are, entrevista a Fiammetta Rocco. The Independent, 6 de março de 1994. [Consult. 2014-05-21] Disponível em <URL: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/arts-where-the-wild-things-are-julie-brook-is-a-landscape-artist-with-a-difference–she-lives-under-an-arch-of-rock-on-the-coast-of-distant-jura-fiammetta-rocco-feature-writer-of-the-year-visited-the-island-to-find-out-what-made-her-take-such-an-elemental-journey-1427316.html

Brook, Julie (1999) The land's edge also. Paintings, drawings, sculpture, film (1993-1999). Catálogo de exposição. Glascow: Collins Gallery & The University of Glascow, 1999.

Brook, Julie (2013) Made Unmade. Skye and Edimburg: Young Films and Dovecot Studios.

Blumberg, Naomi & Yazaldeh, Ida, Tony Smith, American Architect, Sculptor and Painter. In Enciclopaedia Britannica online [Consult. 2017-01-19] Disponível em <URL: https://www.britannica.com/biography/Tony-Smith

Gonçalves, Vítor (1999) Texto sem título. In Brook, Julie (1999) The land's edge also. Paintings, drawings, sculpture, film (1993-1999). Glascow: Collins Gallery & The University of Glascow, 1999.

Gonçalves, Vítor (2013) A vida Invisível. Filme de longa metragem. Rosa Filmes e Young Films. Portugal.

Holloway, Richard (2013) The World in a Grain of Sand. In Book, Julie, Made Unmade. Skye and Edimburgh: Young Films and Dovecot Studios.

Smithson, Robert (1968) A sedimentation of the Mind: Earth Projects. In Flam, Jack (Ed.) (1996) Robert Smithson: The collected writings. Berkeley and Los Angeles: university of Californina Press, p. 100-113.

Solnit, Rebecca (2001) Wonderlust. A History of Walking. London: Penguin Books.

Vila-Matas, Enrique (2004) A viagem vertical. Lisboa: Assírio & Alvim.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Interioridades: Teresa Milheiro

Interiorities: Teresa Milheiro

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, artista visual e joalheira. Licenciatura em Artes Plásticas / Pintura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL). Mestrado em Teorias de Arte, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Universidade de lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: lab.d.arte@gmail.com

Resumo: Este artigo é uma viagem sobre a obra de Teresa Milheiro a qual se confunde com a sua vida e a sua interioridade. Partindo do seu trabalho de escultura/joalharia, que Teresa ancorou na imagética de Gi Vicente, vamos fazendo pontes com as suas diversas fases como as "joias de autodefeses","joias de tortura", ou as biojoias e ainda a fase de crítica social onde questiona a arte, a moda, a política e a ciência, criando o conceito de "Auschwitz psicológico". Para além da temática é importante uma referência à perícia técnica e artística do seu trabalho.
Palavras-chave: Auschewitz psicológico / joia de autodefesa / joias de tortura / interioridade / imagética.

Abstract: *This article presents a trip on the work of Teresa Milheiro. which is interwined with her life and her interiority. Starting from her work of sculpture / jewelery, which Teresa anchored in the imagery of Gil Vicente, we are making bridges with its various phases, such as " self-defense jewels", "torture jewels" or "biojewels" and also social criticism where she questions art, fashion, politics and science, creating the concept of "psychological Auschwitz". In addition to the theme, a reference to the technical and artistic expertise of her work is important.*
Keywords: *psychological Auschwitz / self-defense jewels / torture jewels / interiority / imagery.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

O objetivo deste texto é dar a conhecer o trabalho de joalharia de Teresa Milheiro. Para tal pretendemos partir da obra *Passagem para Um Outro Lado*, um conjunto de marionetas, que consideramos uma obra fulcral no seu trabalho e ir estabelecendo pontes com as diversas fases da sua escultura/ joalharia.

Não podemos dissociar a atividade artística da sua própria vida porque as suas preocupações sociais e políticas e os seus sentimentos revelam-se na sua obra como uma forma de denúncia literal por vezes, subtil por outras, ou ainda através da estetização da dor.

Segundo Ruy Otero há uma forma lisboeta de se ser *punk* e a Teresa será um ícone desse estilo devido à maneira como critica a subserviência ao dinheiro e ao poder e ao seu sentido ético (Otero, 2016: 50). A sua obra está cheia de alegorias e metáforas do ser humano que Teresa transfigura em marionetas ou insetos.

Passagem para um outro lado

Passagem Para Um Outro Lado é, para nós, uma viagem sobre a interioridade humana com tudo aquilo que a comporta. Sabemos que tanto o encantamento como o sofrimento humano têm sido um manancial inesgotável de inspiração para todos os artistas de todas as artes ao longo dos tempos. Entendeu Teresa Milheiro ancorá-la nalguma imagética de Gil Vicente. Se pegarmos na trilogia das Barcas, encontramos uma prefiguração de julgamento que leva a artista a transformar cada personagem num animal: um peixe do fundo do mar, ou um animal voador conforme o que fez em vida e quando morre passa para o Inferno, o Purgatório ou para o Céu.

Paralelamente pode afirmar-se que estas peças também remetem para o mundo de Franz Kafka, da *Metamorfose* e para o pensamento Proto Indo-Europeu. Também aí se encontra a crença que uma pessoa quando morre pode encarnar depois num animal. Por isso devemos respeitar todos os animais pois não sabemos o que foram anteriormente. Poder-se-á retroceder ainda mais no tempo e olhar para a arte antiga do Próximo Oriente. Aí encontramos semelhanças principalmente nos finos trabalhos em metal feitos com grande perícia técnica e formal na Suméria (Figura 1).

Contudo este tipo de escultura, e podemos considerar a joalharia uma escultura de pequena dimensão, é um caso inédito na joalharia contemporânea. Quer sejam objetos de ourivesaria utilitários quer sejam esculturas maciças sumérias, podemos compará-las às esculturas de Teresa no plano da qualidade e perícia, sendo estas mais difíceis de executar porque são ocas e com muitas e complexas ligações e articulações, como é patente nas marionetes (Figura 2).

Estas peças estiveram expostas em 2016, no Museu do Dinheiro e tão importante quanto os trabalhos expostos foi a conceção e construção do espaço que a conteve

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · *Bode e Árvore*, cerca de 2500 a.C., escultura suméria em ouro maciço e lápis-lazúli, 46,5 cm, in British Museum. Fonte: http://www.artehistoria.com/v2/obras/7501.htm
Figura 2 · Teresa Milheiro, *Imperador*, 2005/2008, ouro prata e shibuichi. Fonte: Jorge Graça.
Figura 3 · Teresa Milheiro, *The Big Sucker*, 2010, resina pigmentada, silicone, prata banhada a ouro. Fonte: Luís Pais.
Figura 4 · Teresa Milheiro, *Trafic 2*, 2009, resina com pigmento, prata e embalagem esterilizada. Fonte: Luís Pais.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

— o espaço cénico. Este foi um outro trabalho artístico adjacente e complexo do qual a artista não abdicou nem deixou nas mãos de um comissário. Foi concebido também como ato de criação como se o momento de transformação que as peças representam tivesse sido congelado no espaço/tempo. À construção do espaço de apresentação das peças juntou-se também a parte da iluminação, que parece ter sido trabalhada como no cinema, criando um ambiente de silêncio que nos convidava à reflexão, o silêncio expressivo à maneira de Fernando Pessoa:

> *Toda arte é uma forma de literatura, porque toda arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer — falar e estar calado.* (...) Há que procurar em toda a arte que não é literatura a frase falante que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama (Pessoa, 1980: 279).

Frases silenciosas que Teresa nos sussurra através daquelas peças de joalharia *sui generis* porque não são para usar em cima do corpo, contudo precisam dum corpo para adquirirem uma vida própria.

Tanto o Papa que representa os valores decrépitos da igreja, o clero devasso e descuidado do cumprimento dos seus deveres religiosos, como o Imperador que representa a ganância se transformam em Peixes Abissais, contudo o do Papa tem asas porque é um ser intocável. Por outro lado o Caga-milhões ou agiota é um empresário vazio de valores humanos e portanto transforma-se em Peixe-ouriço. Mas o Parvo ou o Bobo que simboliza o povo em geral torna-se uma Melga comum, ideia que nos remete para o inseto gigante em que Gregor Samsa se transforma, na *Metamorfose* de Kafka.

Existem ainda três personagens Vicentinos que não se transformam em nada: o Diabo-Anjo, símbolo da luta entre o bem e o mal, o Bebé e o Palestiniano. Prefiguração dos nossos dramas insolúveis. Peixes e pássaros com bicos ou espinhos, insetos com pernas que nos lembram agulhas são uma abordagem já habitual no trabalho da artista, onde as agulhas de seringa são uma presença constante. Agulhas que têm um carater ambivalente porque tanto inoculam o mal como o curam. E toda esta ambivalência entre sofrimento e busca da felicidade atravessa toda a obra de Teresa Milheiro.

Noutro plano podemos apreciar ainda o lado de reflexão de crítica social pegando na personagem da Alcoviteira, que denuncia o tráfico de influências e de pessoas e o mundo de intriga e da moda que se transforma num polvo, que é por excelência o símbolo da máfia que estende os seus tentáculos pela sociedade. Como noutros trabalhos da artista encontramos sempre as preocupações de carácter sociopolítico. Formas de crítica a "um novo colonialismo", ao politicamente correto, como o seu trabalho *The Big Sucker* (Figura 3).

Os valores criticados, e, atrás referidos, sobre a Alcoviteira já eram objeto de preocupação da artista na fase em que explora duma forma acutilante a obsessão

com a imagem física, focando a crescente predileção generalizada pela juventude e pela beleza. Procura destacar duma maneira original, a relação entre a arte, a moda, a política e a ciência. A sua joalharia encerra sempre uma reflexão crítica à sociedade. Podem ser exemplos a mania doentia de manter a juventude através de injeções de *botox* ou de cirurgias, o que foi motivo para a sua peça *Be Botox Be Fucking Beautiful*. Esta peça é um *kit* de *botox* que se pendura ao pescoço para que se possa combater as rugas em qualquer lugar e a qualquer hora. Tão pouco a artista teve qualquer intenção de dissimular o aspeto frio e duro do colar.

Num mundo onde se dá tanta importância à perfeição do corpo, este colar explicitamente frio e pesado, quase ameaçador lembrando um instrumento de tortura em miniatura, torna-se um objeto perturbador para quem o use, contrastando com a mensagem inscrita nele.

Noutra peça, Milheiro parece ironizar sobre o uso quase doentio dos aparelhos para corrigir os dentes, combinando materiais pouco ortodoxos na joalharia atual, mas cheios de significado, que apesar de terem uma forma agressiva são de enorme beleza.

A artista acha que presentemente se vive num "Auschwitz psicológico" porque as pessoas sujeitam-se a tudo duma forma espontânea, em nome dum ideal de perfeição, para atingir uma beleza estereotipada, imposta pela moda, pela sociedade e pelo *status*. Segundo ela é como se vivêssemos num campo de concentração psicológico que leva as pessoas a perder a personalidade e ficarem uniformizadas.

Na sequência da Alcoviteira, em 2009, a artista desenvolve uma série de peças como denúncia do tráfico de órgãos, fazendo corações, rins, pulmões, em resina que depois eram embalados assepticamente (Figura 4).

Enquanto algumas peças se podem usar no corpo como objetos de adorno tradicionais, há outras que foram concebidas para usar presas na boca caindo ao longo do corpo. É o caso do *Kit de Sobrevivência*, (1995) que consiste numa combinação de prata, cateteres e peça em borracha para inserir na boca. Este objeto servirá para transformar a urina em água potável, pois a meio dos tubos terá um filtro para fazer essa conversão, o qual deverá ser mudado com frequência. É uma peça de joalharia de intervenção para alertar as pessoas para o estado do Planeta e para a escassez do bem precioso que é a água (Figura 5).

A peça *The Killing Jewel*, é uma analogia entre a obsessão com a droga, o bem mais precioso para um consumidor, e o ouro como um valor obsessivo para o comum das pessoas. É como se esta droga permitisse à pessoa viver uma realidade dourada (Figura 6).

No mesmo sentido, a peça *The anti-existence device* pretende simbolizar uma existência não real e a passagem para outra realidade, uma realidade virtual

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

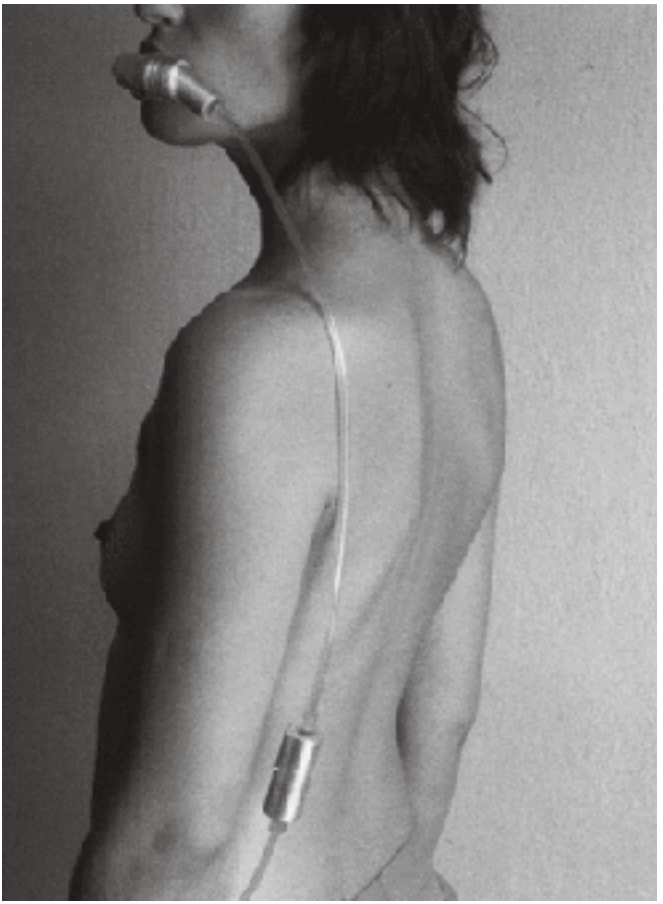


Figura 5 · Teresa Milheiro, *kit de sobrevivência*, 1995, prata, borracha e cateteres, medidas variáveis. Fonte: Luís Pais.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

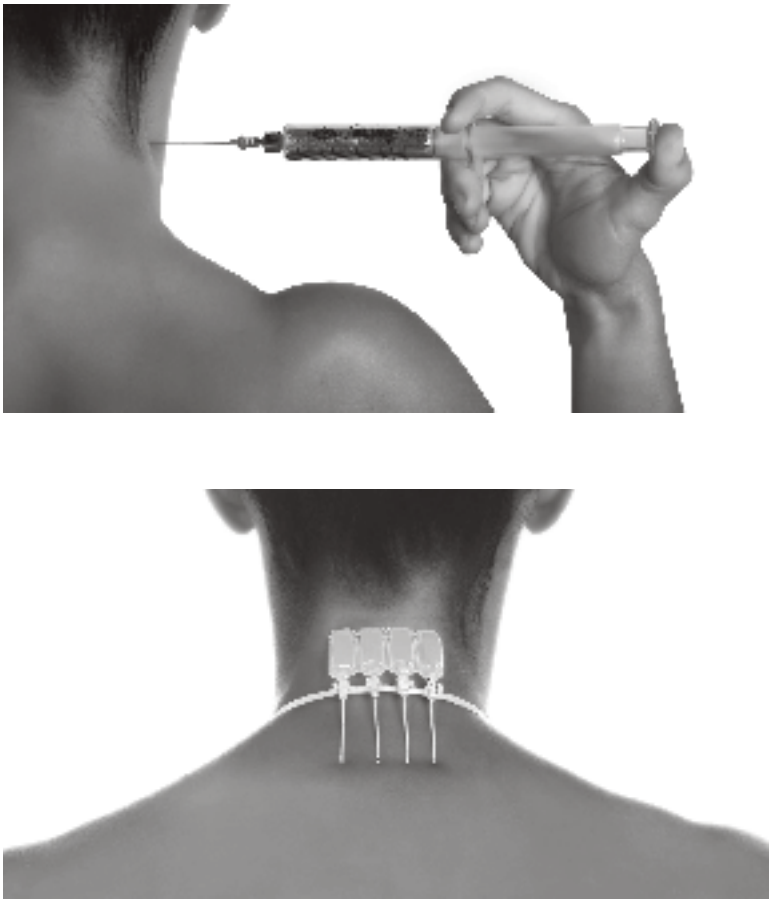
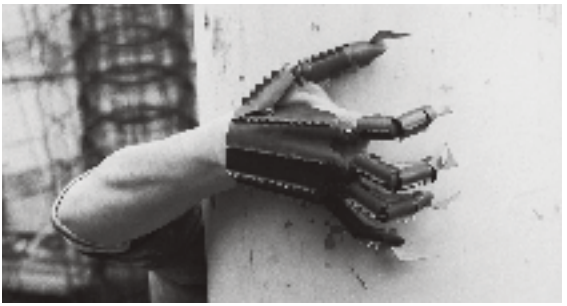


Figura 6 · Teresa Milheiro, *The Killing Jewel*, (2009) seringa, ouro e tinta douradas. Fonte: Luís Pais.
Figura 7 · Teresa Milheiro, *The anti-existence device*, (2009) prata e plástico. Fonte: Luís Pais.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



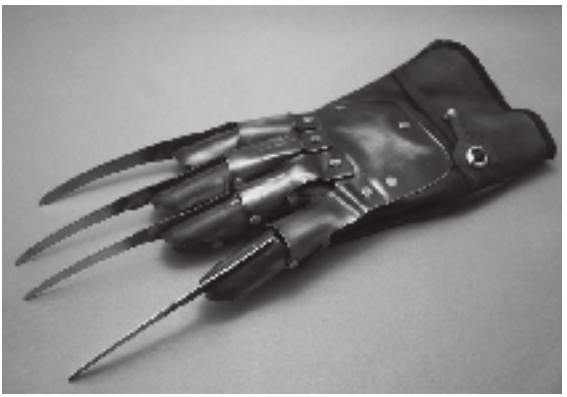


Figura 8 · Teresa Milheiro, *Mão Articulada de Autodefesa*, (1990/91) cobre forjado e oxidado. Fonte: Luís Pais.
Figura 9 ·Lou Carlucci, *Knifegloves*, ferro e cabedal. Fonte: http://senocharleskrueger.blogspot.pt/2016_02_01_archive.html
Figura 10 · Teresa Milheiro, *Formiga Gigante* (1994) , latão oxidado e cobre forjado, 24x9x11 cm. Fonte: Luís Pais.

desejavelmente mais feliz. É um objeto para usar na parte detrás do pescoço que contem várias substâncias que obstruem o contacto com a realidade (Figura 7):

— *Botox* para a eterna juventude,

— Alterador da imagem,

— Anestesia para a dor física,

— Fluido para criar a ausência de dor emocional.

É com este lado agressivo que Teresa desenvolve o seu trabalho nos anos 90, criando "joias de tortura" que são uma espécie de escultura que se veste como por exemplo o *Colete* e os *Capacetes* de tortura. Nesta altura, a necessidade de se defender na noite lisboeta do Bairro Alto que frequentava regularmente nos anos 90, leva-a a construir "joias de autodefesa". Criou uma série de mãos articuladas e braceletes com pontas aguçadas (Figura 8) que rivalizam com as luvas-faca criadas para o filme de terror (1984), *A Nightmare on Elm Street* (Figura 9).

São desta altura também os insetos — figuras por vezes ambíguas pelo contraste do seu ar doce com as pontas e os bicos aguçados idênticos aos das joias de autodefesa (Figura 10).

Os insetos que constrói desde o início, o uso de dentes de tubarão, ossos e insetos, espinhas de peixe, lagartixas e rãs dentro de resina, aos quais Teresa classifica como *biojoias*, são parábolas da sua interioridade que irrompe como uma corrente telúrica, quer sejam objetos para usar como adorno ou para contemplar.

Conclusão

A joalharia contemporânea tem enveredado por caminhos muito diversos e por vezes radicais e há muito deixou de ser apenas um adorno para se tornar num veículo de expressão comunicacional artística e pelo qual é possível passar uma série de pensamentos, sentimentos, emoções que povoam a interioridade humana.

Há um *pathos* de morte e ressurreição e, ao mesmo tempo, um sentido de ironia em todo o trabalho de Teresa Milheiro. A agressividade, o sofrimento, a sobrevivência e até a dor infligida estão sempre presentes no seu trabalho.

De uma imagética variada e profunda, avultam evocações de bichos antigos, quase pré-históricos, que também podem simbolizar a fragilidade e, simultaneamente a resistência humana. Pode aderir-se ou rejeitar-se a prefiguração imagética de Teresa Milheiro mas não é possível evitar que nos toque quando ficamos face a face. Para além da multiplicidade das alegorias a que recorre devo salientar aspetos de algumas figuras totalizantes e paradoxais: um inseto de recorte primevo que contrasta com a asa de anjo (*Melga*), ou um outro bicho que enfiado num braço mimetiza-se como corpo de bicho de seda, encanto das crianças. Como se Teresa Milheiro quisesse ou pudesse abarcar e cristalizar numa só obra toda a dialética paradoxal da vida.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Uma pequena, mas não menos importante referência à perícia técnica e artística do seu trabalho. Teresa Milheiro parece incorporar todas as técnicas, todas as artesanias, todos os saberes que ao longo dos tempos foram evoluindo e culturalizando os artistas e o mundo das artes. A sua técnica, a sua arte, a capacidade de transfiguração dos materiais levam-nos a roçar o assombro. Uma mulher que incorpora todas as dores e todos os saberes dos tempos.

Referências

Pessoa, Fernando. (1980*) Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.

Otero, Ruy. (2016) *Passagem para um outro lado: Teresa Milheiro,* catálogo da exposição Impresso pelo Banco de Portugal. ISBN 978-989-678-472-0

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O Camões de Francisco de Assis Rodrigues

The Camões of Francisco de Assis Rodrigues

JOÃO CASTRO SILVA*

Artigo completo submetido a 16 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, escultor. Doutoramento em Escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL). Mestrado em História da Arte, Universidade Lusíada de Lisboa (ULL). Licenciatura em Escultura, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação de Estudos em Belas-Artes, secção de Escultura. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: jcastrosilva@fba.ul.pt

Resumo: Tomando como exemplo a escultura Camões (um gesso propriedade da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, realizado em 1856), de Francisco de Assis Rodrigues – professor, teórico e director da Academia de Belas Artes de Lisboa – discorre-se sobre a tradição clássica da escultura como forma de aprendizagem de uma teoria que se revela num fazer prático e do barro como matéria primeira para a representação tridimensional.

Palavras chave: escultura / tradição / barro / modelação.

Abstract: *Taking the example of the sculpture Camões (a plaster owned by the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, made in 1856), by Francisco de Assis Rodrigues – a professor, theorist and director of the Lisbon Academy of Fine Arts – one disserts about the classical tradition of sculpture as a form of learning a theory that is revealed in a practical doing and of the clay making as the first matter for the three-dimensional representation.*

Keywords: *sculpture / tradition / clay / modeling.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Francisco de Assis Rodrigues (Figura 1) é um escultor, professor, académico e teórico português do século dezanove. Fez esculturas, deu de si aos alunos e deixou documentação sobre Escultura e os modos de a fazer.

O entendimento que tem da Escultura é como uma forma em harmonia intrínseca, em que exterior objectivo e interior subjectivo se materializam

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

univocamente, e é isso que ensina.

Os princípios de escultura que lecciona, baseados na representação do corpo humano, prendem-se com um dos materiais de eleição utilizados desde sempre pelos escultores: o barro, ou argila. O barro, não só pela sua plasticidade mas pela sua permissibilidade de desenho, de forma inicial.

Em escultura "desenha-se" com o barro. Modelar é primordial para a aprendizagem da Escultura e o barro o material que consente todas as remissões.

Francisco de Assis Rodrigues

No ano da fundação das Academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto, 1836, Francisco de Assis Rodrigues, publicará um pequeno opúsculo, consciente da necessidade que a falta de um tratado de proporções fazia como ferramenta essencial à prática pedagógica.

> *um pequeno Methodo de Proporções, a que juntei o da Anatomia do corpo humano: não é um tratado amplo ne completo, é sim um resumo das medidas mais geraes do mesmo corpo, acompanhado de algumas instrucções sobre Osteologia, e Myologia acommodadas aos mysteres das Artes, sem as discripções minuciosas, que sendo aos Medicos, e Cyrurgiões muito necessarias, se tornão inuteis, e fastidiosas aos Artistas. Assim o escrevi para mim sem cuidar do publico: com tudo sabendo que não tem apparecido em nossa lingua um Methodo de Porporções, e Anatomia, que sirva de guia ás pessoas de um e outro sexo, que se applicão ás Artes do Desenho, me liberei a publicar este pequeno compendio.* (Rodrigues, 1836: 3).

Conhecedor profundo de bastantes métodos proporcionais, o escultor sintetiza saberes em função de um público alvo bem definido, os seus discípulos, e compendia conhecimentos num pequeno volume bastante completo naquilo que à prática escultórica diz respeito. Todo o volume é pensado para a transmissão de conhecimentos a discípulos e como forma de aprendizagem de uma teoria que se revela num fazer prático.

Revelando *symetrias* supostamente contemporâneas de Apelles, encontra a proporção de dez rostos, ou oito cabeças, que aponta ter sido seguida por Vitrúvio. Apresenta-nos depois as quatro proporções de Dürer, abreviadamente, e o sistema de Daniel Barbaro. Para uso prático elege os métodos de Félibien e de De Piles.

> *Mrs. De Piles, e Filibien usarão de um methodo muito mais claro e proveitoso, estabelecendo regras geraes, e cortando pelas subdivisões que lhes parecerão menos uteis; e com esta symetria se tem conformado quasi todos os modernos que tem tratado esta materia.* (Rodrigues, 1836: 3).

Para lá dos métodos proporcionais explanados, oferece ainda um sucinto mas valioso manual com descrições osteológicas e miológicas, condensando em poucas páginas o saber de uma existência dedicada à escultura e ao seu ensino. Pela sua frugalidade e riqueza de conteúdos, este Methodo das Proporções, parece-nos, ainda hoje, um eficaz modelo de manual pedagógico, apontando o essencial e deixando em aberto eventuais investigações posteriores, mais adensadas, na área. A simplicidade do seu teor não esconde a riqueza de conteúdos; e se com uma leitura mais superficial os conteúdos são claramente transmitidos, uma leitura mais atenta possibilitará a entrada num universo de conhecimentos maturados pelos anos de experiência do seu autor.

O Camões

De pé, o olhar perdido no ar, um caderno de anotações numa mão e a pena na outra, a escultura é clara naquilo que representa: um poeta. Estrutural e anatomicamente sólida, em chiasmos, é uma obra que obedeceu ao método clássico na sua realização já que podemos percepcionar o corpo humano que se encontra dentro das roupas.

Muito embora de gestos um pouco teatralizados, como a inflexão exagerada da cabeça e da mão direita, é uma figura equilibrada e elegante. A iconografia correcta e vestuário de época estão bem representados e com diferenciação de tipos de materiais. É, no entanto, uma pena que a obediência ao manequim renascentista nos impeça de ver o trabalho do escultor, na estruturação da anatomia de superfície humana no tronco e membros superiores, que sem dúvida possuiria.

O primeiro momento de uma escultura é o esboceto. Esboça-se em barro como quem desenha numa superfície, livremente, procura-se a forma. Esboça-se modelando a figura que ganhará a sua forma final em pedra ou bronze.

> *El abocetado es la via para recoger, congelar o sembrar la pasión en una obra que se habrá de realizar. El modelado prévio de un boceto es la definición o elección de todo un desarollo de futuro.* (...) *Porque el fuego recogido en un boceto servirá para iluminar todo el lento y laborioso trabajo de ejecución de una obra definitiva* (Sauras 2003: 136)

Segundo os princípios clássicos, na representação de uma figura, parte-se sempre do corpo humano através da modelação em barro do modelo-vivo, as roupagens só são integradas depois, sob pena da obra final se aparentar formalmente a um 'capote' vazio de conteúdo físico – que é também e sempre conteúdo psíquico. Ainda que esquematicamente, as áreas que sejam posteriormente cobertas por panejamentos são representadas previamente, pelo menos

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Camões, Francisco de Assis Rodrigues, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. Gesso, 200×77×77 cm. Vista a três quartos. Fonte: José Viriato.

na sua estrutura osteológica e volumetria miológica mais básica. Da mesma forma que se modela, camada por camada, constrói-se a figura, ossos, músculos, pele e panejamentos. Simbolicamente, a modelação de um corpo humano aproxima-se à própria génese humana, tal como a formação de um corpo vivo modela-se de dentro para fora. A partir de uma estrutura rígida interior vão-se agregando pedaços de matéria até à conclusão da última camada exterior que, como uma pele, esconde a ossatura e órgãos internos.

> *El modelado consiste en edificar una forma a partir de tierra – barro generalmente –, de yeso, de cera o de plastilina, frecuentemente en torno a un soporte de metal o madera, la armadura (según el tipo de obra por realizar), el trabajo supone una progressión de "abajo hacia arriba", por construcción e añadido alrededor de una estructura que da la dirección general de la forma o a veces de un bloque de base. La forma surge poco a poco, esencialmente por añadido, a diferencia de lo que pasa con la superfície tallada.* (Rudel, 1986: 74).

O Barro

> *Se designam sôb o nome de barro ou argila certas matérias terrosas muito macias, finas, brandas, homogéneas, brancas ou acinzentadas quando puras, e que gosam mais ou menos da propriedade de formar pasta com a água adquirindo nesse caso uma certa plasticidade* (Pinheiro, s/d: 2)

A argila, ou barro, é para a escultura, o material mais abundante e mais simples de trabalhar que se pode encontrar. É a matéria mais primária, comum a todas as partes do mundo e a praticamente todas as culturas. É um material formado pela sedimentação de rochas ígneas através da sua decomposição pelo vento e da água e depositado durante séculos em leitos de rios. Estes depósitos providenciaram-nos as barreiras desde os tempos pré-históricos até hoje.

Os barros são constituídos por partículas de ínfima dimensão – da ordem do mícron ou menores –, associadas a partículas maiores e a matérias orgânicas, essencialmente formadas por silicato de alumínio hidratado – feldspato –, ao qual se juntam em proporções variáveis, óxido de ferro ou manganês, cal, calcário, quartzo, mica, etc. São estes elementos que distinguem as características dos mais diversos tipos de barros auferindo-lhes plasticidades desiguais. Apresentando também diferenças na textura e na cor, os barros podem ser mais ou menos fusíveis e ter tonalidades diferenciadas: do pardo ao branco, passando por todos os matizes de ocres e cinzentos, vermelhos e amarelos, verdes ou azuis.

O barro caracteriza-se por uma grande plasticidade que varia segundo o seu grau de humidade. Tanto pode apresentar-se como uma pasta mais ou menos

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

fluída apta à modelação, como uma massa árida, sem praticamente nenhum teor de água e de grande fragilidade se não for transformada por acção do calor. O barro pode ser utilizado nas mais variadas consistências, desde blocos rígidos que permitem apenas o talhe com ferramentas abrasivas a uma matéria liquefacta que se aplica a pincel. Para modelação pode-se utilizar, numa mesma forma, barro com diferentes graus de humidade tirando partido estético e/ou prático dessa diferenciação.

> *Clay became a "thinking" medium for the sculptor who would draw a sketch on a paper then transfer his ideas into a clay model. / Rather than going directly into the hard stone and then later trying to resolve the hundreds of changes that may be necessary, a few hours working in clay may save months of carving.* (Padovano, 1981: 3)

O barro satisfaz as duas mais importantes condições que se lhe exige enquanto material de representação: sujeitar-sea todas as formas e expressões que lhe quisermos dar e conservá-las depois inalteravelmente. Em escultura sempre se privilegiou a sua utilização, quer como material de transição, quer como material definitivo. Como material de transição, realiza-se um molde da forma executada. A partir deste molde, obtém-se uma cópia ou positivo, igual à peça anteriormente modelada, num material mais resistente ou mesmo definitivo. Como material final, a figura é modelada em oco ou será ocada posteriormente à sua modelação e então seca e cozida – o barro torna-se terracota. Podem-se ainda encher os moldes que foram realizados, a partir da peça modelada, com barro: lastras compactadas directamente sobre o molde ou com lambugem controlando a espessura requerida.

A manipulação do barro é uma das formas de expressão plástica mais arcaica que existe. É também uma das mais naturais práticas de experimentação conceptual de formas tridimensionais que podemos encontrar. É fácil perdermo-nos na tactibilidade intrínseca de um material que parece existir para ser manipulado, modelado pela mão. Como se a realidade de um existisse em função do outro e o barro passasse a sê-lo somente a partir do momento em que o conformámos pela primeira vez; como se um dos factores da nossa humanização tivesse passado pela modelação do barro em objectos que se identificam como corpos humanos. Mas é também com o barro que, como escultores, a experimentação se torna possível, num fazer e desfazer de formas.

> *L'argile a fréquemment servi de matériau de base pour la réalisation de projects, désquisses; en effet cette matière quasiment fluide se prête admirablement à la notation d'impressions flottantes ou de concepts.* (Clérin, 1999: 30).

É no barro que encontramos as primeiras formas tridimensionais que esboçamos em crianças, é fácil ser tridimensional com ele. É no barro que vencemos a bidimensionalidade da linha e do traço que circunscrevemos em folhas de papel. É com o barro que percebemos a abrangência de uma visão inteira e os constrangimentos que uma pressão num dos lados produz a um outro lado, os princípios de causa/efeito. De uma inicial inibição à tridimensão, uma natural falta de entendimento da integridade de uma forma no espaço, no barro criamos os primeiros volumes autoportantes e inconscientemente percebemos a física da terra, a força da gravidade e as suas limitações físicas. Com barro entendemos, na prática, a necessidade de uma estrutura de sustentação, os limites da matéria. Percebemos que há um interior e um exterior e que os dois se relacionam em harmonia. Apercebemo-nos de noções complexas como a completude de uma forma e os seus sistemas de relações formais. Encontramo-nos no barro, pensamos e objectivamos pensamentos imprimindo na matéria as nossas marcas.

> *verdadero "pensamiento con las manos" que evoca el simbolismo de la creación del primero hombre* (Rudel, 1986: 74 e 75).

Conclusão

> *Gracias al trabajar de la tierra, todos los arrepentimientos son posibles y el trabajo no tiene ese acento irrevocable del cincel en la piedra; pero tanbién requiere una autoridad de mano y vista que la blandura del material podría hacer descuidar.* (Rudel, 1986: 77).

O barro é um material cujo carácter parece estar directamente relacionado com a nossa essencialidade de seres humanos, de termos mãos, dedos e um polegar preênsil que nos permitem um sem fim de movimentos e sentires. Com o barro revivemos gestos arcaicos e revemo-nos neles.

Aquilo que o barro possui como carácter inicial da expressão plástica nos alvores da humanidade repete-se a cada gesto de carácter essencial na origem de cada nova representação de figura humana que fazemos, como se um dos factores da nossa humanização tivesse passado pela modelação do barro.

Aquilo que o barro encerra como natureza essencial revê-se nos gestos originais de um percurso artístico que se inaugura com a aprendizagem dos princípios fundamentais da escultura, o corpo humano e a sua representação, como se cada forma que representamos fosse sempre a primeira.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Clérin, Philippe (1999) *La Sculpture, toutes les techniques*, Paris, Dessain & Tolra. ISBN 10: 204-021-806-8 ISBN 13: 978-204-021-806-5

Padovano, Anthony (1981) *The Process of Sculpture*, New York, Da Capo Press, Inc. ISBN 0-306-80273-2

Pinheiro, Thomaz Bordallo (s/d), *Elementos de Modelação de Ornato e Figura*, Biblioteca de Instrução Profissional, Lisboa. Livrarias Aillaud e Bertrand.

Rodrigues, Francisco de Assis (1836) *Methodo das proporções, e anatomia do corpo humano: dedicado à mocidade estudiosa que se applica às artes do dezenho*, Lisboa, A.S. Coelho & Compª.

Sauras, Javier (2003) *La escultura y el oficio de escultor*, Barcelona, Ediciones del Serbal. ISBN 84-7628-413-6

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

A impossibilidade *Minimal* na obra de Jose Carlos Villar

The Minimal *impossibility in the artwork of José Carlos Villar*

JOAO WESLEY DE SOUZA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual e professor. Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Fedderal Fluminense (UFF). Mestre em "Linguajens Visuais / Historia da Arte", Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em "Producción e Investigación en Arte", Universidad de Granada (UGR). Doutor en Artes, UGR.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espirito Santo (UFES), Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais, Departamento de Teorias da Arte e Musica (DETAM). Av. Fernando Ferrari, 514 — Goiabeiras, Vitória — ES, 29075-910, Brasil. E-mail: joaowesley@uol.com.br

Resumo: Este escrito busca a construção de uma narrativa sobre a produção escultural de Jose Carlos Villar, objetivando outra fricção hermenêutica, centrada no contexto ambiental que inscreve o sujeito artista visual em questão, disponibilizando assim, uma nova leitura sobre as citadas configurações tridimensionais que consiga, em tese, afasta-la de sua imediata relação com a Arte Minimalista, tida então, como a referência primeira que estas imagens suscitam.

Palavras chave: Arte Ambiental / Arte Local / Minimalismo.

Abstract: *This paper seeks the construction of a narrative about the sculptural production of Jose Carlos Villar, aiming another hermeneutic friction, centered in the environmental context that inscribes the subject visual artist. We believe that this way we can provide, in theory, a new reading about these configurations, that can keep away them from their immediate relation with the Minimalist Art, which is taken as the first reference that these images elicit.*

Keywords: *Environmental Art / Local Art / Minimalism.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Como compreender as imagens de um artista visual que desenvolve seu percurso poético-formal, aos modos tempestuoso e impetuoso (*Sturm und drang*), similares aos primeiros românticos? Como construir um arcabouço teórico, um argumento inteligível para dar conta de um conjunto de esculturas realizadas, diga se, com muita disciplina, porem "*a sentimento*"? Objetivando encontrar uma resposta a estes questionamentos iniciais, vamos deslizar o nosso olhar, sobre um conjunto de esculturas e objetos selecionados pelo presente autor, visando à proposição de um recorte visual para ilustrar e sustentar a tese central deste artigo, que se trata da impossibilidade da Arte Minimalista atuar como uma única referencia iconográfica para o entendimento destas imagens escultóricas. Para isto, também colocaremos em questão, algumas informações exclusivas do âmbito particular de Jose Carlos Villar, um escultor inscrito de corpo e alma, no seu exclusivo transito no recorte histórico entre o moderno e o contemporâneo, e no seu nicho cultural-ambiental que se situa nas redondezas do rio Jucú, nas proximidades da Grande Vitoria, no Espirito Santo, Brasil. Acreditamos que a duração das impressões imaginativas originadas na experiência do artista com este lugar, constitui o dispositivo que viabiliza a mudança de perspectivas sobre suas obras.

Sobre uma leitura primeira

Considerando uma aproximação inicial, com as configurações tridimensionais de Jose Carlos Vilar, poderíamos dizer que o encontro com estas imagens nos remeteria imediatamente, por correspondência formal e direta, ao que já conhecemos como *Arte Minimalista*. A princípio, apontamos estas possíveis relações analógicas como uma leitura primeira, centrada somente nas similaridades formais que as imagens destas esculturas nos permitem construir, visto que as esculturas que constituem este conjunto (Figura 1), de modo similar, também primam pela economia de elementos no seu traçado gráfico-projetual. A simplificação formal destas imagens denuncia uma intenção de aproximação da essência de cada uma delas, deixando para nós, a evidencia de um processo radical de exclusão, através do qual somente restaram, os traços irredutíveis das imagens apresentadas.

Podemos também verificar o uso do aço como material eleito para a construção destas imagens, corroborando assim, mais uma vez, para esta primeira analogia, posto que os artistas desta escola americana, também faziam amplo uso de materiais oriundos da indústria, buscando com isto, um distanciamento natural do sentido de tradição que acreditavam estar implícito no uso de

materiais como o metal fundido e o mármore para a elaboração de esculturas.

Permanecendo ainda dentro desta primeira aproximação com estas imagens, podemos observar irisações minimalistas que se assemelham a casa, ao falo, e a vulva, nos remetendo, mais uma vez, a citada referencia posto que estamos tratando com arquétipos. Neste sentido estas imagens-mito também atuam como pano-de-fundo e essência das coisas em si mesmas, ainda similares à atitude minimalista, porem estas constatações apontam para o aspecto afetivo que estas figuras simplificadas também podem suportar. A admissão de um corpo e sua afetividade, como motor do imaginário responsável pela concepção destas imagens, nos conduz, mais uma vez, ao nosso argumento inicial. A Arte Minimalista como única referencia para o sentido destas imagens, demonstra sua impossibilidade, posto que também se possa perceber a presença de outros conteúdos significantes que extravasam os limites desta estética. O que veremos a seguir se trata destes transbordamentos substanciais que se situam além dos limites da Estética Minimalista, abrindo assim, o caminho para o surgimento de outras possibilidades interpretativas.

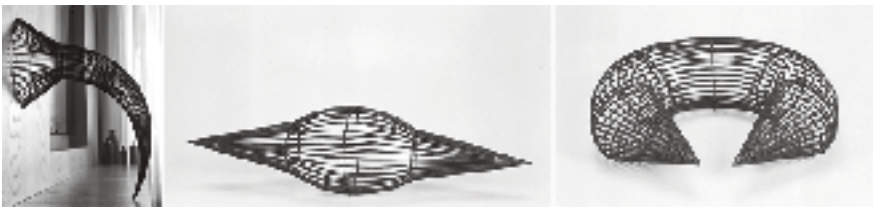
Outro olhar sobre as mesmas imagens

Suspeitamos, no entanto, que esta primeira tentativa de entendimento sobre a obra do Jose Carlos Villar, poderia sofrer alguns ajustes relevantes e mudanças de interpretação, caso desviássemos o nosso olhar para questões que transbordam o âmbito do referido recorte histórico-conceitual que consideramos primeiramente. Tais câmbios de entendimentos, somados a adição de outros elementos significantes, digam-se outros referentes, trariam, em tese, outras possibilidades interpretativas, agora não mais restritas aos fundamentos das linguagens artísticas, em suas essências irredutíveis como fato característico da Arte Minimalista. Nesta outra forma de abordagem, surgiriam novos conteúdos, originados exclusivamente do âmbito do sujeito e da sua relação com sua realidade circundante. Fato este, que conspurcaria o proposito de um distanciamento contundente daquilo que seria demasiadamente mundano e literário, como preconizava parte da logica implícita nos parâmetros conceituais da *Minimal Art*.

Uma vez que os limites teóricos deste desejo de simplificação são superados, o que restaria então seria algo "já contaminado" pela realidade circundante do objeto-mundo do referido sujeito. Esta nova condição, catapulta a obra do nosso escultor para além dos limites da Arte Pós-moderna, inserindo-a imediatamente no âmbito das atitudes recorrentes no contexto artístico Contemporâneo. Neste sentido uma correspondência restritiva e absoluta com a Arte

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



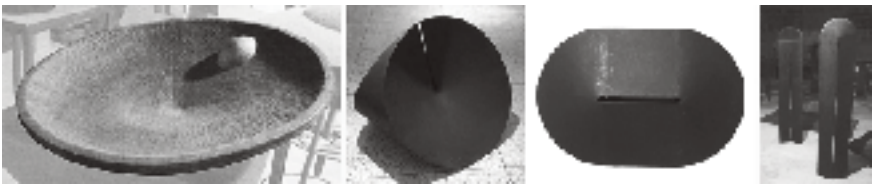


Figura 1 · Jose Carlos Villar. Esculturas aço, sem titulo, com dimensões variadas, Galeria Espaço Universitário, GAEU, Vitoria, ES, ano 2016, elaboração do autor.
Figura 2 · Jose Carlos Villar. Esculturas em aço trefilado, sem titulo, com as maiores dimensões que se inscrevem em 2,5 metros cúbicos, ano 2005, fotos Vitor Nogueira.
Figura 3 · Jose Carlos Villar. Esculturas em madeira, seixo e aço, sem titulo, com dimensões que se inscrevem entre 0,7 e 2,5 metros cúbicos, anos: 2006, 2016, 2014 e 2008. Fotos de Jose Carlos Villar.

Minimalista torna-se "impossível", ou melhor dizendo, incompleta, posto que as mesmas imagens aqui apresentadas, quando submetidas a outro processo de leitura, nos levariam a um novo entendimento. Outro olhar, outra leitura e narrativa, se fundamentaria então, em novas correspondências, com distintos objetos indiciais, entre estes, se destacando o Jequi de pesca, uma armadilha rudimentar e de ocorrência universal, utilizada para a captura de peixe. Este aparato de pesca construído como uma gaiola cônica, não permite a presa voltar, posto que a correnteza das aguas a impedem, aprisionando assim, tudo aquilo que entra no espaço interno deste aparato. Este objeto inscrito no cotidiano do artista em sua juventude parece ter deixado uma forte impressão no seu imaginário, uma vez que podemos perceber uma estreita relação formal entre as esculturas (Figura 2) com este referente.

Convergindo ainda neste mesmo sentido, em que o contato físico do sujeito com a realidade material e a través desta experiência, acaba consequentemente contaminando os possíveis gestos estetizantes futuros. Poderíamos pensar que as impressões experimentais podem ser consideradas como tijolos fundamentais de possíveis ideias. Tal correspondência podemos verificar, quando David Hume, coincidentemente escreve em *Del Conocimiento,* (2013):

> (...) *as percepções se dividem em duas categorias: Impressões e ideias. As impressões são as vivas sensações que se experimentam ao ver, ouvir, tocar, etc.; Ideias são as recordações daquelas sensações. As ideias são, portanto, copias das impressões; estas são a causa das ideias, mas não vice-versa. T/A. Hume (2013: 17-18).*

O Jequi neste contexto poderia então, ser o objeto referente situado na realidade particular do artista que passa, futuramente, a ativar seu imaginário produzindo ideias na forma de esculturas. Este objeto que impregna a imaginação do artista seria então o responsável primeiro, pelo surgimento das ideias-formas oriundas deste ícone, agora particularizado pela nossa narrativa. Tal analogia pode, mais uma vez, ser observada se revisitamos a figura dois. Assim podemos readmitir que as similaridades das formas esculturais terminam sempre suscitando o mesmo Índice-Jequi.

Mesmo considerando que estas esculturas foram realizadas em aço trefilado, e não com material orgânico como o Jequi original (bambu ou ripas finas), poderíamos dizer que todas as imagens que agora olhamos sob esta outra referencia, derivam formalmente de um índice único, o Jequi, objeto icônico pertencente ao particularismo do artista, que faz desviar nosso entendimento sobre estas imagens, deslocando o Minimalismo, como referente e significante, para um segundo plano de importância.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Compreendendo ainda, o sujeito artista visual como um viajante no espaço e no tempo, susceptível as necessidades de adaptação em relação a sua cúpula física e cultural especifica, delimitada pelo seu *Umwelt*, seria possível compreender a possibilidade de uma relação analógica deste conceito com a formação do imaginário do sujeito, quando Oscar Castro García define este conceito em *Jakob von Uexkull. El concepto de Umwelt y el origen de la biosemiótica,* (2009):

> É por isto que as experiências subjetivas do espaço e do tempo serão para Uexküll os fundamentos da construção da "Seifenblasen", ou "bolha de sabão" individual que da sentido ao "mundo externo do sujeito" (Umwelt) e a seu "mundo interno" (Innenwelt) que conecta com seu entorno (Umgebung).Um Umwelt e próprio de cada organismo, que constitui o mundo subjetivo do qual extrai significação (...). T/A. Castro García (2009: 89).

Diante de tal proposição, teríamos então que fazer uso deste conceito que Uexkul construiu para o entendimento de um organismo biológico, adaptando o mesmo para a nossa questão. Assim o faríamos substituindo o termo "Organismo" pelo termo "Sujeito", visto que este recorre abundantemente no presente escrito. Construindo este link, então poderíamos admitir que o sujeito-artista-visual também suporta um imaginário desenhado como resposta biológica ao ambiente físico e cultural que o engolfa.

A admissão de um *Umwelt* que poderia situar o imaginário do sujeito--artista-visual vinculado ao seu lugar de origem, ou lugar de uma experiência relevante para o mesmo, ainda somado aos referentes icônicos que povoavam este lugar, por silogismo, nos levaria a concepção de que: a interação transversal entre estes conceitos gerados na exclusividade do modo de recepção e de entendimento particular do artista, condiciona firmemente, a leitura que podemos fazer sobre as imagens artísticas geradas neste contexto. A pose de tal noção nos habilitaria, em tese, a perceber os desdobramentos plástico-formais a partir destes novos Índices originados no ambiente imediato, no *Umwelt* que emoldurou o encontro ontológico, quando sujeito e mundo interagiram, ainda na tenra idade, desenhando assim, um mosaico de marcas profundas impressas no imaginário deste sujeito. Esta trama complexa de influencias estaria sempre, em tese, reincidindo nas ações estéticas futuras daquele que precipita ideias na forma de escultura. Vejamos um outro caso de referente icônico inscrito no *Umwelt* do sujeito em questão (Figura 3)

Na figura acima, podemos observar a primeira escultura, ainda feita em madeira e seixo, uma presença visual que remonta as bateias construídas em madeira pelos bandeirantes que adentravam no interior do Brasil em busca de

ouro. Esta escultura seria no contexto do Jose Carlos Villar, uma clara alusão ao rio da sua experiência, diga se, da vivencia singular deste artista nas margens do rio Jucú. Este outro Índice também recorrente no percurso do escultor, a Bateia do garimpo de ouro, na evolução do desdobramento formal, utilizando posteriormente o aço como material suporte, pode ser percebido a construção de diversas formas esculturais por translação, extensão e combinação modular. Fazendo uso sistemático do desdobramento destes recursos plástico-formais, o gesto criativo de Jose Carlos Villar na atualidade, parece ser ativado pelas marcas do seu imaginário particular, suas formas, convincentemente, correspondem às suas impressões imaginarias. Deste modo, Villar constrói cega e impetuosamente, ao modo dos primeiros românticos, uma família infinita de esculturas, provando assim, que mesmo sem uma ação pautada em um racionalismo projetual, munido apenas do seu sentido imaginativo, faz uso daquilo que conhece tacitamente. Tal processo acaba trazendo a tona substancias que emergem das profundezas da sua experiência com o mundo. Fato que torna tudo que faz em coisas simples e carregadas de densidade poética, esculturas essenciais acabam capturando, também, o nosso olhar.

As esculturas de Jose Carlos Villar, antes de serem lidas como presenças que suscitam o *Minimalismo*, seriam então, interpretações diretas das suas impressões imaginarias nascidas no contato com estes objetos-imagens que povoavam as margens do rio Jucú no Espirito Santo. As esculturas que vemos então seriam: mecanismos de uma ação estética dispostos no ambiente de fruição artística, entendidos agora, como presenças visuais criadas a partir de artefatos funcionais oriundos do ambiente natural e imediato que impregnam o imaginário do artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referencias

Castro, García. Oscar. (2009) *Jakob von Uëxkull — El concepto de Umwelt y el origen de la biosemiótica*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Hume, David. (2013) [1739-1740]. *Del conocimiento*. Compendio de la introducción del *Tratado de la Naturaleza Humana*. Madrid: Globus Comunicación.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

El jardín durmiente de Sabine Finkenauer

Sabine Finkenauer's Sleeping Garden

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017

*Espanha, artista visual y profesor universitário. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV), Espanha.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza (UZ), Espanha; Facultad de Ciencias Sociales y Humanas; Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal; Grado de Bellas Artes. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, Espanha. Universidad de Zaragoza, Edificio Bellas Artes, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, C/ Ciudad Escolar, s/n. E — 44003 Teruel, Espanha. E-mail: escuder@unizar.es

Resumen: La artista visual afincada en Barcelona, Sabine Finkenauer, nos muestra la posibilidad de generar nuevas imágenes desde un discurso que surge de la simplicidad y la calma, por medio de una práctica pictórica que reconsidera la iconografía de las vanguardias históricas. Mediante unas estructuras esenciales, sintéticas, del lenguaje de la abstracción, describe motivos del mundo infantil, la feminidad y el kitch; para configurar un universo silencioso, un clima pleno de sensibilidad, autobiográfico, entre la ironía, la discreción y la alegría vital.

Palabras clave: Pintura expandida / formas elementales / ironía-inocencia / esencialidad / infancia.

Abstract: *The visual artist based in Barcelona, Sabine Finkenauer, shows us the possibility of generating new images from a discourse that comes from simplicity and calm, through a pictorial practice that reconsiders the iconography of the historical avant-gardes. Through essential, synthetic structures of the language of abstraction, he describes motives of the infantile world, femininity and kitch; to set up a silent universe, a climate full of sensitivity, autobiographical, between irony, discretion and vital joy.*

Keywords: *Expanded painting / elemental forms / irony-innocence / essentiality / childhood.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

La estrategia d la simplicidad

En este texto se presenta la obra de la artista visual Sabine Finkenauer, nacida en 1961 en Rockenhausen (Alemania). Desde 1993 vive y trabaja en Barcelona. Formada en la Academia de Bellas Artes de Múnich se especializó en escultura, aunque en la década de los ochenta, ya en Barcelona, su obra dio un giro hacia la pintura. Desde entonces la artista acumula una dilatada trayectoria, acrecentada sobre todo estos últimos años en su actividad expositiva, con presencia en galerías y ferias internacionales de arte contemporáneo. Hay que destacar su participación en 2007 en la exposición *Non — Declarative Drawing* en el Drawing Center de Nueva York.

La artista parte del medio de la pintura y el dibujo para derivar en obras tridimensionales que en su instalación establecen un diálogo con el espacio expositivo. De esta forma, todos los procedimientos que integran su obra conforman un conjunto coherente de continuidad: pinturas, dibujos, collages, tejidos, obras escultóricas e instalaciones (Figura 1, Figura 2, Figura 3, y Figura 4). Con elementos mínimos la artista configura muestras del máximo efecto visual, para crear un ámbito expresivo sin grandes alardes. Sus obras muestran una simplicidad expresiva, tan sencilla como contundente; un clima sereno, delicado e ingenuo sin dejar de ser irónico e inquietante.

Desde su llegada a Barcelona Sabine Finkenauer, en su giro hacia la pintura, siguió portando la carga expresionista de su país natal, pero esta vez afectada por la influencia de un Philip Guston en su versión figurativa, exhibiendo unas gamas cromáticas más amortiguadas y menos estridentes, que mantendrá hasta hoy. Ya a finales de la década de los noventa, la artista comenzará a tejer una personalidad propia que se traducirá en una poética que fluctuará entre la abstracción y la figuración. Sus motivos flotan en torno al relato de un mundo infantil, cargado de feminidad. Podemos decir que serían obras para un kindergarten. Pero bajo esta ingenuidad aparente subyace una estrategia de la simplicidad. Su universo artístico transcurre entre estructuras elementales que hacen una relectura de la tradición abstracta, carente de todo trascendentalismo. Ahí se perciben influencias tanto de los pioneros de la modernidad en figuras como: Sonia Delaunay, Paul Klee, Sophie Taeuber-Arp, Joan Miró, Alexander Calder, que se prolongan hasta la reciente abstracción de Ellsworth Kelly, Blinky Palermo (AAVV, 2003) y Jürgen Partenheimer (AAVV, 1999). En las siguientes líneas situaremos su marco referencial para a continuación describir su ámbito de trabajo, sus obras y su proceso, para terminar presentando sus implicaciones en las tres dimensiones a las que accede por evolución natural.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

1. Perder el Norte

Sabine Finkenauer llegó a Barcelona en el viaje iniciático al Sur que han iniciado muchos de sus compatriotas, cuyo trayecto más conocido es el que hizo Johann Wolfgang von Goethe en su *Viaje a Italia,* a comienzos del s. XIX (Goethe, 2001). Como al célebre escritor, la artista tal vez fue deslumbrada por el "golpe de luz" que supuso el contacto vital con las tierras de la Europa meridional. Y no tan solo por la luminosidad, lo agreste de los paisajes, sino porque se asentó en una ciudad atractiva para los jóvenes artistas de diversos países, que tiene que ver con el clima dinámico cultural, cosmopolita, propio de una ciudad como Barcelona, que renacía tras la edición de unos Juegos Olímpicos, despegando hacia la metrópoli que es hoy en día.

Sabine Finkenauer con la memoria del trasfondo visual centroeuropeo, encontró un contexto receptivo a la pintura, de difusión de ideas, que rápidamente atraparon a la artista. Era el final de los *neoexpresionismos* y en sus pinturas comenzó a disiparse la niebla de sus pinceladas marcadas, aligerando sus materias de toda retórica, hacia unas superficies más planas, de gamas matizadas y atemperadas. En ese momento se conformarán las claves que harán característico su trabajo, la configuración de un singular y pequeño gran universo con una poética propia.

Sabine Finkenauer ha desarrollado su obra al margen de contextos académicos, corporativistas, influidos por discurso dominante. En una entrevista afirmó que para realizar ciertas obras había tenido que "desaprender todo lo que me habían enseñado que debía ser el arte contemporáneo" (Bufill, 2002). Por esto resulta lógico entender ese proceso en busca de la inocencia perdida, bajo unas formas simples e ingenuas en apariencia esenciales, sintéticas, casi arquitectónicas. Ahí la artista teje, construye un mundo altamente connotativo, despojado de dramatismo, sumido en la trivialidad cotidiana y dejando que aflore la ingenuidad de un arte de niños. No obstante en sus obras se desprende una ironía discreta, recatada, de baja intensidad —no por ello menos efectiva. Así pues la artista se mece en un campo, de los límites complejos, de la sencillez, en la que nunca quiere perder el candor del cuento de hadas, de las fábulas, porque ella sabe muy bien que su obra se convertiría en otra cosa.

2. Kindergarten Schwabing

La primera sensación que se tiene al visitar una muestra de Sabine es el percibir un ambiente encantado, de tiempo suspendido, de sueños, pero éstos últimos en sí mismos no son el desencadenante de su inventiva, ella podría hacer suya la reflexión del director de cine David Lynch cuando apunta unas

observaciones sobre su proceso creativo: "Me encanta la lógica de los sueños; sencillamente me gusta cómo funcionan los sueños. Pero rara vez he obtenido alguna idea de los sueños. Saco más ideas de la música o simplemente de salir a pasear" (Lynch, 2016: 61). Las frases ilustran la intención de la artista evitar toda solemnidad, m**ás que crear** *desde* los sueños quiere crear *en* los sueños. Vivir-en-el-sueño, como los habitantes del barrio muniqués de *Schwabing* —que Sabine conoce—, donde casi todos eran artistas en el período de preguerras. Este distrito fue una isla de libertad en la capital bávara, vivir allí era un "estado mental" en palabras de Wassily Kandinsky (Kandinsky, 2002: 124). La artista transita en ese *estado* de ensoñación, pasa de puntillas, como si nada, sin hacer ruido, en una disposición intuitiva, clarividente, que transmite la atmósfera onírica a todas sus realizaciones: pinturas (lienzos y papel), dibujos, collages, esculturas, tejidos/telas.

Sus obras muestran la firmeza en la sencillez deliberada de unas figuras icónicas, que se nombran en sus títulos, formas que son temas. Los hay alusivos a la figura humana: *Cabeza, Figura, Durmiente, Niño, Niño con flor, Muñecas, Vestido, Rostros, Cabellos, Pelo largo;* en los que cabe destacar a sus personajes sin rostro, carentes de expresión, de dramatismo aparente, que semejan a las figuras del período "campesino" de Kazimir Malévich (Malévich, 2007: 196); también al reino vegetal: *Hojas, Corazón-flores, Flor, Ramo de flores, Jardín, Árbol, Ramas, En el bosque;* a la arquitectura: *Arquitectura, Casa, Escaleras, Exterior, Espacio Reja Frontera, Área;* al mobiliario doméstico: *Cortinas*, *Mueble, Cocina, Alacena, Habitación* —casi perdiendo su referencia a lo real, casi una abstracción geométrica—; y a las formas: *Corazón con satélites, Corazón flor, Tres círculos, Piedra preciosa, Forma*.

Así pues la artista muestra un variado repertorio de elementos, con escasas referencias narrativas: flores, tulipas, casas, árboles, ramas, cuerpos, estructuras geométricas, retículas de color, interiores, habitaciones, insinuaciones arquitectónicas. Son formas heredadas del surrealismo y del constructivismo, y en todas se destila una estética racionalista, deliciosamente kitsch, de diseño de la antigua RDA, de la ilustración infantil, de los juegos del *Lego* y de ejercicios de los cursos de Bauhaus. Se trata de unos patrones sencillos que no aspiran a la interpretación intelectual: planos, curvas, formas hemisféricas, semicirculares, formas duales, puntos, agujeros, líneas. Esta última, la *línea*, a medida que ha ido evolucionando ha cobrado protagonismo en sus obras, en una economía de recursos visuales: la línea llega a "hilvanar" todas las acciones de su proceso creativo. Por lo que el dibujo en Sabine Finkenauer actúa como línea de conducción, de tensión, articula y configura: une, cose, corta, pega, pliega, ordena

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Sabine Finkenauer, *Sin título*, Vista de la exposición en Artothek, Múnich, mayo de 2004. Fuente: sitio web de la artista.

y dispone desde el trazo del pincel, del lápiz, pasando por el corte de la tijera o el cosido del hilo que une sus tejidos. Al expandirse, como se verá más adelante, construye el espacio y su ámbito. Esa visión del dibujo se traslada a la pintura e integra sus obras en el espacio tridimensional.

La línea tiene un valor de medida, un recorrido en el tiempo, la vida es una línea, tejida, como evidencia la artista Louise Bourgeois, que se sirve de ella como trabajo de reparación en su camino artístico y que la convierte en una metáfora de su vida —existe una relación biográfica en la artista de origen francés con la fábrica de restauración de tapices de sus padres (Bourgeois: 2002). Hay también algo relacionado con la condición de mujer —como en Louise Bourgeois—, en la acción de tejer que deriva del empleo de la línea. El medio textil pertenece al imaginario de nuestra cultura que se remonta al Neolítico y a su herencia femenina (agrícola, sedentaria, igualitaria y pacífica). De ahí que nacieron los patrones geométricos, que pasaron a ser arquetipos (Paternostro, 2001: 27-32).

Sabine Finkenauer recibe la influencia del "primitivismo" en la asimilación de formas geométricas basadas en el modelo conceptual del tejido, por lo que hay que resaltar su utilización de la *retícula* o *damero.* Figura presente en el arte primitivo y reconocida además como el emblema de la pintura moderna. La retícula modular ya a apareció en el cubismo, en el neoplasticismo y en los ejercicios de Johannes Itten en Bauhaus (Wick, 2007). Así mismo los artistas Paul Klee y August Macke la plasmaron en las acuarelas de su viaje a Túnez, en esa búsqueda de lo exótico, en el viaje al mítico Sur —siempre el Sur. Entre cuadrados, retículas, dameros, estos artistas asentaron los cimientos de su pintura y descubrieron la gozosa idea del color. (Klee, 1987: 230, [9260]). También lo entiende así Sabine Finkenauer, donde su *color* circula de mano de la línea, infundiendo ritmo, vitalidad y alegría, a la par que delimita sus formas características. El color aquí despliega su sugestión en una gama **tímbrica**, no tonal, disociado de la envoltura temática, tal como se comenzó a hacer en el suprematismo (Malévich, 2007: 279-281).

3. Mobiliario animado

Sin embargo en el arte actual no se concibe un trabajo constructivista que no haya pasado por el tamiz del minimalismo, del reduccionismo, y sin estimar las nuevas configuraciones derivadas arte abstracto como el *all-over,* y el *pattern*, y sobre todo la implicación del espacio que circunda la obra. Así lo cree Sabine Finkenauer en su juego de asignaciones de significado, en función de los atributos metafóricos inherentes a sus objetos plásticos. Esta ambivalencia de los

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

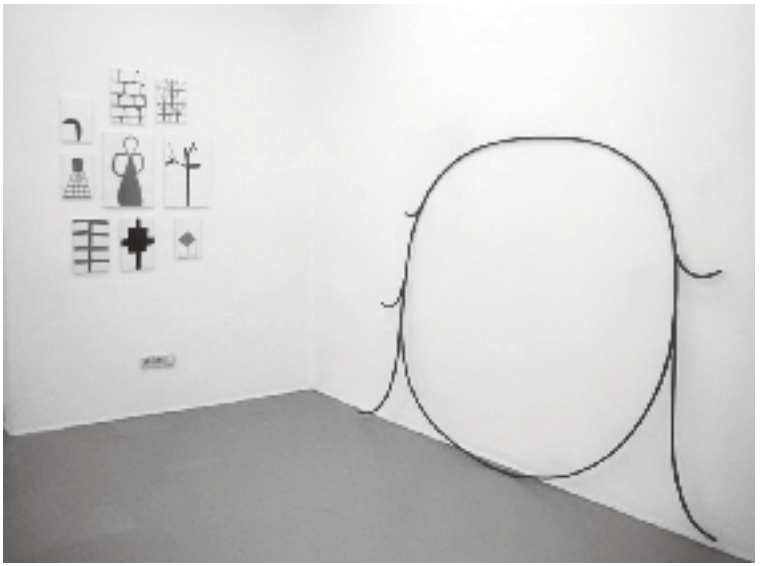


Figura 2 · Sabine Finkenauer, *Sabine Sybilla*, Vista de la exposición en la Galería Aina Nowack, Madrid, junio-julio de 2016. Fuente: sitio web de la artista.
Figura 3 · Sabine Finkenauer, *Playground*, Vista de la exposición en la Galería Carmen de la Calle, Madrid, marzo-abril de 2008.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · Sabine Finkenauer, *2-Dimensional Sculpture*, Vista de la exposición en la Galería MasArt 2, Barcelona, noviembre-enero 2012. Fuente: sitio web de la artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

objetos que presenta ha expandido su pintura hacia el espacio tridimensional, dejando en evidencia los límites de la visión frontal y la restricción del bastidor. Pero no pretende perder la pintura, trata de ensanchar sus límites, los cuadros que presenta son como unos objetos más en las instalaciones.

La artista aprovecha el contexto expositivo para redibujar espacios alternativos entre lo real y lo pintado, en un afán de unificar los procesos de creación y percepción, para hacer de ellos la una experiencia singular. El diálogo entre la especificidad del lugar y la forma se subraya por medio de obras que alteran el espacio que mantienen, lo explica muy bien el comisario de arte contemporáneo Àlex Mitrani:

> *Distribuir, desplazar y dibujar son variantes de un mismo designio: componer. La pared blanca hace oficio de lienzo u hoja de papel. Las aristas en las esquinas son líneas y/o pliegues que generan ángulos y espacios. Así, se produce un resultado paradójico: lo bidimensional parece tridimensional y viceversa. Finkenauer ha convertido el espacio de la galería en una maqueta, en un modelo, en algo a la vez físico y mental* (Mitrani: 2012).

De esta manera, con este proceder, la artista hace suyo cualquier lugar donde interactúa con su trabajo, sin estridencias ni agresividad, no se trata de apropiarse del espacio, sino de intervenir en él, sin invadirlo, por medio del juego, la seducción, el encantamiento, para reunir pinturas y espacios expositivos en un todo indisociable, como una casa de los sueños. Como dice el filósofo Gaston Bachelard cuando evoca el espacio habitado de la casa: "los lugares donde se ha *vivido el ensueño* se restituyen ellos mismos en un nuevo ensueño" (Bachelard, 2005: 36).

Conclusión

Sabine Finkenauer nos ayuda a entender la vida a través de la pintura en un ámbito de apariencia frágil e ingenua, carente de retórica y pretensiones. Para ello se sirve de unos juegos de significación y unas citas formales que pertenecen tanto al lenguaje de la abstracción como al arte de los niños, y a cierto relato autobiográfico, impregnados ellos de una ironía exenta de cinismo y futilidad. Sin embargo estos iconos muestran la contundencia de la fuerza de la sencillez y son capaces de configurar un clima poético misterioso, a la vez que accesible y optimista, para constatar que, cuando regresamos a la infancia, los sueños son más poderosos que los pensamientos.

Referencias

AA VV (2003) *Blinky Palermo*. Barcelona: Actar; Museu d'Art Contemporani de Barcelona [Catálogo de la exposición celebrada en el MACBA] ISBN 10: 84-95951-24-X

AA VV (1999) *Jürgen Partenheimer : escultura, pintura y dibujo (entrevistas con Jürgen Partenheimer)* (1999). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea Xunta de Galicia. [Catálogo de la exposición celebrada en el CGAC]. ISBN: 84-453-2589-2

Bachelard, Gaston (2005) *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 968-16-0923-9

Bourgeois, Louise (2002) *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis. ISBN 84-7738-988-8

Bufill, Juan (2002) "De niñas y flores". Texto publicado en el catálogo de la exposición *De niñas y flores,* Galería Esther Montoriol, Barcelona, junio 2002. Sabine Finkenauer (s/d) Sabine Finkenauer [consulta 2017-01-16] URL: http://www.sabinefinkenauer.com

Finkenauer, Sabine (s/d) Sabine Finkenauer [consulta 2017-01-16] URL: http://www.sabinefinkenauer.com

Goethe, Johann Wolfgang von (2001) *Viaje a Italia*. Barcelona: Ediciones B. ISBN: 84-406-9801-1

Kandinsky, Wassily (2002) *Escritos sobre arte y artistas*. Madrid: Síntesis. ISBN: 84-7738-987-X

Klee, Paul (1987) *Diarios (1898-1918)*. Madrid: Alianza. ISBN: 84-206-7061-8

Lynch, David (2016) *Atrapa el pez dorado*. Barcelona: Penguin Random House. ISBN: 978- 84-16709-01-4

Malévich, Kazimir (2007) *Escritos*. Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-975654-4-8 [Traducción de Miguel Etayo]

Mitrani, Àlex (2012) "Origami plástico y mental". En el diario *La Vanguardia,* suplemento "Cultura/s" n.° 498, Barcelona, 4 de enero 2012. Sabine Finkenauer (s/d) Sabine Finkenauer [consulta 2017-01-16] URL: http://www.sabinefinkenauer.com

Paternostro, César (2001) "Abstracción en los márgenes." *Abstracción: El paradigma amerindio*. Valencia; Bruselas: IVAM Institut Valencià d'Art Modern; Societé des Expositions du Palais des Beaux — Arts de Bruxelles/Vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten Brussel. ISBN: 84-482-2917-7: pp. 11-50.

Wick, Rainer (2007) *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-206-7156-7

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Pedres (sílex), blau de Prússia i pintura de marcatge: revisant l'obra recent d'Òscar Padilla

Stones (flint), Prussian blue and marking paint: reviewing the recent work of Òscar Padilla

JORDI MORELL I ROVIRA*

Artigo completo submetido a 22 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

*Espanya, artista visual. Doctor en Belles Arts, Universitat de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona; Facultat de Belles Arts; Departament d'Arts Visuals i Disseny C/ Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: jordi.morell@ub.edu

Resum: En l'article es revisa l'obra recent de l'artista/docent Òscar Padilla (1977), en la qual fa un ús repetitiu de materials amb voluntat d'endinsar-nos a un imaginari relacionat amb el silici i la història de la tecnologia. No només és considerat per les qualitats físiques i perceptives dels materials, també ho és pels conceptes que l'artista ens suggereix, com són el panòptic i el control del temps. Tanmateix, ens acosten a uns processos de treball i de preocupacions al voltant del temps de producció en un context sociocultural hiperaccelerat.

Paraules clau: processos artístics / panòptic / control del temps / Òscar Padilla.

Abstract: *This paper reviews the recent work of the artist/professor Òscar Padilla (1977). In his work, the artist uses repetitive materials with the aim to enter into an imaginary related to the silicon and the history of technology. This recent work is not only relevant by the perceptual and physical qualities of its materials, but also by the concepts that the artist suggests, such as the panopticon and the control of time. Furthermore, his work brings us to some processes and concerns around the time of production in a sociocultural and hiperaccelerated context.*

Keywords: *artistic processes / panopticon / control of time / Òscar Padilla.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducció

El passat mes de juny (2016) es va poder veure a la Galeria Balaguer de Barcelona l'exposició *Wait* d'Òscar Padilla (Barcelona, 1977). Una raó per la qual és necessari destacar aquesta exposició individual és perquè ens evidencia un punt d'inflexió en la trajectòria de l'artista. Malgrat que l'obra presentada traspua exigència i reflexió, característiques inherents a la seva manera de fer, Padilla deixa enrere les pintures minucioses reticulars que l'havien acompanyat els darrers anys per situar-se en uns límits més físics i relacionals de la pintura. D'altra banda, tot i aquest desplaçament formal, Padilla no deixa d'indagar, principalment, en la *temporalitat*, un concepte recurrent que li genera paradoxes entre diversos sistemes de producció i la quotidianitat, i continua pensant en la complexitat de l'espai pictòric.

1. L'espai pictòric

Recordem que en paral·lel amb el desenvolupament de la seva tesi doctoral, l'artista va elaborar una sèrie de pintures en les quals destacaven les trames i degradacions cromàtiques que evocaven un imaginari tecnològic d'un passat recent. Concretament, sobre la sèrie *Cosmos* (2007), Padilla comenta:

> *Desaparegut el gruix, el traç i la dicció del pinzell, la pintura deixa pas a fantasmagories digitals i a imatges hiperespecialitzades de la ciència, cosa que situa la construcció espacial de la pintura en un territori reflexiu intermedi entre les humanitats i la ciència* (Padilla, 2008: 62).

La indagació sobre la construcció de sentit per mitjà de l'espai pictòric ja era una prioritat en aquell moment. Aquest motiu va fer dirigir la voluntat de l'artista-investigador cap aquest assumpte en la seva recerca, i entrellaçar tant la part pràctica com la teòrica. Padilla es va limitar a l'espai pictòric geomètric i el va provar d'entendre com una síntesi de temps (Padilla, 2012). En aquest context es va engendrar la sèrie *Cosmos*. Per contextualitzar més l'estudi teòric, crec oportú remarcar que en aquesta «síntesi de temps» va tenir en paper molt rellevant la dissertació de Gilles Deleuze sobre els dos moments que conformen l'espai pictòric, units de manera indissociable: el temps processual i el temps material — tractats l'any 1981 en un curs a la Universitat de Vincennes — (Deleuze, 2007).

Malgrat que les pintures reticulars de l'artista han quedat relativament enrere, les idees que traspuen sobre la síntesi de temps són ben vives en la seva obra recent. Segons Padilla, aquesta síntesi de temps s'entén com un fenomen sociocultural en què participen des dels clixés fins al fet pictòric (Padilla, 2012: 19).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Vista de l'exposició *Wait* a Galeria Balager (Barcelona, 2016). Font: Òscar Padilla.
Figura 2 · Vista de l'exposició *Wait* a Galeria Balager (Barcelona, 2016). Font: Òscar Padilla.

De fet, es va fer seves, sense vacil·lar, per estructurar la tesi, les tres categories que descriu el filòsof francès: la prepintura, la catàstrofe i el fet pictòric.

> *Deleuze relaciona la prepintura amb tot allò que passa abans de començar a pintar. És la influència que hi ha en la pràctica pictòrica, conscientment o inconscientment, de l'univers visual personal i col·lectiu; i que desencadenarà en determinant dins de la relació temporal de la pintura. En aquesta fase inicial, fonamentalment anterior a l'acte de pintar, es treballa amb les imatges que constitueixen el que ell anomena els clixés. La catàstrofe és el moment de superació dels clixés, i el fet pictòric és el moment i allò que fa que tingui sentit que sigui pintat* (Padilla, 2012: 42).

Tanmateix, Padilla conclou que «l'espai pictòric entès com una síntesi de temps» és una metodologia que permet relacionar els contextos socioculturals amb la pràctica pictòrica (Padilla, 2012: 307). Però també adverteix que el fet pictòric, entès com a producció de referent, possibilita, per una banda, l'expansió de relacions vers l'espectador i, per l'altra, situa la pintura en una posició conceptual que l'allibera de la càrrega física dels suports tradicionals.

2. L'espera [Wait]

La síntesi de temps, a part de l'anàlisi sobre els diversos moments de la pintura als qual s'ha fet referència anteriorment, podria ser exemplificada amb la idea d'espera. Però, més que en el sentit d'esperar l'arribada d'algú o d'alguna cosa, seria en el sentit de calma i quietud. Potser a la manera de moments suspesos, amb una atenció serena, que contreuen o dilaten la percepció del temps.

En la publicació resultant de l'exposició *Wait*, Padilla sentencia: «L'espera forma part de l'acció» (Padilla, 2016). L'artista reflexiona en veu alta i ens proposa una atenció especial a un estat, el de l'espera, amb una clara voluntat de superar dicotomies. Malgrat que aquesta sentència podria ser igualment oportuna per a les sèries pictòriques anteriors de l'artista —ja que l'espera forma part del fet pictòric i alhora adverteix l'espectador d'una aproximació pausada—, en aquesta exposició individual es fa palès l'interès cap a aquests «moments suspesos» a través de peces de naturalesa diversa que ocupen l'espai expositiu.

3. Pedres, blau de Prússia i pintura de marcatge

Entre les obres presentades trobem: Κάθε ένας είναι το πανοπτικό του εαυτού του (2016) ['*Cadascú és el panòptic de si mateix*'], pedra pintada amb blau de Prússia situada sobre un tascó de fusta amb pintura de marcatge. L'artista fa dialogar aquesta pedra situada al terra de la galeria, cara a cara, amb una pintura a l'oli de dimensions considerables de la sèrie *Self-exploitation* (núm. 7) (2015).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

En aquesta sèrie pictòrica trobem variacions sobre una gran forma densa, contínguda per una línia de marcatge taronja, que contrasta amb el pla obscur del fons — trobem més peces d'aquesta mateixa sèrie al llarg del recorregut expositiu (Figura 1 i Figura 2).

En una línia similar, l'obra *Pantalla* (2016) (Figura 3), constituïda per un conjunt de pintures de petites dimensions en forma de retícula, parteix de la sèrie agrupada sota el títol *Gravitational Time* (2015-), en la qual l'artista fa de la repetició el seu *leitmotiv*, mentre fa aflorar tensions i paradoxes de les mínimes variacions entre cada una. De fet, aquests treballs pictòrics fan referència a la teoria física de la dilatació gravitacional del temps, com una conseqüència de la teoria de la relativitat d'Albert Einstein: quan la distorsió que la gravetat exerceix sobre la dimensió espai/temps és més gran, el temps corre més lentament. Amb una imatge més radical, per la seva obscuritat general i els petits sorolls visuals que s'hi perceben, trobem el vídeo *Wait* (2016). En aquesta obra, d'uns tres minuts de durada, intuïm l'artista càmera en mà que s'aproxima i s'allunya lentament, mentre observa la superfície monocrom d'un paper imprès amb blau de Prússia.

D'altra banda, a *Acció 1. El panòptic temporal* (2016) (Figura 4), Padilla proposa un desplaçament dels materials tradicionals de la pintura: un tros de tela pintada amb blau de Prússia reposa al llarg d'un bastidor desmuntat i situat horitzontalment sobre el mur. Aquest desplaçament també és evident a *Indicis de profunditat* (2016), un bastó recolzat a la paret que ha estat segmentat per la pintura (també amb blau de Prússia i pintura de marcatge), i en els llistons de fusta intervinguts de l'obra *101* (2016) o els de l'*Acció 3. Abans de la fàbrica* (2016), els quals ens proposen línies de tensió a l'espai expositiu. En la majoria d'aquestes obres es respira, també, un altre moment d'espera, el d'alguna cosa que ha d'esdevenir o s'ha de presenciar.

Amb un ús repetitiu intencionat de determinats materials —les pedres, el blau de Prússia i la pintura de marcatge—, Padilla vol endinsar-nos a un imaginari concret relacionat amb el silici (sílex) i a dos extrems de la història de la tecnologia: l'eina primària i els dispositius informàtics actuals (Padilla, 2016). Aquest imaginari no només és considerat per les qualitats físiques i perceptives dels materials, també ho és pels conceptes que l'artista ens suggereix, com són el panòptic i el control del temps. Recordem que habitualment el panòptic ha estat identificat amb una arquitectura de caràcter vigilant (analitzada per Michel Foucault), però en els darrers anys aquest s'ha desplaçat cap a l'espai virtual, a les xarxes socials i els fluxos de dades. Paul Virilio (1997) ens anunciava que en l'era de la informació l'espai seria devorat pel temps, fet especialment

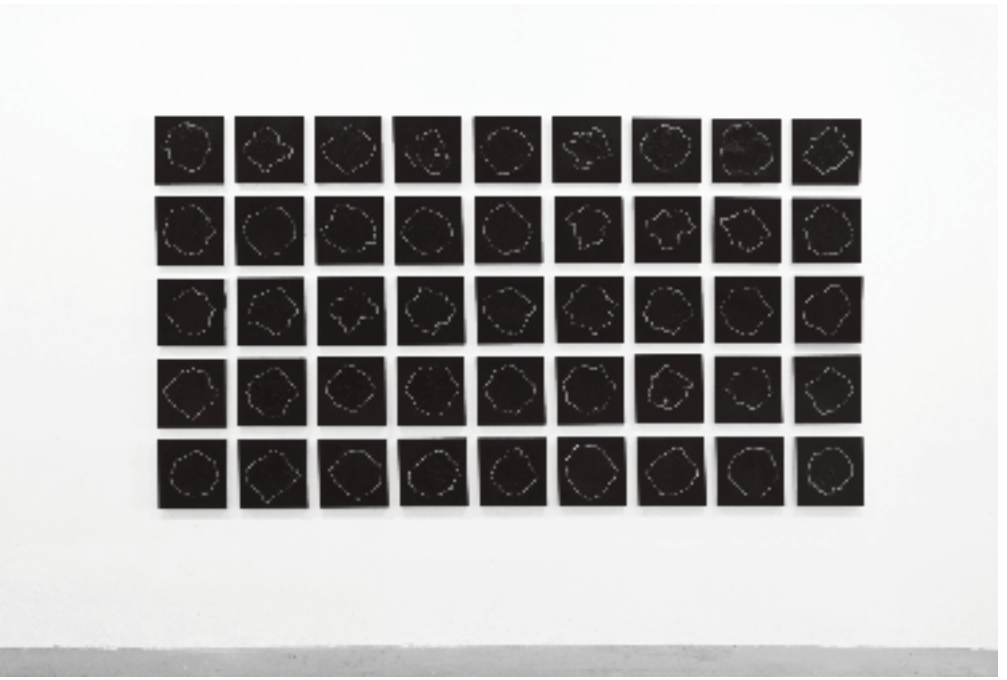
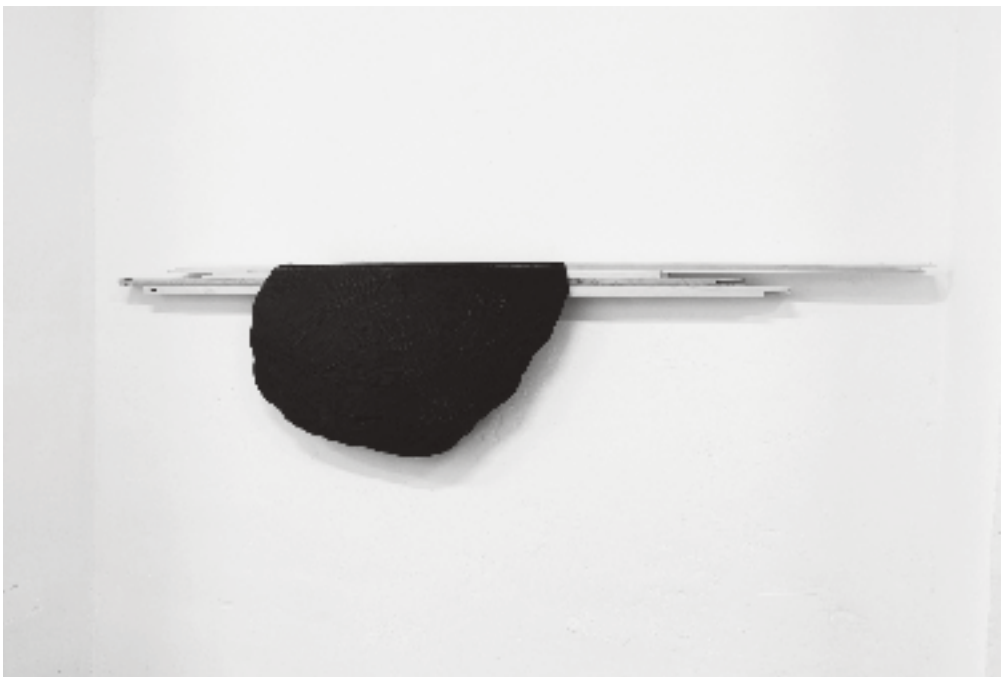


Figura 3 · Òscar Padilla, *Pantalla* (2016), retícula de 45 pintures, oli sobre paper. Font: Òscar Padilla.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · Òscar Padilla, *Acció 1. El panòptic temporal* (2016), oli sobre tela i bastidor. Font: Òscar Padilla.



d'actualitat quan la vida diària està governada per la tecnocultura i el ciberespai. Partint d'aquesta situació, Padilla especula sobre el control del temps quan passa a ser una qüestió essencial que afecta tant els sistemes de producció com les persones (Padilla, 2016).

Conclusions

Amb una mirada profundament pictòrica, Padilla fa ús en aquestes obres recents del suport tradicional de la pintura i, en algunes, de l'expansió bidimensional a l'espai tridimensional. En paraules de l'artista, aquests treballs són «accions pictòriques, vídeos i objectes tridimensionals que dialoguen amb els elements constructius de la pintura» (Padilla, 2016). Però, a més, no podem obviar una preocupació espacial a través de les relacions dels diversos elements disposats en l'espai expositiu, siguin penjats o recolzats als murs o deixats al sòl.

L'emplaçament de les peces tempteja associacions i juxtaposicions de manera deliberada per l'artista. En conjunt, és un espai pictòric complex que sembla funcionar a la manera d'un sistema emergent (Johnson, 2003), o bé que es tracti d'un dispositiu que va més enllà d'una mostra d'obres pictòriques. (M'acosto al terme *dispositiu* prudentment des de l'anàlisi que en fa Agamben sobre Foucault: el dispositiu en si és la xarxa que s'estableix entre elements heterogenis, de naturalesa estratègica (Agamben, 2008: 26).) De fet, més que obres tancades en si mateixes, l'artista ens desvela inquietuds dels seus processos de treball i preocupacions al voltant del temps de producció en un context sociocultural hiperaccelerat.

En les extenses sèries *Gravational Time* i *Self-exploitation*, Padilla explicita que posa la mirada cap al treball d'extracció de minerals. Alguns dels moments de la perforació del sòl han estat replantejats per l'artista en accions pictòriques. Partint d'aquest fet, es pot concloure que les obres pictòriques de l'autor són com pedres. A més —ja ho he apuntat abans—, el sílex i els seus derivats formen part de l'imaginari de l'artista. Recordem que una de les qualitats d'aquest tipus de pedra és la seva duresa. En canvi, les obres de Padilla són més aviat poroses, cosa que en posa en entredit la solidesa i deixa entreveure llacunes i dubtes.

A més a més, com totes les pedres, aquests treballs tenen en comú que condensen temps. I és que, davant d'aquestes peces, contemplem temps i, alhora, ens parlen de temps. No es tracta, però, d'una temporalitat lineal ni progressiva, sinó més aviat d'instants sobreposats o condensats. Instants que, a la manera de petites implosions i explosions, fan visibles els processos de l'artista, que s'articulen des d'una condensació que no succeeix només amb la matèria, sinó també amb el color, la llum i les idees.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referències

Agamben, Giorgio (2008). «Què és un dispositiu?». A: *Què vol dir ser contemporani?*. Barcelona: Arcàdia. ISBN: 978-84-935345-7-8.

Deleuze, Gilles (2007). *Pintura, el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus. ISBN 987-21000-9-4.

Johnson, Steven (2003). *Sistemas emergentes: O qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*. Madrid: Turner. ISBN: 978-84-7506-622-6.

Padilla, Òscar (2007). «Cosmos». *Premi de pintura internacional Guasch-Coranty*. Catàleg d'exposició 2008. Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona. Dipòsit Legal: B-32240-2008.

Padilla, Òscar (2012). *La invisibilitat del sentit: Anàlisi de l'espai pictòric geomètric entès com una síntesi de temps*. Tesi doctoral. Codirecció d'Alexandre Nogué i Glòria Moure. Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts. Departament de Pintura.

Padilla, Òscar (2016). *Wait*. Catàleg d'exposició. Barcelona. (en premsa). Text disponible en línia a: <http://www.galeriabalaguer.com/ca/2016/309-oscar-padilla-12-05-2016-30-06-2016>. [Consulta: 12 desembre 2016]

Virilio, Paul (1997). *Un paisaje de acontecimientos*. Buenos Aires: Paidós. ISBN: 978-95-0126-501-9.

As partituras gráficas e sonoras de Ernesto Melo e Castro: sua construção e performance

The graphic and sound scores by Ernesto Melo e Castro: its construction and performance

JORGE DOS REIS*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, Designer de Comunicação. Licenciatura em Design Comunicação, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE) Doutoramento em Belas-Artes / Design de Comunicação, Universidade de Lisboa.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa. E-mail: the.jorge.dos.reis.studio@gmail.com

Resumo: É partindo do contraponto fonema-grafema que se chega à obra de Ernesto Melo e Castro, assentando a presente observação num critério fundamental, centrado na produção de uma poesia que permita uma performance fonética ou até, em certos casos, um poema sonoro. Assim, as obras do autor aqui seleccionadas assentam no conceito de partitura gráfica e notação.

Palavras chave: partitura / notação / grafismo / poesia experimental.

Abstract: *It is starting from the counterpoint phoneme-grapheme that we reach the work of Ernesto Melo e Castro, bottoming this observation on a fundamental criterion, centered on the production of a poetry that allows phonetic performance or even, in certain cases, a sound poem. Thus, the author's works selected here are based on the concept of graphic scores and notation.*

Keywords: *score / notation / graphic / experimental poetry.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Ernesto Melo e Castro nasce na Covilhã, em 1932, no seio da família Campos Melo, uma família de industriais têxteis na cidade da lã e da neve. Haveria de rejeitar um percurso formativo ligado à engenharia, imposto pela família, revelando já aqui uma rebeldia e um carácter plasmado nas acções poéticas da maturidade.

Vai para Inglaterra em 1953 e forma-se em Bradford, em engenharia têxtil, em 1956. De regresso à Covilhã, cidade marcada pelas sequelas da ditadura e pelos grandes senhores industriais, inicia funções técnicas na fábrica da família que logo abandonaria. Dedica-se ao ensino do desenho têxtil e à direcção técnica de empresas através de consultadoria durante quarenta anos.

Paralelamente desenvolve uma intensa actividade criativa e de investigação no campo da poesia concreta brasileira e depois na poesia experimental portuguesa, tornando-se num dos nomes mais focados e importantes destas duas áreas artísticas.

Em 1962 publica *Ideogramas*, que viria a ser a primeira edição portuguesa enquadrada nos ideários programáticos da poesia concreta brasileira, contudo a obra de Melo e Castro singulariza-se em relação a este movimento do Brasil e encontra um caminho muito particular, no ceio da poesia experimental portuguesa, recorrendo a ligações intertextuais diversas, numa actividade intensa de quarenta anos de divulgação desta actividade no estrangeiro.

A sua obra fica registada nos inúmeros livros de poesia experimental editados, de que se destaca *Visão/Vision* de 1972 e *Visão Visual* de 1994 onde a sua obra é revelada de forma extensiva. Das suas exposições destacam-se os *Poemas Cinéticos* na galeria 111, em 1965, que constitui uma das primeiras exposições realizadas em Portugal de poesia experimental; depois desta mostra, Melo e Castro realizaria um conjunto alargado e intenso de exposições individuais e colectivas concluindo na retrospectiva do seu trabalho realizada em 2006 no Museu de Serralves, intitulada *O Caminho do Leve*. No campo dos *happenings* e *performances* é de assinalar a sua participação em *Concerto de Audição Pictórica*, na Galeria Divulgação em 1965, um evento de grande importância no percurso da poesia experimental e que marcaria uma nova atitude social perante a poesia em Portugal.

1. A designação poesia tipográfica

A estratégia de Melo e Castro assenta na concepção do desenho da letra, na escolha do tipo de letra para o poema e na sua combinação sobre a página, encarando a letra isoladamente, dentro de uma palavra ou dentro de um texto.

A poesia tipográfica de Melo e Castro assenta numa estrutura ideográfica onde a composição visual, que utiliza exclusivamente letras, baseia-se no princípio do ideograma, onde o grafismo geral da peça fornece a ideia e o poema vale por si.

A letra e a palavra não estão unicamente circunstanciadas nas regras da escrita alfabética do ocidente, tendo em conta que no trabalho de Melo e Castro há um duplo princípio da tipografia: alterando os desenhos das letras através da sua propositada má impressão, quando a letra é carimbada, e alterando o sentido de leitura, tendo em conta que a letra não se encontra no lugar convencionado pela sintaxe. Este autor parte do princípio aparentemente óbvio de que o cérebro vai conseguir ligar os elementos que formam o ideograma presente na página, onde o planeamento operacional se realiza ao nível da letra, para construir esse mesmo ideograma.

A poesia tipográfica de Melo e Castro evidencia uma posição materialista na medida em que utiliza a tipografia e trabalha com esta matéria, constituída por letras, por palavras e por sinais. O materialismo de quem trabalha com a textualidade conduz paradoxalmente à produção de um efeito lateral baseado no carácter contagiante da tipografia e nas capacidades expressivas do desenho de cada tipo de letra.

2. A sonoridade da letra

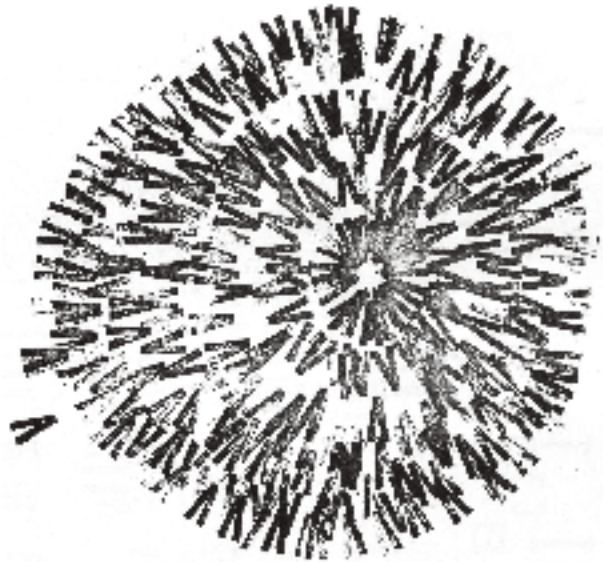
O primeiro conjunto de poemas tipográficos em análise concretizam-se através de um dispositivo manual, de manipulação gráfica, constituída por um conjunto de carimbos comprimidos repetidamente contra o papel, formando variações de tintagem parcialmente controladas (Fig. 1, 2, 3, 4). O efeito rasurado ou de registo gráfico rudimentar encontra vários níveis de tintagem, caminhando de pequenos resíduos e mínimas fissuras até um entupimento da letra quase total. Este registo variável de impressão contrasta com as (poucas) letras de preto total e com definição de recorte, criando uma textura que pode ser vista e pode ser lida.

Melo e Castro enuncia já no início dos anos sessenta uma atitude gráfica assente no princípio da imperfeição da letra que viria a ser continuada pelos novos tipógrafos dos anos setenta, oitenta e noventa. Devedor da espacialização tipográfica de Mallarmé e de uma estruturação em sistema de notação como no caso da *Ursonate* de Kurt Schwiters, este poema está ligado à oralidade e a uma leitura em voz alta marcada por silêncios e sinais de notação retirados do universo da semiótica.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figuras 1, 2, 3, 4 · Ernesto Melo e Castro (1963/68)
Quatro Poemas Tipográficos da Série *Ideogramas.2: AEIOU, IRA, SZ e V.* (Castro, 1994)



Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

4. As partituras gráficas

As próximas obras em análise transportam a letra para o campo da notação tipográfica. Nas suas partituras, Melo e Castro faz uso de letras, linhas, setas e símbolos diversos que se afastam da pauta de música convencional, aproximando-se das prácticas de notação dos autores da música experimental americana.

A partitura tipográfica de *Poesia Sonora Interactiva* (Fig. 5) faz uso de um tipo de letra não impresso mas desenhado. Melo e Castro elabora um registo de letra maiúsculo que mimetiza a homogeneidade da tipografia. O carácter gestual da letra evidencia uma intensidade fonética que se depreende da própria escrita, fixa na partitura, onde a rapidez do gesto e a rasura são características dominantes.

Esta partitura assenta numa criação interactiva em torno da fonética e do som, fazendo uso de um teclado de sintetizador com palavras *sampladas* e onde o utilizador realiza sequências poéticas de forma aleatória à medida que vai carregando nas teclas. O observador depara-se com um conjunto de palavras: 'liberdade', 'amor', 'acção', 'acaso' e 'paz', dentro de um círculo, funcionado como *pivots* de leitura, proporcio-nando combinações de palavras graficamente notadas. O utilizador realiza associações e sequências, como refere Joaquim Pedro Jacobetty, "aprende tal como um músico aprende uma peça musical, produzindo encadeamentos conceptuais de palavras" sendo que as "associações não serão necessariamente lógicas nem gramaticais, podendo ser casuais e portanto produtoras de sentidos novos e inesperados" no plano "sonoro e conceptual" (Jcobetty, 2006, 109) acrescentando ainda que a "virtuosidade criativa do utilizador será assim estimulada na criação de sequências verbais de uma oralidade sintética e inusitada de elevado valor estético e fruição lúdica" (Jcobetty, 2006, 109).

Esta peça está, como refere Melo e Castro, entre "poesia, escrita e música" (Castro, 2006, 108) que não sendo nem canto nem fala enquadra-se dentro de uma mediação entre o cantar e o falar, técnica sistematizada por Schoenberg, que constitui um dos critérios mais importantes no carácter sonoro da obra. Partindo de um estudo da fonética básica do português esta peça é "utilizada para produzir uma fala sintética" onde os fonemas são "sujeitos a dois processos transformadores: um musical e outro visual" (Castro, 2006, 109). Melo e Castro fornece alguns elementos sobre o conflito constante com a poesia sonora, revelando um ponto de vista objectivo a propósito da notação:

> *Certamente recuperação da voz humana como instrumento criador em si próprio e não já a voz de alguém que fala, mas sim a voz de quem inventa e de quem se inventa.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

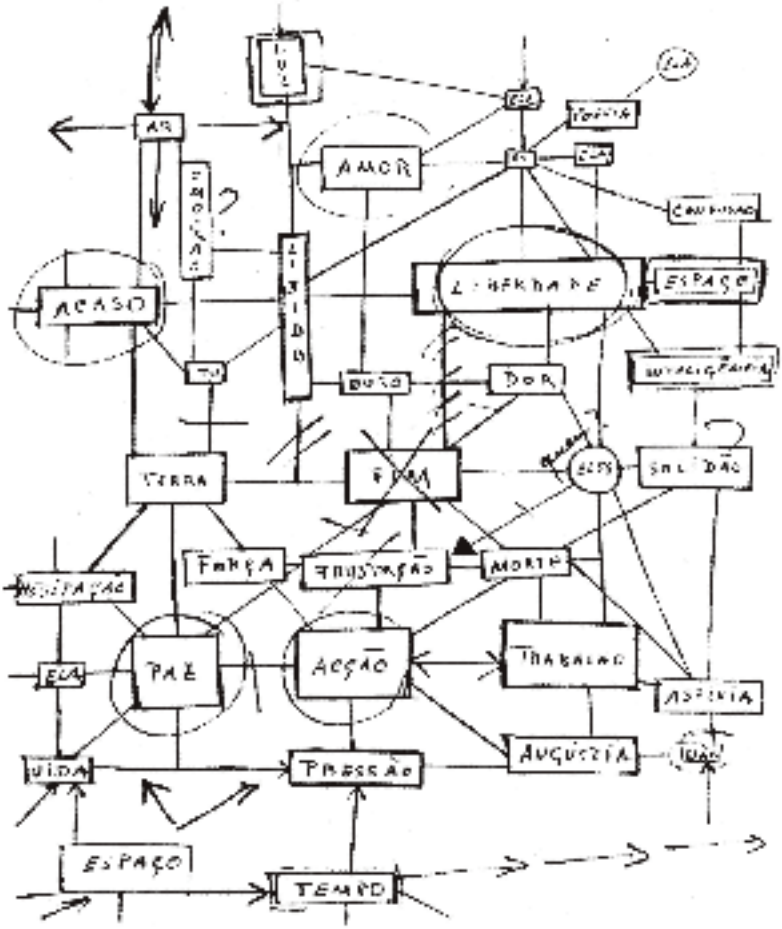


Figura 5 · Ernesto Melo e Castro (2005), Partitura de *Poesia Sonora Interactiva* (Castro, 2006).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

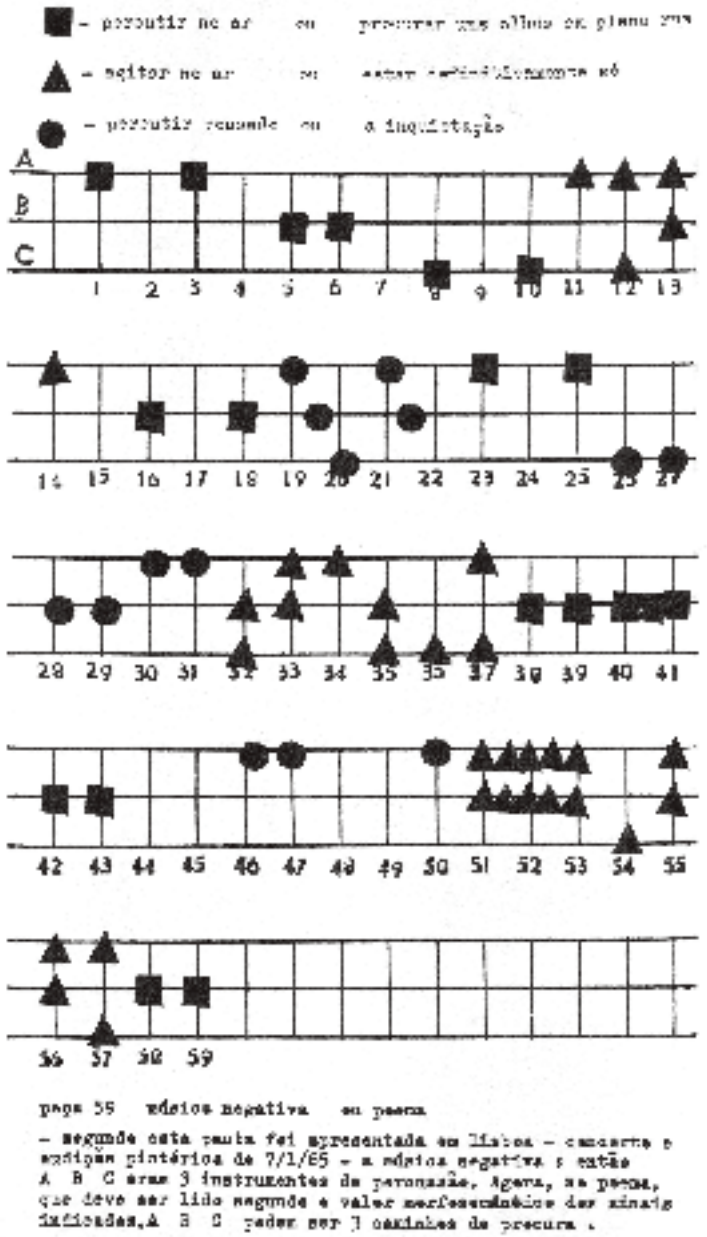


Figura 6 · Ernesto Melo e Castro (1965), Partitura de *Música Negativa* (Melo e Castro, 2006).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 7 · Ernesto Melo e Castro (1965) interpretação de *Música Negativa*, no evento *Concerto e Audição Pictórica* na Galeria Divulgação. Dois fotogramas do filme de Ana Hatherly, 16mm, pb, sem som, 3' 55'' (Castro, 1994).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

> *Primeiro os sons dessa voz na sua articulação e ritmos sequenciais naturais; depois a voz humana registada pela gravação analógica e com possibilidade de ser reproduzida e transportada à distância em cilindro, em disco; depois o registo electromagnético analógico em fita, possibilitando o tratamento e a manipulação da voz humana através do magnetofone e no estúdio analógico de som (poesia fonética); depois o registo e modificação da voz por meios digitais (poesia sonora); depois a simulação dos sons humanos para além da fala. ao encontro do indizível críptico e misterioso. Poesia meta sonora?* (Castro, 2006, 108)

A partitura *Música Negativa* (Fig. 6) apresenta também princípios diferentes da notação musical tradicional, onde o intérprete – o próprio Melo e Castro – percute uma campânula, um chocalho sem badalo, de três modos diferentes, sempre que a partitura assim o indica. Essas indicações são realizadas por um alfabeto de símbolos (quadrado, triângulo, círculo), cada um deles definidor de uma acção e assentando ao longo das três linhas da pauta. O poeta utiliza a máquina de escrever para realizar o texto desta partitura, complementada pela estrutura gráfica de notação, formando um conjunto de grande riqueza plástica.

Em *Música Negativa* (Fig. 7) não se efectua, como nas obras de Cage, uma valorização do silêncio musical, apesar deste facto parecer à primeira vista evidente. Tratando-se de uma peça para os olhos e não para os ouvidos ela tem a ver, como refere Melo e Castro, com a "ausência de som, da física vibração do som existindo como vibrações psicovisuais" (Castro, 2006, 208)

Para lá da sua vertente funcional, a notação de Melo e Castro apresenta um forte pendor gráfico e tipográfico, com uma preocupação notória em produzir um objecto de características visuais onde se verifique um equilíbrio entre os seus constituintes. A vertente instrumental de uma notação tem por função primordial fornecer dados fundamentais para a interpretação, sem que a dimensão estética constitua uma prioridade para a realização da pauta.

Conclusão

Na poesia tipográfica de Melo e Castro a letra é um objecto de desenho, de construção ideográfica, através de linhas de texto legíveis que corroboram o significado do poema. É no campo da notação gráfica que Melo e Castro produz a sua melhor poesia tipográfica ao construir pautas de fisionomias várias, recorrendo a carimbos ou à máquina de escrever, registando o som e a fonética através de estruturas inovadores, colocando o intérprete – o próprio Melo e Castro – perante novos desafios.

Referências

Ellen, Mary (1970) *Concrete Poetry: A World View*, London, Indiana University Press.

Sousa, Carlos Mendes de, Eunice Ribeiro (2004) *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus.

Castro, E. M. de Melo e (1998) *Poética dos Meios a Arte High Tech*, Lisboa, Veja.

Castro, E. M. de Melo e (1994) *Visão Visual*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.

Castro, E. M. de Melo e; (1997) *Cara lh amas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Jacobetty, Joaquim Pedro (2006) *Poesia Sonora Interactiva 2*, Castro, E. M. de Melo e; *O Caminho do Leve*; Porto; Museu de Serralves.

Castro, E. M. de Melo e (2006) *O Caminho do Leve*, Porto, Museu de Serralves.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Compadre Vladimir Carvalho: um homem destinado a filmar

Old Vladimir Carvalho: a man destined to film

UMBELINO BRASIL*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, documentarista. Mestre em Artes Visuais (Escola de Belas Artes – EBA Universidade Federal da Bahia – UFBA; Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas – Faculdade de Comunicação (Facom/UFBA).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia (UFBA). Faculdade de Comunicação (Facom). R. Barão de Jeremoabo, S/N – Ondina, Salvador – BA, 40170-115, Brasil. E-mail: umbelinobrasil@gmail.com

Resumo: Compadre Vladimir Carvalho: um homem destinado a filmar é um estudo do seu mais recente trabalho cinematográfico: Cícero Dias: O compadre de Picasso (2016). Vladimir Carvalho é um dos mais longevos documentaristas brasileiros. Há 60 anos atua continuamente na cena cinematográfica, trazendo na sua ampla filmografia um multifacetado cenário de invenção que revela a sua condição de autor. Neste filme, traça o retrato do pintor pernambucano modernista Cícero Dias (1907-2003) descortinando na obra visual desse artista cores, sons e manifestações da vanguarda europeia e brasileira.
Palavras chave: Cinema Brasileiro / Documentário / Vladimir Carvalho / Cícero Dias.

Abstract: *Goodfella Vladimir Carvalho: a man destined to film is an overview of Carvalhos' most recent movie release – Cícero Dias: Picassos' fella (2016). Vladimir Carvalho, the longest-living Brazilian non-fiction filmmaker, has permanently been on the scene for the last 60 years, gathering in his prolific filmography a well sorted skills and ideas set up that leads him to a auteur status. In his new doc, the director performs a portrait of Pernambuco-born modern painter Cícero Dias (1907-2003), revealing the artist colors and sounds as well European and Brazilian avant-garde expressions.*
Keywords: *Movies / Non-Fiction film / Vladimir Carvalho / Cícero Dias.*

Um *cabra* marcado para filmar

Após um longo percurso, Vladimir chegou ao seu mais recente trabalho, o documentário de longa-metragem: *Cícero Dias: O Compadre de Picasso* (2016). Nesse

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

mais de meio século de trabalho pavimentou um caminho endógeno na árdua construção do moderno documentário brasileiro, trajeto que observaremos através de uma análise histórica e crítica de parte dos seus filmes.

Vladimir como é tratado no cenário cinematográfico brasileiro, nasceu em Itabaiana, Paraíba, no Nordeste do Brasil, em 1935. Teve a sua primeira experiência cinematográfica quando foi convidado pelo cineasta e jornalista Linduarte Noronha para fazer parte da equipe que filmaria: "Aruanda" (1960). Vladimir foi um dos roteiristas deste filme de curta-metragem que se tornou um ícone do movimento cinema novista na década de sessenta. No entanto, conforme o seu relato aquela experiência lhe trouxe, também, a primeira frustação:

> *Eu estava no Rio (de Janeiro) para uma reunião da UNE (União Nacional dos Estudantes) quando saiu à primeira cópia de "Aruanda". Na pequena cabina da Líder (laboratório de revelação de filmes), para o meu desconforto, constatei que não era creditado a mim e a João Ramiro aquilo que julgávamos mais importante, a participação criativa no roteiro. Saí com a sensação de uma irmandade traída*. (Carvalho, 2008: 32).

Vladimir Carvalho inicia-se no cinema com a negação da autoria no seminal *Aruanda* (Linduarte Noronha e Rucker Vieira, 1960). Filme documental que foi ponto de partida para o uso do conceito da estética da fome no cinema brasileiro e embasou o conceito do movimento Cinema Novo.

De acordo com Glauber Rocha, a genealogia do cinema novo passava também pelo documentário. Expressada na postura radical dos seus realizadores contemporâneos, cuja nova linguagem e a modernidade dos trabalhos evidenciavam-se nas composições toscas, nos closes do povo simples, nos retratos da sua maneira de viver e de sobreviver às condições adversas impostas pela exclusão, condição econômica e social típica das nações subdesenvolvidas. As projeções desses documentários revelavam o rosto do brasileiro ao próprio brasileiro e apontavam, também, para o horizonte utópico dos seus autores e de seus personagens ligados estreitamente por que teriam o mesmo propósito: vencer a adversidade que lhes eram impostas. Enquanto os autores almejavam a sua inclusão cultural no contexto cinematográfico brasileiro, os personagens lutavam por uma inclusão política e social.

> *De uma coisa, porém, ficamos certos: Aruanda não quis ser academia e a narrativa está em último plano como Arraial do Cabo. Noronha e Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. Aruanda inaugura também o documentário brasileiro nesta fase de renascimento que atravessamos apesar de todas as lutas, de todas as politicagens de produção.* (Rocha, 2004: 76)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Vladimir Carvalho reconhece a dimensão da película quando afirma: "nada diminui a minha admiração pelo filme. A luz bruta, que vem rasgando a imagem, tão semelhante à gravura popular, foi fundada em "Aruanda" (Carvalho, 2008:83).

A não admissão autoral a Vladimir Carvalho teve uma resposta estética flahertiana, expressa em *Romeiros da Guia* (1962) e, posteriormente, respostas endógenas "saruerianas" inventadas pelo autor/artesão, especificamente, no seu mais tortuoso filme: "O país de São Saurê" (1970). "Tudo, no fundo, era uma emulação da experiência anterior. (...) Queríamos buscar a naturalidade dos documentários de Flaherty" (Carvalho, 2008:86).

Vladimir o autor/artesão

A sua filmografia de invenção tanto revela a condição de autor, quanto exprime a categoria de artesão. Visto dessa forma, pode-se afirmar a existência de um estado de ruptura, e ao mesmo tempo de uma fusão na dicotomia autor versus artesão.

E como definir esse *autor* ou esse *artesão* e enquadrá-lo como um dos principais artífices da criação cinematográfica? Paulo Emílio Salles Gomes (1986), no artigo *Artesãos e Autores* busca uma melhor definição dos significados de *artesão* e *autor* e estabelece as possíveis diferenças mostrando a existência de um distanciamento e do sentido de cada expressão, considerando-os bastante arbitrários, mas que ofereciam certas vantagens expositivas, apesar de extremamente simplificadoras cujo emprego demandaria precaução, pois poderiam instaurar uma ordem hierárquica nas funções cinematográficas.

Segundo Paulo Emílio, o artesão – mesmo quando possui autoridade no esquema de produção –, é um homem com profundo espírito de equipe, participante de uma obra de expressão coletiva, ao contrário do autor, que procura dar relevo à sua personalidade. Este último é mais moderno, pois participa da concepção individualista, relativamente recente, da obra de arte. Nesse sentido, seria o artesão mais próximo do consenso coletivo da criação cinematográfica, enquanto o autor conservaria a sua privacidade criativa construindo isoladamente. A distinção, entre o artesão e o autor, transparece muito mais na forma e no conteúdo do produto fílmico. A obra de artesão tende a ser social, não no sentido de crítica revolucionária como expressão de ideias coletivas já estruturadas. A questão autoral tem uma inclinação psicológica e sugere uma natureza humana de conflito.

Segundo Glauber Rocha, o artesão seria o cineasta com a possibilidade de operar um conjunto de elementos capazes de imprimir diferentes graus de valores às criações artísticas, pelo emprego dos meios apropriados de expressão, tendo em vista determinados padrões estéticos.

Nessa condição de autor que contém o artesão, Vladimir averigua os espaços geopolíticos e geográficos que ocupam os cenários retratados nos seus filmes, o campo e a cidade, vistos aqui como uma alusão ao ditado popular apropriado das leituras glauberianas em que vislumbrou uma fusão entre o mar e o sertão. Do mar postado em *Romeiros da Guia* (1962) à trilogia do sertão em *A Bolandeira* (1968), *O País de São Saruê* (1971) e *Pedra da Riqueza* (1975), o cineasta Vladimir reporta as desilusões e as desesperanças de personagens, pescadores e sertanejos, sem trajetos definidos no mundo. Dessa forma, a sua substância fílmica deve ser entendida como condição única de um "criador de fantasmas", que faz a cada projeção ou re-projeção das suas películas a exposição da essência fundamental da alma humana.

Entenda-se o projeto cinematográfico estruturado por Vladimir Carvalho como um tratado equivalente aos dos pensadores da formação do povo do Nordeste brasileiro, a exemplo, de Josué de Castro, Celso Furtado, Gilberto Freire, Ariano Suassuna, José Américo de Almeida, e, especialmente, José Lins do Rêgo. Enxergam-se nos conteúdos dos seus filmes, traços indeléveis que ajudam na compreensão da organização histórica, política e social do Nordeste, e particularmente do homem político. Nesse sentido, os seus filmes: *O homem de Areia* (1982) e *O evangelho segundo Teotônio* (1984) são paradigmáticos para a compreensão e o entendimento do imaginário nordestino. Complementa esse quadro, O *Engenho de Zé Lins (2007),* uma composição autobiográfica na qual o cineasta se projeta como um duplo da figura do escritor José Lins do Rêgo, descrevendo a transposição do homem nordestino do campo a cidade, e a transfiguração do capital produtivo em massa falida da burguesia rural do Nordeste do Brasil.

Abre-se um leque da multifacetada obra do cineasta paraibano/brasiliense/brasileiro que fincou raízes no eixo central do planalto brasileiro, comentando a sua dedicação e a sua identificação com aqueles que migraram de várias partes do país – particularmente os nordestinos – empenhados em construir a pirâmide utópica brasileira. Exemplo marcante, confirmado no filme, *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990). Modelo único que condensa a sua forma visceral de compor o filme documentário e atesta o código genético e confirma os caracteres hereditários da existência do cinema brasileiro contemporâneo.

Cícero Dias: o compadre de Picasso

É um filme que serve como modelo da atual fase do cinema documentário brasileiro, considerando que extrapola na sua linguagem e na narrativa a conceitos ortodoxos que direcionaram a construção do filme documental.

De acordo com Glauber, a ruptura qualitativa ocorrida no documentário

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

brasileiro, desmontou os documentários que eram classificados segundo o conceito pautado por Paulo Emilio de "berço esplendido e ritual do poder". Esse impacto aconteceu pela ação de dois grupos de cineastas. O primeiro, localizado no Rio de Janeiro *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1960) e o segundo na Paraíba, o já citado *Aruanda* (Linduarte Noronha e Rucker Vieira, 1960). Filmes que deram os primeiros sinais de vida ao documentário político e social brasileiro.

Outra ruptura no filme documental brasileiro ocorreu em outubro de 1976 quando Glauber Rocha invadiu o velório do pintor modernista e filmou *Di Cavalcanti ou Di-Glauber ou Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera; somente a ingratidão, essa pantera, foi a sua inseparável companheira* (1977). Era a forma livre de compor documentário, a maneira glauberiana que improvisava, outra vez, assim como havia sido feito em outros filmes, a exemplo de *Câncer* e *1968*. Na composição livre de *Di Cavalcanti* – prêmio especial do júri Festival de Cannes (1977), trabalho que seria a última consagração do mito Glauber em festivais europeus-, o documentário/invenção faz parte dos filmes não planejados, aqueles que são oriundos de um acaso ou de um motivo espontâneo, arranjados às pressas, onde parece que intuição se impõe.

Cícero Dias: o compadre de Picasso de Vladimir Carvalho (2016) é um derivado empírico da obra do artista Cícero Dias (1907-2003) filme que se destaca na trajetória do documentário brasileiro. Representando obra, vida e a morte, de forma estertorante, extraídos dos vestígios do cotidiano e da intimidade do retrato do artista e é um relato que compõe um tempo de existência poética gravado de forma intimista e processado digitalmente; aonde são recriados os macrocosmos inventando outra atmosfera numa permutação das transposições permitidas ao cinema.

> *Sempre que vejo o painel de Cícero Dias, recordo a Recife que vivi aos 10 anos de idade. Ou pelo menos a impressão colorida e feérica que a cidade me provocou, entre pontes do Capiberibe, os trilhos da Pernambuco Tramway, carnaval e maracatus. De alguma maneira, foi uma redescoberta do mundo, em facetas até então desconhecidas: o progresso, a guerra e a politica* (Vladimir Carvalho, 2008:57).

A visão do menino Vladimir a respeito da cidade do Recife é marcada por três obras simbólicas do artista Cícero Dias: *Recife Lírica*, *Visão Romântica do Porto do Recife* e, principalmente, por *Eu vi o mundo ... ele começava no Recife*. As obras retratavam ou retratam um universo mítico de personagens, lendas e estórias mágicas de um Nordeste. Nelas o jovem Vladimir se inspirou para retratar o homem nordestino *ad infinitum* no seu cinema:

> *Eu vi o mundo...ele começava no Recife, transcende os limites reconhecíveis do espaço e do tempo, e nos coloca, observadores, em um mundo de sonho e delírio. O Recife nesta obra não está sendo visto ao longe, nem a partir de suas ruas e pontes, mas na sua dimensão fantástica, em suas estórias, lendas e personagens mágicos. A cidade é origem deste universo surreal e, a partir dela, um mundo se apresenta ao artista e ao observador* (Borges, 2012: 15).

Considerações Finais

Aos 80 anos de idade, Vladimir retoma o ponto de partida da sua juventude: o encanto com a obra de Cícero Dias e tudo que rodeia em volta da trajetória desse artista, que no ano de 1937 exilou-se em Paris, fugindo regime ditatorial do Estado Novo sob o comando de Getúlio Vargas, estado de exceção que duraria até 1945. E lá se radicou até o fim da sua vida, casando com Raymonde com quem tem uma filha, Sylvia. Cícero travou um estreito relacionamento com artistas vanguardista, entre eles Pablo Picasso de quem se tornou amigo íntimo e compadre.

Na primeira cena do filme *Cícero Dias: o compadre de Picasso,* em primeiro plano vemos um cidadão francês no interior do Cemitério de Montparnasse, que cuida do tumulo da sua esposa, que também arruma a lápide de Cícero Dias, e lá está escrito: *Eu vi o mundo...ele começava no Recife.* Numa fusão, o olhar do espectador é transportado para o canavial pernambucano, eixo territorial inspirador do artista visual Cicero e solo criativo do cineasta Vladimir.

O filme é cine-biográfico, mas não convencional. É possível ver fusão não assimétrica biográfica entre o retrato exposto de Cícero e o retrato de quem expõe: Vladimir Carvalho. Nesse caso é nítida a imagem memória do jovem Vladimir rebuscando nas reminiscências de Cícero e com ela compartilhando valores imaginários do mesmo universo, embora trilhados dos percursos distintos e opostos, porém complementares. Um realizou-se nas artes visuais – pintura – e o outro no cinema.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Carvalho, Vladimir et Mattos, Carlos Alberto. *Vladimir Carvalho – Pedras na Lua e Pelejas no Planalto.* São Paulo: Imprensa Oficial, 2008 (Coleção Aplausos Cinema Brasil).

Rocha, Glauber. 2004. "O cinema novo e aventura da criação". In: Glauber Rocha. Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Editora Cosac Naify.

Rocha, Glauber. 2004. "Teoria e prática do cinema latino-americano". In: Glauber Rocha. Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Editora Cosac Naify.

Rocha, Glauber. 2004. "Tricontinental". In: Glauber Rocha. Revolução do Cinema Novo. São Paulo:Editora Cosac Naify.

Gomes, Paulo Emílio Salles, 1986. "Autores e Artesões". IN: Paulo Emílio um intelectual na linha de frente. Organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Tereza Machado, 361-366. São Paulo: Editora Brasiliense.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Cuentos, capturando la inocencia y crueldad de los cuentos de hadas: Sonya Hurtado

Tales, capturing the innocence and cruelty of fairytales: Sonya Hurtado

LAURA ALGIBEZ*

Artigo completo submetido a 17 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual, profesor. Licenciado Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Master de Periodismo Digital y Redes Sociales por la Universidad Europea de Madrid. España.

AFILIAÇÃO: Universidad Europea de Madrid; Facultad de Ciencias Sociales y Comunicación; Departamento de Comunicación. Campus de Villaviciosa de Odón, Calle Tajo s/n, 28670 Madrid, España. E-Mail: laura@algibez.com

Resumen: Esta comunicación propone un análisis de la obra fotográfica "Tales" entendida como arte digital de la artista Sonya Hurtado. Un viaje visual para explorar y analizar el mundo imaginario de la infancia. Este acercamiento a su obra se llevará a cabo desde dos puntos de vista: uno que parte del discurso narrativo literario de los cuentos infantiles para transformarlos en un discurso visual y un segundo desde el estudio de el proceso fotográfico para crear una narrativa visual propia y compartir de una manera inteligente y sensible los cuentos populares infantiles.

Palabras clave: fotografía / arte digital / cuentos infantiles / discurso narrativo / discurso visual.

Abstract: *This communication is a proposal to study in deep the photographic work 'Tales' as a digital art by the artist Sonya Hurtado. This would take us to a visual exploration and analysis of the imaginary world of childhood. The approach to the study of Hurtado's work would be focusing in two points: first it will consider the context of fairy tales and children's stories' narratives and how they are transformed into a visual language and the second to focus in the photographic process to create a unique visual narrative that allows her to share and present to the public in an intelligent and sensible way the popular fairytales.*

Keywords: *photography / digital art / children's stories / narrative dialogue / visual dialogue.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

Esta investigación se centra en la última exposición individual realizada por Sonya Hurtado en V&A Museum of Childhood de Londres, *Tales, capturing the innocence and cruelty of fairy* del 23 de julio de 2016 al 8 de enero de 2017. Fotografías basadas en cuentos infantiles sobre los que Hurtado hace una reflexión de una temática real con una moral y una enseñanza.

La infancia es un tema recurrente en la mayor parte de su obra. Los modelos son niños inmersos en escenarios imaginarios que atraen tanto a niños como a adultos. En su obra el espectador deja de lado la imagen idealizada de una infancia feliz e inocente para enfrentarse al lado oscuro y complejo de las emociones humanas.

Sonya Hurtado nace en España en 1973. Se traslada a vivir a Londres en 1998, donde vive y trabaja desde entonces. Graduada en fotografía en Middlesex University, recibe el prestigioso premio AOP en 2011. Participa en diversas exposiciones colectivas en Londres donde, desarrolla su carrera profesional como fotógrafo de moda y publicidad que compagina con sus proyectos artísticos.

Será la fotografía el medio que utilice para materializar de forma visual su mundo interior, sus fotografías se conciben casi como pinturas, llenas de color y vitalidad. Sonya Hurtado no utiliza la técnica fotográfica para capturar momentos o reproducir la realidad, sino para crear situaciones imaginarias mezclando temas y técnicas actuales con referencias estéticas surrealistas y de los grandes maestros de la pintura clásica.

1. De el discurso narrativo literario a el discurso visual

Los cuentos son historias imaginarias pero que a la vez hacen reflexionar sobre una temática real, hechos y situaciones de la vida que forman parte de nuestro aprendizaje. En realidad los cuentos son lecciones de vida que pasan de generación en generación. Todas las obras hablan de problemas sociales extrapolables a situaciones actuales que conectan con nuestra sensibilidad y nos ayudan a evolucionar y adaptarnos aprendiendo del comportamiento humano.

1.1 Discurso narrativo literario

Los cuentos infantiles son un medio para cautivar y atraer al niño hacia un aprendizaje de valores, desarrollando la imaginación y enseñando normas de vida. A través de los argumentos e ilustraciones de los cuentos se pueden articular diferentes áreas de conocimiento referidas a la comprensión de la naturaleza, la sociedad, el arte, la matemática para mejorar el desarrollo de la personalidad y el comportamiento social.

Social en cuanto a que muchas veces los cuentos son transmitidos de padres

a hijos, siendo clave para el desarrollo de una dimensión afectiva, favoreciendo el hábito de la reflexión y la transmisión de valores morales en los niños.

La ilustraciones de los cuentos estimulan la imaginación, la creatividad, desarrollan la comunicación y facilitan de manera efectiva su comprensión ya que los niños comienzan a ver cuentos mucho antes de aprender a hablar y a leer.

> *Los cuentos hacen reflexionar al niño sobre sus propios problemas para así poder ir resolviéndolos poco a poco. Aprenden de situaciones concretas y personales que pueden extrapolar a su vida cotidiana.* (Dewey, J., y Hook, S., 2008).

Ayudan a los niños a crear sus propios esquemas de conocimiento a partir de los conocimientos adquiridos en ellos.

De los referentes éticos y estéticos de los cuentos infantiles, surge una obra fotográfica que explora desde una visión adulta el mundo imaginario de la infancia. Un mundo donde los niños encuentran y deben navegar por los complejos sentimientos de aislamiento, miedo y desesperación en el contexto de los cuentos de hadas y cuentos infantiles.

> *Como Alicia, el maestro tiene que pasar con los niños detrás del espejo y ver con las lentes de la imaginación todas las cosas, sin salir de los límites de su experiencia; pero, en caso de necesidad, tiene que poder recuperar su visión corregida y proporcionar, con el punto de vista realista del adulto, la orientación del saber y los instrumentos del método* (Mayhew y Edwards, 1966).

1.2 Discurso narrativo visual

Originalmente los cuentos infantiles fueron creados para dar a los niños valiosas lecciones de vida y esa es la clave de la obra de Sonya Hurtado en *Tales:* interpreta visualmente la ética y la moral de los cuentos infantiles originales.

Las imágenes que nos ofrece la artista en sus fotografías no son ilustraciones de los cuentos populares, son interpretaciones gráficas de cuentos clasicos con las herramientas visuales que mejor domina: la luz, la cámara fotográfica y el photoshop. Narraciones visuales pensadas en clave de adultos, pero que también aportan riqueza y educación visual a los niños.

En su obra se aprecia como la artista reformula un discurso fiel a la tradición popular de los cuentos infantiles por otro nuevo, reconduciéndolo hacia una visión más profunda y compleja sobre la moral y enseñanza de distintos cuentos. Muchos de los cuentos originales son narraciones complejas y duras que el tiempo se ha encargado de endulzar para que tuvieran finales felices y terminen con la célebre frase "fueron felices y comieron perdices." Desenlaces que poco tiene que ver con el final del cuento original.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 y 2 · Sonya Hurtado. (2015) Red Riding Hood and Alice in Wonderland, Tales (fotografía). V&A Museum of Childhood, Londres. Fuente: Sonya Hurtado.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

1.3 Breve descripción y moraleja de los cuentos

La paradoja a la que nos somete Sonya Hurtado a través de sus imágenes queda patente en la descripción y análisis de los cuentos seleccionados para la exposición, descubriendo a sus protagonistas y el ambiente sórdido e inquietante que les rodea (Figura 1, Figura 2).

1.3.1. *Caperucita Roja*

Una niña pequeña vestida de rojo es engañada y devorada por un lobo hambriento. Con su brillante abrigo rojo es un blanco fácil, como son los niños para los depredadores. *Caperucita* se olvida de la advertencia de su madre de no salirse del camino y cae presa de un lobo simpático y encantador.

La rima del final del cuento original de Perrault es una advertencia a las chicas jóvenes sobre este peligro.

> *Little girls, this seems to say, Never stop upon your way. Never trust a stranger-friend; No one knows how it will end. As you're pretty, so be wise"; Wolves may lurk in every guise. Handsome they may be, and kind, Gay, or charming never mind! Now, as then, 'tis simple truth— Sweetest tongue has sharpest tooth!* (Perrault's Fairy Tales, 1968: 29)

1.3.2. *Alicia en el País de las Maravillas*

El conejo siempre tiene prisa, corriendo para mantener el tiempo y las exigencias de la reina de corazones. Está atrapado. La ventana y la jaula abierta representan libertad. Esto es el reflejo de cómo niños y adultos elegimos vivir nuestra vida, siempre corriendo alrededor en un loco intento por conseguir falsas necesidades. Hamsters en una rueda que no va a ninguna parte (Figura 3, Figura 4). ¿Cómo podremos esperar liberarnos la sociedad y nosotros mismos de estas exigencias tan poco realistas?

1.3.3. *Rapunzel*

Rapunzel es una niña solitaria que quiere ver el mundo pero no se lo permiten su madre la mantiene encerrada en una torre. A veces el mundo nos está mirando a la cara pero tenemos miedo de verlo o de aprovechar las oportunidades que nos ofrece.

¿Debemos esperar que venga la persona adecuada para salvarnos? ¿Un príncipe que suba a la torre para rescatarnos? ¿O debemos dar el paso y saltar? ¿Cómo podemos cruzar esas barreras que nos retienen?

1.3.4. *Madame Butterfly*

Madame Butterfly, una joven japonesa, espera el regreso de su amado esposo, un oficial de la marina americana. Se aísla del mundo llena de dolor y tristeza y

se transforma en un capullo de mariposa. Cuando finalmente él regresa con su nueva esposa americana, ella es incapaz de vivir con el dolor de la traición y la sensación de abandono. Únicamente encuentra la liberación a su insoportable dolor al convertirse en una mariposa.

La inocencia de la juventud permite llenar la mente de ideas románticas respecto al amor con expectativas poco realistas que rara vez se cumplen en la vida real.

2. Proceso de trabajo

Sus fotografías nos remiten a un mundo imaginario, nostálgico y emocional. No se centra en elementos propiamente del lenguaje fotográfico (velocidad de obturación, profundidad de campo, encuadre...) sino más bien en la creación de una composición de tradición pictórica, llena de simbolismo y con un sesgo surrealista, generando un diálogo que nos sugiere una historia. Y parte de la fotografía porque la fotografía sabe captar lo que sucede y ese suceso es interpretado y manipulado para contar una nueva historia dotando así a la imagen de una nueva lectura visual.

La artista realiza sus composiciones usando una combinación de fotografía, collage y edición digital. Como modelos utiliza a sus hijos y a los hijos de sus amistades y luego introduce fondos, texturas y colores que dotan a sus imágenes de un aire pictórico y onírico que caracteriza su trabajo.

Se inspira en autores de distintas disciplinas, ilustradores como Benjamin Lacombe, fotógrafos como Tim Walker y Eugenio Recuenco, artistas del graffiti, Herakut y Os Gemeos pero también toma como referencia la luz de la pintura holandesa del siglo XVII, o las composiciones y paleta cromática de la pintura de El Bosco. Referencias tradicionales que confronta, con acierto, con todo tipo de influencias actuales para lograr un discurso visual propio.

Tales es una obra autorreflexiva y muy personal. En cada una de sus fotografías se aprecia una gran implicación a nivel emocional, una lectura muy personal de los cuentos, como por ejemplo con el cuento de Pinocchio. Con este cuento en concreto hace una analogía entre su hijo que nació con un problema de autismo y Pinocchio (Figura 5).

La historia de Pinocchio está basada en un niño autista, un niño de madera que no es real porque no tiene corazón, la condición para conseguir un corazón es que sea bueno, que se adapte a la sociedad y cumpla sus normas. Sin embargo, por más que lo intenta, no lo consigue, es incapaz, no puede, por lo tanto se le ve como un egoísta, como un niño malo. Al final se sacrifica por su padre Gepetto y consigue su corazón y ser un niño bueno. Para Sonya Hurtado los niños autistas son los Pinocchios de la sociedad moderna.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 y 4 · Sonya Hurtado. (2015) Rapunzel y Madame Butterfly, Tales (fotografía). V&A Museum of Childhood, Londres. Fuente: Sonya Hurtado.

Figura 5 · Sonya Hurtado. (2015)
Pinocchio (fotografía). V&A Museum of Childhood,
Londres. Fuente: Sonya Hurtado

Conclusiones

"Los cuentos de hadas son ciertos, no porque nos hablen de que existen dragones, sino porque nos dicen que podemos vencerlos." (Chesterton, G.K., 2013)

Los cuentos de hadas y cuentos infantiles proporcionan ricas narrativas para explorar la significación emocional de mundos imaginarios que no dejan de tener una realidad propia.

Las imágenes de *Tales* son suaves y sutiles — no para niños pero sí sobre niños. Son imágenes aparentemente inocentes pero contaminadas por los sucesos y las historias que inspiran.

Referências

Chesterton, G. K. (2013). *Orthodoxy*. Moody Publishers.

Dewey, J., & Hook, S. (2008). "The Middle Works of John Dewey." Vol. 9, 1899-1924: Democracy and Education, 1916.

Mayhew, Katherine Camp y Edwards, Anna Camp (1966). The Dewey School. Nueva York, Atherton.

Perrault't Fairy Tales,(1969): Dover Publications, INC. New York.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

El proceso creativo de Sol Abadi en la obra Nómades

Creative process of Sol Abadi in her work Nómades

LILA T. NEMIROVSKY* & REGINA LARA SILVEIRA MELLO**

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Argentina, artista visual. Especialista em Design de Vidro na Escola Vetroricerca (EV), Bolzano, Italia. Bacharel em Historia da Arte na Universidad Autónoma de Madrid (FF-UAM), Espanha.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC). Rua da Consolação, 930 São Paulo SP CEP: 01302-907 Brasil. E-mail: lilanemirovsky@gmail.com

**Brasil, artista visual. Doutorado em Psicologia como Profissão e Ciência, Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCAMP). Mestrado em Arte, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bacharelado em Design, Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Brasil.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, 930 São Paulo SP CEP: 01302-907 Brasil. E-mail: regina.mello@mackenzie.br

Resumen: El articulo presenta algunas reflexiones a partir del análisis de la obra y el proceso creativo de la artista argentina, naturalizada brasilera, Sol Abadi quien ha realizado exposiciones en Argentina, Uruguay y Brasil y ha sido ganadora del 2º Salón Nacional del Vidrio de Argentina. Presentamos aquí una reflexión sobre su proceso creativo en la obra "Nómades", tomando como referencia a Mihaly Csikszentmihalyi y su concepto de fluidez, a la vez que identificamos motivaciones centradas en la creación y junto con una temática vinculada a la migración.

Palabras clave: Proceso creativo / fluir / obras modulares / vidrio / sustentabilidad.

Abstract: *The article presents some reflections from the analysis of the work and the creative process of the Argentine artist, naturalized Brazilian, Sol Abadi who has made exhibitions in Argentina, Uruguay and Brazil and has been the winner of the 2nd National Glass Show of Argentina. We present here a reflection on her creative process in the work Nomads, taking Mihaly Csikszentmihalyi and his concept of flow as a reference, while identifying motivations centered on creation with a theme linked to migration.*

Keywords: *Creative process / flow / modules / glass / sustentability.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

El tema propuesto en el siguiente trabajo se basa en el trabajo de la artista argentina, naturalizada brasilera, Sol Abadi, quien trabaja fundamentalmente con vidrio, que dialogan por diversos otros elementos. Sol Abadi se ha dedicado al arte en vidrio desde los años 90´primero en su Buenos Aires natal donde ha sido ganadora del 2º Salón Nacional del Vidrio de Argentina, entre otros premios y posteriormente en la ciudad de San Pablo, Brasil, donde reside actualmente.

Presentamos aquí una reflexión sobre su proceso creativo en la obra "Nómades", observando el fluir de sus ideas, identificando motivaciones centradas en la creación y la organización del espacio junto con una temática vinculada a la migración.

Se trata de una obra compuesta de pequeños módulos que no exceden los 30cm, realizados en cemento y vidrio que, intercambiables y dinámicos se arman de diferentes maneras y se acomodan a diversos lugares.

Lo cual resulta ciertamente paradójico debido a la materialidad con la que se asume esta flexibilidad: cemento opaco, pesado y denso en conjunto con el vidrio frágil y luminoso, amalgamado en un vínculo de metamorfosis espacial, y diáfana.

A través de la obra de Sol, nos es posible vislumbrar el concepto de flow de Mihaly Csikszentmihalyi, que aparece a lo largo del proceso creativo de la artista, quien mediante la entrevista a las autoras, les ha brindado de valiosa información.

1. Una artista albañil

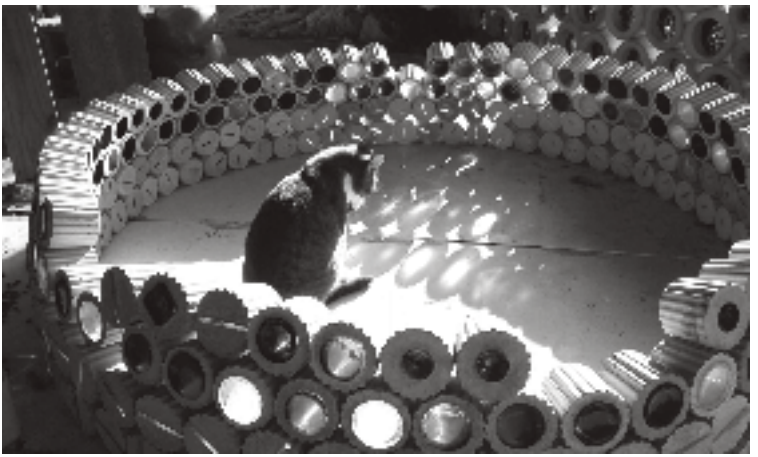
Sol Abadi no siempre estuvo ligada al vidrio, éste fue un encuentro que se dio durante su adultez; una vez establecida en la ciudad de San Pablo, Brasil. Porque Sol Abadi emigró y fue esa migración la que luego marcaría el paso de su trayectoria, el fluir de su creatividad y la huella de sus hazañas, reconociendo que sus piezas son una suerte de marcas alojadas en la memoria creativa de esta artista nómade, quien a pesar de utilizar un material conceptualmente frágil y rígido como el vidrio, lo convierte en todo un símbolo de contención emocional, una especie de abrigo constante, una casa rodante.

Sol, nació en 1958 y a sus 17 años emigra de su Buenos Aires natal hacia la megalópolis de San Pablo, Brasil donde la curiosidad la impulsó hacia la facultad de periodismo. Posteriormente trabajaría en publicidad y cine documental antes de adentrarse en el terreno vítreo.

A lo largo de la entrevista concedida a las autoras, Sol Abadi nos comenta que:

> *Tenía ganas de buscar un lugar personal, que no tuviera nada que ver con la venta de nada, donde pudiera desarrollar mi cabeza y que el material me ayudara a desarrollarla. Y en ese sentido, el vidrio es perfecto porque si caminas dos cuadras alrededor de tu*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



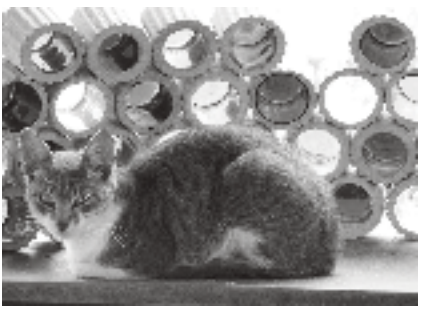


Figura 1 · Sol Abadi, Nómades, 2015. Vidrio de botella cortada enmarcada en material cemento. Colección particular, Montevideo, Uruguay. Fuente: propia
Figura 2 · Sol Abadi, detalle de Nómades, 2015. Vidrio de botella cortada enmarcada en material cemento. Colección particular, San Pablo, Brasil. Fuente: Sol Abadi
Figura 3 · Sol Abadi, detalle de Nómades, 2015. Vidrio de botella cortada enmarcada en material cemento. Colección particular, Montevideo, Uruguay. Fuente: Sol Abadi

> *atelier vas encontrar vidrios rotos, botellas, muchas cosas de vidrio. Cosas para volver al taller y experimentar. Me gusta la huella que dejas a través del vidrio* (entrevista a las autoras, 2016).

De esta forma, observamos que las obras de Sol no sólo son lúdicas sino que también cuentan con un fuerte concepto de sustentabilidad y regeneración de aquello que va a la basura. En la calle, ella rescata aquello fútil y olvidado para reasignarle un lugar en el campo del arte. La basura se reinventa y renace en las obras Nómades de Sol.

Sol, encuentra cosas para jugar. Y tal como nos transmite Csikszentmihalyi en sus ideas sobre el fluir; el momento en el que se comienza a crear es el momento de éxtasis en el que se ingresa en una realidad paralela. Y es en esa realidad paralela en la que ingresa Sol Abadi: ella pasea, salta, se divierte, juega y experimenta. Ella arranca su éxtasis jugando.

Según Csikszentmihalyi (2012), La información en aquel momento es tanta que el cerebro no puede procesarla y se tiene la sensación de que el cuerpo desaparece, que la existencia se suspende. Es una especie de fluir espontaneo, en la que la experiencia de fluir que se da en aquel sentimiento de pseudo espontaneidad que logras cuando entras en el estado de éxtasis.

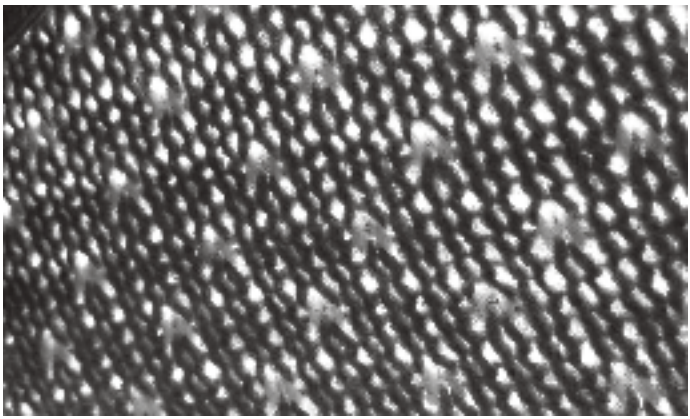
Resulta paradójico observar que aquella fascinación inicial por ver la realidad a través de un vidrio –como la lente de las cámaras de filmación- atravesaría más tarde una metamorfosis hacia la visualización mediante la lente en vidrio, ahora construida por la propia artista. Una lente-refugio, porque aquel cristal modelado y trabajado pasaría ésta vez a formar parte de una serie de módulos-ladrillo que construirían espacios, como una casa, su lugar de contención. Diáfano y móvil, pierde aquella materialidad inicial y nos retrotrae a la pregunta que Csikszentmihalyi se hacía: ¿Cómo se construye y dónde empieza la felicidad? ¿Está relacionada con la materialidad? La respuesta es no. Está relacionada a aquella fascinación, impulsora del hacer creativo (2012).

A Sol se le iluminan los ojos cuando nos cuenta que le gustan las cosas transparentes, le maravilla la posibilidad de que de un lado, el objeto sea cristalino y que del lado de atrás se pueda avanzar sobre un sólido y nos comenta:

> *Me parece fascinante que puedas trabajar con el relieve de un lado del vidrio y que del otro lado se transforme en una especie de pantalla. Es como una lente. Es como colocarle una lente a la vida, porque todo lo magnifica, todo lo amplifica* (entrevista a las autoras, 2016).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



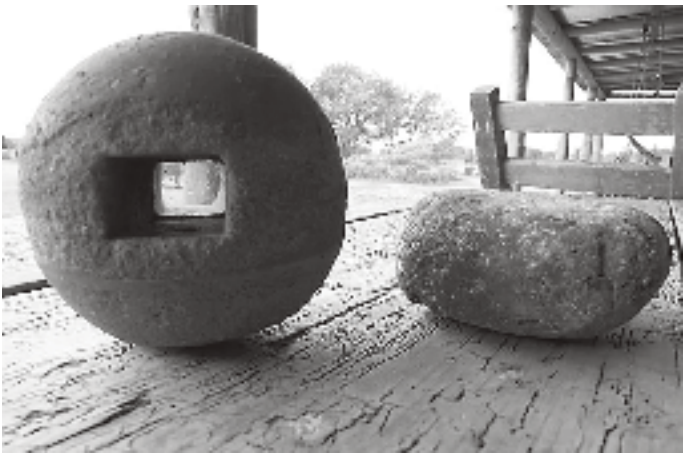


Figura 4 · Sol Abadi, detalle de su sweater de lana personal que le ha servido de inspiración para su obra Nómades, 2015. Colección particular, San Pablo, Brasil. Fuente: Sol Abadi
Figura 5 · Sol Abadi, ejercicios escultóricos 2014. Vidrio reciclado de botellas fundidas, enmarcada en material cemento. Colección particular, Montevideo, Uruguay. Fuente: Sol Abadi

Finalmente sus inicios detrás de la cámara de cine, se transforman en la lente que magnificaba el juego de su vida.

> *Cuando te gusta ese juego del vidrio, de la transparencia, los relieves y las texturas formadas con el fuego, descubrís que no hay otro material que te de ese juego, para mí este juego me lo da el vidrio, no hay otro material* (entrevista a las autoras, 2016).

Sol Abadi regresa a Buenos Aires en 1991 y allí comienza a tomar cursos de escultura con el reconocido artista plástico argentino J. C. Distéfano, quien recibe al año siguiente el Premio Konex de Brillante como la personalidad más relevante de las Artes Visuales en la última década en Argentina. Distéfano trata a sus esculturas en tres etapas: modela primero en barro, obtiene el molde en yeso y luego lo pasa a polyester pintándolo con esmalte epóxi.

Estos pasos son enseñados a Sol, quien los incorporará a lo largo de su trabajo artístico. Ella también modelará el barro con sus manos, formará su contra molde en algún material refractario como el yeso o el cuarzo y luego de limpiarlo y vaciarlo de barro, lo llenará de vidrio para así llevarlo a temperaturas arriba de los 900 grados centígrados. Muchas veces también tomará elementos de la propia naturaleza tales como hojas, relieves en madera, trazos en arena, entre otros y les sacará un molde preciso que luego será relleno de vidrio para su posterior horneada.

A medida que pasa el tiempo, Sol se encuentra con ciertos rituales que ella misma sin darse cuenta ha hecho perdurar; lava con detalle cada botella de vidrio que lleva a su atelier y el proceso de limpiarlas se vuelve una gran ceremonia. Nos cuenta que al lavar las botellas y secarlas es como si las rescataras de algo devastado, pasándolas por un baño, dejándonos en claro que nada se inicia en el taller sin que estas botellas no estén lavadas con anterioridad.

Como si fuera una suerte de resurgimiento, de volver a empezar, limpiando la lente de la vida, de su juego. Del mismo modo que Sol recomienza con cada migración entre Argentina y Brasil, porque en el 2003 vuelve a vivir a la cosmopolita San Pablo, donde reside actualmente. Así es como Sol, vive su vida personal sobre sus obras, ellas son su vida y como tal, las siente como una extensión de su cuerpo, su piel, su contención.

Es por ello que Sol construye sus obras-casa "Nómades", que fueron expuestas en la Fundación Unión de Montevideo, Uruguay en el 2013. Son obras de arte ambulantes, porque puede reinventarse y trasladarse — tal como ella misma hizo con su propia vida personal- La apariencia pesada y fuerte da obra contradice su carácter diáfano; acompañando esta misma contraposición en la utilización del material vítreo: visiblemente frágil y sin embargo capaz de albergar todo un refugio.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Lo curioso es que Sol afirma que su proceso de creación es ahora azaroso. Ella nos cuenta que los materiales utilizados son aquellas botellas encontradas casualmente en la vereda de su barrio; reciclando de esta manera el vidrio encontrado y otorgándole a su obra el carácter sustentable que la caracteriza.

E incluso el lenguaje plástico que ha construido en Nómades está fundado en el acaso de su pullover, que podemos ver a continuación.

Así ve Sol la trama de su sweater cuando esconde su cabeza entre sus ropas (ella se acurruca dentro de éstas durante la entrevista a las autoras). Buscando refugio encuentra el inicio del entramado que la llevará a recorrer su proceso creativo, en el que ahora ya han dejado de haber bocetos y rígida planificación, para que el protagonista sean los conceptos incorporados en el quehacer cotidiano. Ella recorre una larga travesía hasta dar con el juego modular que actualmente la caracteriza. Son obras compuestas de otras obras, que siguen cierto patrón de construcción y armado como si se tratara de un engranaje de "Lego" (juego infantil) que se articula para dar lugar a lo que Sol llama Nómades: su refugio móvil, versátil, desmontable y diáfano.

Sol realmente encuentra azaroso su proceso de creación y nos cuenta a continuación lo siguiente:

> *Yo participaba de una galería de arte en Uruguay donde una vez la dueña me ofreció llevarme unos potecitos; y a raíz de este material nuevo yo empecé a crear nuevas obras. No hay nada más lindo que el proceso de cortar una botella y que se derrita en el molde de forma feliz. Encuentra su grosura exacta y lee el relieve del carácter que sea. Tienes un modo de dibujar con el vidrio y el relieve abajo que no te lo da ningún otro material. El propio vidrio se pone los oscuros, los claros, los medios tonos y las sombras, es un modo de dibujar* (entrevista a las autoras, 2016).

El dibujo, su boceto, es la obra en escultura tridimensional, realidad sustentable reaprovechada cuya forma se da en su mente y se dibuja en el espacio. Ella afirma que nunca piensa como una escultora sino que lo hace como un albañil, un buen obrero de la construcción. Se concentra e investiga maneras para construir aquel refugio contenedor e imagina paulatinamente su obra en pie ya resuelta. Sol va experimentando, va creando y sobre todo, va divirtiéndose en el transcurso del hacer, va sintiendo el éxtasis de su juego a medida que progresa (Csikszentmihalyi, 2012).

Durante nuestra conversación, Sol destaca que si bien es importante la verticalidad de su obra, lo fundamental es en realidad que su obra alcance la esencia contenedora que ella persigue.

> *Durante años empecé a entender que lo que yo quería era que el vidrio estuviera en pie, pero especialmente que me sirviera para construir ese contenedor. Me fui dando cuenta entonces que ya no me interesaba que estuviera en pie, sino que fuera un ladrillo para construir mi contenedor, los pedazos de la obra fueron como los primeros ladrillos para construir mi nido* (entrevista a las autoras, 2016).

Este refugio formal integra también parte de su propia tautología. El refugio se compone de vidrios albergados en cemento. Por un lado es importante proteger al vidrio para que no se rompa y consecuencia de ello es el marco de material cimentício que la artista le brinda. Otorgándole de esta manera, fortaleza y el carácter de ladrillo articulador del módulo en donde Sol, siguiendo las premisas de Csikszentmihalyi alcanza su serenidad y el sentido del tiempo desaparece.

Conclusión

Sol Abadi es una artista de lentes, ha utilizado éstos al comienzo de su carrera profesional en el ámbito cinematográfico y paulatinamente los ha ido convirtiendo en cristales que, trabajados artesanalmente, magnifican la realidad al mismo tiempo que la reducen a un infinito conjunto de colores reflejados en y alrededor de su obra Nómades, que simboliza en cierta forma el enorme recorrido de su vida profesional como artista plástica. Sol ya no boceta, lo ha hecho durante mucho tiempo hasta conseguir incorporar los conceptos a su obra, lo cual la habilita ahora a entretenerse más libremente y atravesar la experiencia artística en el más íntimo ámbito de su juego.

Es así como da comienzo al éxtasis que la artista nos relata como el fluir de una aventura que genera una revolución de felicidad en su organismo, de forma que el proceso creativo de Sol Abadi demuestra los conceptos desenvueltos por Mihaly Csikszentmihalyi.

Referencias

Csikszentmihalyi, Mihaly (2012) "Aprender a fluir." Editorial Kairós. ISBN-1-: 84-7245-412-6.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Imagem-diagrama: formulações da forma videográfica em Maria Lucia Cattani

Diagram-image: formulations of video-graphic form in Maria Lucia Cattani

LUISA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, artista visual. Docente e Pesquisadora na Doutorado em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (IA, UNICAMP). Mestrado em Multimeios, IA, UNICAMP. Graduação em Engenharia Civil, Universidade de São Paulo.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas), Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Midia e Arte (LIMIAR). Campus I – Prédio da Reitoria Rod. D. Pedro I, km 136. Pq. das Universidades Campinas – SP / CEP: 13086-900 Brasil. E-mail: luisaparaguai@gmail.com

Resumo: O texto aborda as operações poéticas da artista Maria Lucia Cattani, nos vídeos "Paralelas" (2006), "4 linhas" (2004), "4 patos" (2003) para refletir sobre os modos constitutivos da imagem em movimento, enquanto formulações diagramáticas no tempo. Os princípios construtivos da forma videográfica – repetições e variações, justaposições e desconexões – decodificam, estruturam e codificam outros limites plásticos e espacio-temporais, que promovem resistências pelas incongruências. Inventam-se realidades.

Palavras chave: Arte e tecnologia / Narrativa visual / Imagem-diagrama / Padrão.

Abstract: *The text is concerned with the poetic operations of the artist Maria Lucia Cattani in the "Paralelas" (2006), "4 linhas" (2004), "4 patos" (2003) videos, to think about the constitutive modes of the image in movement as diagrammatic formulations in time. The constructive principles of the video-graphic form – repetitions and variations, juxtapositions and disconnections – decode, structure, and code other formal and space-time limits, to evoke resistances by the incongruences. Realities are invented.*

Keywords: *Art and technology / Visual narrative / Diagram-image / Pattern.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Este texto aborda as operações poéticas da artista, Maria Lucia Cattani, nos vídeos Paralelas (2006), 4 linhas (2004), 4 patos (2003) para refletir sobre os modos constitutivos da imagem em movimento, enquanto formulações diagramáticas no tempo. A artista, bacharel em Artes Plásticas, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), docente e pesquisadora na mesma Instituição, nasceu em 1958 em Garibaldi (RS), e faleceu em 2015, em Porto Alegre (RS). Em sua prática artística, com reconhecidas exposições nacionais e internacionais, percebe-se a criação de sistemas visuais, que a partir de gestos em fluxos estruturam/mobilizam processos de contaminação e mistura entre técnicas e suportes. Suas experimentações operam com a linguagem visual, em construções qualitativas, que potencializam o resultado imagético na ambiguidade de possibilidades semânticas e perceptivas.

A partir dos conceitos de "pattern" (Alexander, 1971), "duração e multiplicidade" (Bergson, 2006) busca-se compreender, respectivamente, os processos de codificação e decodificação da artista que inscrevem temporalidades e conformam os vídeos Paralelas (2006), 4 linhas (2004) e 4 Patos (2003). Nomeia-se a imagem-diagrama como o operador poético, que estrutura forças e formula a forma videográfica, bem como alicerça esta reflexão sobre os elementos e as composições visuais – repetições e variações, justaposições e assimetrias – nas obras de Maria Lucia Cattani. Observa-se na constituição da imagem em movimento e no seu encadeamento sequencial a proposição de outros limites plásticos e espacio-temporais, que promovem resistências e revelam incongruências, pela coexistência de composições visuais e espacialidades não concretamente possíveis. Inventam-se realidades.

1. Imagem-Diagrama: formulações da forma

Para compreender a poética visual de Cattani, referencia-se o conceito de diagrama, imbricado com o de "pattern" (Alexander, 1971), como articulações entre a forma gráfica e as suas relações topológicas, entre descrições formais e suas propriedades funcionais da linguagem, que implicam na construção de significados. Conforme o autor, faz-se uma diferença entre standard e pattern, ainda que usualmente traduzidos como padrão. Enquanto o conceito pattern apresenta-se flexível, "e se refere ao processo de projeto, detendo caráter suficiente para ser reconhecido e reutilizado em sua essência estética", o termo standard "apropria-se do pattern normatizando-o em seus campos de atuação, usos e propriedades, determinando portanto sua aplicação" (Vassão, 2010: 115). Assim, assume-se a ação inventiva da artista como formulação estruturante da

forma – pattern, diante de sua potência em derivar e incorporar transformações – um pensar diagramático que compõe forma e contexto, o que equivale dizer "a forma de um conteúdo" (Arnheim, 2005: 89).

> *Os diagramas, por sua vez, representam por similaridade nas relações internas entre signo e objeto. Não são mais as aparências que estão em jogo aqui, mas as relações internas de algo que se assemelha às relações internas de uma outra coisa. Todos os tipos de gráficos de quaisquer espécies são exemplos de diagramas* (Santaella, 2000: 120).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Estas relações internas estruturantes, que conformam formas na/da imagem, dependem de um pensamento ordenador de Maria Lucia Cattani, sugestivo de aproximações visuais e correspondências semânticas, entre as partes compositivas da imagem-vídeo e possíveis narrativas. Neste texto nomeiam-se o formato dos vídeos e o grafismo das linhas como elementos operacionais da artista. Primeiro, a montagem em Paralelas (2006), 4 linhas (2004) e 4 Patos (2003) sugere divisões horizontal, vertical e em quadrante (conforme linhas não existentes, mas demarcadas na Figura 1), respectivamente, pela repetição, inversão e justaposição de trechos sequenciais. Com este procedimento, modula-se um espaço perceptivo pela multiplicidade de frames, mais ou menos explícitos na mesma tela, sendo marcados e delimitados pelos fenômenos de rarefação e adensamento dos elementos (pássaros, peixes, patos) em seus percursos, direções e movimentos descontínuos. A artista, ao flexibilizar as referências físicas do mundo concreto, produz ambiguidade na/para a leitura e confronta o observador com os pressupostos da variabilidade, da instabilidade e da multiplicidade das imagens tecnológicas.

Segundo, as linhas gráficas, no vídeo 4 Patos (2003) (Figura 2) e Paralelas (2006) (Figura 3) organizam outros contornos e formas ao conectarem os elementos figurativos – pássaros e os patos, respectivamente. Define-se uma outra camada, que sobreposta ao material capturado expressa um arranjo físico de forças e tensões e cria outro fluxo interno à própria imagem em movimento. Nesta dialética entre linhas e fundo, o gesto da artista conduz à emergência de um conjunto de coordenadas espaciais e vetores abstratos. O vídeo ganha uma espessura, uma outra superfície que suscita instabilidade nos regimes visuais da imagem em movimento. Deste campo conflitante configuram-se visualidades transitórias e mutantes.

As composições não-homogêneas dos frames de vídeos apresentam-se "desprovidos de planos hierárquicos, de espacializações do tipo superior/inferior, frente/fundo, dentro/fora" (Fatorelli, 2013) enquanto conformam e deformam sistematicamente as estruturas visuais e atualizam a potência ou intenção

das formas. Para Alexander (1971: 85) "qualquer pattern, sendo abstração de uma situação real, que comunica a influência física de certas demandas ou forças é um diagrama". A formulação estruturante do pattern modeliza as composições visuais nos vídeos, condicionando a organização dos elementos gráficos – linhas – e produzindo uma multitude de formas.

As linhas gráficas (Figura 2 e Figura 3) superam a impossibilidade de acontecimento da composição sugerida, e ao conectarem tempos não sincrônicos e suspenderem os limites contíguos espaciais sugerem metáforas. A relação entre a narrativa e a imagem-diagrama estabelece-se dependente e iterativa, na medida em que os diagramas materializam-se em imagens pelas associações sugeridas, assume-se a complexidade das imagens como diagramas formuladores potenciais de sentido.

2. Imagem videográfica: temporalidades inscritas

A artista captura determinados fenômenos físicos e movimentos (peixes e patos nadando, pássaros voando) e, na edição/montagem do vídeo, interfere no tempo sincrônico, para reafirmar a imagem videográfica como uma superfície híbrida. O exercício de compor diferentes modos de representação e materialidades – vídeo, desenho, computação – instaura uma outra relação espaço/temporal, que não aquela presentificada pela especificidade das imagens capturadas. Bellour (1997) descreve estas construções intersemióticas definindo o termo "entre-imagens" para abordar este trânsito entre linguagens, "passagens" entre regimes e convenções. Prevalecem nesta operação de Cattani as sobreposições e interseções entre processos imagéticos, sem que se pretenda demarcar campos antagônicos ou determinações hierárquicas.

Pensando sobre o contexto das temporalidades nas obras em questão, entende-se que a natureza de ocorrência da imagem em movimento naturalmente apresenta-se alinhada com o espaço, ao mesmo tempo, em que as operações diagramáticas da artista suspendem o encadeamento regular e contínuo desta articulação. Por exemplo, a inversão dos deslocamentos dos patos (esquerda/direita, superior/inferior) pelo espelhamento dos frames, a descontinuidade dos deslocamentos dos peixes e pássaros pela justaposição dos frames, geram um estranhamento, que libera a subordinação do movimento ao espaço e evoca uma experiência perceptiva, ao sugerir ao leitor situações improváveis. Assim, o fluxo contínuo do movimento, que envolve o tempo de um começo, meio e fim, em sincronia com o espaço lógico-matemático se esmaece, e o proposto pela artista é uma trama potencial de tempos heterogêneos. Esta configuração, afirma-se, distinta do tempo cronológico e mensurável, varia qualitativa

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

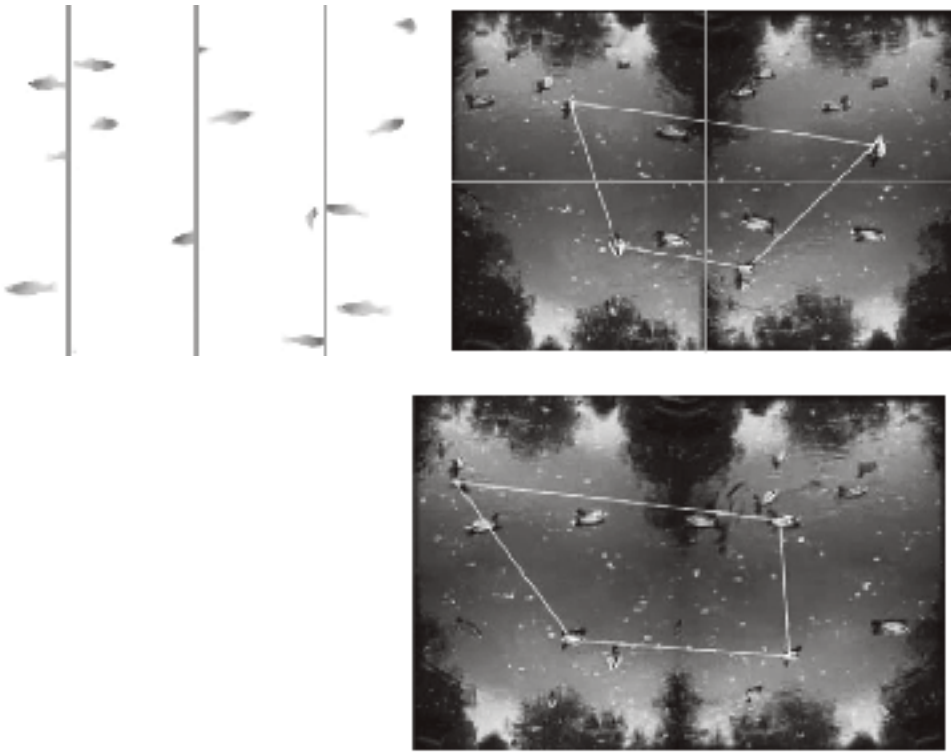
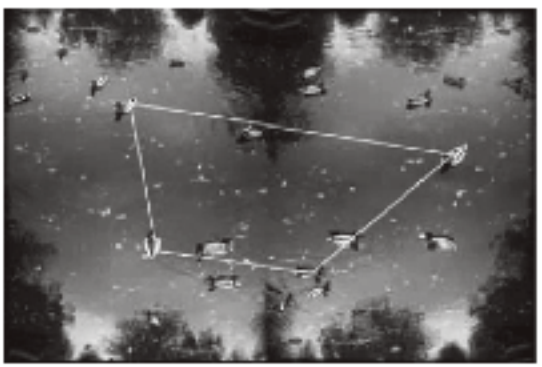
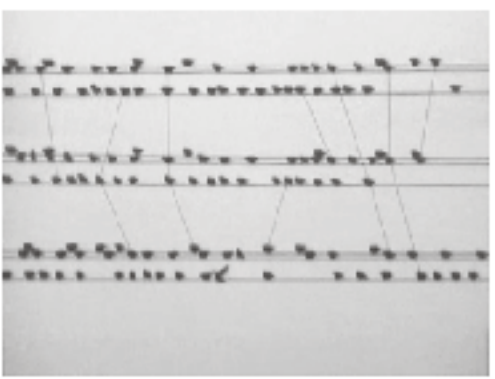


Figura 1 · Linhas verticais e quadrantes modulam a composição e repetição dos frames dos vídeos Paralelas (2006) e 4 Patos (2003), respectivamente. Fonte: (a) www.marialuciacattani.com/4d/dezesseis_peixes.htm; (b) www.marialuciacattani.com/4d/quatro_patos.htm.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9





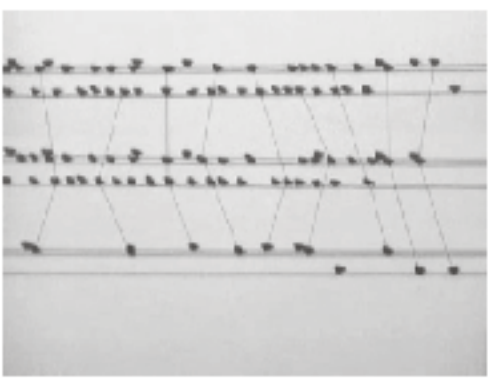


Figura 2 · Linha geométrica fechada no frame do vídeo 4 Patos, 2003.
Fonte: www.marialuciacattani.com/4d/quatro_patos.htm.
Figura 3 · Linha geométrica aberta no frame do vídeo Paralelas, 2006.
Fonte: www.marialuciacattani.com/4d/paralelas.htm.

e continuamente enquanto experiência do sensível. Como escreve Bergson (apud Coelho, 2004: 240), a sucessão temporal, da perspectiva do sujeito, é "uma continuidade indivisa de mudança heterogênea", uma transformação ininterrupta, não há estabilidade.

> *O tempo como matéria prima aberta, é como uma massa a ser incessantemente moldada, ou modulada, estirada, amassada, comprimida, fluidificada, densificada, sobreposta, dividida, distendida.* [...] *torna-se disponível a uma pluralidade processual que não cessa de fazê-la variar* (Pelbart, 2015: 20).

A artista modeliza o tempo com suas operações de repetição e inversão, justaposição e desconexão, e mobiliza "estados da imagem" (Bellour, 1997) não previsíveis, evocando um engendramento de temporalidades. A existência de outra modalidade de temporalidade, chamada por Bergson (2006) de "duração", faz com que a percepção do tempo escape da condição linear e circular, e se aproxime do tempo das vivências e intensidades, que neste texto contextualiza as possibilidades de transformação do próprio leitor e de diferenciação dos seus modos de leitura. Neste sentido, a obra artística, potencializa direções divergentes, que se organizam subjetivamente, mudando de natureza continua e iterativamente.

Conclusão

Sugere-se neste texto a formulação diagramática para abordar os vídeos de Cattani, que instalam dimensões visuais na imagem em movimento a partir de estruturas espaciais não-contíguas e conformadas pelas linhas gráficas. De maneira irredutível estas linhas carregam, conduzem, portam sobre si a força da gestualidade da artista, que assume a natureza heterogênea da imagem videográfica como superfície a ser manipulada.

Assume-se o termo imagem-diagrama, como operador poético que formula e conforma ritmo (patterns) em composições não-homogêneas, não-lineares, que tencionam contingências espaciais, modelos de representação e convenções das linguagens. Neste sentido, a repetição enfatiza a diferença enquanto potencial transformador. Para a artista, não parece importar o caráter mimético da representação, mas antes, a dissolução de regras para instituir construções perceptivas e estruturas de significação – multiplicidades, que abrigam a incomensurabilidade daquilo que a afeta.

Interessa-nos pensar sobre o processo do fazer de Cattani, pois sua pesquisa pela expressividade da materialidade imagética questiona modos de instauração da obra artística, que se constitui exploratória, de natureza migrante e transitória, na medida em que potencializa devires – modos subjetivos de apreensão do mundo.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Alexander, Christopher (1971) *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press. ISBN: 0-674-62751-2.

Arnheim, Rudolf (2005) *Arte e Percepção Visual. Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira Thomson learning. ISBN 85-221-0148-5.

Bellour, Raymond (1997) *Entre-Imagens*. São Paulo: Papirus. ISBN 85-308-0457-0, ISBN13 978-85-308-0457-2.

Bergson, Henri (2006) *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-2244-9.

Coelho, Jonas Gonçalves (2004) "Ser do tempo em Bergson." *Interface - Comunicação, Saúde, Educação,* ISSN 1807-5762. Vol.8 (15): 233-246.

Fatorelli, Antonio (2013) "Modalidades de inscrição temporal nas imagens fotográficas." *Ícone*, ISSN 1516-6082. Vol.15 (1): 19-31.

Pelbart, Peter Pal (2015) *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva. ISBN 978-85-273-0151-0.

Santaella, Lucia (2000) *A Teoria Geral dos Signos: Como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira. ISBN 85-221-0224-4, ISBN13 978-85-221-0224-2.

Vassão, Caio Adorno (2010) *Metadesign: Ferramentas, estratégias e ética para a complexidade*. São Paulo: Blucher. ISBN 85-212-0557-0.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

João Paulo Queiroz: Desenhos, 2005-2016. Acalmar a natureza inquieta do lugar

João Paulo Queiroz: Drawings, 2005-2016

LUÍSA SANTOS*

Artigo completo submetido a 5 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Portugal, curadora, Professora Gulbenkian, CECC, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa. Doutorada em Estudos de Cultura pela Humboldt-Viadrina School of Governance, Berlim (2015). Mestre em Curadoria de Arte Contemporânea pela Royal College of Art, Londres (2008). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003).

AFILIAÇÃO: Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Ciências Humanas. Palma de Cima, 1649-023 Lisboa. E-mail: luisa.santos@network.rca.ac.uk

Resumo: João Paulo Queiroz tem vindo a desenvolver um corpo de trabalho em série a partir da repetição, da observação e da representação de um mesmo lugar desde 2005. Ao longo dos doze anos que medeiam a produção traduzida no corpo de trabalho que hoje se afirma, João Paulo Queiroz regressou, durante um mês de Verão de cada ano, a um mesmo lugar que se tornou, simultaneamente, sujeito e objecto do seu estudo. Este artigo pretende reflectir sobre os processos e metodologias inerentes a uma prática continuada de desenho na multiplicidade de inquietudes que representa.
Palavras-chave: Repetição / observação / representação / desenho / paisagem / lugar.

Abstract: *João Paulo Queiroz has been developing a body of work in a series based in repetition, observation and representation of the same place since 2005. Along the twelve years that encompass the artistic production translated in a body of work of hundreds of drawings, João Paulo Queiroz revisited, during one month in the summer of every year, one place that became both subject and object of study. This paper aims to reflect on the processes and methodologies inherent to an unquiet practice.*
Keywords: *Repetition / observation / representation / drawing / landscape / place*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

João Paulo Queiroz (1966, Portugal), tem vindo a desenvolver um conjunto composto por *séries* de desenhos com uma metodologia baseada em repetição, num acto que podemos considerar performativo na medida em que o corpo se torna parte do desenho, em observação continuada e, finalmente, em representação de um mesmo lugar desde 2005. Durante os doze anos que medeiam o conjunto existente até hoje, João Paulo Queiroz produziu, durante um mês de Verão de cada ano, uma série de desenhos, com 21x21cm, nos Valinhos, em Fátima, num perímetro de cerca de 300 metros. Ao longo dos doze anos, poderíamos, naturalmente, esperar algumas marcas humanas no lugar, tendo em conta a velocidade dos dias intrínseca à sociedade contemporânea. Contudo, neste lugar, há uma serenidade testemunhada visualmente pela paisagem, ao longo dos vários conjuntos que formam a série produzida ao longo de mais de uma década.

Se pensarmos na arte contemporânea enquanto sistema social — uma ideia do sociólogo Alemão Niklas Luhmann (1984) — situaremos a arte no domínio da percepção do mundo. E é precisamente de percepção do mundo que nos rodeia, no que nos é mais familiar mas também naquilo que nos surpreende e nos escapa — e a imensidão da natureza será a metáfora perfeita para o que entendemos como Sublime que admiramos mas que não alcançamos -, que este conjunto trata.

A natureza tem sido objecto de estudo, representação e interpreta*ção ao longo da* história da arte. Num processo paulatino de observação e contemplação, João Paulo Queiroz explora, por um lado, os significados da percepção psicológica do espaço e do tempo e, por outro, as mudanças físicas, ora subtis ora drásticas, inerentes *à matéria de* uma paisagem natural ao longo de um dia, de um mês e, pensando no conjunto na sua totalidade, ao longo de doze anos.

Este artigo começa por contextualizar, no domínio da história da arte, a representação da natureza na sua relação com a ideia de Sublime. Esta ideia é o tema do artigo, que pretende, no seu desenvolvimento, investigar o carácter inquieto da natureza bem como dos processos de representação artística da mesma, atentando na ideia de Sublime. De seguida, pretende-se um olhar à especificidade do corpo de trabalho de João Paulo Queiroz a par de outros exemplos comparativos numa tentativa de perceber convergências e divergências ao longo da história da arte na representação da paisagem. Ao longo do artigo, o método narrativo (Boje, 2001) e as comparações são os escolhidos pelas características do trabalho do artista e para permitir uma leitura subjectiva e aberta (Eco, 1962), por oposição a uma leitura dogmática. No entanto, para

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

os objectivos deste texto, não há um capítulo dedicado à metodologia. O artigo termina com uma breve proposta de reflexão conclusiva sobre a inquietude partilhada pela natureza e pela prática de representá-la a partir do trabalho de João Paulo Queiroz.

1. A paisagem: lugar do Sublime e lugar a *desublimar*

Historicamente, a representação da paisagem não tem sido tratada como um motivo independente na arte Europeia: na maior parte dos casos, apresenta-se como cenário para alguma situação ou como estudo prévio para um desenho, pintura ou escultura (Sarapik, 2012). A paisagem enquanto género independente surge no trabalho produzido por escolas como a pintura Flamenga do Séc. XVII e nas ideias do Romantismo do Séc. XIX. Contudo, apesar de silenciosa, a paisagem sempre foi observada e representada ao longo da História, como testemunham motivos da natureza na Idade Média e do início do Renascimento, momento no qual a paisagem viria a tornar-se um dos objectos de representação — apesar de, na maior parte das vezes enquanto cenário — mais explorados para contar as histórias da Bíblia e os temas da mitologia clássica (Sarapik, 2012).

As paisagens, enquanto imagens de cenários naturais, mantiveram-se populares na arte do final do Séc. XIX e início do Séc. XX. Duas inovações tornaram a tarefa de desenhar e pintar ao ar livre mais fácil: a primeira residiu no desenvolvimento dos transportes, com os comboios e os carros a possibilitarem viagens mais rápidas a lugares menos acessíveis; a segunda assentou no surgimento da tinta em tubo, que permitiu uma portabilidade do material a par da possibilidade de manter-se seco e usável em quaisquer locais.

Motivados em parte pela insatisfação com a cidade moderna, muitos artistas procuraram lugares intocados, próximos da ideia de paraíso. Nestes lugares, longe do bulício urbano, os artistas podiam focar-se no seu trabalho e observar a natureza em primeira mão. Como consequência, muitos ensaios artísticos tiveram lugar na natureza, com o uso experimental de tintas e de cores inesperadas, não naturalistas. Artistas como Vincent van Gogh (1853-1890, Holanda), em trabalhos como a *The Starry Night* (1889), quebraram as fronteiras tradicionais da representação objectiva da natureza apontando para uma representação que assume a natureza enquanto sujeito, numa exploração dos lugares psicológicos e espirituais da paisagem.

Esta exploração traduz-se de um modo particularmente fascinante na ideia de Sublime entendida pelos artistas nas suas representações da natureza. Nas artes visuais, o Sublime é, regra geral, associado ao período entre 1750 e 1850 quando se deu uma nova resposta emocional à paisagem, primeiramente

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · João Paulo Queiroz, *22-07-2005* (2005), Desenho. Cortesia do artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

desenvolvida no trabalho dos pintores Românticos, e atingindo o apogeu com o trabalho de J.M.W. Turner (1775-1851, Reino Unido). A história vigente é de que o termo terá perdido a sua forma original depois de 1850 devido a uma mudança nos valores estéticos e culturais, dando caminho ao Belo como conceito ideal (Prettejohn, 2007), que, por sua vez, é abandonado com a arte conceptual das décadas de 1960 e 1970 que advoga a primazia da ideia sobre a forma.

De todos os pintores Românticos influenciados pela estética do Sublime, Turner talvez tenha sido o mais reconhecido pelo sucesso em capturar o efeito de total ausência de limites que Edmund Burke (1729-1797, Irlanda) e Immanuel Kant (1724-1804, Alemanha) identificaram como pré-requisito à representação verbal e visual do Sublime enquanto algo que pode ser evocado mas não atingido (Wilton, 1980). Os trabalhos de Turner tipicamente vistos enquanto tradução visual do Sublime usam uma linguagem formal que escapa a definições precisas, usando a pintura enquanto ferramenta para transmitir o simultaneamente aterrorizador e maravilhoso. Através de justaposições de escuridão e de luz, de efeitos de simbiose, de configurações de energia centrífuga e de distorções de escala, as pinturas de Turner elevam e inspiram a percepção do observador.

Mas é também a percepção do observador que *desublima* a paisagem. Esta *desublimação* reside nos modos de ver paisagens que atentam às realidades materiais do lugar representado (Wright, 1997). A inclusão de observadores contemplativos nas paisagens tornou-se uma ferramenta efectiva para mostrar como uma experiência estética poderia ser focada no sujeito que observa, como demonstram, por exemplo, as pinturas de Caspar David Friedrich (1774-1840, Alemanha), que frequentemente incluíam uma figura ao fundo a contemplar uma determinada vista de modo a representar a experiência da percepção de algo sem limites físicos.

Também a ênfase Pré-Rafaelita na particularidade de um lugar eleva as realidades materiais de cada lugar. Paralelo ao fascínio científico pela história natural característico de meados do Séc. XIX, com o seu sentido de curiosidade pela infinitude e complexidade do mundo natural, este período tornou-se particularmente apelativo para artistas que defendiam a busca da verdade enquanto objectivo primordial da arte (Ansted, 1863).

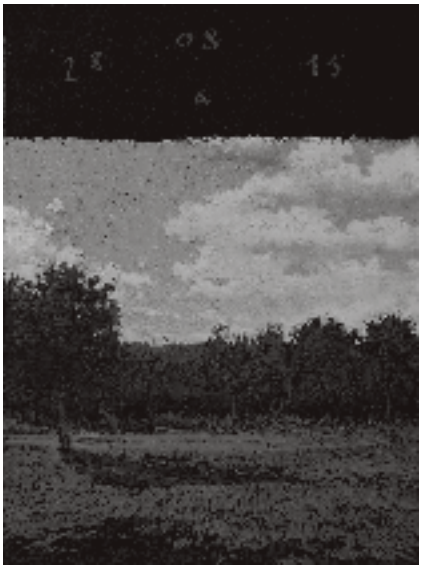
A ciência veio desvendar os imensuráveis conceitos como tempo, espaço e existência que, simultaneamente, fascinam e aterrorizam o ser humano. E foi este desvendar que veio oferecer uma nova linguagem para evocar o Sublime.

A tensão entre a representação do material e do simbólico, que pode assinalar a impossibilidade do visual em evocar o Sublime, é central no trabalho de

Figura 2 · João Paulo Queiroz, *24-08-2009a* (2009), Desenho. Cortesia do artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



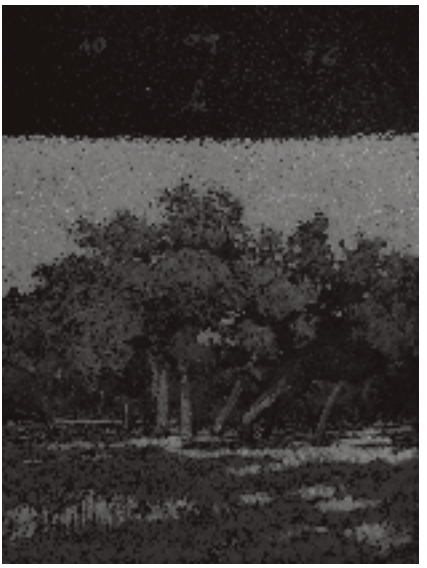


Figura 3 · João Paulo Queiroz, *28-08-2015a* (2015), Desenho. Cortesia do artista.
Figura 4 · João Paulo Queiroz, *10-09-2016h* (2016), Desenho. Cortesia do artista.

Holman Hunt (1827-1910, Reino Unido), um dos fundadores do Pré-Rafaelismo. O artista viria a fazer a ligação com a teoria do poeta Romântico Samuel Taylor Coleridge (1772-1834, Reino Unido), que anunciava o símbolo como uma forma de conhecimento que quebrava a distinção entre sujeito e objecto. Na sua pintura *The Light of the World in 1851–2 (Keble College, Oxford)* (1851-53), a ideia de representar a verdade da natureza tornou-se um imperativo moral, entendendo a natureza enquanto representante da verdade transcendente, uma ideia que vem a ser resgatada mais de um século depois por Luhmann (1984), no seu entendimento do papel social da arte exclusivamente no domínio da percepção.

A leitura do "Modern Painters" (1843) de John Ruskin (1819-1900, Reino Unido) tê-lo-ia convencido da necessidade de fundir conteúdo moral com realismo e adoptou a ideia de Ruskin do simbolismo tipológico (que residia em ler profecias ao contrário) para mostrar a possibilidade de combinar realismo e simbolismo sem distorcer o primeiro com redundâncias alegóricas.

Ruskin é o autor do termo "arte de paisagem histórica" para descrever o trabalho de Hunt e distinguir dois tipos de Pré-Rafaelismo, o poético e o prosaico, sendo o primeiro relativo à imaginação e o outro do domínio da ciência, afirmando que o último seria o mais significante para os tempos modernos em gravar monumentos do passado e cenas de beleza natural ameaçadas pelas forças da modernização (Cook & Wedderburn, 1903-12). Vários artistas, ao longo do Séc. XIX, influenciados pelas ideias de Ruskin sobre o prosaico, viriam a apresentar os problemas em expressar visualmente o Sublime num questionamento sobre o valor da Arte — cuja fundação residiria na filosofia mental, lidando com as influências do mundo externo na mente humana — e da Ciência — cuja matéria seria independente da sua relação com o homem, sendo o seu campo o domínio da mente (Brett, 1852). Sob este ponto de vista, a ciência e a arte seriam modelos a partir dos quais não se poderia chegar a uma síntese dado que quaisquer tentativas de aproximação às necessidades científicas por parte da arte resultaria numa perda da perspectiva humana. Com o final do Pré-Rafaelismo nos anos de 1860, os objectivos da arte passaram a divergir dos da ciência e cada área deveria encontrar os seus próprios termos.

O regresso à estética do Sublime pode ser visto também como uma resposta ao que tem sido descrito enquanto crise de fé que seguiu as teorias Darwinianas de selecção natural e evolução, a par de uma preocupação crescente com as consequências da industrialização e da urbanização no meio ambiente.

Seguindo a concepção Burkiana de Sublime, que toma como missão a busca por uma linguagem secular para uma experiência humana profunda, o interesse renovado pelo Sublime, depois do final do Pré-Rafaelismo, pode ser visto

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

como uma tentativa de encontrar uma nova linguagem não religiosa mas espiritual. Por outro lado, para os artistas que mantiveram um sentido de fé, o Sublime representava uma experiência religiosa. Nas duas tendências, contudo, a paisagem tornava-se, nesta época, um domínio metafísico para a projecção de emoção, um espaço limite que atravessava factos e sentimentos e no qual a natureza funcionava como reflexo do sujeito observador.

Para Ruskin, artistas como Hunt e George Frederic Watts (1817-1904, Reino Unido), artistas com uma estética próxima de Turner, mantiveram o papel ético da arte ao usar o visual como ferramenta para exprimir o mistério e o medo inerentes ao desconhecido. No caso de Watts, com os seus elementos abstractos para comunicar aspirações espirituais, o simbolismo servia para entender áreas da existência humana que residem para lá da lógica científica. O simbolismo abstracto de Watts pode ser visto como um ponto de partida para a abstracção do Sublime que podemos encontrar no Séc. XX, nos padrões densos da energia centrífuga do Caos e nas paisagens apocalípticas abstractas de artistas como Wassily Kandinsky (1866-1944, Rússia).

Jean-François Lyotard (1924-1998, França), com o seu *The Postmodern Condition* (1979), veio definir a ideia de pós-moderno enquanto final das grandes-narrativas que tomamos como verdades absolutas, uma definição que confrontava os sistemas políticos, culturais e epistemológicos com os seus próprios limites, nos quais deixam de operar. Era este tipo de potencial em traduzir este tipo de confronto que Lyotard viu numa arte do Sublime, desta época, que residiria na apresentação do irrepresentável. Actos radicais na arte contemporânea podem efectivamente recusar a compreensão e a inclusão em categorias de significado e narrativas pré-concebidas confrontando assim os observadores com as suas limitações conceptuais. As paisagens industriais de Edward Burtynsky (1955, Canadá), com o seu carácter esmagadoramente destruidor, os espaços criados por Anish Kapoor (1954, Índia) nos quais somos convidados a entrar e onde somos engolidos pela diferença de escala serão exemplares das representações do Sublime na arte contemporânea, primeiro enunciada por Lyotard com a sua concepção de pós-modernismo.

Muitos dos temas provocados pelo Sublime ao longo da História, desde os assentes na ideia de que o moderno é muito mais sobre libertar as forças aterrorizadoras do que dominar o ambiente na sua matéria aos que elevam o carácter singular de cada aspecto material da natureza, ajudam a explicar porque é que as múltiplas formas do Sublime — e de *desublimar* — continuaram a fascinar os artistas do Séc. XX e a prevalecer na contemporaneidade.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

2. João Paulo Queiroz: acalmar a natureza inquieta do lugar

Quando estamos perante este conjunto, tornamo-nos testemunhas das mudanças da mesma paisagem ao longo de um mês nos últimos doze anos com as datas sempre indicadas na parte superior do desenho — como 13 de agosto e 8 de setembro de 2015 –, escritas à mão também com o pastel de óleo. Mesmo que não tivéssemos quaisquer informações sobre a localização exacta destes desenhos, as oliveiras, as azinheiras, os sobreiros, as pedras de calcário, com a identidade das suas tipologias e espécies denunciam a sua ligação indubitável a Portugal.

A escolha do pastel de óleo prende-se com as necessidades intrínsecas à representação da natureza: a natureza é mais rápida que nós, pede-nos velocidade, as sombras correm, as cores mudam a um ritmo que mal conseguimos acompanhar em observação e que, mesmo em meios como a fotografia e o vídeo será sempre impossível de captar em toda a sua complexidade. E é também esta necessidade de velocidade que determina o formato pequeno.

O formato pintado, ao longo de todo o conjunto, é repetida e propositadamente quadrado. Trata-se de uma escolha consciente de renúncia à segurança do rectângulo de ouro encontrado na natureza, nas artes e na arquitetura, e incorporado por artistas como Piet Mondrian (1872-1944, Holanda), Le Corbusier (1887-1965, Suíça) e Leonardo da Vinci (1452-1519, Itália), matemáticos e arquitectos, desde a Grécia clássica até à contemporaneidade. O rectângulo de ouro representa a busca permanente da harmonia e da beleza. Pela expressão do movimento, mantendo-se em espiral até ao infinito, o rectângulo de ouro exprime o Belo.

Ao optar pelo quadrado em vez do rectângulo de ouro para representar esta natureza especifica, à qual tem retomado nos últimos doze anos, João Paulo Queiroz assume o desafio da dificuldade — ou da impossibilidade — de exprimir o Belo na sua plenitude.

Nas primeiras séries, os desenhos surgiam como sínteses, como um exercício de memória, numa ambiciosa busca permanente ao que a observação das cores intensas das árvores e das pedras escreve e esconde, simultaneamente. Até 2010, estamos perante uma aproximação clara aos referentes. Enquanto nos primeiros anos da série o chão mostra a sua posição mais perto de nós, nos seus imensos acidentes, a partir de 2010, de um modo gradual até aos últimos anos, o olhar levanta-se e começa a revelar o céu nos seus movimentos rápidos. Se por um lado o céu concede um carácter de familiaridade aos desenhos, por outro, a representação torna-se mais complexa a nível da forma e, essencialmente, nas suas camadas de interpretação.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

A um primeiro olhar, vemos árvores, todas tratadas de modo igual. Contudo, sob um olhar mais atento, rapidamente percebemos que as árvores que aparecem aqui representadas — ora em primeiro plano, ora em grupos num plano mais afastado — e que foram escolhidas para serem desenhadas são, claramente desafiantes ao nível da técnica: troncos retorcidos, copas de árvores com recortes que só se deixam adivinhar perante o contraste com um céu em constante mutação, texturas impossíveis ao olho humano, nos seus detalhes e tonalidades infinitas. João Paulo Queiroz fala de "acalmar a natureza" e é disso que se trata: selecciona as árvores mais rebeldes e trata depois de serená-las, com o traço, para que as olhemos como árvores que são, no seu crescimento e movimentos lentos, e não como muitas vezes pensamos vê-las, humanizadas e à nossa semelhança, com troncos que nos lembram braços agitados.

Na última série do conjunto até à data (2016), há um foco num dos elementos desta paisagem específica. Todos os desenhos desta série — a mais longa do conjunto — confidenciam o regresso ao mesmo local e a tomada do mesmo referente, das mesmas árvores, prancha após prancha, em cento e doze desenhos. Com as variações dos dias, das horas, das inclinações do sol à mesma hora, em cada desenho as árvores escrevem-se diferentes. Tal como todas as outras árvores representadas ao longo dos doze anos, vivem nesta zona de Portugal mediterrâneo. Azinheiras ainda novas, não se apresentam com características especiais nas suas formas ou simbolismos mas sim como verdadeiras daquela paisagem, tal como a luz, a terra os sobreiros, as oliveiras, as pedras, e a erva de sequeiro representadas ao longo de todo o conjunto determinado pelas doze séries.

A natureza, neste conjunto de João Paulo Queiroz, apresenta-se mais como resultado de uma experiência interpretativa e vivencial do que como um argumento ou uma temática — incide nos aspectos nos quais a natureza se sobrepõe a uma noção visual de paisagem e encontra uma união corporal com o ser humano. O desenvolvimento da representação da natureza neste conjunto, no qual o acto de desenhar assenta num esforço continuado do corpo, pode ser comparado com a filosofia fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961, França) e, em particular, às noções de experiência contida e interconectividade, nas quais defendia que o nosso objectivo constante, enquanto seres humanos, residiria em assumirmos uma posição nos espaços, nos objectos e nas ferramentas, descrevendo o corpo como o lugar onde esta apropriação acontece (Merleau-Ponty, 1945).

Muitas vezes, pensamos no trabalho do artista contemporâneo como um trabalho de atelier. Contudo, aqui, somos transportados para a realidade dos Impressionistas do Séc. XIX que pintavam ao ar livre e espontaneamente nos lugares que escolhiam em vez de num atelier a partir de estudos.

Cada um dos desenhos aqui apresentado foi produzido ao longo de um dia, independentemente das condições meteorológicas, desde o amanhecer ao entardecer, até ao ponto em que se torna impossível ver com nitidez, como o céu mas também os jogos de luz e de sombra nas árvores, na vegetação e nas pedras denunciam. Em alguns desenhos podemos ver que estaria prestes a chover e noutros, que estaria, de facto a chover (como o desenho "c" de 31 de Agosto da série de 2015). Outros desenhos revelam dias de muito sol e podemos adivinhar a dificuldade de manter os pastéis de óleo sem derreter antes de tocarem a superfície de papel (como o desenho "b" de 4 de Agosto ou o "c" de 8 de Agosto, também da série de 2015).

Num processo reminiscente do de Impressionistas como Paul Cézanne (1839-1906, França), em pinturas como *L'Allée au Jas de Bouffan* (c. 1874-75), a composição dos desenhos das últimas séries do conjunto é complexa, nas formas densas, na folhagem com diferentes tonalidades, nos recortes cuidados das copas das árvores, nos troncos dramáticos que aqui são serenados, e nos céus em constante mutação como vemos nos vários desenhos, de "a" a "e", ao longo de cada dia, correspondente a cada mês e a cada ano.

A especificidade identitária da natureza, do campo, e das árvores que não teve toda a atenção nas representações de paisagem na História da Arte Portuguesa, é sujeita a um olhar analítico e detalhado de João Paulo Queiroz. Com um convite a uma imersão total na contemplação, o mundo que este olhar nos apresenta assenta, contudo, tão paradoxal quanto conscientemente, mais do que na impressão subjectiva de um determinado lugar, no carácter inescapável da mudança inquieta e inquietante que representa os ciclos de vida e morte, e é, afinal, inerente tanto à natureza como ao ser humano.

Conclusão: uma breve reflexão sobre a inquietude da prática do desenho

Perante os desenhos de João Paulo Queiroz somos, simultaneamente, confrontados com a quietude desta paisagem específica, que permanece livre de intervenções humanas ao longo de mais de uma década, e com a sensação inquietante inerente à natureza que nos escapa na sua vastidão.

Se por um lado, este conjunto se apresenta como uma *desublimação* da paisagem — a matéria deste lugar adquire uma importância de protagonista, com a preocupação em identificar e revelar as espécies naturais características da zona — por outro lado, a quietude bucólica que compete com a mutabilidade constante da mesma matéria natural, convoca a sensação de falta de controlo diante de algo que na sua velocidade e ritmo, não conseguimos deter e apreender.

A metodologia de João Paulo Queiroz, baseada na observação repetida de

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

um mesmo lugar num mês de Verão, na dificuldade que essa escolha temporal apresenta para o domínio da técnica (os pastéis de óleo, que derretem; o corpo que fica exposto ao calor ao longo dos dias de Verão), traduz-se num aparente afastamento da estética do Sublime. A busca paulatina, ao longo de doze anos, pela melhor e mais fiel representação das oliveiras, das azinheiras, dos sobreiros, das pedras de calcário, está tão ligada ao desejo de aproximação e entendimento da dureza da natureza quanto à busca pela identificação por parte dos segundos observadores (nós).

Com esta metodologia, João Paulo Queiroz aponta para uma nova forma de expressão visual. Nas várias séries que compõem os desenhos, a experiência de fascínio é conseguida ora por uma sensação de aproximação aos detalhes daquilo que nos é mais próximo — o chão e o que conseguimos tocar das árvores representados em cada tonalidade da folhagem, da terra e das pedras (nas primeiras séries) — ora por uma sensação de afastamento daquilo que nos escapa, física e conceptualmente — o céu imenso, nublado ou limpo (nas últimas séries).

Ao convidar-nos a identificar as espécies com as suas características particulares e a contemplar a vastidão de uma natureza em constante mutação, os desenhos de João Paulo Queiroz evocam, por um lado, a noção matemática de Sublime de Kant — a ideia de que a mente detém o poder de estender as fronteiras do que a imaginação não consegue compreender que, neste caso, se revela nas múltiplas e cíclicas relações entre tempo e espaço que no limite se referem aos ciclos de vida e morte partilhados entre a natureza e o ser humano. Os motivos representados nestes desenhos — em especial as árvores — actuam enquanto guias que nos conduzem também a sentimentos de deslumbramento, uma ideia reminiscente da noção de Sublime de Samuel Taylor Coleridge na qual a consciência individual seria engolida por uma sensação de eternidade. Por outro lado, a identificação que João Paulo Queiroz almeja com sucesso, do observador perante a especificidade e identidade destas espécies naturais, leva-nos de volta ao nosso mundo, real e palpável que não partilha a sensação de deslumbramento criada pelo Sublime. E é precisamente na inquietude provocada pela tensão entre as duas sensações — o Sublime e a *desublimação* — que reside, paradoxalmente, o fascínio pela natureza, por esta natureza aqui representada.

Diz João Paulo Queiroz que as árvores "ensinam coisas, que demoram a aprender. Uma delas é que entre elas e eu, elas ganham" (Queiroz, 2016). O que a história de arte nos ensina, é que talvez a natureza — seja no seu carácter Sublime ou *desublimada*, sempre em co-existência com as preocupações do que é ser(-se) humano —, ganha sempre face às nossas tentativas de representação e

de apreendermos o mundo que nos rodeia na sua totalidade. E será talvez essa nossa derrota que nos continuará a manter fascinados e aterrados perante a (nossa) natureza.

Referências

Ansted (1863). *Science and Art V: On the General Relation of Physical Geography and Geology to the Progress of Landscape Art in Various Countries*, Art Journal, Dezembro 1863, p. 235.

Boje, David (2001). *Narrative Methods for Organizational and Communication Research*. London: Sage.

Bourriaud, Nicolas (1998). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses Du Reel.

Brett, John, entrada de diário, 23 Abril 1852, *in* Charles Brett (ed.), *John Brett, Diary 1851–1860*, manuscrito não publicado, 2002, p.12.

Cook & Wedderburn (ed.) (1903–12). *The Works of John Ruskin*, vol.14, Lancaster: Lancaster University, pp.465, 464–70.

Eco, Umberto (1986). *Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Joll, Evelyn (ed.) (2001). *The Oxford Companion to J.M.W. Turner*, Oxford: Oxford University Press, pp. 26-259.

Lyotard, Jean-François (1982). *"Presenting the Unpresentable: The Sublime"*, traduzido por Lisa Liebmann, Artforum April, 20(8): pp.64–69.

Luhmann, Niklas (1984). *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie,* Frankfurt: Suhrkamp.

Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Phenomenology of Perception*, trad. Colin Smith, London: Routldege, 2002, p.178.

Prettejohn, Elizabeth (2007). *Art for Art's Sake: Aestheticism in Victorian Painting*, London and New Haven: Yale University Press.

Sarapik, Virve (2002). *Landscape: The problem of representation*. V. Sarapik, K. Tüür, M. Laanemets. Koht ja paik/Place and Location (183–200). Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia. (Proceedings of the Estonian Academy of Arts; 10).

Shaw, Philip (2006). *The Sublime*, London: Routledge, p.94.

Wilton, Andrew (1980). *Turner and the Sublime*. (catálogo de exposição). London: British Museum.

Wright, Alastair Ian (1997). "Suburban Prospects: Vision and Possession in Ford Madox Brown's An English Autumn Afternoon", in Margaretta Frederick Watson (ed.), *Collecting the Pre-Raphaelites: The Anglo-American Enchantment*, Aldershot: Ashgate, pp.192–3.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Antoni Abad: hacia megafone.net

Antoni Abad: to megafone.net

M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*España, artista visual, profesora. Doctora en Bellas Artes, Universitat de Barcelona.
AFILIAÇÃO: Facultat de Belles Arts. C. Pau Gargallo, 4 / 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: montserratlopezpaez@ub.edu

Resumen: Antoni Abad (Lleida, 1956) es un artista visual cuya trayectoria ha pasado por la incursión en distintos medios de expresión hasta derivar en los nuevos medios del arte. megafone.net (2004- en curso) es su último gran proyecto en internet, que deviene un intento de encuentro entre el arte y otras realidades sociales. Este artículo propone desvelar las conexiones entre la obra anterior de Abad y megafone.net, así como introducir este último tipo de prácticas en el ámbito de la investigación artística, al tiempo que contribuir a propagar las voces de los colectivos en ellas implicados.
Palabras clave: Proyecto artístico / net.art / Intervenciones / Arte contemporáneo / Proyecto Z / Megafone.net / Antoni Abad.

Abstract: *Antoni Abad (Lleida, 1956) is a visual artist whose career has gone through the incursion into different media of expression to derive in the new media of art. megafone.net (2004- in process) It is his last big project on the internet, which becomes an attempt to meet art and other social realities. This article proposes to reveal the connections between the Abbot's previous work and megafone.net, as well as to introduce the latter type of practices in the area of the artistic research, at the time that to help to spread the voices of the groups in them implied.*
Keywords: *Art project / net.art / Interventions / Contemporary art / Project Z / Megafone.net / Antoni Abad.*

Antoni Abad Roses (Lleida, 1956), licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona (1979), es un artista visual cuya trayectoria ha pasado por la incursión en distintos medios de expresión hasta derivar en los nuevos medios del arte. *megafone.net* (2004- en curso) es el nombre genérico de un macroproyecto, así como de la web que lo alberga (http://megafone.net/site) que, a través de la telefonía móvil y la red, deviene un intento de encuentro entre el arte y otras realidades sociales.

El presente artículo propone desvelar las conexiones entre la obra anterior de Abad y *megafone.net*, así como introducir este último tipo de prácticas en el ámbito de la investigación artística, al tiempo que contribuir a propagar las voces de los colectivos en ellas implicados.

1. Modelos combinatorios: esculturas nómadas

Los inicios de Abad se vinculan al dibujo y la pintura, pero a mediados de los 80, sus obras, que ya venían reclamando salirse del plano, se declaran abiertamente escultóricas. De este período datan sus piezas realizadas en gomaespuma (1985-87) o en Mecalux (1988-91), entre otros materiales. En una conversación con la crítica de arte Glòria Picazo, con motivo de la exposición que reúne las obras de este período, *Antoni Abad. Medalla Morera 1990*, el artista dice en referencia a su quehacer artístico, que le "gusta considerarse en la línea de trabajo de los minimalistas. Podríamos hablar del ejercicio de la *mínima expresión en contenido y forma*" (Abad, 1991:10). Las esculturas de Abad resultan experimentos plásticos sobre el lenguaje de la forma, a través del uso de materiales industriales y a los que el artista confiere una maleabilidad distinta a la que estos conllevan de fábrica. Con ellos conforma modelos básicos, figuras geométricas y modulares con capacidad de múltiples combinatorias.

Su metodología de trabajo es paciente, ordenada y sistemática. Boceta cientos de dibujos, series, variaciones... agrupa, selecciona y elabora pequeñas maquetas para "finalmente –y en palabras del artista- presentar una de las opciones de la pieza, a menudo condicionada por el espacio donde se instala. A veces, en series de fotografías muestra otras posibilidades de la pieza. Esta secuencia representa una parte del total de opciones. Pero, en efecto, el espectador puede descubrir otras" (Abad, 1991:8). NB: Todos los textos citados se hallan escritos en catalán y se han traducido en este artículo al castellano a fin de conferir coherencia al texto. Además, en este caso particular, se ha variado la persona del tiempo verbal, "muestro" en el original, con idéntica finalidad.

A mi entender, una cuestión primordial de este período es la consideración de las secuencias fotográficas, y excepcionalmente en vídeo, que Abad realiza a partir de las esculturas y que suelen exponerse a la par: "Estos trabajos complementan las piezas físicas. Muestran las múltiples posibilidades de la pieza final. A veces, me gusta considerarlas como trabajos independientes", comenta el artista (Abad, 1991:10). Representan el despliegue o el pliegue de las esculturas sobre sí mismas, su disposición o recomposición en un espacio dado, como si de *esculturas nómadas* se tratase (expresión empleada para la denominación de este apartado). La *noción de metamorfosis* presente en ellas, detectada por

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Gloria Picazo en la misma conversación antes mencionada, apela a la inestabilidad de la materia, a la potencialidad de cambio y por ende a la transitoriedad del ser (Figura 1).

2. Videoinstalación y proyecciones del sujeto

En Abad, el deseo de conocer nuevos materiales corre en paralelo a la indagación en nuevas técnicas y tecnologías. En 1993, y coincidiendo con una residencia en the Banff Centre for the Arts and Creativity (Canadá), su práctica se adscribe a los medios audiovisuales, con la consiguiente deriva del discurso. Las esculturas se expanden al ámbito de la instalación, en concreto, de la videoinstalación. Entre las producciones de esta etapa se hallan *Medidas menores* (1994), *Últimos deseos* (1995), *Una giornata particulares* (1995), *Fuerza de flaqueza* (1995) y *Sísifo* (1995).

La transitoriedad del ser, a la que las *esculturas nómadas* apelan, se revela ahora en su máxima expresión en las videoinstalaciones, cuyo protagonista indiscutible es el sujeto en situación de vulnerabilidad extrema frente a las coordenadas espacio-temporales de nuestros días, el sinvivir del individuo contemporáneo. Y el bucle, al que todo desplazamiento constante evoca, y que anticipaba la secuencialidad *ad infinitum* de aquellas, deviene un denominador común de las nuevas obras.

El artista y teórico Eugeni Bonet refiere el desplazamiento de la práctica de Abad como "una lógica prolongación de unos planteamientos que ya se hallaban presentes en sus esculturas de los últimos ochenta" (Abad, 1995:8). El autor lo argumenta a través de la introducción en las últimas esculturas de un elemento de medición, *el metro (-patrón) plegable*, sustituido en las videoinstalaciones por el hombre como la medida de todas las cosas. Al respecto concluye Bonet: "si, hasta aquí, sus medidas/consideraciones se referían claramente al contexto propio de su arte/oficio, y a su intervención en el mismo, sus sucesivas mediciones se abren a otros patrones. Los del lenguaje, las conductas, los sentimientos, la rutina, el deseo... y, en suma, el vivir cotidiano (Abad, 1995:6).

Como se adelantaba, el sujeto de las videoinstalaciones (a menudo el propio Abad) representa la extrema vulnerabilidad y el desasosiego del individuo contemporáneo. Así ocurre, por ejemplo, en *Últimos deseos* (1995), la proyección del contrapicado de un funámbulo que avanza y retrocede incesantemente sobre la cuerda floja por encima de nuestras cabezas; o, por poner otro ejemplo, en *Sísifo* (1995), la proyección de una imagen en efecto espejo, que muestra a un personaje que estira del extremo de una cuerda sostenida en el extremo opuesto por su doble idéntico, el individuo confrontado con su otro yo y atrapado de por

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

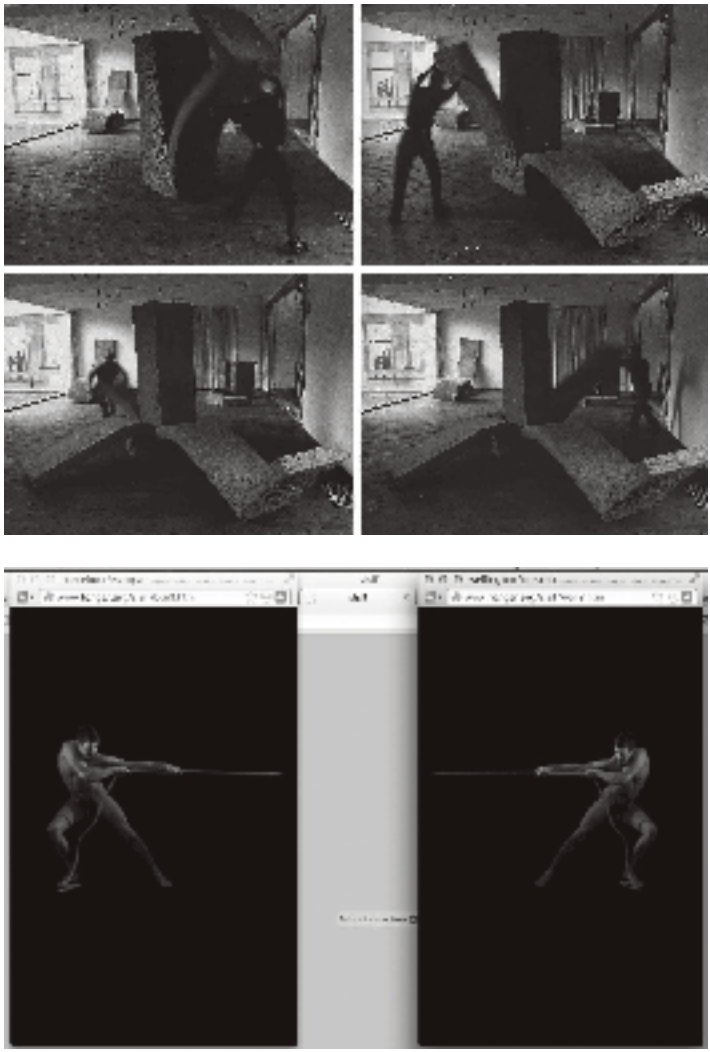


Figura 1 · Antoni Abad, S.T., 1986. Goma espuma, 250×460×420 cm. Fuente: Abad A. (1991) Medalla Morera 1990, Lleida: Museo Morera, págs. 28-31.

Figura 2 · Antoni Abad, Sísifo 1996. Versión en línea que se sirve de dos servidores, uno en Barcelona (España_Europa) y otro en Wellington (Nueva Zelanda_Oceanía). Fuente: Imagen procedente del archivo de artistas de la web de Hangar. Centre de Producción i Recerca en Arts Visuals: www.hangar.org/es/arxiu-artistes-alfabetic/antoni-abad-i-roses/ [Consulta del 23.01.2017]. Enlace del proyecto: www.hangar.org/sisif/indexv.htm [Consulta del 23.01.2017]

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

vida, como en el mito griego, en una lucha ingente, rutinaria y sinsentido consigo mismo. En la segunda versión de *Sísifo* (1996) para internet, el desasosiego se incrementa todavía más, emplazando al hombre y su doble, en las antípodas (Figura 2).

De forma análoga sucede en la trilogía de Abad sobre los hábitos y costumbres de las ratas e integrada por *Errata* (1996), *Ciencias naturales* (1997) y *Love Story* (1998). En palabras del artista, las ratas conforman "una sociedad paralela que vive un metro más abajo y sirve de metáfora de nosotros mismos, de nuestra propia miseria".

Y a las ratas le siguen las moscas, protagonistas del proyecto *Z* (2001-2003), el símil definitivo del comportamiento humano en el arte de Abad. *Z* es su primer gran trabajo en net.art, tras alguna otra incursión, como el proyecto *1.000.000* (1999), galardonado con el Premio Arco Electrónico 1999. El artista multimedia Roc Parés, cronista del proyecto desde el principio, define *Z* como "un auténtico experimento de web 2.0 *avant la lette*, (y) antecesor directo de los proyectos de arte y comunidades digitales de megafone.net" (Abad; 2014:12-13). *Z* cuenta con versiones analógicas y digital. El programador Daniel Julià asiste al artista en una colaboración que enlaza con los diez primeros años de megafone.net.

La mosca digital es una especie de virus, un programa informático que el usuario se descarga en su ordenador y que circula libremente por la pantalla cuando este se conecta a internet. *Z* se propaga y crea una comunidad de usuarios conectados entre si de forma gratuita, sin publicidad y descentralizada.

El proyecto *Z* parece seguir el rastro del filósofo Ludwig Wittgenstein, en concreto de la observación nº 309, en *Investigaciones filosóficas*: "¿Cuál es tu objetivo en filosofía? — Mostrarle a la mosca la salida de la botella cazamoscas" (Wittgenstein, 1999). Algunas interpretaciones sobre esta observación coinciden en que Wittgenstein compara, en ella, a la mosca con el individuo y al frasco (botella cazamoscas) con el lenguaje y las reglas del conocimiento humano, que nos impiden adoptar nuevas visiones frente a la realidad social. La razón de la filosofía: liberar a la mosca, es decir, dotar al hombre de nuevas perspectivas. En *Z*, Abad visibiliza la observación del filósofo en cada uno de los usuarios-moscas de toda una comunidad, introduciendo la mosca en el cristal-pantalla-del-ordenador-personal, en el nuevo medio-lenguaje, incitándolos a reflexionar sobre qué hacer con él para no sucumbir atrapados y, lo más importante, cómo hacer para que su uso revierta de manera positiva en la sociedad. Para Abad, la reflexión sobre el medio se expande, por enésima vez, al propio sentido de la práctica artística.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

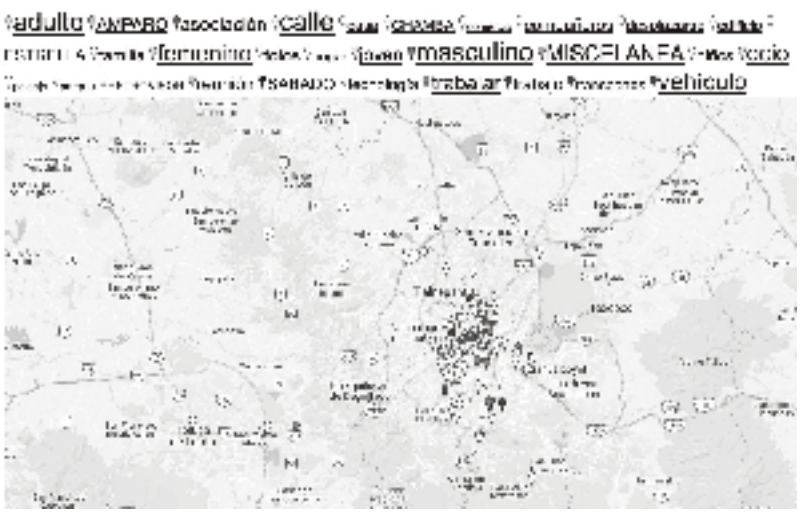


Figura 3 · Antoni Abat, megafone.net: sitio*TAXI – México DF (2004).
Imagen de los taxistas de DF participantes en el proyecto sitio*TAXI.
Fuente: www.megafone.net/mexicodf/about
Figura 4 · Antoni Abat, megafone.net: sitio*TAXI – México DF (2004).
Palabras y lugares de los registros del proyecto sitio*TAXI.
Fuente: www.megafone.net/mexicodf/map/index

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

3. Telefonía móvil e internet: colectivos visibles

A mi entender, gran parte del sentido lo halla en *megafone.net*, el megaproyecto en el que el artista trabaja desde 2004 y que en 2016 cuenta con 14 subproyectos o canales, cada uno de los cuales concede la voz a un colectivo particular. De origen, arraigo y hábitos distintos, los colectivos implicados son grupos de individuos normalmente invisibles para la sociedad que los acoge. Dar voz al otro es el primordial objetivo de este trabajo.

> *Desde 2004, megafone.net invita a grupos de personas marginadas a expresar sus experiencias y opiniones. Mediante el uso de teléfonos móviles registran y publican, de forma instantánea en la Web, mensajes de audio, vídeo, texto y foto. Los participantes transforman estos dispositivos en megáfonos digitales, capaces de amplificar sus voces individuales y colectivas a menudo ignoradas o desfiguradas por los medios de comunicación hegemónicos (www.megafone.net/INFO/index.php?/espanol-info/).*

El sitio o web, denominada originalmente www.zexe.net/Z, se estrena con el subproyecto *sitio*TAXI* (disponible en www.megafone.net/MEXICODF), una intervención en la que participa un grupo de 17 taxistas de México DF, invitados a retratar sus singulares realidades a través de teléfonos móviles, previo consenso de cómo hacerlo, qué canales utilizar... (Figura 3) En 2005, le sigue *Canal*GITANO – Lleida* (disponible en http://megafone.net/LLEIDA), en el que participan 20 jóvenes taxistas gitanos de Lleida. Estas dos primeras intervenciones se muestran en la exposición *Antoni Abad*, celebrada en el Centre d'Art la Panera (Lleida) entre enero y marzo de 2005. De 2005 también datan *Canal*GITANO- León* (http://megafone.net/LEON) y *Canal Invisible* (http://megafone.net/MADRID), este último adscrito a un grupo diez de trabajadoras sexuales de Madrid. En 2006 se inicia *Canal Accesible* (megafone.net/BARCELONA), que propone revisar las barreras arquitectónicas de la ciudad de Barcelona con la implicación de cuarenta personas con diversidad funcional. La lista de proyectos continua. E increíble resulta la deriva de alguno de ellos, como por ejemplo, la re-edición de *Canal Accesible* en Montréal (*MONTRÉAL*IN/ACCESSIBLE, 2012-13)* y en Ginebra (*GENÈVE*ACCESSIBLE, 2008)*, a demanda de responsables de las áreas sociales de las respectivas ciudades.

La metodología de trabajo puesta en práctica es habitualmente similar, salvando las diferencias de las particularidades de cada colectivo y su respectivo contexto sociocultural. Lo primordial, como ya se ha apuntado, es conceder la voz al otro, visibilizarlo, y con ello hacer visible su singular modus vivendi, sus hábitos y costumbres y sus déficits también; y hacerlo desde el lugar mismo del otro, para una revisión de los imaginarios desde dentro, y para que

su diseminación nos interpele y nos permita la reescritura de un relato plural. Liberar a la mosca del frasco, liberarnos del lenguaje y el conocimiento constrictivo y atender otros parámetros. En *megafone.net* el sentido de la filosofía y del arte parecen aunarse (Figura 4).

Referências

Abad A. (1991) *Medalla Morera 1990*, Lleida: Museo Morera.

Abad, A. (1995) *Últimes coindidencias*, Lleida: La Paeria.

Abad, A. (2014) *megafone.net*, Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)/ Acción Cultural Española (AC/E)/ Turner.

Wittgenstein, L. (1999; 1986 1ª. Impresión castellano; 1958, Londres: Basil Blackwell) *Investigaciones filosóficas*, Barcelona: Altaya.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Construcciones y performances: las prendas de Alicia Framis

Constructions and performances: Alicia Framis garments

MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual, profesora. Doctora en Bellas Artes, Universitat de Barcelona. Afiliação: Facultat de Belles Arts. C. Pau Gargallo, 4 / 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: montserratlopezpaez@ub.edu

AFILIAÇÃO: Facultat de Belles Arts. C. Pau Gargallo, 4 / 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: montserratlopezpaez@ub.edu

Resumen: El artículo propone la inclusión de la manera de hacer en arte de Framis en el área de la investigación artística, por su especificidad. La artista combina tradicionales y nuevos medios del arte, la comunicación y la cultura visual, para elaborar sus proyectos: series de construcciones improbables, arquitecturas efímeras o instalaciones e indumentarias, al servicio de un fin performativo. Las inusuales construcciones prendan al público y propician en él nuevas experiencias desde donde poder adoptar nuevas perspectivas y reflexiones sobre algunas de las cuestiones sociales irresolutas.

Palabras clave: proyecto artístico / performance / intervención / demostration / arte contemporáneo.

Abstract: *The article proposes the incorporation of the way of doing in Framis's art in the area of the artistic research, by its specificity. The artist combines traditional and new media art, communication and visual culture, to elaborate their projects: series of improbable constructions, ephemeral architecture or installations and clothing, at the service of a performative purpose. The unusual constructions captivate the public and propitiate in him new experiences from where being able to adopt new perspectives and reflections on some of many irresolute social questions.*

Keywords: *art project / performance / intervention / demostration / contemporary art.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Alicia Framis (Mataró, Barcelona, 1967) es una artista experimental que, aunque afincada en Amsterdam, mantiene estrechas relaciones con su Barcelona natal. Tras licenciarse en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (1985-90), prosigue su formación en l'École de Beaux Arts de París (1990-93) y en la Rijksakademie voor Beeldende Kunsten de Amsterdam (1996-97). En 1997 recibe el Prix de Rome Art & Public Space (NL) por su performance *The Walking Monument*, realizada el 8 de septiembre en la Dam Square de Amsterdam. Entre 2013 y 2014, la exposición *Alicia in Progress,* recorre diversas ciudades europeas a fin de mostrar cerca de veinte años su trayectoria profesional. En España recaló en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Musac) entre el 15 de marzo y el 1 de junio de 2014.

Este artículo propone a la inclusión de la manera de hacer en arte de A. Framis en el ámbito de la investigación artística, justamente por su especificidad. A ello alude el título *Construcciones y performances: las prendas de Alicia Framis.* Pues, a mi entender, la artista combina los medios artísticos tradicionales con los nuevos medios del arte, la comunicación y la cultura visual, para elaborar sus proyectos: *series* de construcciones improbables, arquitecturas efímeras o instalaciones e indumentarias, al servicio de un fin performativo, destinadas a la interacción con el público-espectador y participante a un tiempo. Las inusuales construcciones o *prendas* cumplen tal acometido, al *prendar* o enamorar al visitante y propiciar en él las *nuevas experiencias*, tan proferidas por la artista. En palabras de Framis, se trata del *arte de contacto* o *de participación*, la *estética relacional* (Bourriaud, 2001) o *el arte como experiencia* (Ardenne/ alt., 1999). También *prenda*, en su acepción de indumentaria, *vêtements* y complementos, se emplea en este texto para delimitar los casos de estudio: proyectos en los que la artista confecciona *ad hoc* elementos indumentarios predestinados al medio de la performance. Así sucede en los proyectos *Anti-dog* (iniciado en 2002), *100 Ways to Wear a Flag* (2007) o Mamamen (2004), entre otros.

Permítase antes unas líneas sobre una de las primeras acciones de Framis, *Before Your Name* (1997), que consiste contrariamente en desproveer de ropa a un grupo de ocho chicas y solicitarles permanecer desnudas y apiñadas durante veinte minutos delante del Museo de Gustave Vigeland, en Oslo. En la publicación *Wax&Jardin. Loneliness in the city* (Framis, 1999), el registro de la performance más difundido se acompaña de un texto firmado por la artista e idéntico título. Sus palabras revelan los intereses particulares de la performance y, a mi entender, desvelan en igual medida los intereses generales en la práctica artística de Framis.

Before Your Name desafía el modelo de mujer *imaginado por el hombre* y el tipo de relación amorosa a ella predestinado; un modelo todavía -lamenta la

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Alicia Framis, *Anti_dog in Ajax Football Stadium*, 13 de octubre de 2002, Amsterdam. 4 fotogramas del vídeo de la performance (3:53). Fuente: Framis, A. (2004) *Alicia Framis. New Ways of making demonstrations*, Barcelona: Maribel López.

artista- vigente en *la pantalla, la publicidad o la mitología*, ídem en el arte de G. Vigeland (Framis, 1999:62). Frente a ese modelo, Framis propone observar los cuerpos de las ocho chicas en uno de los momentos vitales más representativo del tránsito del ser, la adolescencia. Los seres humanos son seres mortales, antes que mujeres, *antes incluso que su nombre* (el nombre de la acción). El compromiso ético o social de la artista para con sus congéneres es una constante a lo largo de su trayectoria. Además, en el mismo texto, la artista sostiene que pretender aprehender la vida o fijar un modelo (como hacen los medios y cierto arte) responde a un intento por detener el tiempo y a la no aceptación del irremediable final de todo individuo, la muerte. La opción de Framis es la acción como reacción, el medio de la performance.

Uno de los proyectos de Framis que mejor refrenda la tesis de este artículo es *Anti_dog*, cerrado temporalmente en 2003, con ocasión de su presentación en la 50ª Bienal de Venecia. *Anti_dog* es una colección de los 23 vestidos confeccionados en Twaron (fibra sintética con aplicaciones militares y aeorespaciales), un material seguro, a prueba de balas, fuego y de perros agresivos. Pero sobre todo, *Anti_dog* es una colección de ropa ofrecida al público-espectador para ser experimentada, vivida. Según la artista, es una *new ways of making demostrations*. Con esta expresión Framis titula la publicación que compendia el proyecto hasta 2004. En ella, la historiadora de arte Lilet Breddels refiere el comienzo del proyecto como sigue:

> *The project stems from Frami's personal experiences, that go back to the time she spent living in Berlin. In those days, she was warned about a certain part of town, called Marzahn, where it was not safe for a dark woman to walk alone, owed to the presence of racist skinheads who were wandering the streets with big, aggressive dogs. However, she felt she had to go there anyway, and she did, although she took due precautions against the dogs* (Framis, 2004: 2).

El inicio autobiográfico del proyecto (recuérdese que Framis es una inmigrante de tez morena en The Netherlands) de inmediato se torna en referencial de la violencia ejercida contra las mujeres y la violencia racista, *tot barrejant bellesa, actualitat, disseny, moviment, coreografia, maquillatge, música, protesta, eslògans, botes militars, pamflets, passarel·les, models, emigrants, noies, senyores, víctimes* (extracto de la invitación a la muestra *Alicia Framis. Anti-dog*, en el Centre d'Art la Panera, Lleida, del 29 de abril al 13 de junio de 2004)

Con la *belleza* abre Framis el decálogo de conceptos atribuible al proyecto. Sin duda, esa belleza guarda relación con el diseño de los vestidos y el brillo dorado de la propia fibra, en claro contraste con los eslóganes bordados en negro y

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

la tez morena de las mujeres que los visten, normalmente víctimas del maltrato contra las mujeres (negras). *Beauty Beats Violence* es el eslogan más repetido.

Durante dos años y en colaboración con distintas instituciones de acogida, las intervenciones se suceden en Amsterdam, París, Madrid, Birmingham y Venecia. En cada ciudad, la intervención se adapta a las particularidades de un colectivo de mujeres, víctimas de algún tipo de agresión o con unas necesidades concretas, mujeres que la artista involucra en el proyecto junto con el público-espectador.

La apertura de *Anti-dog* tiene lugar en la Annet Gelink Gallery, en Amsterdam, con la proyección de *Anti-dog in Ajax Football Stadium*, un vídeo que recoge realizada la *demostration* realizada el 11 de octubre de 2002 en el mítico estadio. Deudora de la performance *Imponderabilia* (Abramovich/Ulay, 1997), nueve mujeres, vestidas con los 9 primeros modelos *Anti-dog*, barran el paso en uno de los accesos del estadio, mientras este se vacía. El público saliente esquiva las mujeres. Tan sólo algunos se dignan a mirarlas, entre extrañados y burlones. Al final de la acción se oye un disparo y una mujer simula caer fulminada al suelo, sin que nadie se sobresalte. *The indifference can step on you* es el eslogan de la performance.

La segunda intervención, *Anti_dog at Palais de Tokyo,* se desarrolla en París el 6 de octubre de 2002. Arropada por la institución que le da nombre, Framis amplia la colección con 8 vestidos más, cuyos diseños se inspiran para la ocasión en los grandes maestros de la moda (Dior, Courrèges, Chanel...) y se infiltra en la Paris Fhasion Wek con un desfile, que ella misma denomina de *desfile político*. Las modelos (la mitad de ellas trabajadoras del Palais) no desfilan sino que permanecen inmóviles sobre la pasarela, frente a la mirada increíble del público asistente: *Couture contra torture.*

En Madrid, y en colaboración con la Galeria Helga De Alvear, la artista promueve la intervención *Anti-dog against domestic violence,* el 13 de febrero de 2003, en homenaje a las mujeres asesinadas en el territorio español entre enero y mayo de ese año: veintisiete muertas. En la plaza donde ubica la Galeria, frente al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Framis congrega a 2.000 personas a una protesta silenciosa. Nueve *performers*, vestidas con modelos *Anti_dog* tienen instrucciones, esta vez, de flanquear el Museo, procurando hacer bien visibles los mensajes bordados en los banderines que sostienen en mano. La performance resulta *una cadena humana de belleza, tranquilidad y respeto* contra la violencia: *Belleza contra puños, Moda Anti-Bala, Beauty Beats Violence.* Su ubicación nos propone, casi irremediablemente, un slogan más: cultura contra violencia.

Tras dos intervenciones más, el proyecto se muestra como *Anti_dog at*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Alicia Framis, *Anti_dog at Palais de Tokio*, 6 de octubre de 2002, Paris. Registro fotográfico de la performance. Fuente: http://aliciaframis.com.mialias.net/2002-2/anti_dogparis-2002/
Figura 3 · Alicia Framis, *Anti_dog against domestic violence*, 13 de febrero de 2003, Madrid. Registros fotográficos de la performance. Fuente: http://aliciaframis.com.mialias.net/2002-2/anti_dogmadrid-2002/
Figura 4 · Alicia Framis, *Anti_dog against domestic violence*, 13 de febrero de 2003, Madrid. Registros fotográficos de la performance. Fuente: http://aliciaframis.com.mialias.net/2002-2/anti_dogmadrid-2002/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · Alicia Framis, *Anti_dog Copyrighting Unwanted Sentences*, 3 de mayo de 2003, Birmingham. Imagen promocional de la performance en Birmingham. Fuente: http://www.hoyesarte.com/evento/2014/03/retrospectiva-sobre-el-trabajo-de-alicia-framis/
Figura 6 · Alicia Framis, *Anti_dog at Biennale di Venezia*, entre junio y noviembre de 2003, Venecia. Fuente: http://aliciaframis.com.mialias.net/2002-2/anti_dogvenecia-2002/
Figura 7 · Alicia Framis, *Anti_dog at Biennale di Venezia*, entre junio y noviembre de 2003, Venecia. Fuente: http://aliciaframis.com.mialias.net/2002-2/anti_dogvenecia-2002/anti_dogmadrid-2002/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 8 · Diversas imágenes de las prendas de Alicia Framis en la exposición *Alicia in Progress*, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León, del 15 de marzo al 1 de junio de 2014. Fotografías de E. Otero. Fuente: https://tamtampress.es/2014/03/15/alicia-framis-mi-trabajo-esta-lleno-de-posibilidades-para-vivir-de-otra-manera-o-vivir-mejor/

Figura 9 · Diversas imágenes de las prendas de Alicia Framis en la exposición *Alicia in Progress*, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León, del 15 de marzo al 1 de junio de 2014. Fotografías de E. Otero. Fuente: https://tamtampress.es/2014/03/15/alicia-framis-mi-trabajo-esta-lleno-de-posibilidades-para-vivir-de-otra-manera-o-vivir-mejor/

Figura 10 · Diversas imágenes de las prendas de Alicia Framis en la exposición *Alicia in Progress*, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León, del 15 de marzo al 1 de junio de 2014. Fotografías de E. Otero. Fuente: https://tamtampress.es/2014/03/15/alicia-framis-mi-trabajo-esta-lleno-de-posibilidades-para-vivir-de-otra-manera-o-vivir-mejor/

Figura 11 · Diversas imágenes de las prendas de Alicia Framis en la exposición *Alicia in Progress*, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León, del 15 de marzo al 1 de junio de 2014. Fotografías de E. Otero. Fuente: https://tamtampress.es/2014/03/15/alicia-framis-mi-trabajo-esta-lleno-de-posibilidades-para-vivir-de-otra-manera-o-vivir-mejor/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Biennale di Venezia, en la 50ª Bienal, entre junio y noviembre de 2003. En el pabellón holandés y por primera vez, se expone el total de prendas *Anti-dog*, dentro de un probador confeccionado *ex profeso* con los cinco grandes vestidos producidos para la intervención en Birmingham (Ikon Gallery, 13 de mayo de 2003). En el probador las prendas atienden al público-espectador para ser probadas, ensayadas. En su interior también se visualizan los vídeos de las intervenciones precedentes, a modo de demostraciones de cómo utilizar las prendas o qué posibles usos conferirles: *Beauty Beats Violence.*

El probador de Venecia recuerda una propuesta anterior de Framis, *One Night Tent- Reversible architecture* (2002), compuesta por un par de trajes que, siguiendo las instrucciones expedidas por la artista, se transforman en una tienda de campaña en cuyo interior mantener relaciones improvisadas. La estructura del probador de Venecia, sujeta por 5.000 clips, otorga a éste la misma movilidad que conferida a *One Night Tent*... y sugiere su re-utilización en otros tiempos y otras ciudades, tal y como sucede. La estrategia de ofrecer los vestidos al público-espectador-participante es la manera de exponer el proyecto en lo sucesivo, inclusive en la monográfica de la artista mencionada al inicio de este artículo.

Otra propuesta de Framis, de corte similar a *Anti-dog*, es el proyecto *100 Ways to Wear a Flag* (2007). Se trata, esta vez, de una colección de vestidos inspirados y confeccionados a partir de la bandera china. En el diseño colaboran dieciséis estudiantes de la Escuela de Moda LIPER, en León, y de la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Burgos. El vínculo entre la moda y el símbolo chino no puede por menos que remitirnos al fenómeno *made in china* y a cuantos invisibles encierra. Los colores y diseños de las piezas son, de nuevo, destellantes y atrayentes para el público-espectador, a quien invita a probárselas durante su muestra en el espacio expositivo.

Lo propio hace Framis con su proyecto *Mamamen* (2004), un conjunto de tres trajes y un vídeo, con los que la artista desea contribuir a la compatibilidad entre la vida laboral y la paternidad de aquellos hombres que así lo desean.

Framis considera que el arte debe visibilizar los conflictos y sumarse a las reivindicaciones de aquellas cuestiones sociales pendientes de resolución. Los proyectos de la artista hasta aquí reseguidos aluden este tipo de cuestiones. Y en todos ellos, tal como se decía al inicio de este artículo, Framis idea y elabora series de prendas al servicio de un fin performativo. La originalidad de las prendas, no exentas de cierto humor, favorecen que ello acontezca y que, por activa o pasiva, estas sean experimentadas, vividas, sentidas. Framis nos propone experiencias nuevas a través de la performance de sus prendas. Perseguir nuevas experiencias induce a la reflexión e insufla otras perspectivas desde las que, en definitiva,

repensar el devenir de nuestra sociedad y también, y por qué no, vivir un poco mejor. En conversación con la periodista Camino Sayago, la artista expresa: *Sí, mi trabajo está lleno de posibilidades para vivir de otra manera o vivir mejor. Tampoco digo que sea la única manera de vivir, todo lo contrario. Sólo brindo la posibilidad de vivir diferente, lo que se espera de vivir juntos...* (Sayago, 2014).

Referencias

Ardenne, P.; Beausse, P.; Goumarre, L. (1999) *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*, Paris: Éditions Dis Voir.

Ardenne, P (2006) *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia: Cendeac.

Bourriaud, N. (2001), *Esthétique relationnelle*, les presses de réel, 2001

Framis, A. (2004) *Alicia Framis. New Ways of making demonstrations*, Barcelona: Maribel López.

Framis, A. (2003) *Alicia Framis. Works 1995-2003*, Amsterdam: Artimo.

Framis, A. (1999) *Wax & Jardins. Loneliness in the City*, Amsterdam: Artimo Foundation.

Sayago, C. *Alicia Framis: "Mi trabajo está lleno de posibilidades para vivir de otra manera o vivir mejor"*, tamtam press. TRÁFICO DE CULTURA, 15 de marzo de 2014. [Consult. 2017-01-01] Disponible en https://tamtampress.es/2014/03/15/alicia-framis-mi-trabajo-esta-lleno-de-posibilidades-para-vivir-de-otra-manera-o-vivir-mejor/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Dionisio Cañas: entre la palabra y la imagen, un lugar para la reconciliación

Dionisio Cañas: between the word and the image, a place for reconciliation

MANUEL MAS MARTÍN-CORTÉS*

Artigo completo submetido a 21 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017

*España, artista visual. Licenciado por la Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes. Doctorado en Modos de conocimiento en la práctica artística contemporánea, Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo; Facultad de Bellas Artes; Departamento de Pintura. Rua Maestranza, 2 36002 Pontevedra, España. E-mail: masmc@hotmail.es

Resumen: A continuación se realiza un análisis del proyecto El Gran Poema de Nadie del artista Dionisio Cañas, que aborda la problemática generada por la palabra y la imagen en la sociedad actual; afrontándola desde una perspectiva de libertad creativa y de compromiso social. Lo que nos acerca hacia un espacio solidario, de conocimiento y experimentación participativa; diverso, relacional y dialogante.
Palabras clave: acción/solidaridad/contextual.

Abstract: *Bellow is an analysis of the Project The Great Poem of No One by artista Dionisio Cañas, which deals with the problems generated by word and image in today's society; confronting them from a perspective of creative freedom and social commitment. What brings us closer to a space of solidary, of knowledge and participatory experimentation; diverse, relational and conversational.*
Keywords: *action / solidarity / contextual.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

Dionisio Cañas (Tomelloso, Ciudad Real, 1947) es catedrático retirado de la City University of New York (CUNY), poeta, artista y viajero incansable. Siempre se mantuvo a caballo entre las artes de la imagen y la poesía, y alejado del ámbito institucional. De su larga trayectoria ponemos en conocimiento el proyecto artístico El Gran Poema de Nadie. Un trabajo que transcurre durante un periodo de diez años, desde el 2002 hasta 2012 que se desarrolla por diferentes lugares de la geografía española, Nueva York, Toulouse, El Cairo y otras ciudades (y recientemente en el 2016 en los campos de refugiados de la isla de Lesbos, Grecia). En la acción/taller El Gran Poema de Nadie se experimenta con la palabra y su relación con la imagen, dando como resultado un texto colectivo, efímero, de proceso participativo, abierto a constantes lecturas e inagotables formas de ver. Un proceso vivo y una "obra orgánica, abierta cuyo carácter lingüístico es también un detonador visual y un incitador para la comunicación oral" (Cañas, 2013: 10).

Un trabajo que podemos enmarcar en las prácticas artísticas desarrolladas por las vanguardias durante el siglo XX, en las que la experimentación, la palabra y la imagen se conjuga con el carácter lúdico del proceso. Pero más allá de estas tradiciones históricas a las que se puede asociar, lo verdaderamente interesante en El Gran Poema de Nadie es la problemática que plantea: la palabra "perdida" frente a la imagen "implantada", y, su reivindicación.

En Dionisio Cañas es necesario destacar una experiencia vital fuertemente marcada por la intensidad de sus vivencias, ya que esta huella queda visiblemente reflejada en su trabajo. En el autor encontramos que vida y obra aparecen íntimamente ligadas, como partes de un mismo cuerpo, y no es que nos resulte imposible separarlas, sino que de hacerlo estaríamos matando al ser vivo que nace de esta fructífera convivencia. Por lo que tendremos en cuenta diferentes aspectos de su vida a la hora de abordar análisis de su obra.

En este sentido podríamos decir que su obra tiene un marcado carácter autobiográfico, y así es, pero ante esa fuerza de retracción hacia el interior de uno mismo propia de la naturaleza autobiográfica, Cañas da un paso al frente y se sitúa en un espacio abierto y comunicativo, colectivo, más allá de lo meramente personal.

Pertenece este trabajo a una investigación más amplia que tomará el formato de tesis doctoral llevando por título, "Dionisio Cañas: prácticas artísticas de un poeta. Un recorrido por la periferia." Bajo la dirección de Juan Carlos Meana Martínez, e inscrita en el programa de doctorado Creación e Investigación en Arte Contemporáneo por la Universidad de Vigo. Facultad de Bellas Artes.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

1. Origen

Dionisio Cañas nace en el seno de una familia campesina que emigrará por diferentes lugares de España y del extranjero. Un constante trasiego de viajes que le provocarán problemas con el lenguaje, teniendo en cuenta que durante la infancia se adquieren las principales habilidades del habla y la escritura. Y será esta situación de permanente mudanza, de estar constantemente de paso, la que le convierte en un nómada, en un viajero sin arraigo y sin lengua propia. Pero esta falta y esta pérdida también genera todo un proceso de recuperación de los orígenes, para Melaine Klein (1929) según la psicóloga Lola López Mondéjar: "la creatividad está ligada a la reparación" (López Mondéjar, 2009: 78). Esta reparación de sus orígenes le acerca en gran medida a la cosmovisión de los pueblos sedentarios, que se sustenta en el desarrollo de un "paisaje materno", ligado a la tierra y a los "poderes superiores" que moran en su seno, y cuyo curso vital coincide con el de los ciclos estacionales de carácter agrario: los de la vida y la supervivencia tras la muerte. (Aguirre, 1993: 455). Una postura que se nos presenta como contradictoria frente a su permanente estado de movilidad, pero que al mismo tiempo resulta necesaria, porque da sentido a este movimiento, proporcionándole una dirección, una trayectoria que construye una visión nueva y más amplia de su posición en el mundo. Movilidad y asentamiento, vida y muerte, es esta posición intermedia de equilibrio y supervivencia en la que Cañas permanece y, desde donde se construye El Gran Poema de Nadie. En estos tiempos en los que la supremacía de la imagen sobre la palabra es una realidad que parece llevarla de manera inevitable hacia su muerte, Cañas (2000) proclama en una entrevista para periódico Heraldo de Aragón, "tengo que afirmar que creo en el valor de la palabra por encima de todo. Una palabra vale más que mil imágenes, y en el siglo XXI veremos como la palabra se reivindica."

Es en este momento en el que se anuncia el proceso de reivindicación de la la palabra, que reclama su lugar en el mundo, su derecho a permanecer entre nosotros, donde la palabra y la imagen adquieren la dimensión de seres vivos que moran en la tierra, sujetos a un ciclo vital de vida/muerte/supervivencia.

El conflicto está servido: la saturación, la velocidad y el silencioso anonimato de la imagen frente a la lenta y solidaria comunicación de la palabra. Aquí es donde nos encontramos y desde aquí es de donde partimos. El Gran Poema de Nadie se presenta como un viaje en sí mismo, como un trayecto, el camino que debemos recorrer, porque "El caminar es a menudo un rodeo para reencontrarse con uno mismo" (Le Breton, 2011: 15) y a ese el lugar es hacia donde nos lleva este viaje, el lugar del reencuentro, de la reconciliación con nosotros y la palabra "perdida." Una noción del caminar esta a modo de transición, que hace a la vez de puerta entre dos mundos, el interior y el exterior.

2. El camino

Dionisio Cañas nos presenta así esta andadura:

> *El Gran Poema de Nadie es el suicidio del autor, éste se sacrifica en las palabras encontradas en la basura por "los otros", esa fue la intención desde un principio: dejar que las palabras asesinaran al "autor" para que de sus cenizas surgiera el poema de "los otros", para que de su muerte entre las palabras encontradas en la basura, "los otros" crearan El Gran Poema de Nadie, el poema de todos* (Cañas, 2013: 2).

En el caminar, acontece todo un proceso de vaciamiento, de purificación necesario para que se produzca el reencuentro con uno mismo, lo que despojaría al artista/autor de su ego. Este despojarse que es un desvestirse de uno mismo, al mismo tiempo viste, porque restituye y restablece el diálogo, abriendo así un nuevo espacio de consonancia.

En este sentido Cioran escribe:

> *Antaño los solitarios se despojaban de todo, para identificarse con ellos mismos: en el desierto o en la calle, gozaban parejamente de su desapego, alcanzaban la suprema fortuna: igualaban a los muertos…* (Cioran, 1997: 264).

Porque la muerte, como a veces el caminar, nos acerca a nosotros mismos, a ese instante de choque, en el que nos reconocemos, porque realmente nos vemos. En esta situación de diálogo reconciliador e identificador el sujeto aparece de nuevo, limpio, purificado de todos sus males. Unos males que lo habían fragmentado, separado de sí mismo y del conjunto de la sociedad, condenándolo a vagar sin rumbo, en soledad por la sobreinformación de un mundo generado por el capitalismo desenfrenado.

Cañas nos deja constancia de esta sociedad separada, aislada, y paradójicamente incomunicada, en la que está sumido el sujeto:

> *Aquí me paso la vida buscando información en las pantallas: en la del televisor, en la pantalla del ordenador, en la del reloj digital, en la pantalla del cajero de los bancos, en la del intercomunicador de la casa de los amigos: nunca sé si hay alguien detrás de las pantallas. La pesadilla será cuando todas las pantallas se queden sin imágenes. Pero ya ocurrió durante el apagón de Nueva York el verano pasado, y la ciudad se convirtió en una selva de pantallas apagadas donde sólo se veían los rostros. Entonces, los solitarios neoyorquinos se hicieron solidarios de nuevo, y se reunieron, se hablaron, se rieron juntos* (Cañas, 2004: 237).

El apagón, este corte de energía que sufrió la ciudad de Nueva York, aparece como el detonante de una nueva comunicación solidaria, donde los lazos de unión de la comunidad reaparecen y el espíritu de grupo se afianza, y es este mismo corte,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Dionisio Cañas, *El Gran Poema de Nadie*, 2011. El Cairo (ciudad de la basura). Fuente: Dionisio Cañas.
Figura 2 · Dionisio Cañas, *El Gran Poema de Nadie*, 2011. El Cairo (ciudad de la basura). Fuente: Dionisio Cañas.
Figura 3 · Dionisio Cañas, *El Gran Poema de Nadie*, 2007. Nueva York. Fuente: Dionisio Cañas.
Figura 4 · *El Gran Poema de Nadie*, 2002. (resultado del texto colectivo: papel y cartón, cola y acrílico). Cuenca. Fuente: Dionisio Cañas.

Figura 5 · *El Gran Poema de Nadie*, 2004. Toulouse. Fuente: Dionisio Cañas

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

este reinicio el que se produce en El Gran Poema de Nadie, donde el espacio se ensancha y se establece una zona de *no-resistencia* a las experiencias del proceso, donde la coherencia continúa más allá de los niveles límite diferenciados, generando así una unidad abierta (Nicolescu, 1996: 43), donde la palabra emerge viva en un nuevo proceso de escribirse e inscribirse en un ambiente nuevo.

3. El proceso

Como si de un ritual se tratase, las personas partícipes en *El Gran Poema de Nadie* caminan mientras recogen palabras e imágenes de la basura, desechadas, olvidadas, fragmentadas, descontextualizadas. Que en un principio han perdido su valor entre nosotros, su vida. Un procedimiento este que en primer lugar resulta necesario o ventajoso, ya que aleja lo que se opone a la solución o a un determinado problema inicial, en este caso el de la palabra perdida frente a la imagen implantada.

Palabra e imagen pasan así a ser rescatadas, sobreviven para inscribirse en un nuevo proceso, en el que a las palabras se las dota del significado de las imágenes, más allá del significante propio adoptan una visualidad que las sitúa en el mismo escenario y nivel de convivencia. En todo este proceso no debemos olvidar que palabra e imagen no se presentan como opuestos entre sí, sino como "*contradictorios*: la tensión entre los contradictorios edifica una unidad más amplia que los incluye" (Nicolescu, 1996: 25), dando como resultado una fuerte alianza entre ellas (ver figura 4). Un texto colectivo, anónimo y efímero que se aleja de la autoría y del resultado en sí mismo en pro de la experiencia del proceso. Experiencia esta que muestra un modo colectivo de irrupción en lo creado, interacción, participación e integración tanto de los participantes como del espectador que no queda ajeno a lo que acontece, porque El Gran Poema de Nadie se sitúa en la realidad, en medio de ella, en su *contexto*, viviéndola, experimentándola, actuando e interactuando y participando de la realidad (Ardenne, 2006). Y revela un proceso transdisciplinar que es capaz de conjugar lo que está a la vez *entre, a través* y *más allá* de las disciplinas. Una unidad de conocimiento basada en la comprehensión del mundo presente (Nicolescu, 1996: 35).

Conclusión

En una posicionada actitud de libertad creativa, podemos decir que Dionisio Cañas se circunscribe dentro de un espacio de experimentación participativa y transdisciplinar, que genera una unidad diversa, relacional y compleja, abierta al diálogo y el conocimiento. Y todo ello desde una perspectiva de vida y de compromiso social, que da como resultado un espacio de solidaria reconciliación entre la palabra, la imagen y las personas.

Un compromiso sincero de búsqueda de la verdad, que construye una mirada solidaria desde una profunda soledad y que es el germen de todo este trabajo participativo.

El Gran Poema de Nadie nace de una necesidad que trasciende lo meramente personal para instalarse en lo colectivo y convertirse en un medio, "El arte es un medio en el sentido de que nos conecta con la mirada humana del pasado, del presente y del futuro" (Cañas, 2015).

En definitiva, El Gran Poema de Nadie es un trabajo que se realiza desde lo cotidiano de las circunstancias del momento vivido vinculadas al proceso creativo. Una acción que es capaz de mezclar, conectar y además establecer (llámeselo resultado si se quiere) un diálogo social.

Referencias

Aguirre Baztán, A. (1993). *Diccionario temático de antropología* (2ª ed.). Barcelona: Boixareu Universitaria. ISBN: 84-26709-25-7

Ardenne, Paul. (2006). *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación.* Murcia: Cendeac. ISBN: 84-96299-40-6.

Cañas, Dionisio. (verano/otoño, 2004). En un lugar de Manhattan. En *Granta, 04 no. 2.* Hotel. *América: 26 habitaciones, piscina y tv por cable*. Barcelona: Emecé.

Cañas, Dionisio. (2013). *El Gran Poema de Nadie.* [Consult. 2015-01-03] Disponible en http//www.elgranpoemadenadie.com

Cioran, E. M. (1997). *Breviario de podredumbre.* Madrid: Santillana, (Taurus). ISBN: 84-30-60057-4.

Le Breton, David. (2011). *Elogio del caminar.* Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-98415-78-0.

López Mondéjar, L. (2009). *El factor Munchausen*, ISBN: 978-84-96898-48-6

Nicolescu, Basarab (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto.* Ediciones Du Rocher. [Consult. 2015-08-03] Disponible en http://www.ceuarkos.com/manifiesto.pdf

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Henrique Silva: Pintura Transfigurada

Henrique Silva: Transfigured paintings

MANUELA BRONZE*

Artigo completo submetido a 22 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, artista plástica e figurinista. Licenciatura Artes Plásticas, Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP); Master of Fine Arts in Costume Design, Boston University, EUA; Doutorada em Arte Contemporânea, Universidade de Vigo, Faculdade Belas Artes, Pontevedra, Espanha.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS). Avenida Rodrigues de Freitas, 265. 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: manuela.bronze@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda, heuristicamente, dois conjuntos de trabalhos do pintor Henrique Silva — "Objectos Interactivos" e "Vídeo Arte" — para analisar o que, à partida dissemelhante, encerra em si o mesmo tipo de relação entre o autor e a matéria, suscitando no espectador uma possibilidade de jogo que, a partir do olhar, procura identificar nos diferentes planos uma figuração que se transfigura no desenvolvimento do processo plástico
Palavras chave: Transfiguração / Teatralidade / Pintura / Presentificação.

Abstract: *This paper aims to reflect heuristically upon two sets of works by the painter Henrique Silva – "Interactive Objects" and "Video Art" – in order to assay on what, at first sight looks dissimilar, but has the same kind of relationship between the author and the material, raising in the viewer a possibility of game that, from a gaze, tries to identify in the different planes a figuration that in the development of the visual process is transfigured.*
Keywords: *Transfiguration / Theatricality / Painting / Presentification.*

Introdução

Se há um conjunto mais ou menos restrito de motivos no longo percurso de Henrique Silva (HS), em contrapartida, os meios e os suportes do exercício da sua pintura são múltiplos. Num registo profundamente intimista e a *existir numa absoluta sensorialidade* (Castro, 2008: 69), os motivos recorrentes que preenchem o seu espaço físico relacional são o nu feminino, o atelier e as suas

alfaias, o interior doméstico com os seus objectos banais e alguns temas que encerram o sentir e a forma do tempo na Pintura.

Henrique Silva, nasceu em 1933 em Paredes. Frequentou a École de Beaux Arts em Paris, onde como bolseiro da F. Gulbenkian de 1962 a 1965, trabalha ainda com Arpad Szenes e Vieira da Silva. De regresso a Portugal, continua a pintar e a materializar inúmeros projetos artísticos individuais, colectivos e afectivos, donde podemos destacar entre muitos outros: Academia Alverez, Grupo Vídeo do Porto, Árvore Coop. de Actividades Artísticas, Bienais de Arte de Cerveira, Escola Superior Artística do Porto, Pedra a Pedra – Centro de Estudos e Trabalho da Pedra, e múltiplas participações em exposições colectivas e individuais no país e no estrangeiro. Foi docente e formador em diversas instituições de ensino superior artístico e profissional, tais como Escola Sup. Artística do Porto, Escola Sup. de Educação, Escola Sup. Gallaecia, Curso de Artes Gráficas, Curso Técnico de Artes do Granito, entre outros. Será sempre de enfatizar a sua capacidade, ímpar, de consigo reunir grupos de artistas proporcionando-lhes as mais variadas oficinas (resinas, gravura, vídeo, processos digitais, cerâmica, desenho, pintura e outras) a fim de que, perante novos ou velhos materiais e técnicas, se abordassem outras linguagens a par do debate sobre as problemáticas pessoais da esfera artística ou criativa de cada participante.

Em *Objectos Interactivos* e em *Vídeo Arte* pretende-se abordar o modo como dois conjuntos de peças, à partida dissemelhantes, encerram em si o mesmo tipo de relação entre o autor e a matéria. Como num palíndromo –

> *a imagem virtual evolui em direção à sensação virtual, e a sensação virtual em direcção ao movimento real: esse movimento, ao se realizar, realiza ao mesmo tempo a sensação da qual seria o prolongamento natural da imagem que quis se incorporar à sensação* (Bergson, 2006: 153).

1. Objectos Interactivos

Quer este artista pinte sobre tela branca, mobiliário doméstico, objectos vários, azulejos cerâmicos ou manequins de vestuário, quer registe os seus motivos em propostas videográficas, o que nos é dado ver, ainda que figural, apresenta uma clara resistência à representação mimética, pois embora mantenha uma relação figurativa com o real, sem o imitar, cria códigos para uma linguagem própria que, de algum modo, podemos situar entre a abstração e a figuração.

Para HS toda a superfície é pretexto para que a pintura, compulsivamente, se assuma como tal, propiciando a perda do contorno linear, na tentativa de subverter o desenho. Nesse sentido – a pincelada materializa a pintura em camadas que, sucessivamente, se justapõem, sobrepõem e misturam – com um

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

cunho pessoalíssimo que traz mundos para dentro do seu mundo. Assim, a figuração como que promete o evanescente ao instaurar uma ideia de trânsito, num difuso registo dinâmico, ainda que sereno.

Interessa-nos aqui explorar o núcleo de trabalhos onde o paroxismo desta dinâmica se revela através de uma proposta interativa do autor. Nestas pinturas, denuncia-se, ao observar atentamente a superfície pintada, uma retícula de vazios quase imperceptível. São fissuras que nos compelem ao tacto e ao movimento. Qualquer coisa de lúdico nos seduz. E logo percebemos que a pintura habita, afinal, toda uma superfície de madeira, modular, nas diferentes faces de uma série de prismas justapostos, organizados e sustentados por eixos verticais (Figura 1). Quando rodamos os paralelepípedos, cada face é um desafio à elaboração de sucessivas novas composições.

Este olhar fragmentado é, também, o olhar que determinadas obras suscitam ao olhar avisado de todo o pintor que, ao estudar pintura vai delimitando partes, segundo o seu interesse ou curiosidade. De tanta aproximação, os fragmentos que requerem maior atenção parecem de súbito ganhar o tamanho do quadro todo. De tanto querer ver perto e muito, o olhar fica cansado e o corpo como que o obriga a afastar-se (Figura 2). E é nesse recuo que se torna a abarcar a obra toda. Curiosamente, entre a proximidade e o afastamento, o olhar sobre o objecto não será nunca mais o mesmo. É como se, nesse hiato, a junção de todas as parcelas produzisse uma outra imagem. Este é o registo que confere a *Objectos Interactivos* a qualidade de uma instância de jogo. "Uma estratégia relacional" assim nomeada por Didi-Hubermman quando refere o jogo que a criança inventa com o carrinho de linhas "– um lugar para inquietar a sua visão e, portanto para operar todas as expectativas, todas as previsões a que o seu [nosso] desejo conduzia." Ainda, segundo ele, para construir uma dialéctica do jogo visual, onde podemos encontrar algo como o esvaziamento do próprio objecto, uma vez que, no movimento, a imagem desaparece por ela própria no objecto (Didi-Hubermman, 2011: 76,77), tal como nos propõe HS nesse devir que é o transformar/ transfigurar cada plano em um outro.

Também, uma outra decorre do facto de podermos observar em alguns registos de representação, na coleção das suas obras, como o pintor tenta contrariar a ilusão representacional através da bidimensionalidade. Ora, neste dispositivo, a própria grelha, ao proporcionar a descontinuidade e o fluir da pintura no seu sentido mais convencional, transforma cada plano no efeito de uma pintura tridimensional. Este subterfúgio para "expandir o espaço visual do plano para o tridimensional" (Krauss,1986: 23-40), endossa à matéria do suporte a responsabilidade de rejeitar a própria linguagem da composição pictórica.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Henrique Silva, *Objectos Interactivos VIII*, 2004, técnica mista. Foto de J. Coelho.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Henrique Silva, *Objectos Interactivos VI*, 2004, técnica mista. Foto de J. Coelho.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

2. Vídeo Arte

Coerentemente inseridas no programa plástico e poético do autor, aquelas pinturas remetem-nos para o manancial de possibilidades do processo de montagem dos registos videográficos que a *pari passu* ele explora persistentemente.

Com efeito, torna-se natural que os diferentes *frames* que, sucessivamente, vão montando a composição de um registo fílmico ou videográfico, ganhem um outro tipo de fisicalidade. Por esta ordem de ideias, os separadores assumem-se como intervalos rítmicos na definição composicional, tanto nas pinturas como nos vídeos.

Nos objectos vídeo (Figura 3), HS apropria-se de imagens de realidades ficcionadas pertencentes a narrativas de outros autores ou mesmo suas, transfigurando-as. Os seus processos de enquadramento, quer na edição quer no trabalho digital com *photoshop*, utilizam várias possibilidades a nível do processamento de imagens, tendo em vista anular a narrativa e tornar irreconhecíveis as imagens sacadas na apropriação, por desfocagem (*blurs*), seleção de novos enquadramentos, *posterizing*, *theresholding*, corte e acoplamento de *frames* de diversas proveniências, alteração cromática e variadas sequencias rítmicas que procuram formas não-representacionais que se transfiguram em manchas informes a vaguear no campo visual como que aleatoriamente. Todas estas técnicas conferem à imagem efeito idêntico ao da superfície pictural, isto é, ganham espessura através da aglutinação temporal de camadas sobre o suporte.

3. Dois discursos

Nos *Objetos Interactivos* apercebemo-nos da herança de uma organização formal estática, direcionada para as séries onde estantes com livros ou garrafas ou sapatos e outras sequencias de objectos se impõem numa quadrícula, determinada pelo cruzamento espacial entre os elementos e as prateleiras que os alojam. Nas propostas de *Vídeo Arte*, podemos vislumbrar, no movimento das manchas, toda uma série anterior de corpos e fragmentos/enquadramentos de corpos de mulher, organizados e compartimentados, nas mais diversas posições. Uns e outros constituem-se dos objectos da casa ou do atelier, mencionados inicialmente, os quais circundam o próprio corpo do artista, *enquanto lugar de passagem* e assim refletem a ação possível do seu corpo sobre eles (Bergson, 2006: 15, 177).

Não obstante o tipo dos dispositivos, "a pintura de Henrique Silva descerra pois essa presentificação do que seria uma outra forma de sentir o tempo (...). É assim uma pintura habitada por lentos movimentos, a seu modo cinematográfica (...) (Almeida, 2008: 87) "e na sua atmosfera intimista, como que velada por um filtro de luz âmbar.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

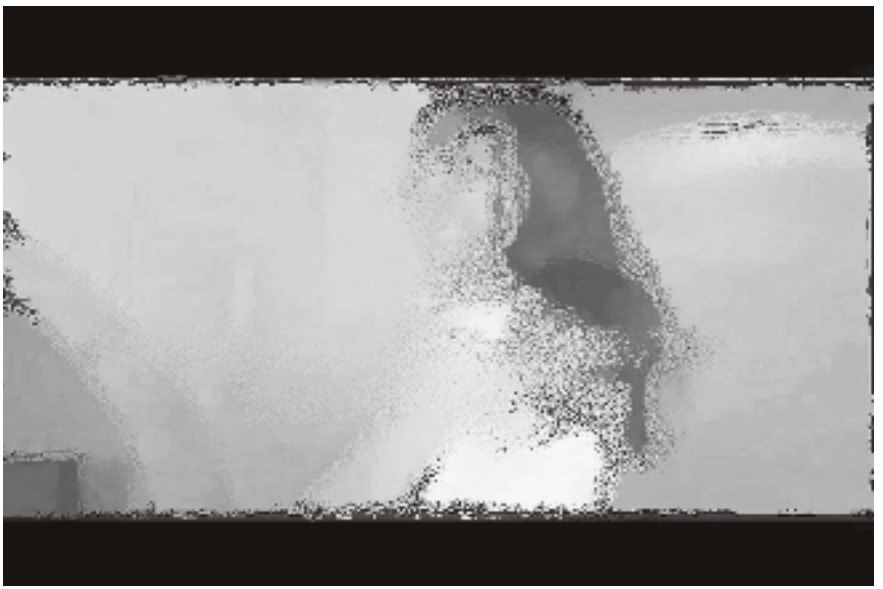


Figura 3 · Henrique Silva, *SOLO*, 2010, Screenshot/captura écran. 08'56''. vídeo arte DV. Foto de M. Leão.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Forma e cor constituem a pintura. A cor em *Objetos Interactivos* amplifica a ressonância da memória da própria Pintura do séc. XVII para traduzir uma atmosfera profundamente intimista, como se contivesse em si própria tempo e espaço. Uma espécie de penumbra desafia o espectador para a sequência das mutações. Já nos diversos trabalhos de *Vídeo Arte* a cor assume toda uma outra definição. Cada enquadramento é como uma janela aberta para o espaço reservado onde HS se apropria das formas primitivas. Perante um jorro de luz semicerramos os olhos porque a cada momento desejamos ver.

Mesmo ao extravasar para diferentes formatos ou suportes, os trabalhos de HS alimentam-se continuamente uns dos outros.

Se na pintura podemos perceber um forte apelo a formas estáticas porque, mais uma vez, o registo representacional não se deixa iludir pela ilusão e, embora, a proposta de jogo careça de movimento para lograr, nessa dinâmica, a transfiguração, estamos perante a impossibilidade de um registo realista. HS ao considerar que o plano/suporte da pintura é um território estático, vai através do seccionamento desse plano utilizar um subterfúgio para criar uma sequência dinâmica (*a acção possível* como diria Bergson) que nos conduz, todavia, a outro e outros planos estáticos.

Em compensação, é nos vídeos que vamos encontrar o registo do movimento *per se*, sem que possamos identificar formas representacionais. Por vezes, parece-nos que isso irá acontecer, mas HS volta a nada subtrair ou acrescentar; a verdadeira natureza plástica dos suportes e dos modos de funcionamento que estes propõem revela-se como bastante para cativar o nosso olhar.

Conclusão

Em suma, ainda que nos pareçam objectos essencialmente diferentes, as poéticas do autor remetem para a plasticidade da ressonância de uma figuração, no devir de uma outra, a transfiguração. Em ambos os casos, o que se propõe não será nunca a ilusão da imagem, *mas a distância no espaço* que transporta já, na memória, a consciência do presente (Bergson, 2006: 171, 177) com o apelo à participação numa espécie de jogo, pelo simples facto desse jogo instalar em nós, apenas, o desejo presente de o jogar.

Mesmo que sempre enquanto pintura, os *Objectos Interactivos* e a *Vídeo Arte* suscitam aquela espécie de olhar que instaura a interatividade e, enfim, – uma experiência de teatralidade (Féral, 2002: 94-108) que anula a distância entre peça e *espectador*, tal como a experiência de um processo teatralizado, porque "it is the simple exercise of watching that reassigns gestures to theatrical space (...) theatricality seems to be a process that has to do with a "gaze"

that postulates and creates a distinct, virtual space belonging to the other, from which fiction can emerge (Féral, 2002: 95, 97)."

Este *modus operandi* proporciona ainda ao espectador avaliar, perante dois discursos plásticos, com propostas temporais diferentes, o quanto pintar é para o pintor, antes de uma linguagem, uma pulsão e um processo. A dimensão plástica do trabalho de HS revela-nos como a sua vida e o seu mundo multiforme se confrontam constantemente com a vontade de ordenar o fluxo das aparências – uma transfiguração, enfim.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

AAVV (2008) *Sussurro-Henrique Silva, 50 anos de Actividade Artística*, Museu Bienal de Cerveira.

Bergson, Henri (2006) *Matéria e Memória*, São Paulo, Martins Fontes.

Didi-Huberman, Georges (2011) *O que nós vemos, o que nos olha*, Porto, Dafne.

Féral, Josette e Ronald P. Bermingham (2002) "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language", in *Substance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality pp. 94-108, University of Wisconsin Press

Krauss, R. E. (1986) Passages in Modern Sculpture. cap. 4. Cambridge: MIT Press; "In the Name of Picasso". In The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths. Cambridge: MIT Press, pp. 23-40.

Es[ins]tabilidades: as instalações de José Spaniol

S[ins]tabilities: the installations of José Spaniol

MARCOS RIZOLLI*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Educação Artística, Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC/Campinas). Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC / São Paulo).

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas — CNPq. Rua da Consolação, 930 — Prédio 16 (CEFT). São Paulo (SP) CEP 01302-907 Brasil. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

Resumo: José Paiani Spaniol é um experiente docente-pesquisador na Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, em São Paulo — Brasil, e atraiu nosso interesse analítico justamente por atuar, no ambiente universitário, nas fronteiras entre docência e pesquisa artística. Se reconhece como artista-pesquisador, elaborando processos formais a partir de uma insistente busca de equilíbrio entre produtividade acadêmica e produção expressiva.

Palavras-chave: arte e pesquisa / arte e docência / instalações / José Spaniol.

Abstract: *José Paiani Spaniol is an experienced lecturer at the Institute of Arts of the Paulista State University in São Paulo — Brazil, and has attracted our analytical interest precisely because of his role in the university environment at the frontiers between teaching and artistic research. It recognizes himself as an artist-researcher, elaborating formal processes based on an insistent search for a balance between academic productivity and expressive production.*

Keywords: *art and research / art and teaching / installation / José Spaniol.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

José Paiani Spaniol é um experiente docente-pesquisador na Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, em São Paulo — Brasil, e atraiu nosso interesse analítico justamente por atuar, no ambiente universitário, nas fronteiras entre docência e pesquisa artística. Se reconhece como artista-pesquisador, elaborando processos formais a partir de uma insistente busca de equilíbrio entre produção acadêmica e produção expressiva.

Fator importante, pois o cenário de pesquisas acadêmicas no Brasil, notadamente aquele vinculado ao sistema nacional de Pós-Graduação, ainda não consegue assimilar ou reconhecer plenamente a produção de conhecimento não-verbal: aquele que produz, como forma de pesquisa, as linguagens artísticas — entre elas, as visualidades contemporâneas.

Desse modo, aqui, queremos nos referir:

> *...ao trabalho de pesquisa em criação artística, empreendido por artistas que objetivam obter como produto final a obra de arte. Portanto [...] pesquisa realizada pelos artistas, ou seja, quando o artista também se assume como pesquisador e busca, com essa dupla face, obter trabalhos artísticos como resultado de suas pesquisas* (Zamboni, 2001: 6).

Spaniol admite, contudo, que sua atuação limítrofe entre mundo acadêmico e universo artístico gera tensões institucionais. Tensões, essas, que parecem reverberar em suas instigantes instalações. Preponderantemente artista, desafia — com suas ocupações intervencionistas — a natural vocação de diversificados espaços institucionais: igrejas, mosteiros, universidades, galerias, museus... Gera, antes de tudo, agudos tensionamentos entre os objetos (móveis apropriados do cotidiano ou inventivamente redesenhados) e seus ambientes. Consequentemente, desencadeia uma subversão simbólica das coisas — claramente, porque tornam-se deslocadas de suas funcionalidades habituais e resultam em desconcertantes diálogos com os espaços arquitetônicos.

Spaniol, então, age como um dadaista!

1. Um método contemporâneo

A vocação dadaísta de suas instalações se revela, apropriadamente, a partir de alguns valores preciosos para as metodologias artísticas contemporêneas: 1) o emprego de imagens e objetos prontos — originado a partir de atentas observações acerca das formas das coisas, que resulta na transformação de configurações aparentes em argumentos de linguagem; 2) a apropriação dos objetos do cotidiano — deslocados de suas funcionalidades originais, tornam-se

elementos manipuláveis, adulterados em suas matrizes culturais e qualificados à aquisição de novas identidades simbólicas; 3) o redesenho — que, por demanda processual, faz uso das técnicas gráficas convencionais, não mais por ambição figural e sim pelo caráter especulativo do artista que busca através da ressignificação dos objetos, a surpresa formal.

Entretanto, a sua poética visual vai muito além dos recursos *nonsense* do Dadaísmo.

Seu pensamento criativo, sempre tridimensional, encontra irreversivelmente a modalidade das instalações — claramente, para exercer rigorosos domínios técnicos e procedimentais. Frequentemente de caráter efêmero, as instalações de José Spaniol compreendem diferentes formas, encarnadas em diversificados materiais. Suas instalações mobilizam objetos e espaços — incrivelmente adulterados em suas dimensões qualitativas, indiciais e simbólicas. Ao investir na forma, o artista reivindica a interatividade e alcança a monumentalidade — enriquecendo a arte e seus conceitos para, então, anunciar e denunciar nossa contemporânea sociedade de objetos intitucionalizados.

Cria e recria imagens, objetos, ambientes — organiza assim, as suas estabilidades e instabilidades; explora, então, o homem e a natureza. Determina um arco expressivo e insere-se no seu próprio *habitat* poético.

A personalizada ironia com a qual o artista trata seus objetos — do mobiliário à arquitetura — define uma metodologia inovadora que resulta numa conciliação da atenta observação das formas (contornos e volumetrias) e da perspicaz percepção dos espaços (fechamentos e aberturas) com a ambição de pesquisar suas relações. Transforma o método em expressão; a pesquisa em arte.

Suas instalações, realizadas no Mosteiro de São Bento e na Galeria Baró (individual simultânea à sua participação na 29ª Bienal de São Paulo) e, mais recentemente, na Pinacoteca do Estado, evidenciam o caráter militante de sua atuação como professor, pesquisador e artista. Sua arte pretende refletir — visualmente — as tensões estabelecidas entre as diferentes esferas da ação humana. O artista hierarquiza a forma para questionar as instituições.

1. Instituições... Instalações

Na ambição de colaborar com o aprimoramento das relações entre artistas e instituições, José Spaniol sempre se preocupou em apresentar sua produção artística em espaços expositivos surpreendentes sem, contudo, abrir mão de suas boas relações criativas com o sistema da arte. Expõe regularmente em ambientes alternativos e espaços culturais — sem maiores restrições. Age estrategicamente: instrui a linguagem, produz a forma; comercializa a arte... intervém na cultura das instituições.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · José Spaniol. *Ascenções*, Instalação realizada no Mosteiro de São Bento, São Paulo — Brasil, 2010. Fonte: Acervo do Mosteiro de São Bento.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Vamos, então, aos exemplos:

A instalação *Ascenções* — apresentada na exposição *Arte e Espiritualidade*, de 2010, e concebida em parceria com o artista Marco Giannotti e o monge-artista Carlos Eduardo Uchoa — se revela como ente paradigmático na elucidação de como José Spaniol busca desafiar a lógica das formas e dos espaços institucionalizados.

Arte e Espiritualidade se deu em espaços até então não acessíveis ao público. Ocupou alas secretas e áreas de acesso restrito, alterando a visibilidade e a percepção do monumental prédio, então, ocupado por 42 monges no centro da cidade de São Paulo. Durante a ocupação artística, portas e janelas foram abertas, corredores e ambientes foram ocupados pelo público e tantos mistérios foram revelados: a capela do colégio (ambiente de oração); os parlatórios (locais de aconselhamentos espirituais); salas com janelas voltadas para o Claustro; a chamada *Sala do Papa* (Espaço em que Bento XVI saudou o público em sua visita ao Mosteiro em 2007).

Em *Ascenções*, o artista esvaziou antigos e esquecidos armários pertencentes ao mobiliário do Mosteiro e os elevou até quase à altura do teto, devidamente sustentados por toras de eucalipto. "Foi o jeito que encontrei de me aproximar de um tema da religião" (Spaniol, 2010) (Figura 1).

Em outra exposição — *Cadeira e Lousas*, também de 2010 — um peculiar conjunto de desenhos, fotografias, objetos e esculturas, resultou numa abrangente e instigante instalação, desta vez ocupando a paulistana Galeria Baró.

Spaniol abriu-se para reflexões sobre os originais conceitos de obra de arte, objeto artístico e instalação, visto que, desde a entrada até os mais escondidos cantos expositivos as peças apresentadas geravam contínuas tensões: em si; entre si; com o espaço. O artista, calculadamente, pensou nas anatomias da forma, nos duplos das estruturas, nas reverberações da arquitetura. Vale salientar que, potencialmente, a sede da Galeria propiciou esta reflexão formal: o desenho geométrico, retilíneo, do edifício serviu como elemento de inspiração para as ocupações ali desempenhadas pelo artista.

Pontuando:

A escultura *Cadeiras*, de 2006, e que integrou a exposição, sintetiza a ideia de reflexo, materialmente construído pelo artista — dando origem a um objeto duplo. A repetição, por oposição, da forma confere às peças um aspecto paradoxal e ambíguo: "um jogo entre materialidade e reflexo. Os assentos flexionam-se, dilatando ao extremo seu próprio volume, como se estivessem à procura de uma outra dimensão" (Spaniol, 2010).

A poética da exposição *Cadeira e Lousas* remeteu o público visitante para novas escalas perceptivas, convidou o espectador para perceber os objetos

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

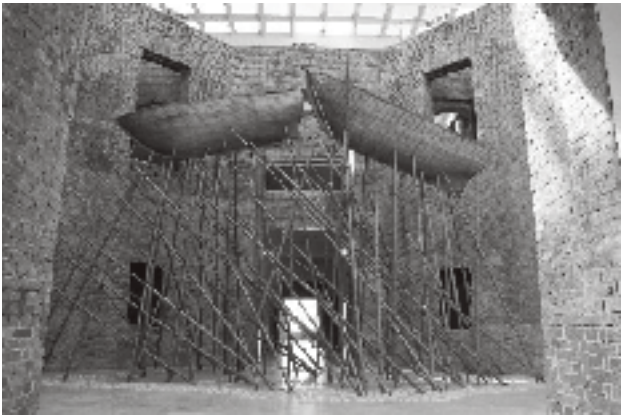


Figura 2 · José Spaniol. *Cadeira e Lousas*.
Instalação realizada na Galeria Baró, São Paulo — Brasil, 2010. Fonte: José Spaniol.
Figura 3 · José Spaniol. *TIAMM SCHUOOMM CASH*.
Instalação realizada na Pinacoteca do Estado, São Paulo — Brasil, 2016. Fonte: Arquivo da Pinacoteca do Estado.

cotidianos destituídos de suas funções regulares (Figura 2). A estética de *Cadeira e Lousas* resultou no estabelecimento de uma dimensão onírica. E irônica!

2. Es[Ins]tabilidades

As relações institucionais — suas hierarquias, seus códigos, suas burocracias... — que tanto o artista tenta desestabilizar acabou por configurar uma plataforma criativa singular: ao mesmo tempo, desafiadora e conciliadora. O artista acabou por institucionalizar, ainda que metaforicamente, a própria arte e seu sistema.

Institucionalizou a paisagem!

Sua mais recente instalação se deu em espaço museológico: na Pinacoteca do Estado, na cidade de São Paulo. Realizada em março de 2016, a exposição integrou o Projeto Octógono — Arte Contemporânea, projeto criado em 2003 e que se destina à ocupação de um dos dois vãos livres da edificação — em estilo eclético — com produções de arte contemporânea em consonância com o acervo da Pinacoteca.

Assim, *TIAMM SCHUOOMM CASH,* a instalação inédita de José Spaniol, fazia referência à sonoridade deflagrada por uma onda e foi desenvolvida a partir da observação do mar, da imprevisibilidade e da surpresa que os oceanos sugerem. Posicionada no octógono da Pinacoteca, foi construída a partir de dois barcos de madeira, medindo seis metros de comprimento cada, elevados a 10 metros de altura, sustentado por escoras de bambu (Figura 3).

A suspensão dos barcos sugere uma paisagem escultórica, na qual a ausência da água e de seu movimento é posto em tensão pelo ritmo das escoras, criando um cenário ficcional.

Essa obra faz parte de uma série de trabalhos relacionados às sonoridades do mar e sugere que o observador a aprecie a partir de um ponto de vista improvável e desestabilizador, como explica o artista:

> *TIAMM SCHUOOMM CASH ocupa o mesmo eixo das pinturas ascensionais, de cúpulas e dos tetos. Semelhante às composições orientais, nos vemos diante de uma perspectiva aérea, onde as relações espaciais não se definem por aspectos fixos. Esses planos elevados provocam certa vertigem, enfraquecem as medidas e tendem a dissolver os limites* (Spaniol, 2016).

Conclusão

Retoma-se, aqui, o caráter fronteiriço de sua arte. José Spaniol reivindica o movimento da matéria e requer o fluxo da relação forma-espaço. Traduz esses argumentos etéreos em energia tensional.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O sujeito encontra o seu equilíbrio. Surge o artista pleno e o pesquisador sênior ao fazer de sua artisticidade a mais legítima plataforma criativa para suas pesquisas acadêmicas. Bem assim:

> *...nós pesquisadores, raramente nos satisfazemos com os resultados encontrados em uma primeira investigação. Estamos sempre tentando ir um pouco além daquilo que já conseguimos estabilizar, digamos assim, em nosso espírito inquieto... É preciso criar, permanentemente, espaços de interlocução, onde é possível organizar o aparente caos, mantendo a interdisciplinaridade, a inovação e o rigor das propostas* (Brites e Tessler, 2002: 11).

O professor universitário e o artista, assim, se encontram e se fundem. Afinal, não ocorre mais atrito entre suas esferas atuativas. Na instabilidade das formas que cria e das espacialidades que produz, nasce — cristalina — a es[ins]tabilidade entre docência e pesquisa artística. Entre o exercício intelectual e a intuição criativa, elabora uma síntese, para revelar a sua essência.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Brites, Blanca e Tesller, Elida (2002) *O Meio como Ponto Zero*. Porto Alegre: Editora da Universidade — UFRGS. ISBN: 85-7025-624-8

Spaniol, José Paiani (2010) Depoimento concedido ao G1. [Consult. 2017-01-16] Disponível em URL: http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo.html

Spaniol, José Paiani. (2010) Entrevista concedida à Galeria Baró. [Consult. 2017-01-16] Disponível em URL: http://barogaleria.com/exhibition/jose-spaniol-2/

Spaniol, José Paiani. (2016) Depoimento Concedido à Curadoria. [Consult. 2017-01-16] Disponível em URL: http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=1328

Zamboni, Silvio (2001) *A Pesquisa em Arte. Um Paralelo entre Arte e Ciência*. Campinas: Autores Associados. ISBN: 85-85701-64-1

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O registro patrimonial como arco expressivo: as fotografias de Luciano Alarkon

The patrimonial registry as an expressive arch: the photographs of Luciano Alarkon

MARCOS RIZOLLI*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Educação Artística, Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC/Campinas). Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC / São Paulo).

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas – CNPq. Rua da Consolação, 930 – Prédio 16 (CEFT). São Paulo (SP) CEP 01302-907 Brasil. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

Resumo: A série de imagens vermelhas, os Exus Indianos, produzida pelo fotógrafo-artista brasileiro Luciano alarkon, apresenta-se como argumento desencadeador de uma reflexão acerca da potência da fotografia, no contemporâneo. Dispositivo tecnológico historicamente vocacionado à obtenção de imagens-registros a linguagem da fotografia vem incorporando novas e instigantes formas de registros visuais, notadamente pautados por interdisciplinaridades procedimentais.

Palavras chave: Registro patrimonial / Fotografia contemporânea / Luciano Alarkon.

Abstract: *The serie of red images, the Indian Exus was produced by the brazilian photographer-artist Luciano Alarkon, present itself as a topic for a reflection on the potency of the photography, in the contemporary. Technological device historically aimed at obtaining images-registries the language of the photography has been incorporating new and instigating forms of the visual registries, notably guided by procedural interdisciplinarities.*

Keywords: *Patrimonial registry / Contemporary photography / Luciano Alarkon.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Exus Indianos, uma série de imagens vermelhas produzidas pelo fotógrafo-artista brasileiro Luciano Denardi Alarcon, aqui neste estudo chamado Luciano Alarkon – adotada a sua rubrica artística, apresenta-se como argumento desencadeador de uma reflexão acerca da potência da fotografia, no contemporâneo. Dispositivo tecnológico historicamente vocacionado à obtenção de imagens-registros – da paisagem, das figuras, dos objetos e, por extensão expressiva, da cultura humana e de seus patrimônios simbólicos – a linguagem da fotografia vem incorporando novas e instigantes formas de registros visuais, notadamente pautados por interdisciplinaridades procedimentais.

Contudo, tradicionalmente, o emprego da fotografia tem sido largamente disseminado tanto como frequente forma de leitura do passado, quanto como agudo registro do presente. Assim:

> *Surgida no início do século XIX, a fotografia veio a revolucionar o registro de imagens do cotidiano. Já de início ela se apresentou como uma tecnologia a serviço da ciência e das artes. Se hoje o hábito de fotografar é tão comum quanto o de comer ou mesmo dormir, quase dois séculos atrás ela representava a possibilidade de imortalizar a imagem não apenas de pessoas, mas de lugares* (Nogueira, 2014).

A fotografia possui uma capacidade didática e ilustrativa que muitas vezes não é explorada. Como documento, por exemplo, ela pode substituir a ausência de textos escritos e ser utilizada na representação de diversificados temas: a natureza, a figura, os objetos – auxiliando na elaboração de semioses capacitadas à produção de linguagem, nas mais diferentes esferas sígnicas. Ela pode oferecer, portanto, suporte para a construção tanto de identidades individuais quanto coletivas – na esfera da cultura humana.

Pois bem, essa tecnologia ótica que avançou durante os anos e que hoje está disponível a quase todas as pessoas, seja por meio de câmaras fotográficas, analógicas ou digitais; autônomas ou embutidas em inúmeros dispositivos móveis, pode ser um excelente instrumento para o exercício efetivo dos registros patrimoniais.

Fotografias antigas, imagens do passado que retratam paisagens e pessoas ou cidades e seus habitantes, permitem a apreensão e compreensão de diferentes tempos, em diferentes leituras ou camadas interpretativas – visto que a fotografia pode ser percebida como dispositivo de captura de imagens e instrumento de análise imagética. Ou seja, a fotografia age nos âmbitos da semiose (produção de linguagem) e da semiótica (consciência de linguagem) – sempre, certamente, esses âmbitos estarão condicionados aos domínios da imagem – aqui, então, visual: fotográfica.

O conhecimento instrumental do dispositivo fotográfico, a compreensão do código da visualidade e a capacidade interpretante das imagens nos eleva a um nível de leitura do mundo que se aproxima dos modos de representação, interpretação e apresentação da arte. Fotografia, então, como forma de expressão!

Vejamos, senão:

> *Existe uma corrente que diz que a fotografia é objetiva, representa uma realidade, nem mais nem menos. Ela é imparcial e mostra a realidade total. Não é verdade. Isto é a maior mentira do mundo. Você não fotografa com a sua máquina. É a coisa mais subjetiva que existe. Você fotografa com toda a sua cultura, com os condicionamentos ideológicos. Você aumenta, diminui, deforma, deixa de mostrar.* (...) *A fotografia é uma maneira de viver, de continuar o trabalho social e ideológico* (Salgado, 1981).

Luciano Alarkon pertence, claramente, à essa linhagem de fotógrafos. E é exatamente por isso que ele nos interessa! Ele transforma a técnica em expressão e a tecnologia em experiência. Vai muito além da boa captura de temas – bem focados, iluminados, angulados, compostos. Quando fotografa a paisagem, supera as referências geográficas ou históricas – para tudo transformar (ou transcriar) em luz!

Por outra via, evidencia-se a ambição autoral. Ao capturar imagens – de toda ordem paisagística – Alarkon se apropria de tal modo das cenas que fotografa que, ato contínuo, elas se desprendem de suas referências indiciais para tornarem-se um argumento autônomo – um átomo potencialmente disposto à expressão artística. Assim, o argumento visual será conceituado, transformado em imagens-pensamento.

É nesse contexto de perpassamentos entre linguagem e cultura que a fotografia de Alarkon nos interessa – especificamente: sua produção derivada de um período de Residência Artística, vivenciado entre 2015-16, junto à *Sanskriti Foundation*, de New Delhi – Índia.

A Sanskriti Foundation e o Museum of Indian Terracotta

Sanskriti significa literalmente o *processo de cultivar*. E os idealizadores-gestores daquela Fundação creem que o patrimônio construido pela coletividade se apresenta como fruto natural de seus investimentos – orientados pela continua necessidade de imaginar, criar e produzir a expressão universal. Encontram, assim, nas artes suas prerrogativas mais genuínas.

Fundada em 1978, a *Sanskriti* é uma fundação de caridade pública, devidamente registrada e com sede em New Delhi, na Índia. Lá, todos percebem o seu

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

papel catalisador para a ancestral manutenção e perpétua revitalização da sensibilidade cultural, nos tempos contemporâneos.

O objetivo primordal da *Sanskriti* é cultivar um ambiente para a preservação e desenvolvimento das expressões artísticas e culturais da Índia, muito embora suas portas estejam permanentemente abertas a visitantes de todas as partes do mundo – sejam eles: turistas de passagem, empreendedores sociais e culturais ou artesãos e artistas residentes.

Assim, não medem esforços para oferecer visibilidade às artesanias indianas tradicionais, justamente para perpetuar e fortalecer suas raízes culturais. Para tanto, dedicam-se a preservar e promover as artes e a cultura através de inúmeros programas institucionais. A saber: 1) cursos voltados à aprendizagem de ofícios artesanais tradicionais, prioritariamente endereçados aos jovens – justamente para identificar talentos e nutrir habilidades; 2) períodos de retiro em *Sanskriti Kendra*, o seu centro cultural – como um espaço para a contemplação e desenvolvimento de idéias criativas; 3) programas de residência como forma de apoiar sujeitos criativos – preponderantemente artesãos e artistas – no fortalecimento de suas práticas expressivas.

Quanto à residência artística, seus gestores partem do princípio de que para criar uma compreensão e valorização das artes e da cultura tradicionais indianas é preciso incentivar diálogos artísticos interculturais e colaborações entre artistas internacionais, artesãos e artesãos indianos locais.

Desse modo, do complexo de edificações e de ações desenvolvidas por aquela fundação, o que atraiu a atenção do fotógrafo-artista Luciano Alarkon foi justamente o *Museum of Indian Terracotta*, pois a terracota, para as diversificadas religiões e culturas indianas, é considerada uma matéria essencial:

> *do recipiente de barro comum que armazena água potável até as gigantescas figuras de culto às divindades* (...), *a arte de terracota ocupa uma posição central na vida e cultura indianas.* (...) *No mundo da terracota indiana, encontramos a expressão compartilhada de toda uma comunidade* (Museum of Indian Terracotta, 2016).

Assim, a *Sanskriti* exerce toda sua reverência à arte da terracota com a manuteção de um museu – arquitetonicamente definido como um museu a céu aberto (Figura 1).

Além de ser um elogio à uma das mais ancestrais formas de expressão humana, aquele jardim-platô de esculturas em cerâmica, refere-se, ainda, ao imaginário local, num conjunto expositivo de alegorias sagradas.

Assim, do contato cotidiano e imediato com o imaginário sagrado Indú, Alarkon estabeleceu um arco expressivo entre aquela cultura milenar e a cultura

do Camdomblé, religiosidade de origem africana e anteriormente registrada pelas lentes de Pierre Verger – no Brasil.

Como fotógrado, então, agiu por transcriação!

Transcriações

O conceito de transcriação foi elaborado pelo poeta, ensaísta e semioticista brasileiro Haroldo de Campos e bem se ajusta às aventuras expressivas vividas por Luciano Alarkon na Índia.

Partindo da ideia de tradução, Campos baseou-se em diversos autores matriciais para os estudos sobre linguagem: Ezra Pound, Walter Benjamin, Roman Jakobson e Charles Sanders Peirce. De acordo com suas ideias, um texto (verbal ou não-verbal), quando traduzido, seria inexoravelmente recriado!

A teoria da transcriação compreende criação e crítica, inseridas numa ordem estética. Os elementos referenciais seriam, então, signos de origem e considerados, portanto, estímulos para o desencadear de novas semioses – processos de linguagem vocacionados à produção de novos sentidos.

Em transcriação, o *Museum of Indian Terracotta*, apresentou-se para Alarkon como um potencial estímulo para a produção fotográfica – que ao mesmo tempo que buscava o registro patrimonial, tinha como ambição emancipar-se das convenções procedimentais da fotografia: fez convergir o ato fotográfico com o gesto pictórico!

Assim, Alarkon montou e desmontou sua máquina da criação, conferindo beleza intangível – visualmente aderente ao modelo e, ao mesmo tempo, tão distanciado de seus significados originais. O fotógrafo-artista impôs sutis películas de aproximação e distanciamento do patrimônio cultural observado. Paradoxalmente, retirou das entranhas, superfícies e volumetrias das figuras em terracota os seus diversos – e surpreendentes – corpos de luz vermelha (Figura 2, Figura 3).

Talvez, fotograficamente, tenha considerado que o transcriador tem de reconhecer a configuração do modelo original, redesenhando-a no espaço da sua própria linguagem. E esse modelo poético não é formado apenas pelos elementos temáticos, mas por todos os elementos estruturantes da imagem. Diante disso, vemos a necessidade de um olhar crítico sob o modelo original para poder recriá-lo.

Portanto, a capacidade que a fotografia tem de transformar o mundo visível, materialmente efetivo, em imagem seria, em si, um ato de tradução. Um exercício de Transcriação!

Detentor de uma atenta percepção e de uma notável criatividade, experimentou a linguagem. Sem transcriações, perseguiremos o seu pensamento:

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Luciano Alarkón. *Jardim-platô de Esculturas*. *Sanskrit Foundation*, New Delhi-Índia.
Figura 2 · Luciano Alarkón. *Na irradiação de Xangô*. Fotografia realizada na *Sanskriti Foundation*. New Delhi-Índia, 2016. Acervo da Sanskriti Foundation.
Figura 3 · Luciano Alarkón. *Exu Menino*. Fotografias realizadas na *Sanskriti Foundation*. New Delhi-Índia, 2016. Acervo da Sanskriti Foundation.

Como docente de fotografia, sempre percebi o incômodo de parte dos alunos ao discutirem a produção do fotógrafo Pierre Verger e as imagens do Candomblé e suas oferendas.Em maio de 2015 (...) *embarco para uma residência artística na Fundação Sanskriti em Nova Delhi. Durante a estada na fundação, o professor Dr. Jyotindra Jain, diretor do complexo de museus de Sanskriti, se mostrou interessado na Umbanda e queria saber mais sobre Exus e Pombas Giras.* (...) *Resolvi, então, transformar as imagens sacras indianas de terracota – expostas permanentemente em um dos museus da Fundação, através de longas exposições durante a madrugada e iluminação com laser, em Exus, mesclando – através de uma alegoria imagética, seres sagrados do imaginário religioso hindu com o imaginário religioso do Candomblé e Umbanda.*
Parte da série foi exposta na galeria de arte do complexo e incorporada ao acervo de Sanskriti em maio de 2015. Entre janeiro e fevereiro de 2016 (...) *a série foi novamente exposta na Índia.*
Ao retornar às atividades acadêmicas e mostrar o resultado às turmas, presenciei a aceitação aos Exus representados nas fotografias pelos mesmos alunos que se sentiram incomodados com a produção de Verger, mostrando agora uma boa vontade em discutir algo fora de suas crenças por conta da finalidade artística da produção. (Alarkon, 2016).

Conclusão

Diante do ânimo de registrar o seu entorno patrimonial, prevaleceu a dimensão expressiva. Bem assim: dedicou suas madrugadas aos registros fotográficos de longas exposições com o intuíto de capturar as rigorosas grafias vermelhas, resultantes dos gestos de varredura por feixes de luz a laser, das superfícies e volumetrias das figuras sagradas da cultura Indú, tranformando-as, alegoricamente, em exus do Candomblé.

Num apelo autoral, diante da iminêmcia de registrar um remoto patrimônio que transita entre a cultura material e imaterial, por inversão criativa, prevaleceu a figura do artista-fotógrafo! Se é que isso importa.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Alarkon, Luciano (2016) Vídeo apresentado durante a Programação Científica do CIANTEC'2016. Disponível em URL: www.drive.google.com/file/d/0BwMehoHa6h8UTFd3Y2lzZTBxVGs/view

Museum of Indian Terracotta (2016) Texto de Apresentação [Consult. 2017-01-16] Disponível em URL: www.sanskritifoundation.org/museum-indian-terracotta.htm

Nogueira, Natania (2014) *Educação Patrimonial e Leitura da Imagem*. historiahoje.com [Consult. 2017-01-16] Disponível em URL: www.historiahoje.com/educacao-patrimonial-e-leitura-da-imagem/

Salgado, Sebastião (1981) *A fotografía é uma forma de vida*. Entrevista a Renato Soares. A Gazeta de Vitória, edição de 1° de novembro.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Dana Fritz inspirada por la naturaleza

Dana Fritz inspired by nature

MARÍA ANTONIA BLANCO ARROYO*

Artigo completo submetido a 22 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual. Doctorado en Bellas Artes, Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Licenciatura en Bellas Artes, pintura, Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, Grupo de investigación "Contemporaneidad y Patrimonio" (COPA) C/ Laraña, nº 3 C.P. 41003 Sevilla España. E-mail: mblanco8@us.es

Resumen: El propósito de esta comunicación, es exponer la interpretación de la naturaleza que la artista norteamericana Dana Fritz realiza a través de su proyecto "Terraria Gigantica: the World Under Glass". En este trabajo, la fotógrafa explora tres de los viveros más grandes del mundo: el Henry Doorly Zoo-Lied Jungle, Biosphere 2, y el Proyecto Eden. En definitiva, este artículo nos otorga una percepción más consciente y crítica del significado de la naturaleza y de nuestra relación con ella en un contexto de continua transformación.

Palavras clave: naturaleza / fotografía / transformación.

Abstract: *The main objective of this article is to show the interpretation of nature made through her project "Terraria Gigantica: the World Under Glass" by the artist Dana Fritz. She explores three of the largest greenhouses in the world, including the Henry Doorly Zoo-Lied Jungle, Biosphere 2, and the Eden Project. In short, this article provides us with a more conscious and critical perception of the meaning of nature and our relationship with it, within the current context of continuous transformation.*

Keywords: *nature / photography / transformation.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

La artista nortemericana Dana Fritz explora la naturaleza a través de la fotografía, conjugando la creación con la investigación y la docencia. Fritz nació en 1970 en Kansas City, Misuri (Estados Unidos), y actualmente es profesora de Fotografía en el Departamento de Arte e Historia del Arte de la Universidad de

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Nebraska-Lincoln, habiendo cosechado una trayectoria profesional y artística destacable, en la que ha sido además galardonada con diversos premios y becas en múltiples ocasiones. Su implicación en el paisaje como un constructo cultural que intenta descifrar mediante la fotografía, se refleja en extenso a través de su producción artística, adquiriendo el viaje una importancia crucial en el seno de su trabajo. Su proyecto "Terraria Gigantica: the World Under Glass", ha sido objeto de diversas exposiciones y publicaciones. De hecho, en otoño de 2017 saldrá a la luz el libro *Terraria Gigantica: the World Under Glass*, publicado por la editorial University of New Mexico Press, y que incluirá escritos de William L. Fox, Carrie M. Robbins y Rebecca Reider. Asimismo, la obra de Fritz ha sido incluida en colecciones de arte de instituciones relevantes como el Museo de Arte Nelson-Atkins en Kansas City, el Museo de Fotografía Contemporánea de Chicago, el Museo de Arte Contemporáneo de Scottsdale en Arizona, el Museo de Arte de Nevada en Reno, y la Biblioteca Nacional de Francia en París.

La pretensión de este artículo es mostrar la exploración física y conceptual de la naturaleza, proyectada en la obra de Dana Fritz, en un contexto sumamente cambiante, con el objeto de interpretar qué tipo de naturaleza buscamos y estamos creando. Ahondar en su proyecto "Terraria Gigantica" implica profundizar en la realidad de los paisajes alterados, introduciéndonos, mediante sus fotografías, en tres de los viveros más grandes del mundo: el Henry Doorly Zoo-Lied Jungle, en Omaha, Nebraska; Biosphere 2, en Oracle, Arizona; y el Proyecto Eden, en St. Austell, Cornualles, Reino Unido. En este artículo expondremos cómo su obra nos otorga una percepción más consciente y detenida sobre la transformación del mundo natural, y cómo nos revela la compleja tecnoestructura que se forja en torno a la naturaleza y nuestra relación cultural con ella. Lo cual nos invita a reflexionar sobre la configuración de una "segunda naturaleza" más humanizada; aquella que emerge culturalmente (Gerritzen, 2005: 60).

1. Terraria Gigantica: The World Under Glass

Para adentrarnos en su proyecto "Terraria Gigantica", debemos comprender que la inspiración de Dana Fritz por la naturaleza se retrotrae en el tiempo hasta su primera niñez en Prairie Village, un suburbio de Kansas City, Misuri, pues ya entonces la artista albergaba una gran inquietud por descubrir el mundo natural. Su experiencia con éste era muy limitada debido a las circunstancias geográficas del entorno familiar, desde el cual solía disfrutar de una visión fragmentada de la naturaleza en la que siempre encontraba algún atisbo de intervención humana. Esta percepción influirá notablemente en el enfoque de su proyecto "Terraria Gigantica", pues gran parte de sus imágenes muestran

Figura 1 · Dana Fritz, *Painted Leaves and Dripping Moss, Lied Jungle* (de la serie *Terraria Gigantica*), 2007. Archival pigment print. 40,6 × 61 cm. Fuente: © Dana Fritz, Cortesía de la artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

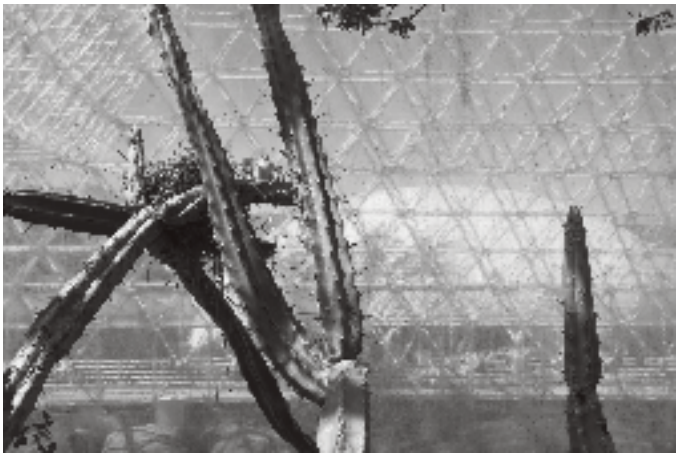


Figura 2 · Dana Fritz, *Nest, Biosphere 2* (de la serie *Terraria Gigantica*), 2009. Archival pigment print. 40,6 × 61 cm. Fuente: © Dana Fritz, Cortesía de la artista.
Figura 3 · Dana Fritz, *Green Ductwork, Eden Project* (de la serie *Terraria Gigantica*), 2007. Archival pigment print. 40,6 × 61 cm. Fuente: © Dana Fritz, Cortesía de la artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

fragmentos del lugar. En esta serie, los paisajes fotografiados representan la cúspide de la naturaleza estetizada, estudiada y controlada, hecha posible gracias a la tecnología de los centros que investiga. Las estructuras paisajísticas de los tres ecosistemas donde desarrolla su obra, albergan un diseño que combina naturaleza real y artificial, revelándonos la artista en sus fotografías una doble interpretación pictórica y analítica de la naturaleza, pues se proyecta una inmediata relación entre lo artificial y lo natural cargada de referencias plásticas en la imagen.

Dana Fritz explora estos tres lugares, capturando en gran parte de sus imágenes un cierto ilusionismo espacial que tiende a quebrarse por la irrupción del artificio en la escena, como ocurre en su obra "Painted Leaves and Dripping Moss" (Figura 1). Esta fotografía muestra una esquina del Henry Doorly Zoo-Lied Jungle en la que el musgo se desparrama por un muro transparente, rompiéndose así la ilusión de un paisaje que parece estar pintado al fondo. Además, a la derecha de la imagen, la aparición de unos estantes con calcomanías en el cristal interrumpe el mágico hechizo del exótico bosque tropical representado. (Ruud, 2013: 94). Éste es un paisaje de inmersión, meticulosamente creado con plantas vivas y artificiales, en el que confluyen los animales y los visitantes. Por otro lado, Biosphere 2 (Figura 2), se construyó para estudiar la viabilidad de biosferas cerradas como posible espacio de colonización intergaláctica. Y el proyecto Eden (Figura 3), fue principalmente diseñado con la misión de preservar la naturaleza, invitándonos a reflexionar sobre la actitud de la sociedad en torno a la conservación del paisaje en la contemporaneidad.

Dana Fritz afirma que el uso que hace el ser humano del paisaje complementa el significado de la propia naturaleza. Defiende esta indisociable relación, siendo cada vez más consciente de que la presencia humana alberga un papel esencial en la definición de la naturaleza; idea que ratifica mediante el trabajo de diversos escritores que la artista investiga mientras trabaja en su proyecto. Bill McKibben, William Cronon y Michiel Schwartz son algunas referencias fundamentales, pues todos ellos señalan en esencia la alteración del planeta causada por el hombre como un proceso irreversible que es conveniente analizar (Ruud, Fritz y Pfahl, 2013: 42). En su libro *Next Nature*, Michiel Schwartz escribió que lo que verdaderamente importa no es qué es la naturaleza, sino qué tipo de naturaleza queremos. Esta idea nos lleva a reflexionar sobre cómo deberíamos vivir para mantener, restaurar o establecer el tipo de medioambiente que deseamos (Ruud, Fritz y Pfahl, 2013: 44).

Dana Fritz explora la naturaleza con el deseo de descubrirla y comprenderla. Este posicionamiento conecta directamente con el de la fotógrafa

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

norteamericana Terry Evans, una gran influencia para Fritz desde el principio de su carrera artística. Otros fotógrafos de referencia para la artista, son Edward Burtynsky, John Pfahl, David Maisel o Hiroshi Sugimoto, explorando todos ellos, la huella humana en el paisaje a través de su obra. Asimismo, la observación del geógrafo D.W. Meining, quien afirma "el medioambiente nos sustenta como criaturas pero el paisaje nos muestra como culturas" (Meining, 1979: 3), ha constituido el tema central de su proyecto durante más de una década. Inmersa en la idea de cómo se delimita la naturaleza y se proyecta la cultura a través del paisaje, Dana Fritz indaga en los jardines como principal fuente de inspiración que constituy**ó** el tema central de su trabajo anterior, y que influye notablemente en la consecución del proyecto "Terraria Gigantica". La consonancia entre la configuración natural y artifical advertida en las estructuras ajardinadas, le procura una cierta ambiguedad perceptiva, pues sólo un ojo experimentado detecta la laboriosa transformación de un entorno aparentemente natural.

La visita a diversos jardines de Europa supuso un punto de inflexión para Dana Fritz, ya que la artista llegó a familiarizarse con grandes invernaderos del siglo XIX, localizados en centros urbanos como París y Londres. Estas estructuras interiores, eran concebidas como islas paradisíacas en un mar de miseria urbana en ciudades modeladas por la revolución industrial: una alternativa ambiental que contrastaba con la explotación en curso de los recursos naturales. Los autores Georg Kohlmaier y Barna Von Sartory describían estas construcciones como:

> *Una imagen del paraíso en la cual la destrucción y la alienación de la naturaleza no había llegado a ocurrir, y en la que la naturaleza con la ayuda de la tecnología, podría convertirse en un hogar confortable para el hombre* (Kohlmaier y Von Sartory, 1991).

Las estructuras de estos invernaderos del siglo XIX fueron el precedente de los viveros que Fritz fotografía en su obra, pues sembraron en la artista interrogantes sobre, las versiones actuales de estas arquitecturas y nuestra percepción contemporánea del mundo natural a través de ellas. Sus imágenes nos muestran que el mundo se ha convertido en una experiencia de atracción turística, y su proyecto forma parte de esa segunda naturaleza en curso. El Henry Doorly Zoo-Lied Jungle, Biosphere 2, y el Proyecto Eden, son colosales terrarios de alta tecnología donde se cultiva lo exótico, pero además funcionan como laboratorios donde estudiar las condiciones de la tierra o el cambio climático. La artista considera incluso el carácter educacional de estas réplicas de paisajes

amenazados, que podrían motivar a los visitantes a preservar los espacios reales que representan (Redding et al., 2009).

Conclusión

Los entornos fotografiados por Dana Fritz, nos sitúan en un escenario hiperreal, en el que lo natural y lo artificial se confunden, tomando conciencia del extraordinario control que el hombre ejerce sobre la naturaleza, y cómo llega a determinar nuestra cultura. Sus fotografías avivan nuestra conciencia medioambiental y nos procura un entendimiento más sólido de nuestro lugar en el mundo.

En la actual era del Antropoceno, en la que el ser humano se ha convertido en el principal agente geológico, la obra de Fritz es sustancial, pues instiga un diálogo de rabiosa actualidad sobre la superación humana y la preservación de la naturaleza.

Referencias

Gerritzen, Mieke y Van Mensvoort, Koert (2005) *Next Nature*. BIS Publishers. ISBN: 978-9063690939.

Kohlmaier, Georg y Von Sartory, Barna (1991) *Houses of Glass: a Nineteenth-Century Building Type*. MIT Press. ISBN: 978-0262610704.

Redding, M.A.; Debuys, W.; y Solnit, R. (2009) *Grasslands/Separating Species*. Malaysia: Radius Books. ISBN: 978-1-934435-21-2.

Ruud, Brandon K.; Fritz, Dana y Pfahl, John (2013) "Artists Dana Fritz and John Pfahl. Interview by Brandon K. Ruud". *Artland*.

Ruud, Brandon K. (2013) *Encounters: Photography from the Sheldon Museum of Art*. Lincoln: University of Nebraska Press. ISBN: 978-0-8032-4518-1.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Encuentro con la artista emergente brasileña Guga Szabzon: breve acercamiento a su trayectoria e inmersión en su proyecto artístico `Mapas´

A meeting with the emerging Brazilian artist Guga Szabzon: a brief overview of her career and an analysis of her artistic project entitled `Mapas´

MARÍA DOLORES GALLEGO MARTÍNEZ*

Artigo completo submetido a 12 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual e investigadora. Máster Universitario en Producción e Investigación en Arte y Licenciatura en Bellas Artes por la Universidad de Granada (FBAUGR).

AFILIAÇÃO: Programa de Doctorado de Historia y Artes de la Universidad de Granada, investigadora del Proyecto de I+D+i "Artes Visuales y Gestión del Talento" [Ref: HAR2014-58134-R] del Ministerio de Economía y Competitividad. Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Avenida de Andalucía, S/N C.P. 18071 Granada, España. E-mail: madogamar@correo.ugr.es

Resumen: El presente artículo es el resultado del encuentro y entrevista con Guga Szabzon en su estudio de Sao Paulo (Brasil). En primer lugar, presentaremos quién es la artista emergente a través de su trayectoria como artista y educadora. En segundo lugar, nos adentramos en su producción artística y más concretamente en su proyecto titulado `Mapas´ llevando a cabo un análisis temático y conceptual. Y por último, realizaremos un análisis técnico y formal de las obras que componen las series tituladas: *Mapas Bordados, Mapas em Tecido y Mapas Costurados.*
Palabras clave: Guga Szabzon / mapa / bordado / artista emergente / Brasil.

Abstract: *This article is a result of a meeting and interview with Guga Szabon, an emerging artist from Sao Paulo, Brazil. Firstly, the article introduces Szabon's career as both an artist and an educator. Secondly, the article focuses on her artistic production displayed in her project 'Mapas' (Maps) by producing an analysis of both the themes and concepts displayed within her work in the project. Finally, the article analyses both the form and technicality of a second series created by Szabzon, entitled Mapas Bordados, Mapas em Tecido y Mapas Costurados (Embroidered Maps, Maps on Fabric and Sewing Maps).*
Keywords: *Guga Szabzon / map / embroidery / emerging artist / Brazil.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

El presente artículo es el resultado del encuentro fortuito con la obra de Guga Szabzon en el stand de su galería paulista, la Galería Superficie, en la Feria SP-ARTE'16 (de arte moderno y contemporáneo) y el posterior encuentro deliberado con la propia artista en su `ateliê´de Sao Paulo (Brasil).

Guga Szabson es una artista emergente brasileña. Nació en Sao Paulo en 1987, lugar donde reside y trabaja normalmente. En esta misma ciudad se formó en artes plásticas, primero en la reputada Fundação Armando Alvares Penteado — FAAP (2009), cuna de innumerables artistas actuales tanto en Brasil como en el exterior; y posteriormente, obtuvo la Licenciatura en la Faculdade Paulista de Artes — FPA (2010).

Szabzon cuenta con una amplia trayectoria artística, sus obras han participado en gran número de exposiciones individuales y colectivas, tanto en galerías (Galeria Superficie-SP, Galeria Forum Berlin Am Meer-Berlín, Galeria Transversal-SP, Galeria Mendes Wood-SP, Galeria Virgilio-SP, Galeria Eduardo Fernandes-SP), como en espacios alternativos e institucionales (Centro Cultural São Paulo-CCSP, Museu da Casa Brasileira-MAB, SESC Pompéia-SP). Entre sus méritos más relevantes, podemos destacar que fue la ganadora del Premio en la 40º Anual de Artes — FAAP en 2008, en 2011 fue seleccionada para participar en el Programa de residencia artística en Berlín (Alemania): `Brasil goes Berlin´ y en 2014 participó en la residencia artística del Instituto Acaia en Sao Paulo.

Tras esta breve presentación de sus trayectoria artística, me gustaría subrayar que Guga desempeña, en el mundo general y en el mundo del arte en concreto, una doble faceta: la de artista y educadora. Como ella me explicó

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Foto del ateliê de Guga Szabzon. Sao Paulo, Brasil. Fuente: Guga Szabzon.
Figura 2 · Guga Szabzon, *Sin título*, 2016. Costura sobre tejido. 68 × 63 cm. Serie Mapas em Tecido. Fuente: http://www.galeriasuperficie.com.br/artistas/guga-szabzon/fotos/

personalmente, desde sus estudios ha compaginado su producción artística con la educación de arte en diferentes instituciones como: en el Instituto Tomei Ohtake (2008-2010) administrando aulas de arte para niños, en la área de formación de profesores en la 29º y 30º Bienal de Sao Paulo y actualmente es educadora en el Instituto Acaia. Como ella afirma: "así se siente más útil".

El encuentro con la propia artista se produjo el 24 de mayo de 2016 en su `ateliê´ (Figura 1) ubicado en las proximidades de Faria Lima. Como explica muy bien Gilberto Mariotti, el profesor de Guga en su etapa escolar y por el cual decidió estudiar arte, aquel encuentro y conversación con ella se convirtió en algo grandioso, en un rico intercambio entre ambas porque: "quando hay una conversación, no se explica nada al otro, se hace en conjunto" (Mariotti, 2015).

Al acceder a su espacio, mis ojos descubrían paso a paso el modo de trabajar de la artista: tejidos, papeles, una máquina de coser, una mesa, dos sillas, gran variedad de bobinas de hilo de colores, un ordenador, libros y herramientas varias como tijeras, alicates o grapadora. Con un café en la mano que Guga preparó, comenzamos la entrevista. Nos encontrábamos en tránsito entre dos de sus proyectos artísticos: a un lado de nosotras y sobre la pared, estaban situadas sus últimas piezas en rojo tráfico brillante (según la carta de colores RAL) de la serie titulada `Barcos´, al otro lado y sobre la otra pared, nos acompañaban parte del conjunto de obras de su proyecto `Mapas´. Un gran proyecto artístico conformado por varias series y desarrollado a lo largo de los últimos años.

1. Los `Mapas´ de Guga Szabzob: temática y cuestiones conceptuales

El curador y crítico de arte brasileño Agnaldo Farias describe los diseños de Guga como un conjunto de líneas que "varian de coordenadas geométricas nítidas a deshilachadas, a enmarañadas; siempre recordando el carácter arbitrario de las fronteras geopolíticas, las líneas que dividen las naciones nada tienen que ver con la abstracción sugerida por los mapas, sino con las cicatrices de la Historia" (Farias, 2016: 39).

Guga en sus diseños abstractos emplea símbolos propios de la cartografía científica como esferas, meridianos y paralelos (Figura 5 y Figura 6); ejes norte-sur y coordenadas (Figura 2 y Figura 5); y la presencia de leyendas (Figuras 3 y Figura 4). Encontramos mapas de pequeña (Figura 2) y de gran escala (Figura 4). Esta posible obsesión cartográfica no es aislada. En el artículo del escritor argentino Patricio Pron titulado `¿Porqué nos obsesionan los mapas en la era del GPS?´, éste alega cómo en tiempos pasados la necesidad por consolidar el control sobre los territorios impulsó la cartografía científica en Europa. Pero acontecimientos más recientes, demuestran que los mapas siguen suscitando inquietud a gran variedad de artistas:

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

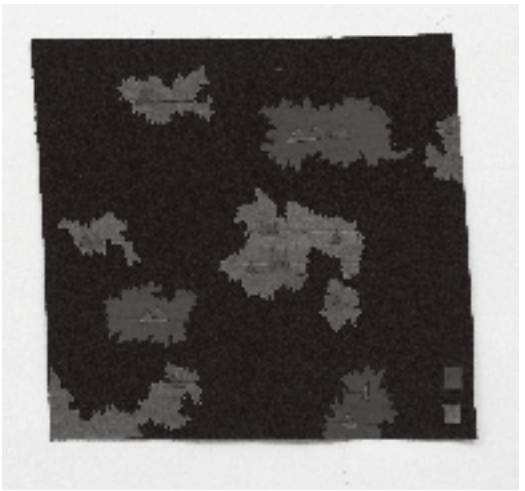


Figura 3 · Guga Szabzon, *Sin título*, 2016. Costura sobre tejido. 52 × 52 cm. Serie Mapas em Tecido. Fuente: http://www.galeriasuperficie.com.br/artistas/guga-szabzon/fotos/
Figura 4 · Guga Szabzon, *Sin título*, 2016. Collage sobre tejido. 91 × 152 cm. Serie Mapas em Tecido. Fuente: http://www.gugaszabzon.com/em-tecido

> *Cinco siglos después (...) ya en 1994 la exposición Mapping del MoMA (Storr, 1994) mostró cómo los artistas han estado utilizando los mapas para interrogarse acerca del modo en que representamos el espacio y nos orientamos en él, aunque hoy estemos inmersos en la disolución aparente del espacio producida por la Red. (...) Quizás sea el imperio de la cultura visual lo que está en el fondo de nuestro interés por los mapas. En la cartografía se encuentra el antecedente de esta época, la actual, en la que la información es sometida a una "visualización de datos" y a un "mapeo" constante"* (Pron, 2015).

Guga trabaja constantemente con mapas inventados porque como ella afirma: "se puede hacer un mapa de cualquier cosa". En ese trajín y búsqueda propia por situarse o localizarse, mediante el mapeo "ella intenta encontrar su lugar". Pero sus mapas descriptivos de gran carga subjetiva, pueden ser considerados tan veraces como cualquier otro mapa, ya que todos los mapas son metáforas espaciales como explica la escritora e investigadora de arte Estrella de Diego: "no hay mapa objetivo, sino que todo depende del lugar desde el cual se definen los espacios y el mundo, porque el mapa, pese a todo, está condicionado en su escritura y lectura por la Historia que habita tras esa mano que diseña y esa visión que lee e interpreta" (De Diego, 2008: 15).

En referencia a esto, los mapas de Guga producen tal confusión entre aquello que pretende ser real y lo que no lo es. Sus obras no aportan ninguna información textual, sólo informan de los materiales utilizados en cada una de ellas y, en ciertos casos, siendo explícito mediante la presencia de Leyendas (Figura 3 y Figura 4). Sus trabajos normalmente tampoco presentan títulos, cómo ella comenta "quién mira imagina qué puede ser, siendo así una interpretación más abierta que una leyenda textual cerrada". Guga hace reflexionar al espectador, interactúa directamente con él y lo convierte en un ser pensante frente a sus obras.

2. Los Mapas Bordados, em Tecido y Costurados de Guga Szabzob: cuestiones técnicas y formales

El hilo conductor de estas tres series que forman parte del proyecto artístico de Szabzon titulado `Mapas´ no es otro que el propio hilo. Szabzon dibuja a hilo sus mapas sobre soportes de pequeño y mediano tamaño. Sus obras son íntimas y la escala de éstas hace referencia a esa intimidad e individualidad.

En la producción artística de Guga, podemos observar que hay dos materiales constantemente usados como soporte en sus obras como son el papel y el tejido; además de trabajar con una gama cromática que va desde tonos tierras, ocres, naranjas, rojizos pasando por violetas a azules hasta negros. Guga en nuestro encuentro, me desarrolla que trabaja cosiendo sobre papel

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

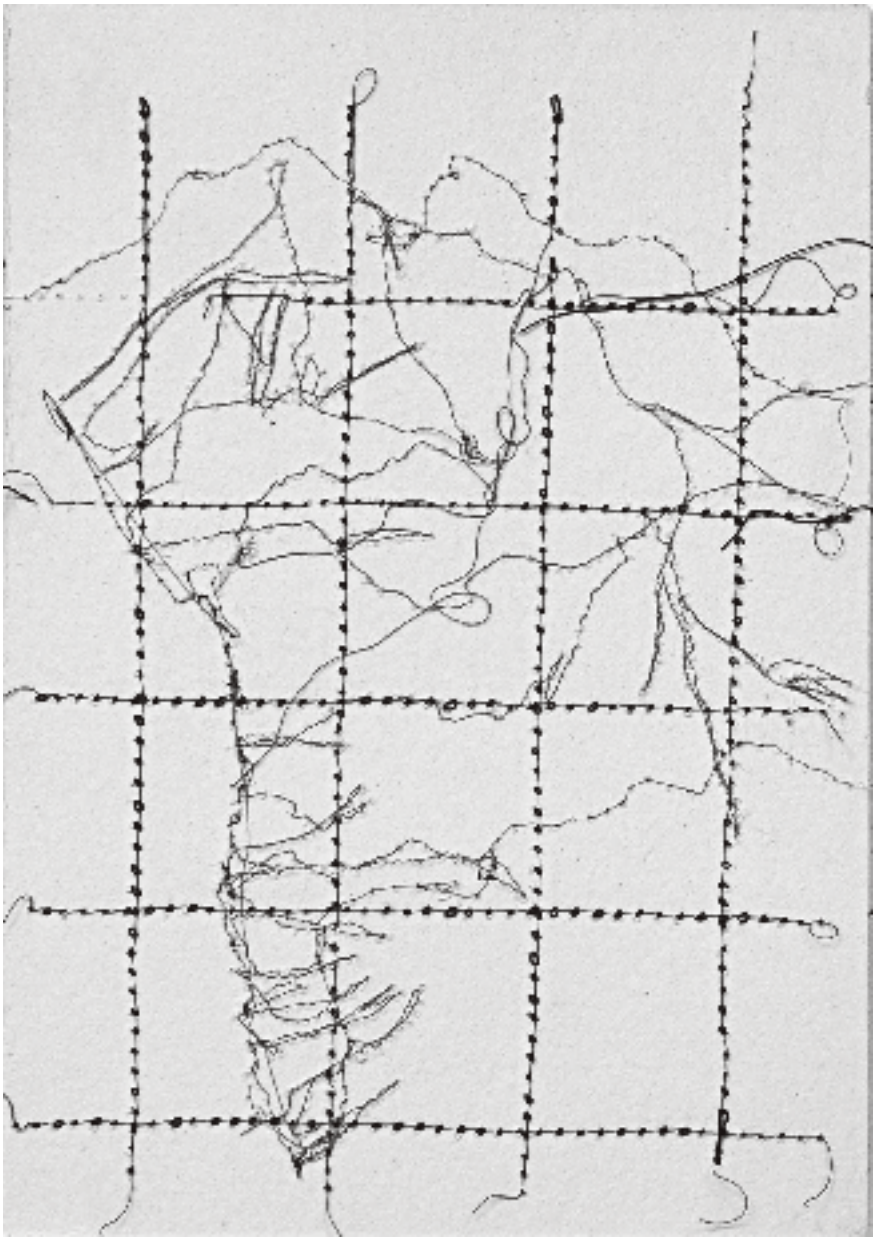


Figura 5 · Guga Szabzon, mapa costurado sobre papel (detalle), 2014. Serie Mapas Costurados. Fuente: http://www.gugaszabzon.com/costurados

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

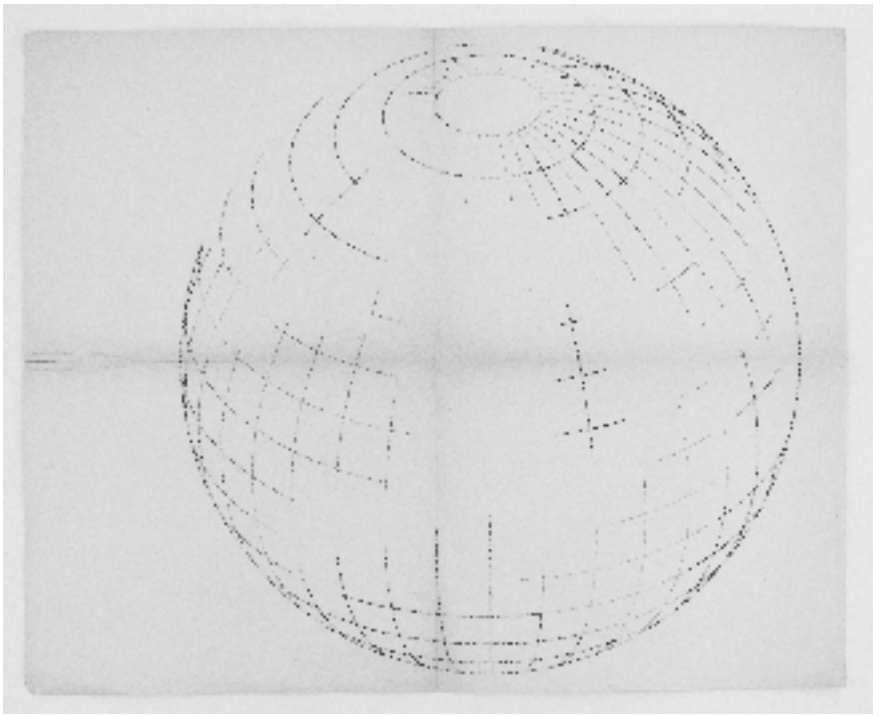


Figura 6 · Guga Szabzon, *Sin título*, 2015. Costura sobre papel. 54 × 68 cm. Serie Mapas Bordados. Fuente: http://www.galeriasuperficie.com.br/artistas/guga-szabzon/fotos/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

desde su periodo en la facultad, ya que la FAAP cuenta un ateliê de materiales y técnicas textiles. Con posterioridad, fue incorporando el tejido como soporte al aportarle más posibilidades plásticas y visuales. Otra característica de los soportes monocromos utilizados para sus obras es la aparente presencia del paso del tiempo en ellos, ya que la artista reutiliza materiales.

Para sus obras emplea papeles y tejidos de segunda mano como podemos observar claramente en la Figura 6, e incluso retales de producciones industriales o piezas de ropas de desecho. Así ofrece a los materiales otra oportunidad e incluso son ellos los que escogen el tipo de trabajo o proyecto que realiza.

La percepción del tiempo también es un elemento importante del que se percata tanto la artista, durante la realización de la obra, como el espectador, durante la observación al detalle de sus obras. Guga cosiendo o dibujando (cómo queramos llamarlo), al igual que la artista Maribel Doménech tejiendo, "toma conciencia del tiempo, lo hace visible, pues en esa sencilla acción queda contenido el durante" (Doménech, 2012: 123).

El proceso de realización de sus obras puede variar, ser más o menos lento, dependiendo de la herramienta utilizada. Szabson compagina la acción de coser a mano (como en los *Mapas Bordados*) con el uso de la máquina de coser (como en el caso de los *Mapas em Tecido y Costurados*) destacando así la importancia de la línea y el dibujo. Como en las obras de Pablo Palazuelo, la parte más esencial de los diseños de Guga "consiste en la delineación, en el trazado de líneas que se pueden categorizar, según su carácter, en dos grandes grupos, las que tienen una existencia propia como tales (Figura 2, Figura 5 y Figura 6) y las que adquieren sobre la superficie un sentido de contorno (Figura 3 y Figura 4)" (Maderuelo, 2010: 82).

En los *Mapas Bordados* (Figura 6) el dibujo lo realiza a mano, obteniendo así líneas controladas, ordenadas y contenidas. Éstas están prediseñadas, su mano sigue un patrón sobre el cual el dibujo a hilo se asienta. En este caso, sus manos controlan el movimiento y el grosor de las líneas, tanto por el tipo de hilo utilizado como por el constante tamaño de los puntos corridos y las puntadas libres que aplica. En contraste, las líneas de los *Mapas Costurados* (Figura 5) están realizadas a máquina. En estas obras podemos diferenciar claramente dos capas superpuestas de líneas: sobre un diseño más controlado y rectilíneo, se superpone unas líneas tenebrosas e improvisadas como si de un dibujo a mano alzada se tratase. En ese transcurso de la línea interviene el azar y el error, dando lugar a composiciones orgánicas y en movimiento. Guga trabaja con el reverso y el anverso del soporte y de las costuras, combina diferentes tipos y colores de hilos, además

de seleccionar diversos tipos de puntada. Y es ahí, en la observación necesaria al detalle de las obras (Figura 5), cuando proclamamos que se tratan de obras tridimensionales, que sobrepasan la bidimensionalidad, porque como describe Agnaldo Farias: "los diseños de Guga no están hechos a lápiz, sino bordados. Son líneas afincadas, dotadas de volumen, cuerpo más o menos frágil, más o menos enérgico, dependiendo del grosor y el color del material" (Farias, 2016: 39).

Pero las obras de Guga no sólo están realizadas con hilos, en los *Mapas em Tecido* (Figura 3 y Figura 4) la artista realiza sus diseños mediante la disposición directa de tejidos coloridos con formas orgánicas y geométricas. En este caso no trabaja con la línea solamente, sino que trabaja mediante la superposición de planos. Tejidos con colores propios, superficies cuyos límites y contornos establecen las fronteras entre un color y otro, entre un nivel y otro tras la incidencia de la luz y la generación de sombras.

Por lo tanto Szabzon es otra artista contemporáneo más cuyas obras hacen referencia a esta tendencia como: Judy Chicago (1939 —), Alighiero Boetti (1940 — 1994), Rosemarie Trockel (1952 —), Ghada Amer (1963 —), Ángeles Agrela (1966 —), Pilar Albarracín (1968 —), Sonia Navarro (1975 —), Renato Dib (1973 —) o Rodrigo Mogiz (1978 —). Otro ejemplo, y considerado por la propia Guga como su gran referente, es el artista brasileño Leonilson (1957 — 1993).

Conclusión

A modo de conclusión, primero me gustaría destacar la importancia del encuentro con Guga Szabzon como lugar de formación y espacio posibilitador para la realización, a posteriori, de esta comunicación sobre su trayectoria y obra.

En segundo lugar, como principales resultados tras analizar su producción artística podemos manifestar que el proyecto `Mapas´ de Szabzon a través del ejercicio de cartografía libre crea profundiza en cuestiones conceptuales como el viaje, lo visible e invisible, la veracidad de la cartografía científica del espacio, la movilidad de las fronteras, el territorio cambiante y el sentimiento de pertenencia e identidad. Por otra parte, centrándonos en sus series tituladas *Mapas Bordados*, *Mapas em Tecido* y *Mapas Costurados*; como principales características comunes entre ellas, podemos destacar la importancia en sus diseños de la delineación, el dibujo, la reutilización de materiales y el uso de materiales cotidianos como el papel, los hilos y los tejidos; reafirmando la valorización de éstos como materiales propios del arte contemporáneo y como forma de expresión. Mediante este lenguaje, los artistas (hombres y mujeres) muestran su peculiar relación entre la vida y el arte, sin trascender su elección y empleo a una relación directa con cuestiones y significados feministas.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referencias

Albuquerque Lopes, Renata Perim (2011) "Leonilson — Bordado como expressão." *Revista do II Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES. Arte, História e Contemporaneidade: diálogos possíveis.* ISSN 2358-3169. Vol. 1 (1): 63 — 73. [Consult. 2016-11-02] Disponible en URL: http://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7733/5433

De Diego, Estrella (2008) *Contra el mapa: disturbios en la geografía colonial de occidente.* Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-984-1156-0

De La Colina Tejada, Laura & Chichón Espino, Alberto (2012) "El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía". *UNED, Revista Espacio, Tiempo y Forma.* ISSN 1130-0124. Serie V, Historia Contemporánea, t. 24: 179 — 194.

De Laiglesia González de Peredo, Juan Fernando (coord.) (2012) "Maribel Doménech". *Arte: Diccionario Ilustrado.* Pontevedra: Universidad de Vigo. ISBN 978-84-8158-570-4: 120 — 123.

Farias, Agnaldo (2016) *Mapas, Cartas, Guias & Portulanos.* Sao Paulo: Perfil Cultural-Santander Brasil. ISBN: 978-85-68563-02-1

Maderuelo, Javier (2010) *Pablo Palazuelo. El Plano Expandido.* Madrid: Abada Editores. ISBN 978-84-96775-97-8

Mariotti, Gilberto (2015) "A conversa como lugar de formação. Sobre o percurso de Guga Szabzon no Acaia". [Consult. 2016-10-30] Disponible en URL: http://www.gugaszabzon.com/gilberto-mariotti-1

Pron, Patricio (2015) "¿Por qué nos obsesionan los mapas en la era del GPS?". ElPaís.com [Consult. 2016-10-30] Disponible en URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/22/actualidad/1445513706_639094.html

Storr, Robert (1994) *Mapping.* Nueva York: The Museum of Modern Art. ISBN 978-0870701214

Aurélia de Souza: Pelo Brilho da Penumbra

Aurélia de Souza: Through the Brightness of Shadows

RAQUEL PELAYO*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas – Pintura na Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP), Mestrado em História da Arte na Universidade do Porto, Faculdade de Letras (FLUP), Doutoramento em Ciências da Educação na Universidade do Porto, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação (FPCEUP).

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Arquitectura, I2ADS. V Via Panorâmica Edgar Cardoso, 4150-755 Porto, Portugal. E-mail : mpelayo@arq.up.pt

Resumo: Este artigo explora uma nova tese sobre a vida e obra da mulher artista portuguesa do século dezanove, Aurélia se Souza, com base na análise da obra "Santo António" que aponta para a artista ter sofrido de tuberculose e da sua pintura encontrar sentido profundo no quadro do romantismo fin de siècle. Fundamenta-se esta hipótese no conteúdo de outras suas obras importantes e também em factos da sua biografia.

Palavras chave: Aurélia de Souza / tuberculose romântica / romantismo.

Abstract: *This article explores a new thesis about the life and work of the nineteen century portuguese woman artist, Aurélia de Souza, based on her work "Santo António" that points her as having suffered from tuberculosis and her paintings getting profound sense in the frame of fin-de siècle romanticism. The hypothesis is grounded in the content of other of her important works and facts from her biography.*

Keywords: *Aurélia de Souza / romanticist tuberculosis / romanticism.*

Introdução

Aurélia de Souza é uma artista portuguesa nascida em 1866 no Chile que viveu no Porto desde os 3 anos, filha de emigrantes bem-sucedidos ao ponto de adquirirem uma esplêndida e ensolarada quinta de recreio debruçada sobre o

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Douro e de integrarem a burguesia do Porto (Figura 1). Dificuldades financeiras levam-na a ser pioneira no movimento de emancipação feminina seu contemporâneo ao prosseguir estudos e exercer a profissão de pintora que elevou ao mais alto nível sem ter sido reconhecida em vida senão como pintora de flores. Viveu num período difícil que assistiu à falência de toda a estrutura social e económica anterior abusivamente autoritária e misógina e veio a falecer aos 55 anos, em 1922 no Porto, deixando uma obra variada e vasta que ainda está por plenamente interpretar, reconhecer e divulgar.

A época de vida de Aurélia corresponde a um período de charneira de uma economia agrícola para a industrial que se revestiu do mal-estar que precedeu a Grande Guerra. Se, por um lado, se vive o frenesim dos progressos técnico-científicos aplicados ao mundo laboral, por outro lado, a migração em massa de populações rurais para trabalhar nas indústrias citadinas fez-se em condições sub-humanas e votou largos estratos das populações à miséria, insalubridade e promiscuidade resultando em surtos mortíferos de doenças infecto-contagiosas que mataram milhões de pessoas em todo o mundo, ultrapassando barreiras sociais. A diminuição da população masculina advinda dos conflitos napoleónicos e a abundância de trabalho são dois importantes fatores que criaram condições para o arranque da emancipação das mulheres apesar da arreigada resistência. É à luz deste cenário que a partir da enigmática obra *Santo António* partimos neste artigo para uma nova leitura da obra pictórica da artista e da sua vida que defendemos estarem impregnadas com uma sensibilidade "mal-du-siécle" cientes de que o romantismo em Portugal é necessariamente mais tardio do que noutros países europeus pioneiros na industrialização.

1. Entre a excitação da carreira e o confronto com o "mal du siécle"

Em 1875 a morte de António de Souza, pai de Aurélia, deixa a mãe Olinda de Souza a braços com seis filhas de idades entre os 16 e os 5 anos na casa de família na Quinta da China. Um novo mas breve casamento decorridos 4 anos não resolve o problema financeiro pelo que nos anos subsequentes a família, que vai educando as filhas segundo os preceitos da época de preparação para bom casamento, vê seu esforço premiado ao unir por laços matrimoniais duas das filhas com abastados burgueses do Porto. Nesta altura Aurélia destaca-se no desenho e pintura nas aulas particulares. Aos 23 anos as aulas terminam, mas Aurélia continua a pintar e a família provavelmente esperançosa de que também se casasse só a deixará inscrever-se na Academia de Belas Artes do Porto aos 27 anos, em 1893. Aurélia vai acompanhada de sua irmã mais nova Sofia, pois seria impróprio uma senhora andar sozinha, integrando um pequeno núcleo

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Fotografias de Aurélia de Souza, Coleção Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto. Fonte: www.porto24.pt/memoria/aurelia-de-sousa/ e www.charcofrio.blogspot.pt/2010/01/aurelia-de-souza.html

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

de primeiras mulheres estudantes naquela academia. Cursa e distingue-se em Desenho Histórico e depois Pintura Histórica (Silva, 1992).

A qualidade e empenho de Aurélia que começava a expor no Porto certamente empolgaram a família já que, ainda sem terminar o curso, Aurélia lança-se no projeto de ir estudar para Paris com o apoio financeiro de uma das irmãs bem casada. Frequenta em 1899 e 1900 a Academia Julien que abrira pioneiramente as portas às mulheres já que muitas estavam dispostas a pagar bem para terem a formação dos homens (Vicente, 2016). A sua ambição é, portanto, a de seguir carreira internacional, no entanto, decorridos dois anos Portugal vê em 1901 um apressado, prematuro e resignado regresso da sua pioneira mulher artista à pequenez do país, justamente quando começava a impressionar os seus pares e a ganhar concursos de pintura. Padecia Aurélia de um "cansaço fora do vulgar" que consta no seu certificado académico e de enorme nervosismo (Oliveira, 2006). A pintura desse período *A Dor* baseada no Mausoléu de Cadoucal em Auray onde esteve mostra bem o estado de espírito deprimido de Aurélia assombrada pela morte. A falta de saúde vinha-se arrastando em França e pode ter sido essa a razão da sua irmã Sofia a ela se ter juntado na Academia Julien no derradeiro ano apoiada por outra das irmãs casadas.

Embora não se tenha ainda equacionado as razões da mudança abrupta de planos há que fazê-lo considerando os sintomas e circunstâncias que indicam que Aurélia terá sido apanhada pela tuberculose. Sabe-se que nesse período a "tísica" atingia alarmantes níveis epidémicos em todo o mundo. Há ainda notícia de vários alunos da Academia Julien, onde estes se acotovelavam em salas mal arejadas e frias, terem morrido de tuberculoses agudas estando o bacilo ativo um pouco por todo o lado nas grandes cidades. Acresce ainda que as condições de alojamento em pensões e quartos de estudante eram precárias e pouco se sabia sobre a doença, ou forma de contágio pensando-se ser hereditária (Almeida, 2006). Aurélia de Souza terá padecido de tuberculose tórpida, que não evolui por ser travada pelo sistema imunitário mas que se manifesta sempre que este está abalado e poderá até ter sido contraída antes da ida para Paris e aí ter-se agravado.

Em 1897, quando Aurélia frequentava a Academia do Porto, morriam de tuberculose cinco pessoas por dia no Porto contando, só nesse ano, mil e setecentos óbitos já que um terço da população – cerca de 55.000 pessoas – viviam em "ilhas" em condições sub-humanas (Almeida, 2006). Contemporâneo de Aurélia e de família das suas relações, o poeta António Nobre (1867-1900) foi dizimado em cinco anos deixando muitas referências à doença no seu romantismo poético (Almeida, 2000). No entanto é possível viver até os 82 com

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Aurélia de Souza, *Santo António*, c.1902. Óleo sobre tela. Coleção Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto. Fonte: www.balcaovirtual.cm porto.pt/PT/cultura/museus /casamuseumartaortigaosampaio/AureliadeSouza/Paginas /Aur%C3%A9liadeSouza.aspx – António Carneiro, *Ecce-Homo*, 1901, Óleo sobre tela. Coleção Museu da Quinta de Santiago, Matosinhos. Fonte: www.uploads1.wikiart.org/images /antonio-carneiro/ecce-homo-1901.jpg – Columbano Bordalo Pinheiro, Santo António, 1898. Óleo sobre tela. Coleção Museu do Chiado, Lisboa. Fonte: www.doportoenaoso.blogspot. pt/2012/07/barroquismos-vii-7.html

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

tuberculose tórpida como o poeta brasileiro Manuel Bandeira (1886-1968) (Almeida, 2006).

Uma análise das várias viagens realizadas por Aurélia ao longo da sua vida mostram que ela fez de forma consistente várias viagens de tratamento que na altura consistia em "ir a ares" marítimos e de montanha para repousar e fazer boa alimentação (Almeida, 2000) que apontam para o "périplo da tuberculose". A primeira destas viagens ocorre em 1905 decorridos apenas 4 anos da volta ao Porto sabendo-se que contemplou Marsella, Veneza, Capri, e ainda Territet e Genebra na Suíça e por fim Liége (Oliveira,2006). Este roteiro portuário aponta para viagem de navio procedido de estadia nas montanhas suíças, ou seja um roteiro típico da terapêutica da tuberculose à época. Após duas outras viagens, estas sim turísticas, a Paris (1907) e Madrid (1911) que indiciam um período de melhor saúde, encontramos logo em 1913 nova viagem a Montreux e a Territet e passados 6 anos viagem ao Funchal, grande destino português de tratamento da tuberculose. Passados 3 anos Aurélia falece no Porto aos 55 anos.

Nesses tempos a tuberculose trazia consigo um estigma social enorme pois, para além de frequentemente fulminante e sem tratamento eficaz, estava ligada à pobreza e às classes desfavorecidas por isso, enquanto os pobres eram diagnosticados como tísicos, os ricos sofriam apenas de um "sopro no pulmão" (Almeida, 2006). Um estigma que levava a que os próprios doentes não acreditassem possuir verdadeiramente a doença quando esta não se agravava ou a escondessem o mais possível, o que explica que até hoje a família de Aurélia nunca a tenha assumido. Para além dos pobres a tuberculose afetou de forma considerável os artistas, um grupo social que mesmo quando de posses se submetia a ambientes boémios insalubres ou, caso de Aurélia, se sujeitava a viver em más condições na persecução da carreira tornando-se vítimas fáceis do bacilo.

Durante todo o século dezanove, a tísica foi vivida romanticamente, como expressão física da paixão e dos sentimentos fervorosos da alma. Os meios intelectuais ligavam estreitamente a doença e a arte vendo-a como um estado de alma próprio de artistas que trazia a suas vítimas uma sensibilidade e suscetibilidades especiais que os consumia, quando na verdade os doentes enfrentavam uma sentença de morte. De facto, são muitos os artistas do século dezanove que padeceram deste mal tanto na literatura como nas artes plásticas e na música.

2. Os mistérios da obra *Santo António* revelados

Mais do que as circunstâncias da vida de Aurélia as suas obras falam por si. Na pintura em tamanho natural *Santo António* assinada e não datada, pensa-se

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Aurélia de Souza, *No Atelier*,1916. Óleo sobre tela. Coleção Museu do Chiado, Lisboa. Fonte: www.museuartecontemporanea.pt/pt/pecas/ver/450/artist
Figura 4 · Aurélia de Souza, pormenores de *No Atelier*,1916. Óleo sobre tela. Coleção Museu do Chiado, Lisboa. Fonte: www.museuartecontemporanea.pt/pt/pecas/ver/450/artist

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

que realizada no Porto cerca de 1902, observa-se a figura do santo que nos fita frontalmente, seu corpo inteiro inserido num espaço vago sugerida no fundo uma prateleira com livros de um lado e uma cruz do outro (Figura 2). É nesta obra invulgar que se encontra a chave através da qual podemos entender mais profundamente o quão extraordinária artista foi Aurélia de Souza e também a prova mais eloquente da sua tuberculose.

As dimensões generosas desta obra assim como duas fotografias preparatórias recentemente divulgadas mostram que ela nasce de um projeto muito ponderado. As fotografias confirmam que Aurélia usou-se a si própria como modelo dando ao santo as suas feições. Tal não é algo invulgar nem é aí que residem as qualidades impressivas desta obra. António Carneiro (1872-1930) autorretratou-se como Cristo em *Ecce-Homo* em 1901. Também Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) no seu *Santo António* de 1898 usou como modelo facial a sua esposa (Elias, 2010), pelo que a liberdade de Aurélia apenas dá continuidade à dos seus pares sendo notável a autoridade com que esta mulher artista operava.

É certo que Aurélia viu com entusiasmo a Exposição Universal de 1900 em Paris quando lá estudava referindo-o em correspondência (Oliveira, 2006). Viu com certeza na representação portuguesa o *Santo António* de Columbano que segue a iconografia tradicional baseando-se em Murillo (1617-1682) já o mesmo se não pode dizer da versão aureliana que subverte toda a iconografia. É aqui que está a originalidade e genialidade desta impressionante obra de arte. Livros estão por ler na estante. O santo olha fria, deliberada e frontalmente o observador da pintura. Não há visões do menino Jesus: apenas uma pesada negra cruz de dupla trave dramatiza a cena ao fundo. Trata-se de uma Cruz de Lorena, símbolo centenar de libertação e luta contra qualquer jugo adotada precisamente em 1902 como símbolo internacional da cruzada contra a tuberculose.

Esta é a verdadeira temática da obra. Quanto à invulgar pose do santo, refira-se que as fotografias preparatórias mostram duas versões diferentes dos braços mantendo sempre uma das mãos sobre o peito. Na versão preterida é a direita sendo que a mão esquerda se dirige para a cruz no quadro. Na fotografia escolhida é a mão direita que se ergue em frente, em direção ao observador parecendo simultaneamente que as mãos se querem juntar em oração sem que tal chegue a acontecer.

Portanto a mística reconfortante do Santo António é substituída por um inquietante vazio de incertezas, tremenda verdade do sofrimento e morte. Num dos últimos trabalhos escolares de Aurélia na Academia do Porto sobre Maria Madalena a artista já nessa altura compôs com profundidade a cena ao

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · Fotografia de Aurélia de Souza. Fonte: www.gutenberg.polytechnic.edu.na/3/0/9/2/30926/30926-h/30926-h.htm. Aurélia de Souza, *Autorretrato* (do laço), s/d. Óleo sobre tela. Coleção José Caiado de Souza. Fonte: www.etcetaljornal.pt/j/2016/06/aurelia-de-sousa-1866-1922/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

colocar a figura centrada ocupando quase toda a tela e de costas para o observador, concedendo-lhe um carácter genérico. Cristo crucifixado é reduzido à figuração dos pés impiedosamente cortados do resto do seu corpo pelos limites da tela, colocando o foco da obra apenas no sofrimento da mulher já que nesta estão todas as oprimidas mulheres do século dezanove.

3. No Atelier a artista encena a sua morte

Uma das derradeiras obras de Aurélia é *No Atelier* (Figura 3). Este pequeno e absolutamente precioso quadro a óleo é um autêntico testamento artístico da pintora onde ela, ciente do fim que se aproxima, nos recorda romanticamente a dedicação de toda a sua vida à arte possivelmente em vão pois o mais provável é esta cair nas brumas do esquecimento. Aurélia representa-se, tal como em *Maria Madalena*, completamente de costas, sentada em cadeira, o corpo abandonado sobre a secretária, encenando a sua morte como se esta a surpreendesse enquanto exausta trabalhava noite adentro no atelier.

A sala noturna de cortinas cerradas e ambiente pútrido apresenta sobre um cavalete um quadro de paisagem que se oferece plenamente à observação sendo estranhamente o único objeto que emana luz na penumbra da sala. Refere-se Aurélia a toda a sua obra já que nas paredes vêem-se vários outros quadros distinguindo-se duas obras da artista (Figura 4).

Em frente o autorretrato em fundo verde de 1889 obra de juventude e, à esquerda, o *Autorretrato do Laço*. São estas as obras afetivas da artista, talvez os grandes marcos pessoais da sua carreira. O primeiro testemunha talvez a decisão de ser artista e o segundo é uma alusão crítica à situação das mulheres à época onde se observa a pintora, que quase sempre vestia preto, asfixiada por um gigantesco laço negro, símbolo dos inúmeros espartilhos que vedavam uma vida plena às mulheres e as reduzia a insignificante adereço dos homens durante a época vitoriana (Figura 5).

Aurélia de Souza atinge *No Atelier* o mais alto grau do seu romantismo emancipatório desejando e aceitando a morte. A angústia e a emancipação estão um pouco por toda a sua obra desde o doloroso *Retrato de Luísa de Sousa* até ao esplendoroso *Na Varanda* no qual as belas flores envasadas surgem escangalhadas e seguradas por fios numa metáfora da condição feminina.

Referências

Almeida, António (2000) *A Trilogia da Tuberculose na Vida e Obra de António Nobre*. Porto: Tipografia Nunes.

Almeida, António (2006) *O Porto e a Tuberculose – História de 100 Anos de Luta*. Porto: Fronteira do Caos. ISBN 978-989-8070-03-6

Elias, Margarida (2010) *Columbano Bordalo Pinheiro*. Porto: Quidnovi. ISBN: 9789895546893

Oliveira, Maria João (2006) *Aurélia de Sousa em Contexto – A Cultura Artística no Fim de Século*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda. ISBN: 978-972-2713-93-1

Silva, Raquel (1992) *Aurélia de Souza*. Lisboa: Inapa ISBN: 9789729019524

Vicente, Filipa (2016) *Aurélia de Sousa: Mulher Artista – 1866-1922*. Porto: Tinta da China. ISBN: 9789896713393

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Os nichos de Josefina Guilisasti: um topos para a pintura ou um espaço de pensamento

The niches of Josefina Guilisasti: a topos for painting or a thinking space

MARILICE CORONA*

Artigo recebido a 21 de janeiro 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

*Brasil, artista visual. Membro do conselho editorial. Bacharelado em Artes Plásticas, Pintura, e Desenho pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS, IA). Mestrado em Poéticas Visuais, UFRGS, IA. Doutorado em Poéticas Visuais, UFRGS, IA com estágio Université Paris I, Panthéon Sorbonne-Paris.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos 248, Bairro Centro, Porto Alegre, RS, Cep CEP 90020-180, Brasil. E-mail: mvcorona@terra.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar como a artista chilena Josefina Guilisasti ressignifica e atualiza em sua pintura o gênero da natureza morta. A partir de autores como Victor I. Soichita e Louis Marin, pretende-se demonstrar o importante papel dos nichos em seu trabalho.
Palavras-chave: pintura / representação / natureza-morta / espaço pictórico / nichos.

Abstract: *This article aims to analyze how the Chilean artist Josefina Guilisasti re-signifies and updates in her painting the genre of still life. From authors such as Victor I. Soichita and Louis Marin, we intend to demonstrate the important role of niches in her work.*
Keywords: *painting / representation / still life / pictorial space / niches.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos da pintura da artista chilena Josefina Guilisasti na tentativa de demonstrar como o gênero da natureza morta é ressignificado em sua obra.

Guilisasti nasceu em Santiago do Chile, em 1963. De 1981 a 1985 realizou o curso de Licenciatura em Artes, com ênfase em Pintura, na Facultad de Arte de la Universidad de Chile. Em 1990 realizou estudos de restauração em pintura em Milão e, em 1991, um curso de pintura cenográfica no teatro Scalla de Milão. De 2005 a 2009 desenvolveu o projeto Incubo juntamente com a curadora Cecilia Brunson. Tal projeto procurava trazer curadores e pensadores de arte para debater de forma direta com os artistas e o meio. Josefina Guilisasti participou de inúmeras exposições nacionais e internacionais. Já recebeu diversos prêmios e seus trabalhos já integram as coleções de museus importantes como o Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile e Blanton Museum, Austin – Texas, USA. Dentre as exposições coletivas internacionais, é preciso salientar sua participação nas Bienais do Mercosul, em Porto Alegre/RS, Brasil, em 2001 e em 2007. Foi nessa ocasião que conheci seu trabalho e desde lá tenho acompanhado, à distância, a sua produção.

1. La vigília : o nicho, a grade e o dispositivo

Há mais de 10 anos, Josefina Guilisasti tem pesquisado e reformulado um gênero tradicional da história da pintura: a natureza morta. Questões referentes à objetualidade *na* representação e *da* representação parecem compor o horizonte investigativo da artista. Guilisasti parece se utilizar tanto da teoria quanto da história da arte como forma de criar questões para sua pintura. Em entrevista recente, diz que ao longo de sua carreira tem procurado "criar um relato coerente que consiga articular as problemáticas históricas, estéticas e materiais" em sua obra. Para tanto comenta que "a preparação de seus trabalhos inclui uma investigação bibliográfica e documental prévia." (Guilisasti, 2016: 2)

Meu primeiro contato com seu trabalho se deu em 2001, na 3ª Bienal do Mercosul, em que apresentou a instalação *La Vigília* (Figura 1). Já naquele momento o trabalho me surpreendeu pela qualidade da fatura, a instigante forma de montagem e as múltiplas questões que essa levantava. *La Vigília* trata-se de uma instalação formada por 72 pinturas em óleo sobre tela, assentadas sobre igual número de prateleiras que compõe 12 estantes brancas de 3m de altura, modulares e idênticas. As telas representam a seleção de 12 objetos de alumínio, utensílios de uso cotidiano, muito comuns às cozinhas do século XX. Os objetos, pintados de forma perfeitamente naturalista e em escala real (Figura 2, Figura 3), são representados a partir de 6 pontos de vista distintos

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Josefina Guilisasti. *La Vigília*, 2001 — 72 óleos sobre tela e estantes de madeira. Área total 300 x 640 cm — Coleção Blanton Museum of Austin, Texas. Fonte da artista.

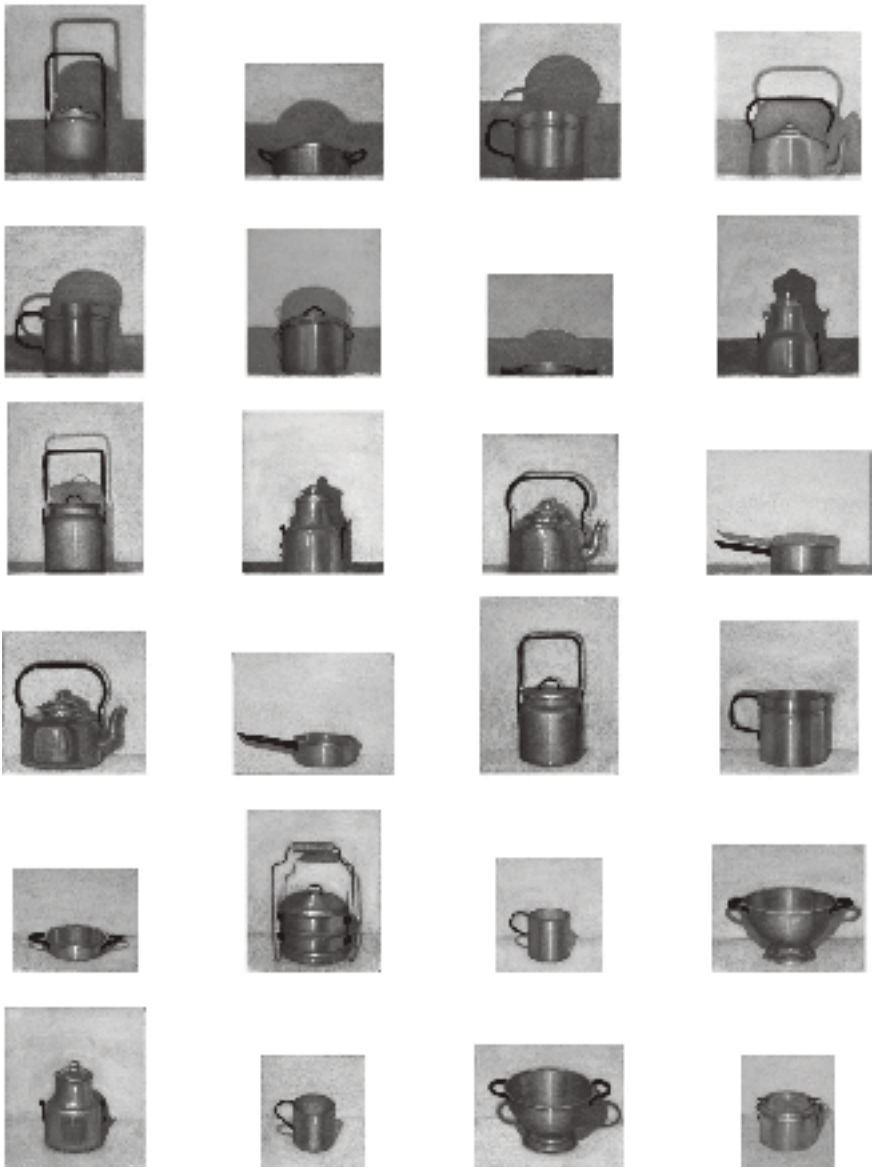


Figura 2 · Josefina Guilisasti. *La Vigília*, 2001 – Detalhe – Fonte da artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

que variam conforme a altura da prateleira em relação à posição do espectador. Mas não é apenas a perspectiva do objeto que muda conforme a altura, mas a perspectiva da base e das sombras dos utensílios projetadas ao "fundo". Essa estratégia, somada ao tratamento da luz e da cor, intensifica o ilusionismo entre o objeto representado e o nicho que o acolhe, entre a bidimensionalidade da pintura e o espaço-mobiliário que ela habita. E, como pretendo demonstrar, é a partir dessa relação entre o espaço de representação e o espaço de visibilidade que Guilisasti atualizará o gênero e colocará, de forma metapictural, o quadro em questão. Interessa-me aqui analisar a função do nicho em sua obra, esse *topos* do gênero, como já teria apontado Stoichita (1999: 37)

Como sabemos, a pintura de natureza morta foi considerada, durante muitos séculos, uma pintura menor e na hierarquia dos gêneros encontrava-se abaixo da pintura histórica, do retrato e da paisagem . Apesar de praticada desde a Antiguidade, o gênero só alcançará autonomia no século XVII, e será amplamente desenvolvido, principalmente, nos países protestantes. A palavra holandesa *stilleven* (natureza imóvel) apareceu pela primeira vez em registros do início do século XVII. O termo dará origem ao termo inglês *Still life* , na *Alemanha Stilleben* e, em seguida, surgirá a expressão francesa *nature-morte*. Na Espanha serão denominadas Bodegones e na Itália será denominada *pittura de cose piccole* (Stoichita, 1999: 35). O universo dos objetos representados também se amplifica. Flores, frutos, alimentos, animais vivos e mortos e toda sorte de objetos que habitam os gabinetes de curiosidades começam a entrar em cena. É importante ressaltar que nesse período há uma estreita relação entre a pintura de natureza morta e a aparição de uma curiosidade enciclopédica, a prática da ilustração (científica), a prática da coleção, etc (Verschaffel, 2007: 15). Surgem nomes e subdivisões derivados do próprio assunto representado e os termos variam conforme as regiões ou países. Uma questão fundamental à natureza morta é o aspecto ilusionista da pintura alcançado por meio de um estudo obsessivo dos objetos e suas qualidades materiais. Efeitos de luz, reflexos, transparências e texturas são reproduzidos meticulosamente. Mas esse ilusionismo assume ainda mais força quando os objetos são representados dispostos dentro de um nicho. Normalmente, diante de uma natureza morta somos seduzidos pela beleza e virtuosismo técnico empregado na representação de objetos de distintas matérias e pouca atenção colocamos no tipo de espaço que esta configura. Se observarmos com atenção, existe um certo padrão de configuração espacial que se repete mesmo naquelas composições oriundas de países ou regiões distintos. Na obscuridade de um fundo, objetos são representados sobre uma mesa, um nicho, uma prateleira ou mesmo uma "abertura ou moldura," como em Cotán. E, nessas circunstâncias, apresentam um ponto em comum: a profundidade espacial diminuta. A "parede" de fundo é muito próxima do espectador e os objetos representados parecem estar

ao alcance de sua mão. A disposição da natureza morta em nichos reaparecerá fortemente na época da Renascença e Pré-Renascença e terá seu ápice no período do barroco. Isso se explica, conforme Stoichita, pelo fato de que "o nicho oferece um espaço tridimensional limitado onde se pode colocar os objetos, estabelecendo sempre uma relação com a superfície da representação" (1999: 37). A representação de um nicho parece abrir um buraco na parede. Essa reaparição se dá aos poucos. Stoichita nos traz, como um exemplo de passagem , uma página do Livro de Horas de Engelbert de Nassau, *A adoração dos magos* do Mestre de Maria de Borgonha (Figura 4). Imagem de caráter híbrido, como muitas pinturas do século XV nos quais o gênero começa a ressurgir, apresenta a cena bíblica emoldurada por nichos que acolhem objetos comuns. Têm-se aqui duas espécies de espaço: o espaço infinito da paisagem que se prolonga atrás da cena religiosa e que visualizamos através de uma espécie de *veduta* e as pequenas prateleiras que nos oferecem, em proximidade, a representação ilusionista dos objetos cotidianos em escala distinta. Para Stoichita

> *A novidade do Mestre Maria de Borgonha reside na transformação da marginalia em imagem pictural e no enquadramento de dois níveis espaciais no interior de uma única representação. A natureza morta se opõe assim à cena bíblica como a moldura à pintura: a moldura participa de nosso mundo, a imagem é, quanto a ela, uma abertura em direção a outra realidade* (Stoichita, 1999: 38)

Outra ocorrência importante na história da natureza morta, antes do gênero alcançar sua autonomia, foi o lugar secundário que ocupou no verso dos dípticos que traziam uma cena religiosa ou um retrato. *O Vaso de flores* (cerca de 1480-1490) de Hans Memling (Figura 5), conservado hoje em dia na coleção Thyssen de Madrid, pode ser um bom exemplo desse fato e pela presença da imagem do nicho, muito comum nesse formato. (Stoichita, 1999: 38).

A representação do nicho, ao contrário do quadro como janela, estabelece um dialogo com a parede na qual a imagem está fixada. Estabelece uma conexão entre o espaço de apresentação e o espaço de representação, entre o espaço real e o ilusório. Para Stoichita "desde sua pré-história, a natureza morta encontra no nicho seu paradigma espacial" (1999: 54).

Seria possível dizer que quando Josefina Guilisasti constrói a instalação La Vigília, recupera a estrutura dos nichos agora de maneira concreta. A artista traz para fora da parede os nichos outrora representados. No entanto, a estante ainda está em interlocução com a parede, à arquitetura do local. Por sua distribuição simétrica no espaço expositivo, em conformidade com a altura e a largura da superfície em que se encaixa e por seu aspecto modular e branco parece ainda obedecer à estrutura arquitetônica. No entanto, as "células" da grade avançam e agora habitam o espaço

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

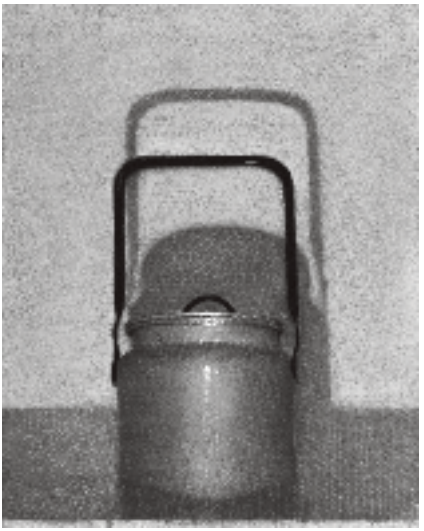


Figura 3 · Josefina Guilisasti. *La Vigília*, 2001 — Detalhe — Fonte da artista.
Figura 4 · Mestre de Maria de Borgonha. A adoração dos magos – (cerca de 1475-1480), miniatura do Livro das horas de Engelbert de Nassau. Fonte: Stoichita, V. *L'instauration du tableau*, p. 39.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · Hans Memling. *Vaso de flores* (verso de um retrato), (cerca de 1480-1490), óleo sobre madeira, 28,5 x 21,5. Madrid, Coleção Thyssen-Bornemisza.
Figura 6 · Josefina Guilisasti. *Bodegones*, 2006. 125 pinturas a óleo sobre tela dentro de caixas de madeira. Sala Gasco - Instalação na Sala Gasco - Santiago, Chile. Fonte da artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

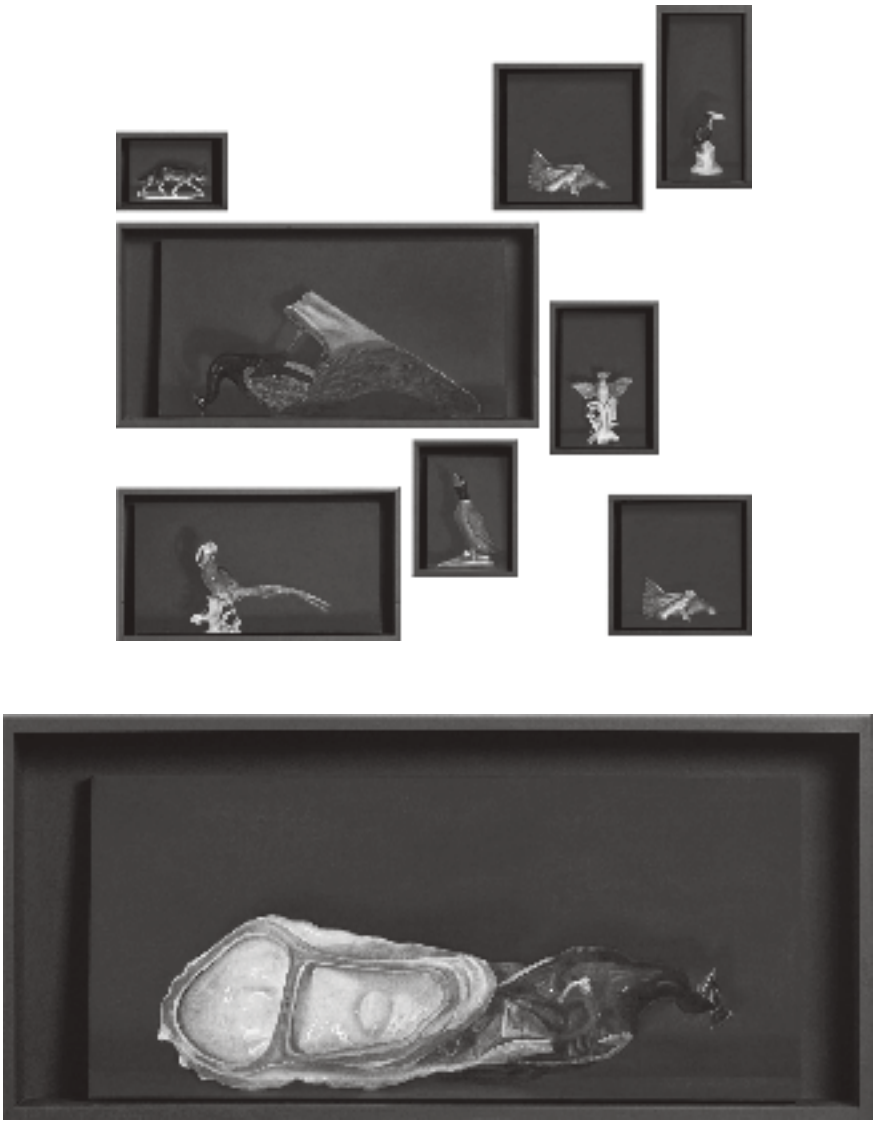


Figura 7 · Josefina Guilisasti. *Bodegones*, 2006. Detalhe. Fonte da artista.
Figura 8 · Josefina Guilisasti. *Bodegones*, 2006. Detalhe. Fonte da artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

do espectador. Pelo aspecto modular parece que a grade modernista toma corpo e paradoxalmente abarca a ilusão a qual se opunha. A estante-grade evoca o espaço moderno e a sutileza e economia de cores e tonalidades da pintura nos leva ao silêncio de Morandi. Guilisasti nos faz deslizar pelo tempo, pela história da pintura. Vista de longe, o *trompe l'oeil* da instalação se realiza com sucesso e confundimos espaço real e representado, mas ao nos acercarmos nos deparamos com a opacidade da imagem. A mimese é quebrada e a grade-estante se apresenta. O grande número, a repetição e similaridade dos objetos representados, remete-nos tanto ao colecionismo como à seriação, ao processo industrial no qual estamos inseridos e do qual os próprios utensílios representados são fruto. Soma-se a isso, o fato do aspecto modular, branco e *clean* da estante-nicho também nos remeter aos expositores dos grandes magazines. Diferença e repetição estão aqui implicadas. Dentro de cada nicho a própria pintura vira objeto. A *mis en abyme* do objeto dentro do objeto coloca o quadro em questão, denunciando o quadro-limite ou quadro-objeto como dispositivo. Importante lembrarmos que o formato quadrangular da pintura não se apresenta como suporte passivo onde serão dispostas as tintas que configurarão a pintura mas é, em si, um enunciado, ou melhor, é o lugar onde o enunciado toma corpo. Conforme Maurice Mouillaud e Jean-François Têtu,

> *os dispositivos não são somente aparelhos tecnológicos, de natureza material. O dispositivo não é o suporte inerte de enunciado, mas um lugar (site) onde o enunciado toma forma.* (...) *O lugar (site) assume o papel de um "formante", ou de uma matriz, de tal maneira que certo tipo de enunciado somente pode aparecer "in situ". Do mesmo modo como ressalta Stéphanie Katz, "não é o suporte que induz o sentido, mas o dispositivo construído a partir deste suporte* (2007:22).

Ou seja, quando se escolhe um suporte tradicional, o formato quadrangular da tela, já estão inscritos nele uma série de pressupostos. O quadro-limite condicionaria, nesse sentido, a enunciação visual construída por este dispositivo, onde estão implicados, conforme as divisões de Marin (1994: 342-7): o espaço representado (a composição da pintura), o espaço de visibilidade (o espaço do espectador) e o espaço de representação ou plano de representação (delimitado pela transparência da quarta parede do cubo cênico). Este recorte (*a coupure*) semiótico ajuda-nos a compreender como o modo de apresentação de Guilisasti coloca em cheque os próprios mecanismos da representação.

2. Bodegones: o nicho quase parergon

De meu ponto de vista, nesse processo metapictural, Guilisasti alcança ainda mais eficácia em sua obra *Bodegones* (Figura 6), apresentada em 2006 na Sala Gasco, em

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Santiago do Chile e posteriormente, em 2007, na VI Bienal do Mercosul em Porto Alegre/RS. A obra é formada por 16 módulos de madeira marrom escura, de iguais dimensões e com divisões assimétricas nas quais serão dispostas o mesmo número de telas. Este trabalho parte da representação de 33 pássaros de porcelana pintados sobre um fundo também marrom, com grande esmero técnico, em óleo sobre tela, resultando em 125 pinturas de diferentes formatos (Figura 7, Figura 8). Conforme a artista, "as 33 primeiras peças foram eleitas segundo sua condição de objetos que decoram interiores domésticos e são apreciados por seu brilho, sua própria materialidade e seu artifício." Cabe apontar aqui as especificidades do modelo escolhido. Agora não se trata apenas de um objeto produzido e reproduzido pela indústria, mas de um objeto, um bibelô que se caracteriza por ser uma representação e que carrega consigo a natureza do múltiplo. Cópia de uma cópia também faz parte do universo de objetos colecionáveis.

Com relação à forma de apresentação, é importante salientar que há diferenças nas montagens da Sala Gasco e da VI Bienal do Mercosul, principalmente com relação ao modo de distribuição e conformação dos nichos ao longo da parede. Na montagem da Sala Gasco, os nichos, diferentemente de *La Vigília* desprendem-se da estante, ganham autonomia como objetos, mantendo uma estrutura semelhante às antigas *marginalias* (Figura 4). São organizados em formas quadrangulares com divisões internas de formatos diversos. Cada subdivisão acolhe uma tela que traz a representação de um bibelô. Esse nichos são distribuídos sobre uma parede agora pintada, em toda sua extensão, por um padrão de listras coloridas que nos remetem à planaridade das pinturas abstratas dos anos de 1950. O nicho desprende-se completamente da parede. Apenas fixa-se sobre ela. Flutua sobre sua superfície. Está sobre e não mais "dentro" da parede. Transforma-se em quase moldura, *quase-parergon*. Moldura e nicho, à princípio, possuem funções distintas. A moldura tem como função separar o mundo "real", o espaço do espectador, da "ilusão", do espaço da representação, do espaço da ficção. Nem dentro, nem fora, a moldura habita um entre. Trata-se de um suplemento, segundo Derrida (2001: 82). O nicho quando pintado apresentava função inversa. Deveria embaralhar o limite entre o mundo real e o mundo da ficção. Em Guilisasti, a concretude do nicho o torna ambivalente. De *topos* da *natureza imóvel* torna-se *topos* da tela pintada, da representação da representação da representação, do quadro como objeto, do quadro dentro do quadro. O nicho de Guilisasti emoldura o dispositivo, e se enuncia como espaço de pensamento. Em diálogo com a história e através de uma fatura de grande qualidade, a artista ressignifica o gênero e convida-nos a refletir sobre os mistérios e o caráter normativo do retângulo.

Referencias

Derrida, Jacques. (2001) *La verdade em pintura*. Buenos Aires: Paidós. ISBN 950-12-6513-7.

Guilisasti, Josefina . (2016a) Site da artista — disponível em http://www.josefinaguilisasti.cl/

Guilisasti, Josefina . (2016b) Josefina Guilisasti: La resignificación de la pintura, Entre vista disponível em http://artishockrevista.com/2016/06/03/josefina-guilisasti-la-resignificacion-de-la-pintura/

Marin, Louis. (1994). *De la représentation*. Paris: Gallimard. ISBN 2-02-022187-X.

Stoichita, Victor I. (1999). *L'instauration du tableau*. Genève: DROZ. ISBN 2-600-00516-1.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O corpo e a política na poética fílmica de Fernando Belens

Body and politics in the films of Fernando Belens

MARISE BERTA DE SOUZA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, roteirista e produtora audiovisual. Bacharelado em Direito, Universidade Catolica do Salvador (UCSAL). Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes (EBA) Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutora em Artes Cênicas, Escola de Teatro, UFBA.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia (UFBA) / Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC) / Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES) / Bacharelado em Artes (BI-Artes). R. Barão de Jeremoabo, s/n – 306 – Ordina, Salvador – BA, 40170-115, Brasil. E-mail: mariseberta@uol.com.br

Resumo: O artigo investiga o processo criativo e a poética fílmica de Fernando Belens. Pretende-se observar as suas escolhas estéticas implicadas em duas asserções recorrentes em sua filmografia: o corpo e a política. Para isso serão destacados elementos presentes nos seus filmes curtos reiterados na sua primeira realização em longa-metragem, Pau-Brasil (2009/2014). Conclui-se que na obra de Fernando Belens as representações das vias do corpo e da política são legitimadoras do seu percurso.

Palavras chave: poética / corpo / política.

Abstract: *The article investigates the creative process and the filmic poetics of Fernando Belens. It is intended to observe his aesthetic choices implied in two recurring assertions in his filmography: the body and the politics. For this will be highlighted elements present in his short films reiterated in his first feature film, Pau-Brazil (2009/2014). It is concluded that in the work of Fernando Belens representations of the ways of the body and of politics are legitimating their path.*

Keywords: *Poetics / body / politics.*

Introdução

Este artigo consiste na abordagem das preocupações estéticas do cineasta baiano Fernando Belens feita a partir da identificação de dois vetores, dois

elementos fulcrais implicados no percurso do cineasta: o corpo e a política. Corpos que não apenas representam as suas preocupações formais, mas que orquestram um jogo múltiplo de conteúdos que emergem do panorama político e sócio cultural. Por meio desses dois elementos, em variáveis bem particulares, enfoca-se-se a sua poética fílmica, que, a cada trabalho, se sofistica e agrega valores apreendidos de sua realidade, do seu meio e da sua vivência.

Foi concebido a partir de entrevistas com o cineasta, coleta de documentos e análise da obra na busca de uma metodologia que acompanhasse seu processo de criação. Esta metodologia dialoga com os estudos realizados por Cecília Almeida Salles no deslocamento que opera da crítica genética para a crítica dos processos em que o ato criativo desponta como elemento relacional entre dados aparentemente dispersos, de maneira a interligar aspectos gerais a específicos: "observamos as macrorrelações do artista com a cultura e, aos poucos, nos aproximaremos do sujeito em seu espaço de transformações" (Salles, 2008:32).

Nessa perspectiva, observa-se também os estudos do grupo de coordenadores do GT Teoria dos Cineastas da AIM, Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento, no artigo assinado em coautoria por André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria, em que ampliam o posicionamento de Jacques Aumont contido em *As Teorias dos Cineastas* de que pensamento dos cineastas "têm uma teoria exposta na forma verbal" (2004: 21). O referido GT sintetiza o seu caminho metodológico:

> *A nossa proposta possui uma originalidade que passa pelo intento de estudar sistematicamente o pensamento artístico de cineastas, nomeadamente o processo criativo e, a partir desse pensamento, elaborar teoria sobre cinema* (Graça, Tulio & Penafria, 2015: 21).

Circunscrevendo e experimentando o cinema de filiação poética/política

Fernando Belens, cineasta baiano, diretor teatral, médico psiquiatra, no arco de quatro décadas de exercício fílmico, apresenta uma considerável fortuna cinematográfica, cerca de vinte produções em diferentes formatos. Integra a geração que teve a sua iniciação cinematográfica inscrita sob o signo do Super-8. Na Bahia, como em outras partes do Brasil, a emergência do Super-8 tocou corações e mentes de jovens que empunharam a bitola, entre as décadas de 1960 e 1970, como meio de expressão para dar vazão às suas inquietações de uma forma experimental e com uma linguagem pouco convencional. O exercício do Super-8 na Bahia promoveu a interrelação entre linguagens. Experiência singular onde artes plásticas, fotografia, teatro, dialogaram em um ambiente híbrido.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Marcado por injunções do contexto sociopolítico do país, em que vigorava a ditatura imposta pelo golpe civil/militar de 1964, o Super-8 realizado na Bahia nas décadas de 1969 e 1979, conformou uma identidade própria, articulada por um discurso renovado e contestatório não apenas no aspecto da macropolítica, mas, sobretudo, ao tematizar aspectos do cotidiano baiano nos difíceis anos plúmbeos.

É nesse quadro que se projeta Fernando Belens. Nos seus primeiros filmes curtos, realizados em Super 8, o cineasta materializa as suas preocupações formais que se sofisticam ao agregar os valores que apreende da sua realidade, fincados na constituição dos territórios que legitimam a vida, a história política, as vias do corpo e da afetividade. Nessas experimentações conjuga o poético e o político. Simultaneamente alegórico e minimalista não se rende ao dualismo fácil. Materializando a sua experiência faz arte. Como artista que transita em várias áreas, traz para seus filmes aspectos da multiplicidade característicos de cinematografias experimentais, indicando tendências que conjugam arte e vida e possibilidades de produção vigentes à época: baixo ou nenhum orçamento; informalismo nas filmagens; inscrição do próprio realizador na obra. Esses elementos, agenciados por certo substrato da cultura marginal, associados ao quadro de exceção institucional do país no período, apontaram os caminhos da sua expressão, resultando em um discurso poético, transgressivo, por vezes, utópico e anarco-político.

Em uma das nossas entrevistas, abre a conversa declarando: faço cinema para não me suicidar. E remete a sua potência de criação a um princípio freudiano em que a supressão, a ausência e a repressão fazem emergir o ato criativo. Esclarece ainda sobre o início de sua trajetória cinematográfica, abordando a censura e o regime de exceção vivenciado:

> *O primeiro filme que fiz, Anônima Fragmentação, foi inscrito no Festival de Artes de São Cristóvão* e *não foi exibido. Na segunda Jornada de Cinema da Bahia (1973), inscrevi Viva o Cinema, fui chamado na Polícia Federal porque usava nesse filme um calendário onde se enquadrava a data do AI-5 (13 de dezembro) e filme queimado... eu tinha filmado a Festa de Santa Luzia (13 de dezembro), aí montei isso com imagens da procissão do dia de Santo Antônio, que eu e Melo entregamos à censura pisado e arranhado propositalmente...*
> *O filme ficou em Brasília um tempo e voltou danificado. As duas censuras me trouxeram a consciência de que tinha algo de valor ali. Essa valorização me mostrou que ali tinha um caminho para o ataque em dois vetores, a política e o corpo.*

Após esse episódio, Belens constatou que incomodava o *status quo* e isso o instigou a agir com mais ênfase e por viés conceitual mais depurado. Realiza

Experiência I (1974), em que decompõe um corpo de mulher nu, carnudo, Vênus primitiva com marcas e dobras. Sobre o filme, Marcos Pierry em *O Super-8 na Bahia: História e Análise*, afirmará:

> *Experiência I (1974), cinco minutos de planos fixos, uma mulher obesa nua e a mensagem por meio da anti-mensagem. Para o realizador, Experiência I, em que o corpo feminino equivale à carne carimbada para exportação, irá se definir como ataque ao cânone, e aos vícios, do belo.* (Pierry, 2005: 20).

Experiência I-B (1978), talvez seja o filme que rendeu mais polêmica. Mostrava a tortura de um periquito, alternando a cena com tomadas em detalhe, quase fixas, de corpos nus, recortados, tendo como cobertura sonora a leitura de Morte e Miséria do 3º Reich (Brecht, 1938).

O fato político que impulsiona a abertura do regime no País – a explosão da bomba, no colo do agente policial, no momento em que a cantora Elba Ramalho se apresentava no Rio Center – motivará Fernando a servir-se da ironia para abordar a genitália masculina atingida em *Ora Bombas ou A Pequena História do Pau, Brasil* (1981).

Ao encerrar o ciclo superoitista, leva para a fase seguinte – de filmes em curta metragem realizados nas bitolas de 16mm e 35mm – a metodologia aprendida no Super-8, ou seja, a disciplina no uso de recursos e invenção potencializada. Nos próximos filmes os elementos norteadores são recorrentes: o corpo e a política. Corpos que não apenas representam, mas que orquestram um jogo múltiplo de sentidos que emergem do panorama político e sociocultural da realidade e do cotidiano. Saem de uma notícia da manchete policial. De um jornal, os corpos das crianças sacrificadas em um ritual religioso são representados em *Crianças do mundo novo* (1980). Extraídos da nossa história social e política, os corpos dos revoltosos Malês são sacrificados em *Oropa, Luanda, Bahia* (1983). A luta sindical pela divisão justa da terra para quem produz e a mutilação dos corpos dos agricultores do sisal no maquinário precário são objeto de *Fibra* (1986). Com humor, a heterossexualidade é vista como doença e remete à construção de identidades e expressões de sexualidades possíveis, sem enquadramentos e pré-determinações, trata-se de *Heteros, a comédia* (1994). Ver Glauber Rocha mediado pelo olhar e fala de Lúcia Rocha, resulta em *A Mãe*, (1998), realizado em parceria com Umbelino Brasil. O varal que balança traz leveza e movimento compondo plasticamente e antecipando a exposição do trabalho feito por mãos femininas que ensaboam e diluem o *Anil* (1990). Em *Pixaim* (2000), os cabelos crespos ressignificam o corpo e a cultura no Pelourinho, Salvador, Bahia, Brasil.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Imagem de Ora Bombas ou A Pequena História do Pau, Brasil. Fonte: própria.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

A reiteração das metáforas temáticas e estilísticas

A realização desses curtas, que transitam entre o documentário e a ficção, pavimentam a estrada para a realização do seu primeiro longa-metragem, *Pau Brasil* (2009). As imagens que plasmam a visão de cinema e de mundo de Fernando Belens são reiteradas nesse filme em que a técnica se associa à linguagem para fazer emergir uma busca estética.

Projeto acalentado desde 1982, quando Dinorath do Valle ganha o prêmio de literatura brasileira Casa das Américas, em Cuba, com o romance homônimo. A escritora participou também da elaboração do roteiro, mas não pode vê-lo concretizado porque morreu antes das filmagens. O filme é feito e dedicado em sua homenagem. Pode-se observar uma fina sintonia entre a escrita de Dina e o pensamento de Belens sobre as questões da arte e da vida. Esse pensamento que conforma a dimensão política inequívoca do cinema sensível do artista ressurge em *Pau Brasil*. Seus temas recorrentes ganham força sustentados pela sua visão particular de mundo. Fernando faz um cinema singular e próprio, inquieto, que não se acomoda, que luta visceralmente pelas posições que defende, bandeiras que descortinam atos discriminatórios e preconceitos. Quanto à qualidade técnica, o cineasta estreia no longa-metragem com o pleno domínio da mise-en-scène e da eficácia dramática, traduzida na composição e duração das tomadas, nos enquadramentos, na precisão da montagem. Em *Pau Brasil*, os elementos se coadunam e servem a narrativa.

Pau Brasil é um não-lugar no interior brasileiro. Em uma construção renovada, destoa da forma como é representado esse território no cinema brasileiro. A trama gira em torno da ambiguidade moral. Duas famílias vivem em conflito. A separá-las, uma estrada de barro que não demarca oposições binárias: bem e mal, esquerda e direita, forte e fraco. Em um ambiente inóspito o homem luta contra o próprio homem. Seus personagens experimentam toda a escala de sentimentos. Não há espaço para concessões, nem compaixão como destaca André Setaro, crítico e professor de cinema, em uma de suas últimas críticas feitas sobre o cinema baiano: "A intolerância para Belens, não é uma questão de classe, como a é para muitos, mas uma questão da necessidade de o homem se transformar, uma questão da natureza humana" (Setaro, 2010: 161).

De um lado, Nives mora com sua mulher, Juracy, que em exercício de liberdade divide o amor do marido com outros homens. Vivem em harmonia, compartilhada com Tinário. Andarilho acolhido no seio familiar, lacônico, seu silêncio remete à repressão política. O casal branco tem um filho negro, Berico.

Em frente mora a família de Joaquim. Casado, com duas filhas, do outro lado da rua brada aos berros atacando a liberdade e o comportamento dos

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Imagem de Anil. Fonte: própria.
Figura 3 · Imagem de Pixaim. Fonte: própria.
Figura 4 · Imagem de A mãe. Fonte: própria.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · Imagem de Pau Brasil – Juracy e Nives.
Fonte: própria.
Figura 6 · Imagem de Pau Brasil – Juracy, filhas de Joaquim e Berico. Fonte: própria.
Figura 7 · Imagem de Pau Brasil – Juracy e Berico.
Fonte: própria.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

moradores da casa vizinha. Sua mulher e filhas vivem sob o regime de exceção, assediadas moral e fisicamente. Corpos submetidos.

Nives e Juracy pactuam a felicidade que é exercida no convívio doméstico, junto ao filho, ao amigo e à menina que acolhem. Juracy estende o afeto à mulher e filhas do vizinho. Em uma sequencia poética e intimista, conversa com as filhas de Joaquim sobre a beleza e a potência do corpo feminino.

Juracy cruza a fronteira que separa as duas posições e a mudança pela via da liberdade e do afeto que ela convoca não resiste à intolerância, e termina por provocar a ruptura que desencadeia a mudança no destino do conjunto de personagens. Do conflito entre as famílias aflora a constatação da perplexidade em se compreender a condição humana.

Considerações Finais

As indagações que surgem no desenvolvimento da história sobre as questões que o filme suscita são sobrepostas e, nesse sentido, a politização de suas metáforas pode ser tomada quase como uma opção do espectador. Belens menciona que em seus filmes sempre há uma área de sombra, um desafio ao espectador, a sua desestabilização da área de conforto, ao mesmo tempo que é um chamado, uma convocação: venham, sintam-se à vontade, participem desse ritual!

Na última entrevista, Belens recorre mais uma vez a Freud para lembrar que o inconsciente fala através do corpo e também a Lacan, para tratar das camadas que se sobrepõem no filme e na sua rede de significações, inferindo que "a mulher não se entrega por inteiro, ela se entrega aos pedaços". É a entrega aos pedaços do corpo de Juracy que fissura as estruturas de poder representadas em *Pau Brasil*.

Afirmando as reiterações, o artista apresenta nesse último encontro, ocorrido em 13 de dezembro de 2016, uma câmara Super-8, cartelas verde-amarelo a serem preenchidas e anuncia o remake de *Anônima Fragmentação*. A largada está dada. Resta saber o que a imaginação do artista atualizará na cena política do Brasil de 2017.

Referências

Aumont, Jacques (2004) *As teorias dos cineastas*. Campinas, São Paulo: Papirus Editora. ISBN 85-308-075-0

Graça, André Rui, Baggio, Eduardo Tulio & Penafria, Manuela (2015) "Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema". *Revista Científica /FAP*, Curitiba, v.12, 19-32, jan/jun. 2015. ISSN: 1679-4915 [Consult. 2016. 01.10] Disponível em www.fap.pr.gov.br.

Salles, Cecília Almeida (2008) *Redes da criação / Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte.

Setaro, André (2010) *Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico*. V. 2. Cinema Baiano. Carlos Ribeiro (org.). Salvador: EDUFBA. ISBN: 978-85-232-0662-8

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

In Pure Print: Um diálogo com o legado de Marques Abreu

In Pure Print: *A Dialogue with the Legacy of Marques Abreu*

MARISTELA SALVATORI*

Artigo completo submetido a × de × de 2017 e aprovado a × de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual. Membro do Conselho editorial. Doutorada em Arts et Sciences de L´Art: Arts Plastiques. Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, Paris. Mestrado em Artes Visuais, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil.

AFILIAÇÃO: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rua Senhor dos Passos, 248, CEP 90020-180, Centro. Porto Alegre, RS Brasil. E-mail: maris@ufrgs.br

Resumo: O Encontro Internacional de Gravura In Pure Print — FBAUP, 2016, desafiou um grupo de criadores a realizarem imagens que dialogassem com o legado de Marques Abreu. Nele, os artistas convidados, foram convocados a uma imersão no legado de Marques Abreu e, por consequência, na própria cidade do Porto, para, impregnados destas impressões, realizarem gravuras para a produção de um álbum coletivo.

Palavras-chave: Gravura / fotografia / Marques Abreu.

Abstract: *The International Meeting In Pure Print — FBAUP, 2016, challenged a group of creators to make images that dialogue with the legacy of Marques Abreu. In it, the invited artists were summoned to immerse themselves in the legacy of Marques Abreu and, consequently, in the city of Porto itself, impregnated with these impressions, to make engravings for the production of a collective album.*

Keywords: *Printmaking / photography / Marques Abreu.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O Encontro Internacional de Gravura *In Pure Print* reuniu, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), um grupo de criadores oriundos de diferentes universidades para desenvolver um projeto editorial conjunto. Tendo como ponto de partida a obra do fotógrafo, editor e gravador Marques Abreu, o encontro promoveu palestras sobre seu legado, experimentações técnicas, e descobertas e/ou redescobertas da cidade do Porto para que os artistas convidados desenvolvessem ensaios poético visuais em diálogo com a experimentação gráfica e fotográfica consolidada por Marques Abreu.

O legado de Marques Abreu

Destacando-se como fotógrafo, gravador e editor, na cidade do Porto, entre as décadas de 1900 e 1940, Marques Abreu (José Antunes Marques Abreu, Tábua, 1879 — Porto, 1958) marcou o panorama das artes gráficas e editoriais de Portugal.

Além de ter realizado um importantíssimo registro da arte e da arquitetura portuguesa, Marques Abreu também documentou paisagens e os mais variados aspectos da cultura e da vida dos habitantes da cidade do Porto (Figura 1), deixando um riquíssimo testemunho de sua época.

Nos ateliers comerciais que manteve, desenvolveu a fotografia, a gravura, a zincogravura e a fotogravura — logrou grande refinamento técnico nos processos de fotogravura, com resultados extremamente fidedignos às imagens fotográficas de referência. Ainda editou e publicou catálogos, álbuns e numerosos e variados impressos, e promoveu a divulgação de processos de fotogravura e editoração através de manuais.

Dentre o acervo de zincogravuras da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, recentemente inventariado, constam várias matrizes com o selo Marques Abreu. Uma seleção de imagens do autor, reproduzidas em zincofotogravura no Álbum do Porto, clichés e similigravuras de Marques Abreu, serviu como ponto de partida para o projeto do *In Pure Print*.

O Encontro

Concebido sob forma de uma semana de criação e imersão, o encontro, que foi precedido por alguns workshops abertos à comunidade, carregava no próprio nome (*In Pure Print*) certa ironia, quase uma provocação, visto a impossibilidade de, hoje, pensar a gravura de forma "pura", indiferente ao que nos cerca. Num mundo com fronteiras saudavelmente permeáveis, os limites sugeridos pelas classificações constituem um terreno pouco fértil. Afirmando-se sua impureza, o evento reuniu fotógrafos, ilustradores e gravadores — professores e colaboradores

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Fotografia de Marques Abreu. Disponível em http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=101

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Sessão de trabalho com observação e reimpressão de matrizes originais de Marques Abreu, no atelier de gravura em metal da FBAUP. Disponível em https://www.facebook.com/PurePrintClassicalPrintmakinginContemporaryArt/photos/a.567436329981210.1073741827.567423346649175/1168955463162624/?type=3&theater

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

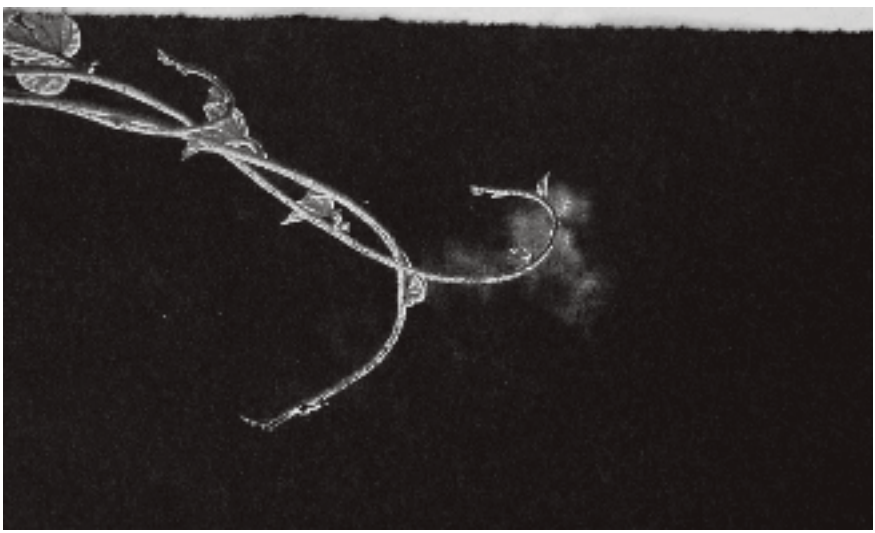


Figura 3 · Sessão de trabalho de produção das imagens para o álbum *In Pure Print* no atelier de gravura em metal da FBAUP. Fotografia de Maristela Salvatori.
Figura 4 · Detalhe da capa do álbum *In Pure Print* — arte sobre obra de Márcia Sousa (fotogravura, 2016). Disponível em https://www.facebook.com/PurePrintClassicalPrintmakinginContemporaryArt/photos/a.567436329981210.1073741827.567423346649175/1168955463162624/?type=3&theater

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

de seis universidades do Brasil, de Portugal, da Espanha e da Itália —, que foram desafiados a realizar imagens que dialogassem com o legado de Marques Abreu.

A semana do *In Pure Print* iniciou-se com uma introdução a seu legado através de palestras abertas de Pedro Aboim Borges (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL) e de Graça Silva (Escola Superior de Design — IPCA), especialistas sobre a obra fotográfica e a obra gráfica de Marques Abreu. Seguiu-se com a observação de livros e impressos produzidos em seus ateliers e o exame e a experimentação de reimpressão de matrizes originais dos Ateliers de Marques Abreu, uma atividade que foi acompanhada e, emocionadamente, comentada por um de seus antigos impressores (Figura 2).

Depois de serem levados a descobrir ou aprofundar seu conhecimento sobre Marques Abreu, o grupo de artistas convidados trocou experiências de pesquisa e conversou sobre o projeto com sua propositora, Graciela Machado. Considerando as próprias características do legado de Marques Abreu, as limitações de tempo e a infraestrutura existente, foi definido o uso preferencial de técnicas de fotogravura com fotopolímero ou fotopolímero laminado, para o desenvolvimento dos projetos. As contribuições de cada autor comporiam duas páginas soltas, em formato 32 × 24,5 cm — formato idêntico ao escolhido por Marques Abreu para o Álbum do Porto.

Após os acordos básicos e ainda antes de cada participante definir seu projeto pessoal, o grupo foi convidado a visitar uma fotomecânica em plena atividade, a Fotomecânica Molográfica, S. A., onde foram observados processos de tecnologias de impressão como a zincogravura e a fotolitogravura. Também visitou a empresa Abel Santos & Oliveira Ltda., um comércio de objetos de vidro, em fase de mudança de estrutura e endereço, como um retrato das mudanças e adaptações da cidade às novas demandas. Sobretudo, os participantes do projeto foram estimulados a errar pela cidade do Porto de forma que, impregnados por suas impressões, cada um pudesse estabelecer o viés de sua contribuição individual à produção editorial proposta.

Fiéis à proposta original do evento, com base numa "deriva experimental — gráfica e fotográfica — em torno da cidade do Porto, dos livros e das impressões e reproduções imagéticas, docuficcionais, que nela se potenciam", e buscando explorar possibilidades do uso "de meios puramente mecânicos de reprodução de modo subordinado a propósitos artísticos, subvertendo os seus princípios tecnológicos usuais em contexto comercial" (*In pure print*, d/d), cada componente do grupo debruçou-se sobre o planejamento e a realização das imagens para composição do álbum coletivo (Figura 3), contando com o suporte de Catarina Figueiredo Marques, técnica das Oficinas de Gravura da FBAUP e da equipe de apoio.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O álbum de gravuras

Entre os participantes do encontro, haviam artistas vinculados à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, à Universidade Federal de Pelotas, à Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, à Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, à Accademia di Belle Arti di Bologna, além do grupo de professores e artistas da área do design, da fotografia e da ilustração, vinculados à Universidade do Porto, instituição propositora do evento.

Graciela Machado, professora de gravura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, e coordenadora do evento, em sua pesquisa poética pessoal, tem especial interesse pelas coisas evanescentes, *métiers* e objetos que se tornam raros. Para o projeto elaborou imagens de botões antigos, cada vez mais raros de encontrar — em desaparição, assim como as imagens testemunhadas por Marques Abreu.

Também vinculados à FBAUP, Rui Vitorino Santos e Júlio Dolbeth, professores na área de design e ilustração, pensaram na publicação sob diferentes ângulos. Júlio Dolbeth observou uma pequena silhueta em meio a uma paisagem de Marques Abreu e reelaborou-a com novas características.

Rui Vitorino Santos trouxe a lembrança um lugar que gostava de frequentar quando criança: os Jardins do Palácio de Cristal, onde teria vivido um leão. Assim, Rui recria uma imagem deste animal neste cenário que é um dos pontos bastante populares da cidade. Já Susana Lourenço Marques, professora de fotografia na mesma instituição, optou por trabalhar com palavras — realizando uma transcrição literal da imagem da mensagem que recebeu via celular quando do convite a participar do *In Pure Print*.

Karen Lacroix, artista canadense convidada, que ministra cursos na FBAUP na área de projetos editorial, resgatou o relato da viagem de uma rainha portuguesa para tomar posse de seu palácio. Usou como referências imagens que remetem ao universo feminino, como retratado em velhas revistas, retrabalhadas por ampliações em xerox, imaginando e construindo um quarto com um fundo rosa e muitos outros clichês do universo feminino.

Eva Figueras, professora de gravura da Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, trabalhou sobre uma imagem obtida no comércio de vidros visitados e um registro de sombra sobre pavimento, enquanto Márcia Sousa, professora de gravura da Universidade Federal de Pelotas, trabalhou "paisagens vegetais em transformação", em consonância com a pesquisa desenvolvida em sua tese de doutorado, enfocando brotações espontâneas em construções abandonadas. Uma de suas imagens foi escolhida para figurar na capa da publicação (Figura 4).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Manuela Candini, professora de gravura da Accademia di Belle Arti di Bologna e Marta Aguilar, professora de gravura da Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, trabalharam com fotomontagens de imagens registradas pela cidade de Porto, detalhes de fachadas, grades, ruínas e monumentos. Manuela fundiu imagens dessas ruínas com a caligrafia encontrada em uma carta de Marques Abreu.

Editado o álbum de gravuras produzido pelo grupo, ele deve ser disponibilizado virtualmente. Também está em produção um jornal em impressora Riso, no formato A3, com um balanço das três edições do evento, realizadas na FBAUP. Além disso, está prevista a realização de uma exposição sobre a experiência.

A intensa e frutífera semana de imersão e criação *In Pure Print*, além de promover a celebração da herança gráfica e fotográfica de Marques Abreu, exaltou uma contemporaneidade que investiga "o puro e o impuro" e trouxe "à superfície o desejo e fascínio pela experimentação tecnológica como suporte das artes impressas". Promoveu a partilha de conhecimentos sobre distintas tecnologias de impressão e a experimentação combinada de métodos de arqueologia tecnológica para a criação dos ensaios poético visuais, atentos às variações de forma da imagem impressa e às alterações de significado nelas implícitas (Pureprint, s/d).

Conforme bem pontua a pesquisadora Maria do Carmo Veneroso, muitas mudanças caracterizam a gravura e "grande parte da arte que vem sendo produzida" no início deste milênio, não sendo, portanto, "adequado recorrer a conceitos fixos, por tratar-se de um terreno instável e movediço, e por isso mesmo, instigante e desafiador, onde não cabem definições fechadas" (Veneroso, 2014: 182).

Esta valiosa convivência e intercâmbio permitiu uma troca de experiências ao grupo de artistas-professores e equipe envolvida, favorecendo a ampliação e enriquecimento dos conteúdos desenvolvidos em suas práticas de ensino e pesquisa. O fortalecimento de laços entre participantes, integrantes de grupos e de programas de pesquisa, possibilitou ainda a idealização de uma próxima edição do *Pure Print* na cidade de Madrid, sob coordenação de Marta Aguilar, da Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, e a perspectiva de futuros encontros em outras cidades e instituições da Europa e do Brasil.

Referências

In pure print (s/d) [Consult. 2016-05-26] Disponível em <URL: http://pureprint.fba.up.pt/>

Veneroso, Maria do Carmo (2014) "O campo ampliado da gravura." *ARJ Brasil*. ISSN: 2357-9978. Vol. 1/1. p. 171-83. Jan./Jun.

Señales visuales espontáneas presentes en la cotidianidad, como referentes de creación artística en la obra de Ignasi Aballí

Daily and spontaneous signs as subjects: the artistic work of Ignasi Aballi

MASSIMO COVA*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España (nacionalidad italiana), artista plástico, profesor. Licenciado en Arquitectura, Instituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV). Licenciado en Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Doctor en Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Artes Visuales y Diseño. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. Massimo Cova, carrer de la Font, 4, 08350 Arenys de Mar, (Barcelona), España. E-mail: mcova@ub.edu

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Resumen: Esta comunicación toma en consideración unas obras del artista Ignasi Aballí para las que utiliza como referentes de creación artística, unas señales visuales espontáneas presentes en los entornos cotidianos. Trazas residuales transitorias, huellas efímeras que derivan de acciones y de conductas humanas y que se hacen representativas de modelos de vida y de pensamiento en la era de la globalidad.
Palabras clave: Ignasi Aballí

Abstract: *This communication takes into consideration some works by the artist Ignasi Aballí for which he uses as spontaneous visual signs present in everyday environments as references for artistic creation. Transient residual traces, ephemeral traces that derive from human actions and behaviors and that become representative of models of life and thought in the era of globality.*
Keywords: *Ignasi Aballí*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

Nuestra propuesta se centra en unas obras del artista catalán Ignasi Aballí (Barcelona, 1958), para las que utiliza, como referentes de creación artística, unas señales visuales espontáneas presentes en los entornos cotidianos. Trazas residuales transitorias, huellas efímeras que derivan de acciones y de conductas humanas y que se hacen representativas de modelos de vida y de pensamiento en la era de la globalidad.

Obras que reflexionan sobre los límites de lo que es artístico y de su relación con la vida cotidiana, que reconfiguran rastros de suciedad o de abandono en formas que se convierten en paradigmas de comportamientos sociales y de dinámicas colectivas. En palabras del artista:

> ...la huella y el rastro como registro de una acción que ha tenido lugar (...) Me gustaría que el espectador reflexionase sobre lo cotidiano, sobre lo que le rodea y que la obra le sirva como vehículo de análisis de la realidad. (Aballí & Rubira, 2008)

Es decir, obras para pensar el mundo.

1. Las obras

Significativa es *Personas*, realizada, en diversas ocasiones y lugares, como una obra más "in progress" de una exposición, a partir de las marcas de suelas de zapatos dejadas en las paredes por los visitantes. La obra se basa en la memoria de la presencia humana en el lugar a través del testimonio que ha dejado, unos signos que evocan paradigmas de desplazamientos transitorios, físicos y temporales, que se hacen visibles por la acción interactiva de los propios visitantes.

Aballí reconfigura huellas efímeras y suciedad, y magnifica una realidad visual que alude a un tiempo suspendido, en una dinámica circular en la cual el

mismo espectador se vuelve sujeto artístico y protagonista del acto performativo creador de la obra. Indicios visuales que apuntan a presencias desaparecidas y a eventos sucedidos, que hacen referencia a las complejas relaciones entre las personas y el espacio arquitectónico y a códigos sociales compartidos.

Presencias transitorias vitales evocadas por la ausencia, por signos sobre paredes silenciosas. Es esta dualidad una de las principales características estructurales del trabajo creativo del autor:

> ...mi obra se estructura a partir de conceptos a veces opuestos y a veces complementarios. Entre los opuestos hay la ausencia y la presencia, la desaparición y la aparición, lo que es inmaterial y material, la invisibilidad y la visibilidad, la acción y la contemplación. Algunos de los aspectos complementarios son lo que es efímero y permanente, la transparencia y la opacidad, la apropiación y la creación, lo que es colectivo y subjetivo, la realidad y la ficción. (Cameron, 2005)

Aballí extrae de la vida cotidiana esos rastros que revelan la acción humana a través de las ausencias y los convierte en formas sutiles y poéticas sobre el sentido del transcurrir del tiempo y de su implicación en la construcción de la cultura y del conocimiento en nuestra sociedad contemporánea.

En *Personas* además se contempla la suciedad y la contaminación como factores de identidad y de significación de estos lugares, un concepto cuya origen podemos remontar a las teorías decimonónicas del historiador del arte John Ruskin, sobre preservación del patrimonio arqueológico.

Ruskin profesaba la necesidad de conservar el estado en que se encontraban los monumentos, con sus capas de sedimentación de los signos del tiempo como condición de veridicidad y de valor histórico. Capas que Aballí visibiliza, convirtiendo aquellas huellas circunstanciales y efímeras en signos de identidad cultural del contexto contemporáneo.

Así como Ruskin acudía a la recién nacida fotografía (con la primitiva técnica del *daguerrotipo*) como instrumento de conservación "óptica" de un estado de mutación continua, Aballí utiliza también la fotografía como medio para preservar esas mutaciones temporales, pero no como documento empírico de registro, sino como medio creativo de representación simbólica.

La suciedad tiene connotaciones negativas en nuestra cultura, aunque sea uno de los productos que se generan continuamente por nuestros sistemas de vida. Y como producto estigmatizado de la modernidad, se utiliza también como metáfora asociada a aspectos considerados adversos a los buenos valores.

La obra *Mis manos después de tocar cosas sucias* se presenta como metáfora paradigmática de la sociedad actual, competitiva y podrida en sus valores

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

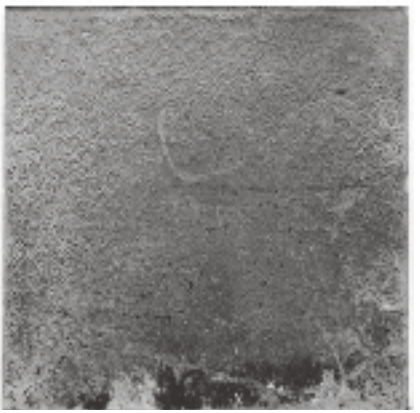


Figura 1 · I. Aballí, *Personas*, suciedad sobre pared, dimensiones variables, 2000-2012. Fonte: http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/

Figura 2 · I. Aballí, *Personas*, suciedad sobre pared, dimensiones variables, 2000-2012. Fonte: http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/

Figura 3 · I. Aballí, *Mis manos después de tocar cosas sucias*, impresión digital sobre papel fotográfico, 32x24 cm., 2015. Fonte: http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/

Figura 4 · I. Aballí, *Polvo (10 años al estudio)*, 2005. Fonte: http://artesycosas.com/wp-content/uploads/2016/02/3.png

éticos y morales. Consiste en una fotografía en color de pequeño formato, donde el sujeto es a escala natural, creando un efecto perceptivo ambiguo y sugerente. "Tener las manos sucias" es una manera muy popular de referirse a las extensas consecuencias desencadenadas por falsos modelos de poder y de prestigio social.

Signos de materias rechazadas en los desarrollos cotidianos, como el polvo que nos afanamos a quitar y que Aballí convierte en expresión poética de lo que define como el producto de la erosión del mundo. Una serie de obras tituladas *Polvo* está formada por piezas sobre diversos soportes, como maderas, vidrios o cartones, que han quedado años sometidos a la acumulación y a la estratificación de aquel material tan repudiado en nuestra sociedad. Obras inspiradas por la lucha cotidiana de limpiar el estudio del artista, situado en un polvoriento edificio antiguo exindustrial.

Estos trabajos nos llevan a meditar sobre el transcurrir del tiempo, sobre la lenta y natural sedimentación necesaria para construir todas las cosas significativas, en una época en la que la inmediatez de un presente continuo y la velocidad del consumo bulímico de todo tipo de bienes, nos oculta y nos altera el equilibrio interior y nuestra relación con la naturaleza.

Estas composiciones apelan también a unos valores propios del lenguaje pictórico abstracto donde la belleza derivada no es intencional, sino sometida a la distribución aleatoria de las partículas corpusculares depositadas sobre estos soportes, que el autor transforma en valor estético.

Huellas de humanidad dejadas por las personas y por el tiempo en edificios o en muebles revelan sus historias y sus relaciones con las mismas personas y con el ambiente. Así como las marcas de unos zapatos nos invocan presencias humanas, unas deformaciones de estantes vacíos de maderas, nos revelan la presencia de libros por su propia ausencia.

En la obra *Libros*, las flechas de unos estantes, proféticamente solitarios y vacíos y que habían estado cargados de libros, evocan objetos que se hacen metáfora de un sistema perdido, forzosamente obsoleto en esta época de formatos digitales, en el cual se ha fundamentado, desde hace siglos, la difusión de nuestro saber.

Un residuo inquietante como vestigio arqueológico de una cultura desparecida, recordada a través de la deformación de su estructura por su uso específico, ahora convertido en objeto inútil y pasivo. Un escenario de abandono que revela, de forma implícita por el estado en que ha quedado después de consumirse la función predestinada, unos usos, unos cambios y unos comportamientos que se producen en el día a día en nuestros entornos.

Otros objetos residuales como elementos plásticos y significativos de la cultura actual que se vuelven referentes de creación artística para Ignasi Aballí,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · I. Aballí, *Libros*, estantería de madera, 2000. Fonte: http://pietmondriaan.com/2013/06/27/ignasi-aballi/
Figura 6 · I. Aballí, *Errores (Pruebas de impresora I)*, impresión digital, 90x120 cm., 2007. Fonte: http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

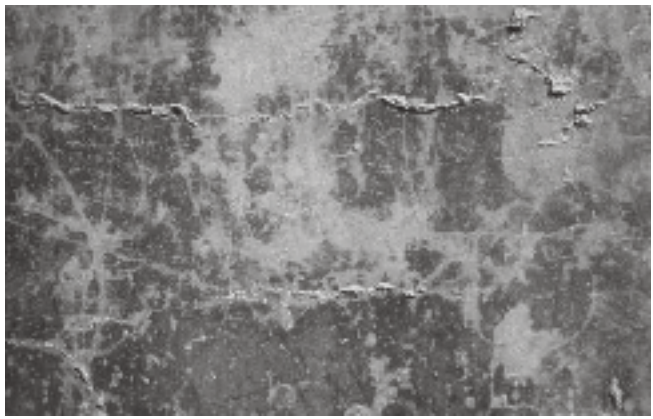


Figura 7 · J. Otero-Pailos, *The Ethics of Dust: Doge's Palace*, (detalle) látex, productos químicos y residuos ambientales, 700x1200 cm., Venecia, 2009. Fonte: http://www.oteropailos.com/art#/artworks/

Figura 8 · I. Eskinja, *Untitled (Bremen carpet)*, instalación de suciedad sobre pavimento, 200x320 cm., 2010. Fonte: http://www.flgallery.com/fl-gallery-art-news/itemlist/tag/igor%20eskinja.html

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

son unas hojas de papel con impresiones digitales arrugadas así como se tiran a la papelera. La serie *Errores (Pruebas de impresora)* resucita y da nueva vida a restos abandonados del universo tecnológico-productivo.

Vivimos en un mundo transformado por la tecnología, por el comercio internacional y por la globalización de la información, en una sociedad de excesos, saturada de información, de estímulos y de productos, en la que la acumulación de objetos y de datos aportan más bloqueo de la comunicación que no satisfacción comuna. Así lo observa el sociólogo Richard Sennet:

> ...(la saturación tecnológica) invalida al usuario con su inmensa capacidad; la abundancia de información que genera la tecnología moderna amenaza más en general con volver pasivos a sus receptores. El exceso estimula la desconexión (Sennett, 2006:147).

Los *Errores (Pruebas de impresora)* se postulan como síntomas elocuentes de la falibilidad de la tecnología digital y del código binario en el que se sustenta gran parte del funcionamiento de los sistemas actuales. Nos evidencian señales de fallida de la gran promesa tecnológica como sistema de progreso, el fracaso de los procesos de descodificación y de recodificación de la información a través de las interficies entre sistemas diversos y a veces incompatibles con una consecuente intrascendencia de contenidos, además de delatar su obsolescencia como estrategia de especulación económica.

A nivel plástico, son obras que reflexionan sobre una sociedad sometida a los valores estéticos de los sistemas productivos y a los arquetipos visuales de un consumo compulsivo y opulento, convirtiéndose (irónicamente) en bellos objetos dignos de ser representados. Signos y trazas de las imperfecciones y de los errores de los sistemas tecnológicos actuales como formas de abstracción contemporánea.

2. Algunos referentes

Podemos encontrar otros referentes artísticos en la producción internacional actual con los que sería posible hacer paralelismos con las obras citadas, artistas y proyectos de creación, no vinculados convencionalmente entre ellos por temáticas, géneros o estilos, que pero utilizan esta clase de referentes.

Entre otras, podemos citar la obra *The Ethics of Dust: Doge's Palace*, de Jorge Otero-Pailos (Madrid, 1971), con la que el artista recubre de látex unas paredes exteriores de un famoso monumento y extrae a *strappo*, para su preservación, la suciedad y la contaminación acumulada en el tiempo como signos residuales que hablan de la relación del propio monumento con las personas y con el

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 9 · R. Ondák, *Mesuring the Universe*, 2007, detalle. Fonte: http://www.art-agenda.com/reviews/roman-ondaks-enter-the-orbit-2/
Figura 10 · D. Salcedo, *La Casa Viuda*, madera, cemento, hierro y vidrio, 1992-1995. Fonte: http://www.artnet.com/artists/doris-salcedo/sin-t%C3%ADtulo-la-casa-viuda-eP9gcoylVdoqLPM4GKRisw2

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

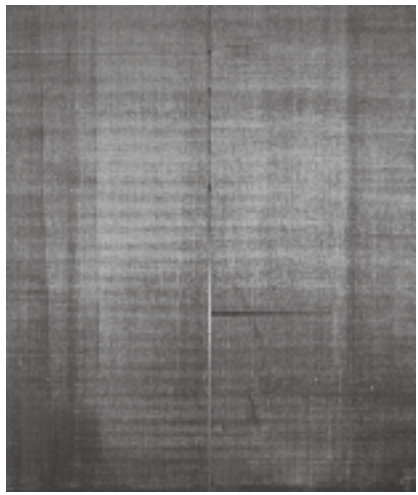


Figura 11 · C. Höfer, *Biblioteca de los Cappuccini del Redentore*, Venecia, copia fotográfica cromogénica, 2003. Fonte: http://ablaevariteprobatum.blogspot.com.es/2016/01/bibliotecas-candida-hofer.html

Figura 12 · W. Guyton, *Untitled*, Epson UltraChrome K3 de chorro de tinta sobre lino, 325x275 cm., 2011. Fonte: http://delightfullycatawampus.tumblr.com/post/34295509517/jakubstraka-wade-guyton-untitled-2011-epson

ambiente, temática que encontramos en las obras *Personas* y *Polvo* de Aballí.

De polvo también son las alfombras efímeras de Igor Eskinja (Rijeka, Croacia, 1975), una serie de obras tituladas *Untitled (Bremen carpet)* que hacen alusión a la cotidianidad y a sus efectos, construidas con la suciedad ordinaria de los suelos de los lugares donde las realiza. Restos rechazados de actividades humanas organizados en evocativas formas decorativas segun patrones tradicionales, como una especie de mándalas domésticos destinados a la desaparición.

La obra *Measuring the Universe*, de Roman Ondák (Žilina, Eslovaquia, 1966), es una instalación "site-specific" realizada en el MoMA. También como *Personas*, se avale de la interacción de los visitantes, que realizan la propia obra con las huellas de sus tránsitos. Consiste en un espacio inicialmente blanco i vacío en el cual cada visitante deja la marca de su altura, el nombre y la fecha, y lo va rellenando de forma progresiva. Es una aguda y sutil reflexión que cuestiona la percepción y la conciencia de los códigos sociales de la colectividad contemporánea y visibiliza cuanto comunes sean los universos individuales en las relaciones humanas.

Otro ejemplo de como los muebles de casa, objetos de uso de cada día, se hacen portadores de rasros de significación, como en el caso de *Libros*, son las obras de Doris Salcedo (Bogotá, 1958), especialmente las de la serie *La Casa Viuda*. Salcedo valoriza las acumuladas en años de vida cotidiana como capas de familiaridad que se convierten en signos de malestar y de horror, paradigma de la situación humana y política de su país.

Las fotografías de bibliotecas de Candida Höfer (Eberswalde, Alemania, 1944), con estantes vacíos de maderas viejas y gastadas por el tiempo, se relacionan directamente con la visión fatídica de *Libros*, donde la ausencia invoca aquellos objetos de divulgación del seber en via de extinción.

Finalmente, citamos las telas *Untitled*, de Wade Guyton (Hammond, Indiana, 1972), en las que el artista imprime archivos digitales monocromos poniendolas plegadas en una impresora a chorro de tinta no predispuesta para esta función. Guyton, como Aballí, contempla signos erróneos derivado de fallos tecnológicos como otro ejemplos de significación de controvertidos valores contemporáneos.

3. Conclusiones

Hemos considerado y analizado obras de Ignasi Aballí y de otros artistas que utilizan signos y elementos visuales propios de aspectos de la vida cotidiana relacionados con las complejas consecuencias de la internacionalización económica y cultural, o con el desarrollo y la expansión de las nuevas tecnologías, que traducen al lenguaje del arte bajo ciertas categorías significativas del pensamiento crítico contemporáneo.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Sennett, R. (2006) *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Ed. Anagrama.

Aballí, I. & Rubira, S., (2008). *El azar como rutina. Entrevista con Ignasi Aballí,* Una tirada de dados: Sobre el azar en el arte contemporáneo. Madrid: Consejería de Cultura y Turismo Comunidad de Madrid.

Cameron, D. (2005) *Ignasi Aballí interviewed by Dan Cameron*, 0-24 h, Barcelona: MACBA.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

A Fotografia e a Duração no Trabalho de José Luís Neto

Photography and duration in the work of José Luís Neto

MIGUEL NOVAIS JASMINS RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Mestrado Arte Multimédia. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: miguel.n.rodrigues@campus.ul.pt

Resumo: Este trabalho olha a obra de José Luís Neto à luz do conceito de duração definido por Henri Bergson. Procura contrapor, à ideia de que a fotografia procura uma representação da identidade do fotografado, a ideia de uma identidade do próprio meio, através, ao mesmo tempo, de uma procura da sua natureza intrínseca e dos seus limites na tentativa de registar coisas que são do domínio daquilo que vive e que, portanto, dura.
Palavras-chave: fotografia / duração / tempo / identidade

Abstract: *This work looks at the work of José Luís Neto in the light of the concept of duration as defined by Henri Bergson. It seeks to counteract, to the idea that the photograph seeks a representation of the identity of the person photographed, the idea of an identity of the medium itself, through, at the same time, a search of its intrinsic nature and its limits in the attempt to record things that are Of the domain of that which lives and which, therefore, lasts.*
Keywords: *photography / duration / time / identity*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Neste trabalho, recorro ao conceito de duração, definido pelo filósofo francês Henri Bergson, (1859-1941) para mostrar a forma como o fotógrafo José Luís Neto (Sátão, 1966) se distancia da relação de verosimilhança entre a fotografia e uma noção objetiva da realidade para assumir o próprio meio como seu objeto. Como, desta forma, recusa a ideia clássica de relação com essa ideia de realidade e abre a caixa negra (Flusser, 1983), expondo a planura da folha branca e a nossa forma de ver e de perceber através dela e abrindo, na sua prática fotográfica um espaço a essa duração que Bergson conceptualizou.

22474 e 22475

Em 1913, Joshua Benoliel, repórter fotográfico do início do século XX, está na Penitenciária de Lisboa, ao serviço do jornal O Século, para registar a cerimónia de abolição do capuz naquela instituição. Na descrição do site do Centro Português de Fotografia, pode ler-se que esta cerimónia

> *marca o fim da obrigatoriedade do uso deste dispositivo que havia sido introduzida pelo regulamento dos serviços prisionais em 1884. Realizada no anfiteatro deste estabelecimento prisional, apresenta-nos um fragmento dos momentos que antecederam essa cerimónia.*

Estamos a 5 de Fevereiro de 1913 e os prisioneiros estão dispostos numa estrutura destinada a manter impossível a comunicação entre si. Cada um deles usa um capuz, de modo a que não possa ver outros prisioneiros ou ser visto por estes. Este sistema, denominado regime de reclusão pensilvaniano, estivera em vigor desde 1888. Partindo de princípios racionalistas e iluministas, focava a ideia de que o criminoso poderia ser requalificado socialmente através do isolamento, da reflexão interior, da educação e da religião. A estrutura aqui apresentada servia esse propósito de isolamento e incomunicabilidade.

Este regime de reclusão foi substituído pelo regime auburneano, que alternava o isolamento e o contacto entre os presidiários. A prática religiosa e educativa, que antes se dava, também, sem comunicação entre presidiários foi aberta e era permitido o convívio entre os presidiários em todas as atividades sociais: o trabalho, o ensino, a religião ou o exercício.

Para 22474, simultaneamente o nome da série e o número de arquivo do negativo original de Benoliel, José Luís Neto vai olhar para esse negativo, isolar cada um dos presidiários ali representados e fotografar esse fragmento no negativo original, voltando, depois, a fotografar o negativo do negativo, e o negativo do negativo do negativo, aumentando o tamanho da face de cada presidiário.

Em entrevista a Ricardo Nicolau (Catálogo BES Photo 2006), José Luís Neto conta que passou sete anos, entre 1993 e 2000 a pensar neste trabalho. Andava com a fotografia, que olhava e estudava com frequência e considerava as suas implicações sociais, políticas e identitárias.

Francisco Feio (2003) sugere uma dupla noção do que está a ser retratado com este trabalho. Ao levar a cabo o processo de ampliação do fragmento repetindo o processo fotográfico original e trabalhando sempre sobre o negativo, 22474 deixa no ar a questão sobre o que está, na realidade, a ser retratado.

As imagens finais que este trabalho apresenta não nos dizem nada sobre os presidiários representados no negativo original de Benoliel. O ar fantasmagórico das imagens que resultam deste processo acaba por abri-las ainda mais, ao furar a aparência objetiva para nos mostrar uma espécie de espelho, já não do tema representado, mas do próprio meio que permite a sua representação.

A cada novo negativo criado, 22474 torna mais evidentes os constituintes básicos da imagem fotográfica: o grão, o nitrato de sódio e, ao mesmo tempo, pela sua repetição quasi performativa, a forma como o ato de fotografar implica um distanciamento em relação à coisa fotografada.

22475 reforça esta questão. Trata-se do mesmo processo sobre o negativo seguinte: Benoliel fez duas imagens, uma imediatamente antes da remoção dos capuzes e outra imediatamente a seguir, dando-nos, assim, uma ideia do efeito daquela lei.

Podemos entender este trabalho como uma segunda tentativa no sentido de descobrir — literalmente — os rostos por trás de um véu a impedir a nossa aproximação à identidade dos retratados.

A ampliação das imagens de 22475, no entanto, mantém a mesma opacidade em relação ao que deveria mostrar; dá-nos o mesmo resultado paradoxal: quanto mais próximos ficamos do negativo, quanto mais a sua imagem é ampliada, menos nítida fica a imagem que esse negativo regista.

José Luís Neto diz-nos que não tem interesse na imagem de uma suposta realidade, que apenas lhe interessam as suas ideias e inquietações; o questionamento dele é sempre em relação ao médium. Estes dois trabalhos, aparentemente sobre a identidade e despersonalização dos reclusos perante o sistema prisional, (NB: Foucault (1988) releva, na alteração das normas que levam, primeiro ao sistema pensilvaniano e, mais tarde, ao auburneano, não o cuidado e respeito pela natureza humana, mas a preocupação por uma maior eficiência no controle, não só do criminoso, como da sociedade e da forma como esta percebe e se relaciona com uma ideia de justiça) mostram-nos antes um estudo sobre os limites da fotografia e questionam a crença de Talbot

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

de que a fotografia permitiria que a natureza se representasse a si mesma sem intervenção humana.

Ao despir a imagem do seu contexto de verosimilhança e expor o processo mecânico pelo se chega à prova fotográfica final, levanta a questão sobre se não seremos nós que vivemos aprisionados numa forma estática e mecânica de representar processos de existência.

Desde logo, pelo título. O negativo tem um número de arquivo assim como o presidiário tem um número na prisão. Foucault (1988) aborda a pena de prisão pela necessidade de ocultar processos de violência pública. O criminoso deixa de servir de exemplo para o poder da justiça e passa a ser imagem de uma força de reconversão, de uma capacidade de organização que requalifica a pessoa através de um controle apertado do seu tempo, da sua sociabilidade e do seu trabalho.

O número alude, assim, também, a este novo modelo de organização e ordenamento de hábitos e pessoas das quais a prisão é um exemplo visível e o arquivo — José Luís Neto trabalha num arquivo (Fotográfico Municipal de Lisboa) — oferece um fator de organização e administração que permite esse controle.

O rigor do processo alude, também, à forma de tratamento e de gestão do corpo social, à divisão e à especialização relativamente desinformada em relação ao todo do qual faz parte. Continuamos perante a ambivalência de um rigor tremendo com vista a um fim organizacional específico e, olhando para esse fim, da radiografia de um processo, ao mesmo tempo, perfeitamente objetivo e indefinido.

Não, Chromatic Fantasy e Continuum

Antes de 22474 e 22475, José Luís Neto desenvolve outro trabalho, *Não*, de 1996, uma série de seis imagens, de 24cm de altura e uma largura que varia entre os 106 e os 196 cms.

No texto em que descreve a génese do trabalho, diz-nos:

> *Sonhei com uma estátua, a Estátua da Luz. Havia uma tempestade e a estátua enterrava-se lentamente. Comecei a ficar angustiado e aflito. Tentei salvá-la, puxando-a pela cabeça. A cabeça separou-se do corpo e ficou nas minhas mãos. Nesse mesmo instante a estátua enterrou-se completamente e eu gritei "Não". Nessa mesma noite pensei em fazer um projecto fotográfico a olhar para a lente da minha máquina fotográfica dizendo: "Não.*

As imagens da série mostram o movimento da sua cabeça enquanto a meneia e diz Não. Este trabalho tem uma particularidade. Neto construiu um

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

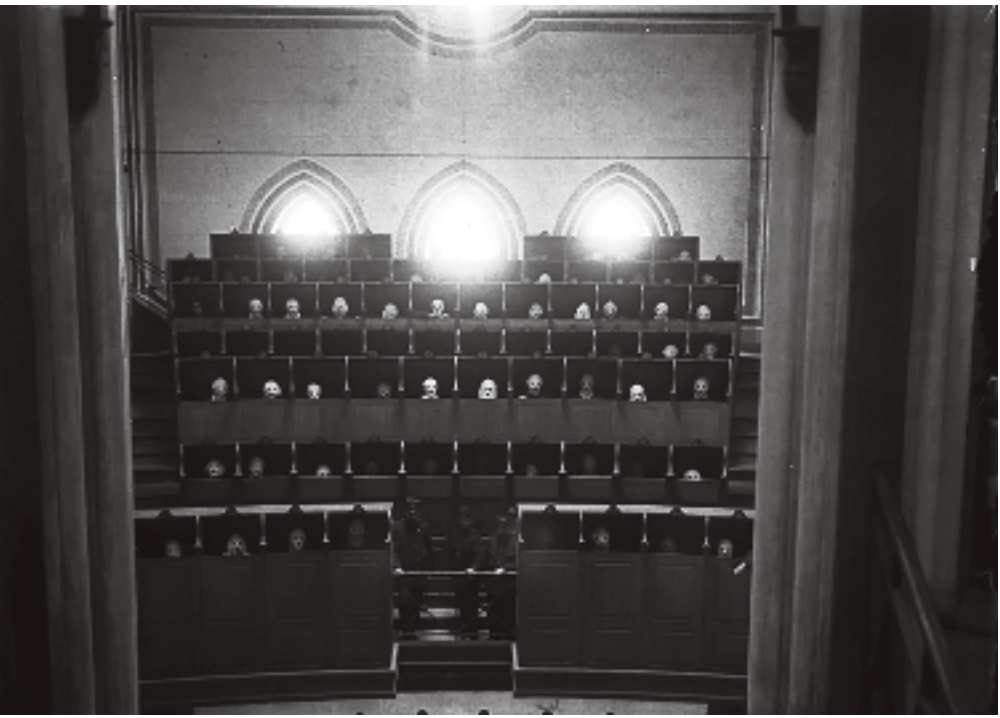


Figura 1 · Joshua Benoliel, *22474* Fonte: http://lisboadeantigamente.blogspot.pt/2015/12/cadeia-penitenciaria-de-lisboa-abolicao.html

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

motor que, acoplado à câmara fotográfica, lhe permitia avançar o rolo a uma velocidade mais ou menos constante. O resultado viria a ser repetido em *Chromatic Fantasy (2003)* e em *Continuum (2005)*.

Não prolonga o questionamento da relação da luz com a fotografia. O sonho que dá origem ao trabalho coloca-nos perante essa possibilidade de a fotografia por em causa a nossa relação com a luz, de matar a forma como percebemos a luz, as suas nuances e a sua relação com o tempo. Põe em evidência aquilo que a fotografia, historicamente, decidiu deixar de fora: a duração.

Flüsser (1998, 33) diz-nos que a imagem técnica é a "imagem produzida por aparelhos" e que é um produto de textos científicos. As imagens técnicas são "produtos indiretos de textos" diferenciam-se, historicamente, das imagens tradicionais pois sucedem aos textos enquanto as outras os precedem; Segundo Flüsser, a escrita linear surge a partir de um rasgar produzido pela leitura temporal de elementos na mesma imagem.

Esta questão, aliada à verosimilhança da imagem técnica com a realidade que representa — já aqui falámos do *pencil of nature* de Talbot — confere-lhe esse estatuto de inquestionabilidade. Aquilo que a sua superfície aparenta, é.

> *O mundo a ser representado parece ser a causa das imagens técnicas, e elas próprias parecem ser o último efeito de uma complexa cadeia causal que parte do mundo.* (Flüsser 1998, 24)

É como se a cabeça da estátua da luz nas mãos de Neto durasse sempre com a mesma luz, como numa fotografia. Como se fosse esse o pesadelo: que a fotografia, a imagem técnica, viesse a determinar o fim da variação da luz sobre os objetos; o fim da passagem do tempo sobre a nossa consciência das coisas.

Henri Bergson (1988), fala-nos da duração como a experiência psicológica do tempo. Diz-nos que aquilo que comummente designamos por tempo cronológico implica uma espécie de mapa espacial, sequencial, onde possamos ver os momentos encadeados. Em *A Evolução Criadora,* diz-nos que a inteligência é capaz desse encadeamento por um esforço de abstração. A forma como a nossa inteligência reconstitui o movimento, diz-nos, colocando imagens em sequência e dando-lhes movimento, como num filme, leva-nos a pensar que o movimento é decomponível.

O trabalho de Ettiene Jules Marey é disso um exemplo claro, criando a aparência do movimento ao animar a sequência de imagens. Bergson diz-nos que o verdadeiro movimento é a experiência qualitativa da duração, una e indecomponível em cada instante. A possibilidade de decompor o movimento está aberta à inteligência, à análise, mas não à experiência da sua duração.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

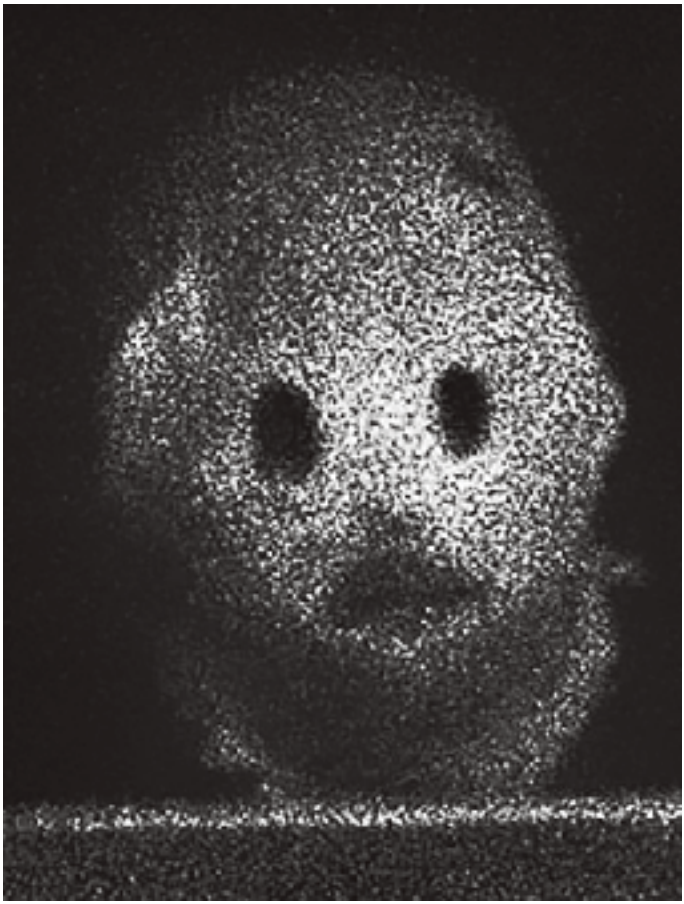


Figura 2 · José Luís Neto, da Série *22474*. Prova gelatina e prata, 41x31cm. Fonte: site do autor

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · José Luís Neto, da Série *22474* Prova gelatina e prata 41x31cm. Fonte: site do autor.

Em *Chromatic Fantasy,* produzido entre as séries 22474 (2000) e 22475 (2003), José Luís Neto retrata o músico João Paulo Esteves da Silva. Recorrendo novamente aos motores que lhe permitem a rotação do negativo, captou a expressão do músico durante uma extensão de tempo.

Mais tarde, pediu-lhe que tocasse um auto-retrato musical a partir daquele retrato fotográfico, transformando a sua face numa espécie de partitura.

Apesar de a notação musical nos apresentar a obra escrita e sequenciada no espaço, a execução da música, assim como a sua audição, implica uma presença de espírito constante no instante e na nota a ser executada ou escutada. As transformações que atravessamos no processo, mais do que contrariar essa noção de tempo indiviso, vêm confirmá-lo: para qualquer instante que atravessemos, senti-lo-emos sempre como uma unidade e traremos para aí, sempre, a totalidade da nossa experiência.

Chegamos, por fim, a *Continuum* (2005), mais um trabalho em que José Luís Neto recorre aos motores que lhe permitem rodar o negativo durante a sua exposição. Colocando-nos novamente perante painéis fotográficos de grandes dimensões, Neto convida o espetador a deslocar-se ao longo destes. O lado performativo presente na repetição do ato fotográfico em 22474 e 22475 passa agora para o lado do espetador.

Ricardo Nicolau refere que

> *O estúdio de José Luís Neto sempre teve, tanto quanto pude constatar em várias visitas, as paredes brancas e completamente nuas — à excepção, nos últimos meses, de uma folha de papel fotográfico sensibilizado afixada num dos muros, mais ou menos à altura dos nossos olhos... ...Deste processo resultaram bandas que, com intermitências mais ou menos regulares, vão, num sistema de barras verticais, do preto ao branco, passando por várias gradações de cinzentos.* (Nicolau, 2007)

Conclusão

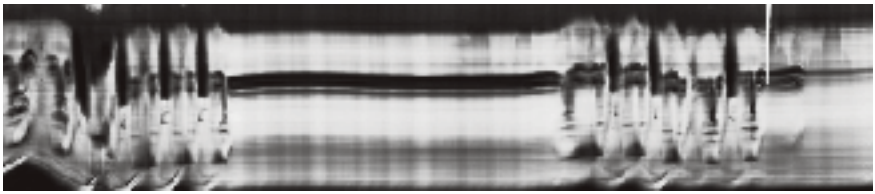
Ao convidar o espetador a acompanhar o percurso do negativo que devolve à luz a sua contínua duração sobre a matéria, José Luís Neto devolve-nos a experiência da nossa identidade enquanto seres no tempo.

Flüsser compara a câmara fotográfica com a caixa preta. Arlindo Machado, na apresentação da edição portuguesa, fala do termo, que vem da eletrónica,

> *onde é utilizado para designar uma parte complexa de um circuito electrónico que é omitida intencionalmente no desenho de um circuito maior (geralmente para fins de simplificação) e substituída por uma caixa vazia, sobre a qual apenas se escreve o nome do circuito omitido.* (Flüsser, 1988, 11)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



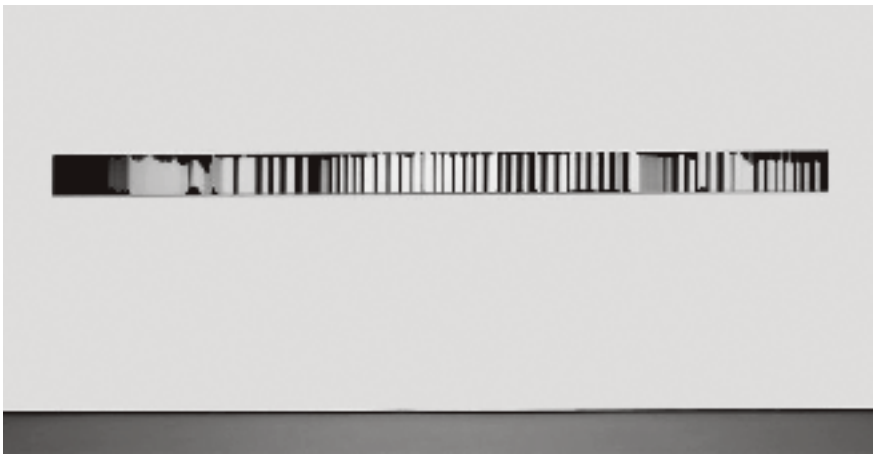


Figura 4 · José Luís Neto, *Não #1 (1996)* prova gelatina e prata 34x158cm. Fonte: site do autor
Figura 5 · José Luís Neto, *Chromatic Fantasy (2002*), pormenor. Fonte: site do autor.
Figura 6 · José Luís Neto, *Continuum (2005)* Vista da instalação no CAMJAP — Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon Prova, gelatina e prata, 25 cm x comprimento variável. Fonte: site do autor.

Ao fazer-nos trabalhar para esse circuito, a fotografia condiciona o nosso modo de nos relacionarmos com o tempo muito mais no sentido dessa espacialidade, usando os termos de Bergson, do que na duração.

José Luís Neto abre essa caixa preta e denuncia o seu circuito de representação trazendo-nos de volta à experiência da duração através do uso da tecnologia que melhor serviu a fragmentação da nossa visão e perceção do tempo. Voltando à análise de Foucault à forma como as prisões modernas permitem gerir e fragmentar o tempo dos presidiários, podemos perceber um lado intimamente subversivo, abrindo perante nós uma experiência do tempo como uma experiência que fazemos ao durar, fora do alcance do controlo a que a constante divisão do nosso espaço de tempo e da nossa atenção nos força.

Referências

Bergson, Henri, (1988) *Ensaios sobre os dados imediatos da consciência* Lisboa: Edições 70.

Flússer, Vilém, (1998) *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica.* Lisboa:Relógio D'Água Editores.

Foucault, Michel (1988) *Vigiar e Punir.* Petrópolis: Editora Vozes.

Nicolau, Ricardo (2007) "Longa Duração." In *José Luís Neto* URL: www.joseluisneto.pt

Feio, Francisco (2003) "Uma imagem, um negativo, todos os rostos" In *José Luís Neto* URL: www.joseluisneto.pt

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Las narrativas del cuerpo en la obra de Natalia Iguiñiz

The narratives of the body in the work of Natalia Iguiñiz

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*
& ROSA GONZALES MENDIBURU**

Artigo completo submetido a 15 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Perú, artista visual, profesora. Licenciada en Filología Románica, Universidad de Bucarest, Facultad de Filología Románica, Rumanía. Estudios de Maestría en Literatura hispanoamericana, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú. Estudios de Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana, Universidad Nacional Mayor de San, Lima, Perú.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño, Dirección de Estudios Especialidad de Diseño Gráfico. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail:mradule@pucp.edu.pe

**Perú, diseñadora. Licenciada en Arte con mención en Diseño Gráfico- Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte. Maestría en Humanidades- Pontificia Universidad Católica del Perú.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño, Decanato de la Facultad de Arte y Diseño. Especialidad de Diseño Gráfico. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: ragonzal@pucp.pe

Resumen: La ponencia enfoca una práctica artística particular: las narrativas del cuerpo en la obra de Natalia Iguiñiz. La artista visual y activista peruana deconstruye y reconstruye el discurso del cuerpo arquetípico de la mujer, desde los sentidos de la maternidad hasta los sentidos de su condición social en Latinoamérica, marcada por la discriminación, los prejuicios y la violencia. Las referencias exponen la memoria colectiva a la vez que re-semantizan los códigos de género con una lectura crítica y renovadora.
Palabras clave: narrativa / cuerpo / discurso / referente / género.

Abstract: *The paper focuses on a particular artistic practice: the narratives of the body in the work of Natalia Iguiñiz. The Peruvian visual artist and activist deconstructs and reconstructs the discourse of the archetypal body of women, from the senses of motherhood to the senses of their social status in Latin America, marked by discrimination, prejudice and violence. The references expose the collective memory while re-semantizing the gender codes with a critical and refreshing reading.*
Keywords: *narrative / body / discourse / reference / gender.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

Natalia Iguiñiz fue una de las principales organizadoras de "Ni una menos", la histórica marcha contra la violencia de género que se realizó en Lima, en agosto de 2016. 150 mil hombres y mujeres de todas las edades clamaron por una sociedad libre de las agresiones contra la mujer, por una cultura de paz y tolerancia. América Latina ha experimentado en la última década una escalada de violencia y las mujeres han sido víctimas recurrentes, mientras que las sentencias judiciales se mostraban benévolas con sus atacantes. En el Perú hay una cultura que convierte a las mujeres en objetos y que educa a los hombres a creer que son sus propietarios: la violencia de género es una de las consecuencias. Este es el marco referencial de Natalia Iguiñiz, como artista visual y activista. Sus proyectos y obras implican la inmersión en los problemas de la sociedad, en sus conflictos e identidades. En el proceso confronta estereotipos y discursos cuyas regularidades configuran el espacio vivencial y cultural peruano y definen las zonas de referencia de su mirada crítica. Los proyectos operan en este campo estableciendo nuevas relaciones entre referentes y agentes culturales (Queiroz, 2016:11), trazando líneas de acción para la lectura de la sociedad, de las cuales enfocaremos tres: el paradigma de la maternidad, la percepción de la otredad en la condición de la mujer y la problemática sociocultural de la mujer en una visión de cambio.

1. El cuerpo materno reprimido

Una primera zona que funciona como fuente de subversión es la maternidad, cuyos conceptos prestablecidos son objeto de análisis y extrapolaciones. Judtih Butler, en "Gender Trouble" (1990) analizaba los constructos socioculturales del género y los asociaba al concepto de poder. En tres muestras dedicadas a "Pequeñas historias de la maternidad" la artista plantea dilemas e interrogantes, redefine instancias, roles y pasiones que podrían modificar desde la instancia de la mujer los conceptos de género naturalizados y reificados (Butler, 2011). Natalia Iguiñiz considera imprescindible desnaturalizar la maternidad para superar las presiones y las imposiciones, para desarrollar las potencialidades del cuerpo biológico y cultural de la mujer. Los símbolos de la maternidad se convierten en centros referenciales cuya estabilidad cede ante actos performativos inéditos creando las condiciones para una apertura semántica que invita a pensar en la mediación simbólica entre la mujer y su contexto cultural, lo que repercute en su identidad e interacción con el entorno.

En una entrevista realizada por Diego Otero para Diario El Comercio (Otero, 2008: 7), Natalia Iguiñiz se referia de este modo a una de las obras de la primera muestra "Pequeñas historias de la maternidad" (2005) que exploraba los

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Natalia Iguiñiz. "Pequeñas historias de maternidad 1"(2005). Fuente https://redaccion.lamula.pe/2014/06/07/el-arte-de-repensar-lo-femenino/alonsoalmenara/
Figura 2 · Natalia Iguiñiz. "Pequeñas historias de maternidad 2"(2008). Fuente https://redaccion.lamula.pe/2014/06/07/el-arte-de-repensar-lo-femenino/alonsoalmenara/

supuestos de la ecuación mujer = madre en una diversidad de formatos , fotografías, mate burilado, cerámica, ready made y documentación de performance:

> *La exposición tiene un tono constante de registro y reelaboración de lo cotidiano, que es el tono que impone la maternidad. 'Mi niña no me come' tiene que ver con eso: todas las noches en que rogaba que la bebe durmiera aunque sea tres horas. O incluso antes, todas las veces que pensé: cuánto de mí quedará después de los hijos* (Otero, 2008:7).

Las fotografías en que la artista corta y come una "wawa" (bizcocho tradicional con figura de niño para el Día de Todos los Santos) alude, para Natalia Iguiñiz, al deseo de posesión y a la oculta y negada agresividad de una madre hacia su cría y crea las condiciones para la interpretación de los significados, desde la apertura y ls provocación, al igual que la serie "Chicas malas", doce retratos de mujeres sin hijos biológicos, acompañados de sus testimonios. Sobre la segunda exposición dedicada a la maternidad, Natalia Iguiñiz decía en la misma entrevista:

> *La segunda tenía más que ver con la experiencia física, biológica y corporal... el parto, la lactancia etcétera. En esta, que espero sea la última, el sujeto está descentrado. Lo que me interesa es el vínculo; y no solamente el de una madre con sus hijos, sino el vínculo intersubjetivo de las presencias que generan otras personas en tu cabeza. La idea de la poca posibilidad de control que hay en las relaciones humanas* (Otero, 2008:7).

"Pequeñas historias de maternidad 2" juntó pinturas, fotografias, dibujos y una videoinstalación que presentaba en tiempo real la rutina del uso de una bomba extractora de leche, introduciendo en la tradición de un proceso de contacto afectivo y orgánico una alternativa mecánica, meramente operativa. Para "Pequeñas Historias de maternidad 3" (2015) la artista invitó a amigos escultores, fotógrafos y pintores a compartir en una muestra colectiva sus experiencias de madres y padres, a la vez que presentó una selección de sus anteriores muestras sobre la maternidad y algunas obras nuevas, que continuaban el proceso de autorrefencialización en torno a la maternidad, en esta oportunidad integrado en el discurso polifónico de la muestra, para poner de manifiesto las relaciones entre lo individual y lo colectivo.

2. La mujer, la otra

En una segunda zona se definen las percepciones cotidianas de la condición de mujer, desde la subjetividad de cada persona. El concepto de "la otra" no sólo se

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

impone, sino desarrolla varias acepciones gracias a las prácticas del distanciamiento, el cual es progresivo en la trayectoria de Natalia Iguiñiz, desde la mínima distancia que implica la reflexión sobre si misma, hasta las exploraciones de las percepciones en la ciudad como espacio macro de las relaciones y perspectivas interpretativas de la identidad de la mujer; y en la casa, como espacio micro de las relaciones e identidades. Es una línea de expresión abierta a experimentos de representación, que van desde experimentos plásticos y conceptuales y llegan a ampliar las fronteras de la misma condición del arte en la sociedad. Este recorrido comienza con la auto-representación en las pinturas y dibujos del inicio de su carrera, donde la fragmentación, el corte y las huellas de la pérdida imponen sus efectos cognitivos y afectivos en la figura del cuerpo (Figura 3 y Figura 4).

La autoreferrencialización se abrió a la exploración de las percepciones colectivas de otras jóvenes mujeres. "La espera de la regla", el primer proyecto de arte conceptual de Natalia Iguiñiz, juntó entrevistas a chicas angustiadas por su futuro, ante un posible embarazo, con fotografías de la artista en baños, exhibiendo un calzón blanco, sin la sangre de la menstruación. Los audifonos para escuchar las entrevistas y las fotografías se colocaron en un cuarto rojo.

En su siguiente proyecto "perrahabl@" (1999) llevó este diálogo entre lo individual y lo colectivo a un espacio mucho más grande: la confrontación pública de las opiniones de la gente sobre el constructo sociocultural de la mujer, provocando la tradición machista peruana. En vez de una publicación social que advirtiera sobre la violencia contra la mujer, este proyecto la expuso en acción. Se intervino la ciudad con 2800 afiches, con frases agresivas extraídas de lo cotidiano: " Si caminas por la calle y te gritan perra...tienen razón porque te pusiste una falda muy corta y traicionera"; " Si tu ex te dice perra tiene derecho, está dolido porque lo dejaste"; si dos chicos dicen que eres una perra, tú te lo has buscado por calentar a uno de ellos o a los dos". En el afiche había un e-mail para que la gente escriba y opine, lo que ocurrió. Los mensajes se publicaron en una exposición, junto con el proyecto, con infografías y fotografías de los afiches en la calle, muchas veces intervenidos por la gente; hubo un debate con grupos feministas, ONG y funcionarios públicos, entre otros.

El proyecto suscitó mucho malestar y la artista fue incluso llamada a responder ante foros oficiales pero su acción fue ejemplar: llamó la atención a cada uno de quienes lo miraron sobre un problema, la reacción de uno mismo ante los prejuicios que dan forma al pensamiento y conducta de una comunidad. La artista se apropió estrategias de comunicación social para hacer que el arte actúe como factor de conciencia y cambio y el efecto psicosocial que ocasionó en la ciudad "perrahabl@" no sólo creó confrontaciones en torno a la sexualidad y derechos

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

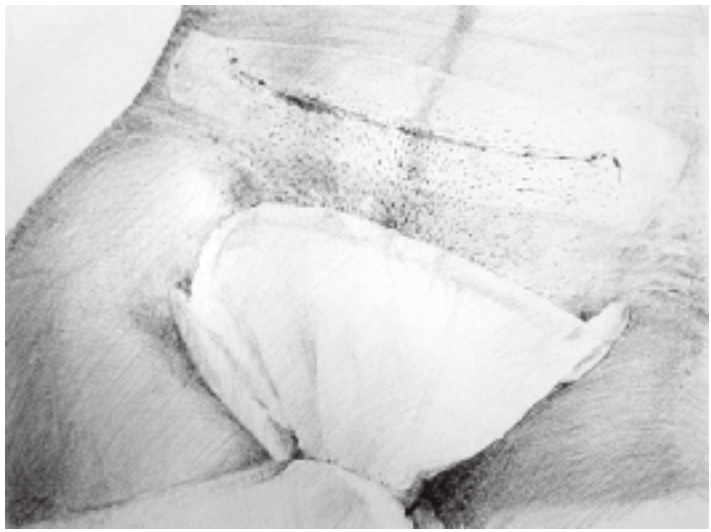


Figura 3 · Natalia Iguiñiz. " La Pérdida" (1998). Fuente: http://www.artisteras.com/dibujo-pintura/natalia-iguiniz/.
Figura 4 · Natalia Iguiñiz. " La Pérdida" (1998). Fuente: http://www.artisteras.com/dibujo-pintura/natalia-iguiniz/.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · Natalia Iguiñiz. Perra Habla (1999). Fuente: http://esferapublica.org/nfblog/si-te-dicen-perra-tienen-razon/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 6 · Natalia Iguiñiz. "La otra. Chunniqwasi". Fuente: https://ospace.otis.edu/francis_almend_rez/Museum_Visit_Presentation
Figura 7 · Natalia Iguiñiz. "La otra. Chunniqwasi ". Fuente: https://ospace.otis.edu/francis_almend_rez/Museum_Visit_Presentation
Figura 8 · Natalia Iguiñiz. "La otra. Chunniqwasi ". Fuente: https://ospace.otis.edu/francis_almend_rez/Museum_Visit_Presentation

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

de la mujer sino también en torno al rol y la intervención del arte en la sociedad.

En este mismo territorio de acción del arte se incorporan las representaciones fotográficas de las relaciones entre mujeres de diferentes estratos sociales y diferentes roles en la dinámica de lo cotidiano, en la muestra "La otra. Chunniqwasi " (2001). Es un tema que se inserta en una problemática mayor, referente a las manifestaciones de la legitimación y del poder, "dos conceptos que han marcado el arte peruano del siglo XX, desde el indigenismo hasta el arte político de los 90 y sus actuales consecuencias" (Venero, 2016:83). Con una visión sociológica de la mediación del arte , en el sentido que le atribuye Néstor García Canclini (2015), las fotografías exponen, además de una práctica artística anclada en el contexto peruano, los vínculos sociales entre empleadora y empleada, dejando a la vista una dinámica relacional congelada en actitudes corporales (Figura 6 , Figura 7, Figura 8) que explora el paradigma de cohabitación, desde la perspectiva histórico-cultural de los roles sociales.

Nicolas Bourriaud, en "Estética relacional" (Bourriaud, 2006) identificó la emergencia de la práctica del reciclaje cultural en la década de los 90, lo que hace que el arte abra intersticios hacia lo social y se extienda como instancia más allá de su materialidad. En "La otra. Chunniqwasi" se impone la observación del instante, articulándose la producción de una realidad artística con la reflexión implícita sobre el destino de dicha producción . Las obras fotográficas refieren experiencias intersubjetivas en la intersección de tres factores, el histórico, el social y el estético. Para Bourriaud sería una mirada que confia en la utopia de la proximidad, "la utopía se vive hoy en la subjetividad de lo cotidiano, en el tiempo real de los experimentos concretos y deliberadamente fragmentarios" (Bourriaud, 2006: 54), para contrarrestar la cosificación del mundo. En la serie de fotografías dedicadas a la relación entre las dos mujeres que llevan adelante la vida del hogar hay interrogantes, aperturas, esperas, no una crítica a una posible relación vertical de dominio. Los cuerpos de los personajes, sorprendidos en un momento de coexistencia, dejan espacio para los relatos de lo cotidiano y sus posibles transformaciones. La visibilización de "la otra" es un primer paso; su ubicación en el mismo plano sería el segundo. Queda espacio para las inferencias de sus narrativas y sobre todo del cruce de las narrativas en el espacio del hogar.

3. La presencia compartida

Las representaciones de lo relacional se vuelven performativas en los proyectos en los cuales el arte asume programáticamente un valor social. Bourriaud aporta un enfoque sustantivo en este campo al contraponer esta posición a "una cultura modernista que privilegiaba lo 'nuevo' y que llamaba a la subversión a

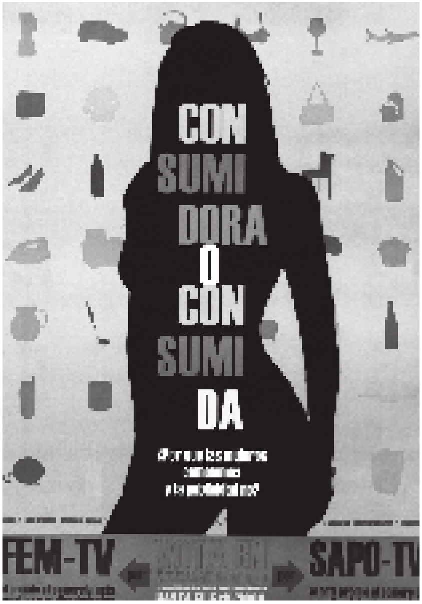


Figura 9 · Natalia Iguiñiz. Gráfica para la acción. Fuente: http://puntoedu.pucp.edu.pe/videos/eduart-natalia-iguiniz-grafica-para-la-accion/
Figura 10 · Natalia Iguiñiz. Gráfica para la acción. Fuente: http://puntoedu.pucp.edu.pe/videos/eduart-natalia-iguiniz-grafica-para-la-accion/
Figura 11 · Natalia Iguiñiz. Gráfica para la acción. Fuente: http://puntoedu.pucp.edu.pe/videos/eduart-natalia-iguiniz-grafica-para-la-accion/

Revista Estúdio, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 8 (18), abril-junho. 62-72.
Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

través del lenguaje: hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la 'sociedad del espectáculo.'" (Bourriaud, 2006: 34-35). Esta sería una tercera zona en la cual Natalia Iguiñiz desarrolla los proyectos de acción para modificar la condición social de la mujer, explorada en varios sentidos, con alcances meta-ficcionales que llevan la visión crítica de la sociedad del arte gráfico al activismo social. Son cuerpos combativos, que asume la generalidad estructural de la identidad de la mujer, para intervenir en los contextos del trabajo y los derechos laborales, de la sociedad de consumo, la violencia de género, etc. La tradición del afiche apoya el mensaje que no plantea interrogantes, sino afirma la resistencia y la voluntad de lucha de la mujer por mejorar su vida en la sociedad. Los trabajos van al encuentro de las iniciativas del activismo social y colaboran con las organizaciones de CLADEM, DEMUS y Flora Tristán, para sus actividades comunicacionales, con afiches y diseños (Figura 9, Figura 10, Figura 11). Los afiches realizados entre 1999 y 2013 se expusieron en la muestra titulada "Gráfica para la acción".

Conclusiones

En la obra de Natalia Iguiñiz, el cuerpo se define como el principal agente de las narrativas visuales. Sus argumentos apelan a las emociones del espectador, a sus creencias, inquietudes y tabúes. Convoca experiencias compartidas con un discurso enfáticamente referencial, para explorar la memoria / identidad del público participante y exigirle reaccionar. Sus referencias a las prácticas estructurantes de la sociedad se agrupan en redes isotópicas apelativas — argumentativas: el género, la maternidad, la sexualidad, la percepción social de la mujer desde una tradición de censura y discriminación, la violencia, los derechos.

Referencias

Bourriaud, Nicolas (2006) *Estética relacional.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora. ISBN:9871156561

Butler, Judith (2011) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona: Paidós. ISBN: 9788449320309

García Canclini, Néstor (2015) *El mundo entero como lugar extraño.* Barcelona: Gedisa edtorial. ISBN: 9788497848428

Otero, Diego (2008) *Cuál es el lugar de las cosas salvajes.* Lima: el Diario El Comercio, El Dominical (el 2 de noviembre del 2008; p.7) [Consult.2017-01-02]. Disponible en URL: http://escuela-de-marte.blogspot.pe/2008/11/galera-vrtice-pequeas-historias-de.html

Queiroz, Joao Paulo (2016) "Arte, política , e 'sociedade sem relato'." *Revista Gama, Estudos Artísticos.* ISSN 2182-8539, e-ISSN 21828725. Vol. 4 (8): 10-13.

Venero, Edward (2016) " El país del mañana de Juan Javier Salazar". *Revista Gama, Estudos Artísticos.* ISSN 2182-8539, e-ISSN 21828725. Vol. 4 (8): 82-92.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Personajes y escenarios en las performances de Elena Tejada

Characters and scenarios in the performances of Elena Tejada

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*

Artigo completo submetido a 17 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Perú, artista visual, profesora. Licenciada en Filología Románica, Universidad de Bucarest, Facultad de Filología Románica, Rumanía. Estudios de Maestría en Literatura hispanoamericana, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú. Estudios de Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño, Dirección de Estudios Especialidad de Diseño Gráfico. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail:mradule@pucp.edu.pe

Resumen: La ponencia enfoca aspectos enunciativos de las performances de la artista peruana Elena Tejada para profundizar en los efectos de sentido generados por la teatralización de la performance. La construcción de personajes y escenarios aporta los contenidos necesarios para los rituales de integración del público en la vivencia simbólica que las performances generan.

Palabras clave: performance / enunciación / personaje / escenario / ritual.

Abstract: *The paper focuses on the enunciative aspects of the art performances of the Peruvian artist Elena Tejada to deepen the effects of meaning generated by the theatrical performance. The construction of characters and scenarios provides the necessary contents for the rituals of integration of the public in the symbolic experience that the performances generate.*

Keywords: *performance art / enunciation / character / scenario / ritual.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

La performance es un "estado de encuentro" (Bourriaud, 2006): crea una circunstancia que cuestiona la distancia entre el hacedor y el receptor, reemplazándola por un juego de intersubjetividades que colaboran en la generación de la acción. El acto colaborativo es facilitado por la proximidad física y / o afectiva de los participantes y por el distanciamiento de las fórmulas sociales que la performance interroga o combate. El teórico del arte y curador Nicolas Bourriaud, en su libro "Estética relacional", afirma que la obra de arte no es un objeto sino una duración que debe ser vivida, el tiempo que dura el encuentro entre una obra y su observador (Bourriaud, 2006). La performance lleva esta característica a otro nivel relacional: construye interacciones e integraciones que contrarrestan la fragmentación del sujeto y de la sociedad y la ausencia de reacciones ante la instancia del otro. Reorganiza los indicadores de lo cotidiano creando un espacio — tiempo de descubrimientos gracias al cual se produce una experiencia inédita que no puede ser subordinada a referentes o meta textos externos. Es una experiencia compartida, un acontecimiento con potencial simbólico, en el cual comprender, sentir y existir se entrelazan. La distancia entre la realidad vivida en la circunstancia de la performance y la realidad de afuera es un punto de partida para la exploración de los límites, apelando a la teatralización del poder, la escenificación de lo nacional y la ritualización de la identidad. Estos tres conceptos que Jesús Martín-Barbero destaca en los planteamientos de García Canclini en "Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad" (Martín-Barbero , 1991) funcionan como líneas de fuerza en las performances de Elena Tejada, organizando sus manifestaciones, en vivo y en video, para llegar al tejido de la cultura híbrida primero en el Perú, luego en el mundo. En este recorrido, hay una constante: la teatralidad expandida a través de la construcción de roles y escenarios.

1.La teatralización del poder

A finales de la década de los 90, Elena Tejada realizó la performance de "orinarse en la Bienal de Lima ", como los periódicos la llamaron: durante una mesa de debates críticos a cargo de curadores de Bienales de América Latina (1997), luego de pasar desnuda de la cintura para abajo, con el torso cubierto de periódicos, caminando por la sala y repartiendo manifiestos, subió al estrado para gritarles a los ponentes y orinarse delante de ellos. Construyó un personaje, el/la artista, que se rebela y protesta contra el poder de las industrias culturales y de los líderes del arte, curadores, bienales, críticos. El personaje se muestra pobre, desesperado, insistente, desobediente, irreverente. Es el artista invisible

que ha decidido dejar de serlo. El contexto le es favorable: los empleados de MALI, el Museo de Arte de Lima, donde se realizaba la actividad, la persiguen para sacarla de la sala; el público reacciona levemente, sin tomar una actitud decidida, hasta que uno de los artistas presentes sale a su defensa y define la acción como arte, por lo cual requiere libertad de expresión; el curador brasileño bromea ofreciéndole cinco dólares en respuesta a sus gritos pidiendo apoyo. Vale resaltar que la performance comienza con la artista recorriendo una sala con unas 500 personas, repartiendo manifiestos escritos con letra muy pequeña. El público recibía los manifiestos de este personaje semidesnudo, cubierto con periódicos que referían las crisis del momento, pero no los leían, con las pocas excepciones de quienes hacían el esfuerzo de comprender el texto, pese a la dimensión de las letras. De manera ejemplar se configura una teatralización que sorprende al auditorio y en la cual colaboran todos los presentes asumiendo roles que funcionaron en una doble dimensión: la dimensión de la realidad, donde se refiere la situación de los artistas en una sociedad de poderes y la dimensión creada en este intersticio de arte-acción, donde la víctima que protesta es objeto de persecuciones, burlas, rechazos, miradas indiferentes y actitudes pasivas, con escasos actos de solidaridad, siempre y cuando pueden respaldarse en un referente paradigmático. El espacio sociocultural y el espacio de la performance coinciden por unos momentos, lo que provoca más que reflexiones sobre el tema y sobre uno mismo; provoca acciones, que llevan adelante un relato que está construyéndose de manera fáctica y simbólica al mismo tiempo. Al final, frente a la inminencia de una detención, un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la protegen y la sacan de la sala. Ninguna de las acciones de los participantes en la performance había sido planificada; cada uno asumió su rol por un impulso situacional.

El personaje del artista en el escenario del poder vuelve en 2000 en "Terreno de Experiencia 1" (Sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores , Lima), una muestra que exploraba las tendencias recientes del arte. En su performance, "Boundaries", Elena Tejada se esfuerzó por leer en inglés — pronunciado como se escribe — libros de arte, subida en una mesa y rodeada de libros, y terminó masticando y tragando las páginas de uno de estos incomprensibles depositarios de la verdad sobre el arte.

Otra vez fue el personaje del artista que está fuera de los ámbitos reconocidos del arte y que desea ingresar en el circuito de los artistas de vanguardia, intelectuales al tanto de las últimas tendencias, por una vía que considera apropiada, nutriéndose al propio y al figurado de la información legitimadora del arte. Hacer suyo el meta texto del arte actual es una vez más un intento de

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Elena Tejada, Performance en la Bienal de Lima, 1997. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r6w
Figura 2 · Figura 1 y 2 · Elena Tejada, Performance en la Bienal de Lima, 1997. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r6w
Figura 3 · Elena Tejada, *Boundaries*, 2000. Fuente: https://tejadaherrera.wordpress.com/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · Elena Tejada, *Recuerdo*, 1998. Fuente: https://tejadaherrera.wordpress.com/
Figura 5 · Elena Tejada, *Recuerdo*, 1998. Fuente: http://artishockrevista.com/2016/09/12/elena-tejada-herrera-videos-esta-mujer/
Figura 6 · Elena Tejada, Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre, 1999. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r6w
Figura 7 · Elena Tejada, Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre, 1999. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r6w

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

superar la exclusión o la marginalidad. Es un pobre esfuerzo desesperado por aprender, ingresar, ser aceptado, estar dentro del mundo del arte con sus grandes paradigmas estéticos y culturales. La performance termina en el posible vómito y la reacción empática del auditorio en medio de una sala repleta de libros que definen el arte.

En las dos performances que indagan en la problemática del artista en el contexto de una red de poderes que definen la sociedad se apela a una teatralización en el límite de lo real con lo simbólico. Para la artista, las acciones son reales y la implican sensorial y mentalmente: corre riesgos y enfrenta el miedo. En la protesta o en el esfuerzo desesperado e inútil, el personaje que rompe reglas y tabúes desarrolla con la teatralización expandida de sus construcciones un planeamiento creativo estratégico que opta por el impulso pasional, en torno al cual se organizan referentes, contenidos y percepciones.

2. La escenificación de lo nacional

Para Elena Tejada la performance es focalizada y reduce la distancia del acontecimiento o estado histórico de las cosas a través de la creación de escenarios que despliegan las tensiones entre proximidad/distancia, objetividad/subjetividad, mímesis/diégesis. La construcción del escenario conlleva simbolizar el mundo o mejor dicho la realidad vivida por la comunidad. El escenario creado asume las funciones de la instancia narrativa mientras que el cuerpo se encarga de la mediación del relato. Es lo que ocurre en la performance "Recuerdo" (1998) realizada en el patio de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde se arrastró en una bolsa negra de plástico por el piso, de un símbolo de escarapela a otro, gritando los nombres de los estudiantes desaparecidos y luego asesinados por la dictadura, de la Universidad de La Cantuta. Para hacer trabajar el escenario, desde lo inmediato y efímero de la performance, se privilegió la representación de los signos arquetípicos de lo contextual: la bolsa en la cual se encierra/esconde un cadáver para significar el crimen que espera ser reconocido y juzgado; las escarapelas que definen la historia de la patria, en su transcurrir temporal; la radiograbadora cuya música se escuchaba en alto volumen, ruido y diversión al mismo tiempo, con la cual los gritos de la artista debían luchar para ser escuchados: he aquí una experiencia de las asociaciones, llevando la intersubjetividad a un marco concreto de referencias culturales. La memoria social proporcionó los referentes de la acción y sus valores emocionales.

La escenificación de lo nacional apela a la capacidad del público de re-construir el relato a través de un conjunto de objetos, imágenes y sonidos, haciendo

que estos fragmentos simbólicos desaparezcan ante el re-surgimiento del hecho histórico , una característica que, para García Canclini, es propia del arte contemporáneo, en tanto que fenómeno de inminencia, lo que enfatiza el carácter de acontecimiento del arte (Garcia Canclini, 2010). La transformación de la performance vivencial en video amplia el territorio del acontecimiento: los social media integran arte y vida de manera reiterativa e intercultural, ofreciendo nuevas posibilidades de generación conjunta de sentido y de preservación de las narrativas construidas (Aristimuño, 2016).

3. La ritualización de la identidad

En las performances de Elena Tejada, la identidad es el núcleo del cual emergen los temas y los recursos de expresión e interacción. ¿Cuanto hay de autorreferencialización en el tratamiento del tema de la identidad ? Hay un factor testimonial que se extiende a una red cada vez mayor de instancias en busca de diálogo e integración. La artista, formada como pintora en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, es una investigadora cuyos proyectos atacan directamente problemas de la comunidad referentes a la condición de la mujer, del inmigrante, del homeless, del artista, de los íconos de la sociedad de consumo. Lo hace partiendo siempre desde su propia instancia: como mujer, como peruana, como artista, como inmigrante. El artista desamparado no es el único personaje que ha creado; otro personaje emblemático es la mujer que pretende superar los tabúes del cuerpo, de la personalidad y del rol en la sociedad en "Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre", "La Manera en que Decenas de Personas Miran a Una Mujer Desnuda", "One Day Around the Neighbourhood Choreographing My Dancing" o "Burping Wonder Woman" . En una entrevista realizada por Gabriela Wiener para la publicación virtual La Mula, con ocasión de la exposición "Elena Tejada-Herrera. Videos de esta mujer: registros de performances 1997-2010" (Proyecto AMIL), Elena Tejada profundizaba en el factor autorreferencial:

> *El trabajo parte de una urgencia, la de responder a situaciones frente a las que es imposible permanecer calladxs. Además, creo que el arte tiene un poder transformador y que puede generar cambios. Para mí es más difícil guardar silencio, ser cómplice de situaciones injustas. El contexto al que respondía mi trabajo en ese momento nos afectaba a todxs. El arte es el medio con el que mejor me expreso. Y es arte pero también activismo, sin ser panfletario. La Lima en que produje esos trabajos era una Lima cucufata, al punto que generaron rechazo no solo entre los hombres, sino también entre las mujeres. Pero cuando realmente crees en lo que estás haciendo y tienes una convicción muy fuerte, el rechazo no te afecta. Más bien es una reacción esperable dentro de las circunstancias.*(Wiener, 2016)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 8 · Elena Tejada, *Burping Wonder Woman*. Fuente: https://tejadaherrera.wordpress.com/
Figura 9 · Elena Tejada, *Guammmmtanamera*. Fuente: https://tejadaherrera.wordpress.com/
Figura 10 · Elena Tejada, *Performance*. Fuente: https://tejadaherrera.wordpress.com/

Las performances que exponen directamente la problemática de la identidad y sus rituales contemporáneos proceden desde lo local hacia lo global, en un juego de transferencias e intercambios que aluden al nacimiento de las narrativas de la globalización imaginada, que ordenan las diferencias y las desigualdades, expuestas pero no resueltas (García Canclini, 1999). Operan al margen de los paradigmas de la representación artística, abriéndose al humor y a la hibridez de la cultura popular, como en el caso de la performance "Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre" (1999) donde la artista baila en ritmos fusionados afroperuanos y de tecnocumbia, junto con un vendedor travesti de golosinas, en representación de la decisión de obrar cambios en su identidad de mujer.

En Estados Unidos, donde vive desde 2002, una de las identidades que lleva a la calle con sus performances es la "Mujer Maravilla Eructando" que interpela los mitos de la cultura popular y sus hábitos, a la vez que lleva adelante los rituales de representación de la identidad de mujer.

Desde otro ángulo, el encuentro entre lo masculino y lo femenino, como en la performance "Guammmmtanamera" la artista enfoca de manera explícita el manejo de la diferencia y la perspectiva intercultural.

La práctica de la ubicación en el entorno urbano conlleva la sensación de concretez e interacción real, lejos de las corrientes de desmaterialización del arte y de cultura. Hay un *detournement* situacionista (Brea, 2002): se interviene en los espacios y recorridos cotidianos de la ciudad creando intersticios de encuentro y comunicación.

Conclusiones

Elena Tejada es una artista trans-disciplinaria que trabaja en la intersección de varios medios, la performance, la instalación, el video y la práctica social. Las performances de Elena Tejada emergen del marco cultural de los valores de una comunidad para crear una matriz semántica que invita al espectador a participar en este espacio / tiempo emergente. La teatralización de la performance incrementa el valor simbólico del acto a la vez que le proporciona los elementos necesarios para la construcción de personajes y escenarios que desarrollarán a través de la teatralización del poder, la escenificación de lo nacional y la ritualización de la identidad las narrativas críticas de la una sociedad que amplía sus fronteras siguiendo las líneas de fuerza de sus problemas.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referencias

Aristimuño, Felipe (2016) "O social media como veículo da obra de arte total de Ana Pérez-Qiroga." *Revista Estúdio. Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 7 (15): 65-72.

Bourriaud, Nicolas (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora. ISBN:9871156561

Brea, José Luis (2002) *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA. ISBN 84-95719-05-3

García Canclini, Jesús (1999) *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidos, ISBN 950-12-5476-3.

García Canclini, Jesús (2010) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores. ISBN 9789871566303.

Martín-Barbero, Jesús (1991) "'Sobre Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.'Reseña." *Magazín Dominical*, No. 445. Bogotá: El Espectador (Noviembre 3 de 1991).

Wiener, Gabriela (2016) "Elena Tejada: 'En el Perú me agredían los propios artistas, uno solía golpearme cada vez que me veía'. Entrevista a Elena Tejada".*La Mula*. Lima. https://redaccion.lamula.pe/2016/12/21/elena-tejada-en-el-peru-me-agredian-los-propios-artistas-uno-solia-golpearme-cada-vez-que-me-veia/gabrielawiener/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

A transnacionalidade de artistas no Museu Afro Brasil: Yonamine e José Pedro Croft

The transnationality of artists in the Afro--Brazilian Museum:Yonamine and José Pedro Croft

NEIDE MARCONDES* & NARA MARTINS**

Artigo completo submetido a 24 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual, professora titular. Desenho e Plástica FAAC-UNESP; Mestrado em Artes-Universidade de São Paulo- USP; Doutora em Artes — Universidade de São Paulo-USP; Livre Docência em História e Teoria da Arte –UNESP.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista-UNESP, Professora convidada PROLAM- Programa de Pós-Graduação da América Latina-USP. Praça da Sé, 108 — Sé, São Paulo — SP, 01001-001, Brasil. E-mail: neidea.marcondes@gmail.com

**Brasil, artista visual, professora pesquisadora adjunto. Habilitação em Artes Plásticas, Licenciatura em Educação Artística (Belas Artes SP); Bacharel em Comunicação Social (FAAP-SP), Mestrado em Artes Visuais (IA UNESP-SP), Doutora em Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP).

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Curso de Design. Edifício Cristiano Stockler das Neves. Rua Itambé, 143 - Prédio 9. Higienópolis . São Paulo . SP. CEP: 01302-907. E-mail: narasmmartins@gmail.com

Resumo: No mundo atual artistas narram história/obra nos vários modos de expressão. A proposta de interpretação/leitura das poéticas dos artistas contemporâneos, Yonamine e José Pedro Croft, que participaram da mostra Portugal Portugueses no Museu Afro em São Paulo. O foco da pesquisa foi analisar se o universo estético de instalações são produtos da mundialização, verificar se a transnacionalidade está presente no produto artístico.

Palavras-chave: arte contemporânea / instalações / transnacionalidade / Yonamine / José Pedro Croft.

Abstract: *In today's world artists narrate history / work in the various modes of expression. The interpretation / reading proposal of the poetics of contemporary artists, Yonamine and José Pedro Croft, who participated in the Portugal Portugueses exhibition at the Afro Museum in São Paulo. The focus of the research was to analyze if the aesthetic universe of installation arts are products of globalization, to verify if the transnationality is present in the artistic product.*

Keywords: *contemporary art / installations / transnationality / Yonamine / José Pedro Croft*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Neste mundo contemporâneo enfrentamos situações de pluralidade com diversidade das relações de sentido, cruzamentos, imbricações e rupturas realizam as complexidades. Estamos em meio de giro transdisciplinar, de intermédias e globalização. Estamos ligados pelas incertezas com o desmoronamento da metafísica e das críticas ao eurocentrismo, longe daquelas preocupações metafísicas do fato econômico, político. O intérprete é o fisiólogo ou médico, considera os fenômenos como sintomas. Há difusão dos aportes teóricos e de debates envolvendo os pensamentos pós e descolonial (Quijano, 2005). O pensamento descolonial exige esforço de desconstrução, desnaturalização do caráter universal que pressupõe a história da humanidade como linear universal sempre para o programa direcionado; entramos em novos conceitos, sem o desenho imperial global monológico e monotópico imposto em nome da civilização. Passa-se então de estudos de culturas locais e nacionais a processos de interculturalidade e transnacional, sem esquecer a inventividade glocal (Martins, 2011). Há uma nova cartografia da percepção e sensibilidade na arte na contemporaneidade, desprovida de relações totalizadas que permite o desvelar as incertezas e os lugares da iminência, segundo Canclini (2012). No capítulo *El mundo entero como lugar extraño*, Nestor Canclini (2015, p.26) ressalta que não se indaga *"De donde es usted?sino De donde viene y a donde va?"*. Para o autor (2015) multiplicar os pontos de vista, é uma visão da arte expandida sem obrigá-la a representar violências simbólicas ou denunciar a dominação dos legítimos.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Exposição Portugal Portugueses — Arte Contemporânea no Museu Afro

Assim presenciamos na exposição em São Paulo, Museu Afro Brasil, a mostra temporária "Portugal Portugueses — Arte Contemporânea" exposta entre 08 de setembro de 2016 a 8 de janeiro de 2017. A preocupação da curadoria de Emanoel Araújo foi reunir artistas contemporâneos expoentes desta nova geração transnacional. Dois artistas se destacaram: o africano Yonamine e o português José Pedro Croft.

Yonamine nasceu em Angola, viveu no Brasil e Reino Unido. Atualmente reside e trabalha entre Lisboa, Luanda e Berlim. Sua obra está presente nas coleções do Banco BIC (Portugal); Centre Georges Pompidou (França); Colecção BPA — Banco Privado de Angola (Angola); Colecção Norlinda e José Lima (São João da Madeira, Portugal); Fundação Ellipse Colecção de Arte Contemporânea (Luanda, Angola); The Frank — Suss Collection (Londres, Reino Unido); Peter Nobel, (Zurique, Suíça) e Museu Afro Brasil (São Paulo).

Seu repertório é, ao mesmo tempo, político e autobiográfico, além de ter forte carga pictórica, na pintura predomina a descolagem. O artista cria poemas e perspectivas, maneja conceitos e organiza intelectualmente suas representações do real (Figura 1). Nos inquieta o estrangeiro, o inabitual, o desconhecido assim como o espaço e a alteridade (Augé, 1996).

A instalação O Pão Nosso de Cada Dia (Figura 2) foi apresentada anteriormente na Galeria Cristina Guerra, em Lisboa, em março de 2016. A obra é uma instalação de parede com cerca de 300 torradas de pão alinhadas, horizontal e verticalmente. Em algumas (consequência do uso de máscaras na torradeira) vem o rosto de Eduardo dos Santos presidente de Angola, há muitos anos no poder. Outras torradas, contem números, que são sinais de poder e autoridade. O artista trabalha com experiências sociais, identidades diferenciadas, nacionais, mas é um artista viajante, porém glocalizado. A desconstrução dos estereótipos africanos dialoga com a arte em obra inquieta e impactante.

Nesta instalação, o evento (*ereignis*) assinala temporalidade epocal (Marcondes, 2002), a espacialização inaugura mundos históricos, incorpora lugares, reúne o entorno e permite o habitar o mundo (Marcondes, 2014). O repertório do artista está contido no conceito epocal, em sentido histórico não significa mais do que um corte gerador de distância, que tem como efeito que acontecimentos posteriores já não possam ser vistos como a direta continuação dos anteriores (Sloterdijk, 2012). Técnicas e motivos são muito vastos: da descolagem ao vídeo, de logótipos de detergentes faz uso de símbolos étnicos, desconstruindo-os em transculturação. Menos como blasfêmia do que provocação e até identificação.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

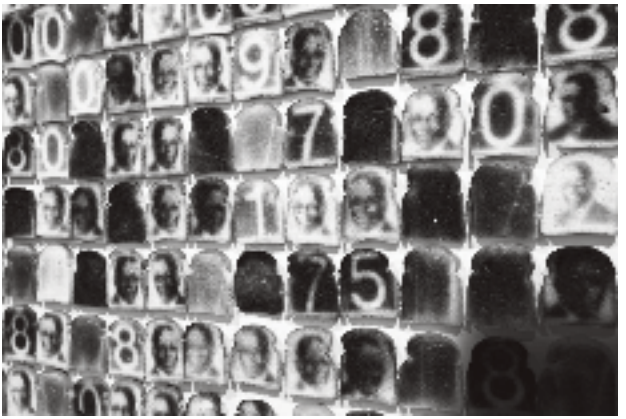


Figura 1 · Yonamine, artista angolano. Fonte: Galeria Cristina Guerra, 2017 File: Yonamine 01.jpg
Figura 2 · Detalhe da Instalação O Pão nosso de cada Dia, de Yonamine, Museu Afro em São Paulo, 2017. Fonte: Própria. File: Yonamine02.jpg

A forma de trabalhar de Yonamine é baseada em conceitos: pensa imagens ou objetos, fotografias velhas, maços de cigarros, texturas curiosas e segue-lhes o rasto para criar e subverter ações e dar-lhes novas leituras semióticas; o mundo como um jogo cósmico de forças e energias contrapostas. Trabalha com a antropotécnica, perfeiçoando as faculdades do homem às necessidades da vida (Sloterdijk, 2012). O artista africano demonstra a distopia em suas obras, do culto do autêntico da remobilização das memórias identitárias. Intui a iminência em suas obras que relatam aproximação urgente como ameaça do que está por acontecer, em relato sutil. Seu mundo é antropológico.

O artista português, pintor e escultor, José Pedro Croft, nasceu em 1957 no Porto, tendo efetuado os estudos na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, terminando o curso de pintura em 1981. Suas obras são encontradas em diversos acervos europeus como: o Centro de Arte Moderna de Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação de Serralves, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía na Espanha. Em Portugal na Fundação Berardo e Fundação Elipse além de Sammlung Albertina na Áustria. Tem exposto no Brasil nos últimos anos no Rio de Janeiro no Museu de Arte Moderna e na Galeria Múltiplo, em São Paulo na Capela da Fazenda e na Feira de Arte SP-Arte.

No Museu Afro apresentou obras que estiveram em exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo. É representado pela Galeria Filomena Soares de Lisboa. Croft transita em diversas linguagens desde desenhos até instalações. No espaço do Museu Afro o artista português apresenta duas grandes esculturas em aço, vidro e espelhos, que interagem umas com as outras formando uma única peça junto a mais três desenhos. A pintura e escultura se misturam e rompem o quadro para o espaço arquitetônico. A instalação (Figura 4) possibilita a exibição de visões deformadas, que dinamizam forma e espaço, promovem a desordem, lapsos e interrupções de imagens. Os planos apresentam a apropriação do espaço a partir de elementos construtivos. A poética de José Pedro Croft transmite sensações de movimentos assimétricos. O artista discute situação de memória com a superposição de imagens que se expandem e atravessam o espaço da composição.

O sentido do espelho não é a devolução correta da imagem. Apresenta mobilidade barroca como operação infinita. Todo o elemento natural se esfuma na atmosfera criando mundo mutante (Martins, 2015). A incerteza está presente no repertório do artista que une arte e arquitetura.

Os desenhos estão dispostos frente aos objetos escultóricos. Como os espelhos são como autênticos palíndromos visuais gerando zonas enigmáticas e fissuras perceptivas. O imaginário também se estabelece a partir da ideia da perspectiva, que dirige o olhar através do espelho e o espelho passa a ser o virtual.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Os três desenhos que compõem a instalação, apresentam técnica mista, trabalhados com gravura, guache, colagem e caneta esferográfica estabelecem relações que mantem a pictoriedade entre os planos. As imagens projetam-se e oferecem o desvelamento de matizes, os desenhos apresentam inquietudes de planos sobrepostos sob paletas cromáticas diferentes. Ao interpretar segundo a *gestalt* é comum visualizar ideias de contração e expansão dos limites; utiliza planos no espaço que integram com o espectador muitas vezes o desenho aparece como última pele; sua imagética proporciona exercícios de equilíbrios perceptivos. As obras revelam citações de artistas vanguardistas russos Malevich e Rodchenko, assim como o pintor norte-americano Donald Judd (Martins, 2003). Os desenhos organizam em ordens e desordens, constrói ritmos e contra ritmos, cria desequilíbrios na imagem.

Croft utiliza repertório visual a partir de planos, estruturas e ângulos tratados por meio de processos de sobreposição e fragmentação (Figura 5). Quebra os sentidos contemplativos e suspendem o tempo na experiência do incerto. As imagens apresentam realidade vibrante da luz. Assim como na escultura, o entorno se converte em reflexos que contrariam a perspectiva, os desenhos tem alcançado dimensão física que chega a alcançar o tamanho das esculturas (Lopes; D' Eça, 2015).

Considerações Finais

Na leitura dos materiais/objetos foram, antes de tudo, instrumentos trabalhados na essência da técnica e são estabelecidos no sentido de construção, ereção e consagração da ideia e imagética. O artista africano Yonamine desorganiza relatos. Pratica a estética da iminência, consciente que a arte não é autônoma, desfataliza as estruturas convencionais da linguagem, dos hábitos dos ofícios, mas não os suprime magicamente. Não faz relato da sociedade, valoriza sim a iminência onde o dissenso é possível, o relato é sutil. Suas obras relatam aproximação urgente como ameaça do que está por acontecer.

As obras conotam a memória de trajetos e momentos que se destilam como paisagens em descontínuo nômade. José Pedro Croft aplica a teoria desconstrutiva, de Jacques Derrida (1980) em sua própria escritura, espelhos descontroem a visão; as obras ativam-se quando delas se aproximam como distintas fachadas de arquitetura. Trabalha com a memória, com o passado, mas também com o presente em espelhos múltiplos que se ligam ao nebuloso (Martins, 2015). Os planos e espaços dos vazios próprios do repertório minimalista são transformados e deformados.

A transnacionalidade é a dissociação entre cultura e território, na arte

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · YInstalação, José Pedro Croft, Museu Afro Brasil, São Paulo, 2017 Fonte: Própria File: Croft03.jpg
Figura 4 · Instalação, José Pedro Croft, Desenho em técnica mista, Museu Afro, 2017. Foto: Própria File: Croft04.jpg

possibilita encontros de exibição de procedimentos artístico muitas vezes com a presença de artistas multiculturais. Na imagética dos artistas estão sempre elaborados conceitos que sugerem leituras propondo conflito de interpretações situando a ideia atual da estética da iminência e algumas vezes distópica.

Referências

Augé, Marc (1996). *El Sentido de los otros*. Barcelona: Paidos,1996. ISBN: 94493-0226-9

Canclini, Nestor (2012) *Sociedade sem Relato*: Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: EDUSP, ISBN 13: 978-85-314-1369-8

Canclini, Nestor (2015) *El mundo entero como lugar extraño*. Barcelona: Editorial Gedisa. Colección: Serie Culturas ISNN 978-84-9784-842-8,

Derrida, Jacques (1980) *La carte postale*. Paris: Flamarion, ISBN 2082125165.

Lopes, Susana Sena Lopes; D' Eça, Luís Almeida (2015). *Objectos imediatos*. Disponível> http://www.agendalx.pt/artigo/entrevista-jose-pedro-croft#.V03VWfkrJD8 > Acesso: 15 Jan. 2017

Marcondes, Neide. (2002) *(DES) velar a arte*. São Paulo: Editora Arte e Cultura, ISBN: 8500000937

Marcondes, Neide (2014) *Arte Contemporânea*: Utopia e Distopia em Obras de Artistas Latinoamericanos. p103 a115. In *Arte e cultura da América Latina,* vol XXXI-2/2014. São Paulo: Sociedade Científica de Estudos da Arte ISBN 9815253-0

Martins, Nara Sílvia M. (2003) *A re-invenção do imaginal moderno na era da globalização*. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.). A arte pesquisa. Brasília: Mestrado em Artes-UNB, 2003, v. 2, p. 249-254. ISBN 978-85-61136-02-04

Martins, Nara Sílvia M. (2011) "Arte e design: projeto poético na contemporaneidade" *Revista Estúdio 3*. ISSN: 1647-6158 ISSN: 1647-6158 e ISSN 1647-7318. Vol. 2: p 356-363. Disponível em URL: http://issuu.com/fbaul/docs/estudio3/8.> Acesso: 13 Jan. 2017

Martins, Nara Sílvia. M. (2015) *Reflexões sobre a produção artística de André Komatsu e José Pedro Croft*. Porto Alegre, RS, 2016. A arte: seus espaços e/em nosso tempo Anais [recurso eletrônico] do 25o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2016, Porto Alegre, RS: ANPAP : UFSM, PPGART : UFRGS, PPGAV, 2016. 1 e-book ISSN 2175-8212. Disponível em <: http://anpap.org.br/anais/2016/comites/chtca/nara_silva_martins.pdf> Acesso:16 Jan. 2017

Quijano, Aníbal (2005) *Colononialidade, poder, eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: Clacso, ISBN 987-1183-24-0

Sloterdijk, Peter (2012) Ira e Tempo. São Paulo: Estação Liberdade. ISBN: 978-857-449-195-1

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O ambiente amazônico nas obras de Hélio Melo

The Amazonian environment in the works of Hélio Melo

NORBERTO STORI* & ROSSINI DE ARAÚJO CASTRO**

Artigo completo submetido a 19 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Desenho e Plástica — Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP)/SP. Mestre e Doutor pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Livre Docente em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho (IA-UNESP)/SP.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura Rua da Consolação, 930. Bairro Consolação, São Paulo — SP. CEP 01302-907 Brasil. Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). E-mail: nstori@mackenzie.br

**Brasil, escritor. Graduação em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade de São Paulo — USP. Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

AFILIAÇÃO: Escola Estadual Parque Anhanguera, Rua São Marcos, 79. Bairro Sol Nascente — Sao Paulo, SP, CEP.: 05283-010 Brasil. E-mail: rossinicastro@yahoo.com

Resumo: O objetivo deste texto é apresentar as obras visuais do artista amazonense Hélio Holanda Melo (1926-2001), contextualizadas em sua vivência como seringueiro e ativista político na Floresta Amazônica, numa época de fortes mudanças de paradigma no manejo da floresta e sua vocação econômica e devido a isso, a produção artística de Hélio Melo apresentou três fases distintas: Sociologia do Trabalho, Crítica Social e Preocupação como Meio Ambiente.

Palavras-chave: Hélio Melo / Amazônia e vivência.

Abstract: *The objective of this text is to present the visual works of the Amazonian artist Hélio Holanda Melo (1926-2001), contextualized in his experience as rubber tappers and political activist in the Amazon Forest, at a time of strong paradigm changes in three management of the forest and its economic vocation. And due to this, the artistic production of HélioMelo presented three distinct phases: Sociology of Work, Social Critic and Concern with the Environment.*

Keywords: *Hélio Melo / Amazonian and experience.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Hélio Holanda Melo (1926 -2001), que, a despeito de ter nascido na vila amazonense Floriano Peixoto, é considerado um artista acreano. Conhecido também como seu "Seo" Hélio, assim como milhares de seringueiros, foi obrigado a se deslocar para a cidade, aonde, ao chegar, ocupou a periferia social. Já no campo simbólico o artista transitou pelos vários territórios da arte, apropriando-se da linguagem da música, das artes visuais, da literatura e do teatro, que se deu na cidade de Rio Branco (AC). Quando se mudou para Rio Branco, levou a selva consigo e costumava dizer que as imagens o perseguiam e tinha a urgência de retratar a mata.

Nas décadas de setenta e oitenta do século XX, a pecuária e a agricultura extensivas devastavam a floresta amazônica num ritmo alucinado. Como resposta a esta insensatez, o seringueiro-artista Hélio Melo produzia freneticamente paisagens da floresta para advertir que a floresta era finita e deveria ser preservada para o bem comum da humanidade. Para se contrapor à devastação, "*Seo*" Hélio propunha a vastidão das matas, a diversidade da fauna, à propagação dos valores que aprendera com os índios. Sua obra revela a preocupação de registrar a grandeza da floresta e a noção de convivência harmoniosa com a natureza

A associação de tintas industriais como a tinta nanquim e corantes naturais, dá uma aparência singular às obras de Hélio Melo. Em alguns casos utiliza a textura das folhas para carimbar as nervuras, reproduzindo aspectos de ramagens, arbustos e a própria floresta. Registrou uma Amazônia mística, com animais peculiares e seres fabulosos,entremeados de fenômenos naturais e telúricos. A obra do artista está marcada por denúncias sociais, sem deixar demonstrar uma beleza simples e grandiosa.

1. O seringueiro

O artista, que teve como poética o ambiente amazônico a partir de sua vivência, teve três fases distintas. A primeira fase trata de um inventário da vida do seringueiro na floresta. Esta fase compreende o período de 1978 até 1984, onde "*Seo*" Hélio através de suas obras faz uma sociologia do Trabalho na Amazônia. A floresta com toda sua grandiosidade aufere dignidade ao trabalhador florestal e neste espaço da mata representado por "*Seo*" Hélio, o ambiente é tranquilo, acolhedor, paradisíaco. Esta maneira de representação cria um paradoxo, embora seu trabalho seja penoso, o seringueiro encontra na floresta a razão de viver. Sua pintura é composta por tonalidades de verde, pois para o artista "existe um verde vivo e outras cores que ninguém consegue definir" (Melo, 2000:144).

A visão de mundo florestal do artista, foi decorrente de sua vivência como seringueiro. O termo "vivência" tem uma conotação filosófica introduzida

por Gadamer, em que "algo se transforma em vivência na medida em que não somente foi vivenciado, mas que o seu ser-vivenciado teve uma ênfase especial,que lhe empresta um significado duradouro" (Gadamer, 1997:119).

Hélio Melo representa o seringueiro na sua lida diária de recolher o látex, que, usualmente, os seringueiros chamam leite da seringa. Ele trabalha com seus instrumentos e utensílios de trabalho. Na obra (Figura 1), o artista retratou à direita de quem olha, o seringueiro fazendo o corte na seringueira, isto é, com a lâmina faz o corte na madeira, a estes cortes ele chama de bandeira. Encostada na árvore percebe-se a espingarda para se proteger das feras e ou eventualmente caçar algum animal silvestre para sua sobrevivência e da sua família. Á esquerda de quem olha a obra o artista representou os utensílios básicos para o trabalho do seringueiro, de cima para baixo, são eles: machadinho; raspadeira, bornal; Poronga; tigelinha; balde; capanga ou bosoroca: faca de proteção; saco; espingarda; tubida; sapato de látex e estopa.

Na obra a seguir (Figura 2), o artista representa dois aspectos da árvore da borracha: "Vista de frente é a *Hevea brasiliensis*, vista em planta é a estrada de seringa" (Marchese, 2005:100). Na sua pesquisa sobre espaço, representação e identidade do seringueiro no Acre, Daniela Marchese constata, através de experiência de campo, que o desenho misto é o que melhor representa as relações espaciais que os seringueiros estabelecem com os elementos daquele lugar de vida e trabalho.

Pode-se observar a casa e o seringueiro desenhados frontalmente, enquanto a árvore da seringueira desempenha um duplo papel: se vista de frente, o seu tronco e seus ramos são os da *Hevea brasiliensis*, mas os mesmos elementos, vistos em planta, são o espigão e as estradas que o seringueiro percorre em giro.

A produção artística de Hélio Melo foi contextualizada numa época de fortes mudanças de paradigma no manejo da floresta amazônica e sua vocação econômica. O próprio artista sofreu na pele a conseqüência de uma política de trabalho baseada na exploração e escravização dos seringueiros pelos coronéis seringalistas. Essa expulsão do seringueiro do seu território decorreu da crise e queda mundial do preço da borracha, resultando na falência dos seringais, o que acarretou numa mudança de modelo econômico para a Amazônia, baseado na substituição da floresta por pasto para práticadapecuáriaextensivaedaderrubadadeárvoresparaconstruiráreasde pastagem em larga escala.

2. Surrealismo metafórico

Na segunda fase, embora a obra de "Seo" Hélio retrate as lembranças da mata e a vida do seringueiro, ao sair da floresta para morar na cidade ele se apropriou

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Hélio Holanda Melo,Instrumentos do Seringueiro,1983, pva sobre compensado 102,5x162 cm. Acervo: Usina de Arte João Donato, Rio Branco — AC. Fonte: Fotografia de Talita Oliveira gentilmente cedida pelo IPHAN-ACRE, Brasil.
Figura 2 · Hélio Holanda Melo, O caminho do Seringueiro II, 1998, nanquim e sumos de folhas sobre papel cartão, 56 x 67 cm. Coleção Maria de Fátima Melo, Rio Branco (AC). Fonte: Fotografia de Talita Oliveira gentilmente cedida pelo IPHAN-ACRE, Brasil.

da modernidade da vida citadina. O artista traz para a sua construção poética o distanciamento entre povo e a classe dominante. Tenta, através de metáforas, associar a classe dos mandatários ao animal burro. De acordo com a Figura 3, o artista apresenta uma árvore de tronco forte, alta, acha-se quase no centro da obra, suportando em um de seus galhos o burro, representando o peso da hierarquia financeira, um sujeito patrão, que utilizou da simplicidade dos seringueiros, como degraus para chegar ao topo e desfrutar da condição de dono para desconstruir uma região transformando-a em algo extremamente nocivo para as futuras gerações. O trabalhador está representado bem abaixo da classe social, no chão.

Além destas questões a representação do burro no galho de uma árvore e o trabalhador cabisbaixo e de costas para a árvore nos remete ao processo de expropriação do capitalismo nesses últimos 106 anos na Amazônia, resultando em grande massacre de indígenas de várias etnias desde a fronteira entre o Acre e o Peru, na fronteira entre o Acre e a Bolívia e na fronteira entre o Acre e o Amazonas. No tempo áureo da borracha o financiamento para as matanças dos índios conhecidos como *correrias* dizimou comunidades inteiras de índios.

Na obra "Expulsão dos seringueiros" (Figura 4), de forma metafórica e contundente, o artista denuncia que o gado na década de 1970 expulsou os seringueiros, substituindo assim a velha economia baseada nos seringais para a pecuária extensiva. A resistência dos seringueiros, que passaram de inimigos dos índios a parceiros contribuiu para o declínio da política contra a floresta. Esta luta que resultou na união de inimigos tradicionais — índios e seringueiros- possibilitou a criação da Aliança dos Povos da Floresta, composta por três redes sociais da Amazônia: Grupo de Trabalho Amazônico (GTA), Coordenação das organizações indígenas da Amazônia Brasileira (Coiab) e Conselho Nacional dos Seringueiros (CNS), que foram fundamentais na resistência a uma política de desflorestamento para implementação da Agropecuária.

3. A questão ambiental na obra de Hélio Melo

Nas obras da terceira fase, Hélio Melo, utiliza uma didática baseada na experiência. "Seo" Hélio com sua história peculiar, demonstra que, quanto mais circunscrito o repertório do artista, mas chance terá de se tornar universal, de maneira que, ao retratar a floresta, ele registra em sua obra o seringueiro, o Acre, a Amazônia, a questão ambiental e a sustentabilidade. Com isso, relaciona dialeticamente, questões locais com processos universais, globais. Para "Seo"Hélio a Educação Ambiental está relacionada com os conceitos internalizados de ética. Esta ética é aprendida através de contos e histórias fantásticas, em que seres sobrenaturais castigam quem maltrata a floresta.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Hélio Holanda Melo. Sem título,1984, nanquim e sumo de folhas sobre cartolina, 38 x 52,5 cm. Coleção Museu da Borracha Governador Geraldo Mesquita, Rio Branco (AC). Fonte: Fotografia de Talita Oliveira gentilmente cedida pelo IPHAN-ACRE. Brasil.

Figura 2 · Hélio Holanda Melo, Expulsão dos seringueiros, 2000. Nanquim e sumos de folhas sobre papel cartão, 51 x 69 cm. Coleção Maria de Fátima Melo, Rio Branco (AC). Fonte: Fotografia de Talita Oliveira gentilmente cedida pelo IPHAN--ACRE, Brasil.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

"Seo" Hélio explica que a Mãe Da Mata castiga o caçador que desobedecer ao código mítico de regulação de acesso aos recursos naturais e acrescenta que quando isso acontece o caçador pode voltar para casa porque o cachorro não quer mais nada com a caçada. Neste universo mítico, seres como a Mãe d'água, o Caboclinho, o Mapinguari, dentre outros seres do universo simbólico do homem da floresta funciona como poderoso código de regulação de acesso aos recursos naturais.

"Seo" Hélio procurou fazer a sua parte na tarefa de criar uma cidadania ambiental, promovia palestras em escolas desde a pré-escola até as universidades, hospitais e asilos, contando sua experiência e de outros seringueiros na convivência com a floresta. Discursava sobre as práticas sustentáveis oriundas de uma relação responsável com a natureza, questões como diminuição da pobreza, justiça social e ambiental, qualidade de vida para os trabalhadores extrativistas, mudança no modelo de desenvolvimento econômico-social da Amazônia e da utilização do conceito de construir sem destruir, baseado nos princípios de convivência sadia entre homem e natureza.

Conclusão

Questões histórico-sociais levaram o artista Hélio Melo a expressar uma cultura visual baseada na resistência à política de desflorestamento, contextualizada numa época de fortes mudanças de paradigma no manejo da floresta amazônica.

Além disso, a produção do artista revela um inventário das relações de trabalho do homem que vive na floresta e seu modo de vida tradicional, decorrente de um processo de acomodação e adaptação ao meio que resultou numa sociologia do trabalho.

A produção crítica de Hélio Melo foi proporcionada por sua militância política e religiosa e, de forma muito pessoal, produziu imagens originais, condizentes com a conjuntura histórica. Desenhou e escreveu sobre as matas, os animais, os mitos e os povos da floresta, sempre tendo a consciência da sustentabilidade econômica dos recursos da selva, e o tema de sua obra é o ambiente amazônico.

Referências

Gadamer, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes, 1997.

Melo, Hélio. O *Caucho e a Seringueira, Histórias da Amazônia, Os Mistérios da Mata, Os Mistérios dos Répteis e dos Peixes, A Experiência do Caçador, Os Mistérios dos Pássaros e Via Sacra na Amazônia*. Rio Branco: Fundação Elias Mansour, 2000.

Marchese, Daniela. *Eu entro pela perna direita: Espaço, representação e identidade do seringueiro no Acre*. Rio Branco: EDUFAC, 2005.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Diálogos sobre a obra do artista brasileiro Hélio Oiticica no Instituto Inhotim

Dialogues on the work of Brazilian artist Hélio Oiticica at Instituto Inhotim

NORBERTO STORI* & MARIA LÚCIA WOCHLER PELAES**

Artigo completo submetido a 21 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Desenho e Plástica, Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP)/SP. Mestre e Doutor pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Livre Docente em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho (IA-UNESP)/SP.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura Rua da Consolação, 930. Bairro Consolação, São Paulo – SP. CEP 01302-907 Brasil. E-mail: nstori@mackenzie.br

**Brasil, artista plástica. Licenciada em Educação Artística, Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP)/SP, Brasil. Licenciada em Desenho, Faculdade Mozarteum de Ensino Superior / SP–Brasil. Licenciada em Pedagogia, Universidade Nove de Julho / SP–Brasil.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura Rua da Consolação, 930. Bairro Consolação, São Paulo – SP. CEP 01302-907 Brasil. E-mail: wpelaes@uol.com.br

Resumo: Este trabalho objetiva apresentar e analisar a obra Invenção da Cor – Penetrável – Magic Square #5 – De Luxe que se encontra no Instituto Inhotim, do artista visual Hélio Oiticica, considerado um dos artistas mais emblemáticos da arte contemporânea brasileira. A obra é composta por nove peças quadriláteras coloridas em posição vertical, que além de dialogarem entre si, dialogam também com o ambiente natural, possibilitando a criação de diferentes composições formais e cromáticas conforme a movimentação do espectador. O público, ao se movimentar perante a obra é envolvido pelas grandes dimensões das paredes, atuando como sujeito e agente num processo de interlocução. De forma complementar, no ambiente natural, a obra interage, num processo sinérgico construído a partir da relação arte-ambiente-fruidor. A preocupação cromática de Hélio deriva de seu neoconcretismo, conduzida para a série os Penetráveis e expressando um diálogo da cor com o espaço.
Palavras chave: Hélio Oiticica / Instituto Inho-tim / Arte Contemporânea / Meio Ambiente / Brasil.

Abstract: *This work aims to present and analyze the Invention of Color – Penetrável – Magic Square #5 De Luxe, which is found in the Inhotim Institute, by visual artist Hélio Oiticica , considered one of the most emblematic artists of Brazilian contemporary art. The work is composed of nine colored quadrangular pieces in a vertical position, which in addition to dialoguing with each other, also interact with the natural environment, allowing the creation of different formal and chromatic compositions according to the movement of the spectator. The public, when moving before the work is surrounded by the great dimensions of the walls, acting as subject and agent in a process of interlocution. In a complementary way, in the natural environment, the work interacts, in a synergic process built from the art-environment-fruidor relation. Helio's chromatic concern derives from his neoconcretism, led to the series The Penetrables and expressing a dialogue of color with space.*
Keywords: *Hélio Oiticica / Inhotim Institute/ Contemporary Art / Environment, Brazil.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Hélio Oiticica (1937-1980), artista visual, pintor, escultor e performático,de reconhecida projeção nacional e internacional, é um dos artistas mais emblemáticos da arte contemporânea brasileira. Seus trabalhos são em grande parte, acompanhados de elaborações teóricas, comumente com a presença de textos, comentários e poemas. Suas pesquisas buscam diálogos entre arte e vida. Em 1955 e 1956, participa do Grupo Frente e, em 1959, passa a integrar o Grupo Neoconcreto. Cria relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis. Em 1964, inicia as suas Manifestações Ambientais.

A sua obra penetrável "Invenção da Cor, Penetrável, Magic Square # 5, De Luxe" de 1977, está instalada desde 2008, no Instituto Inhotim. Trata-se de uma estrutura arquitetônica de grandes dimensões, composta por nove peças coloridas de formato quadrangular, dispostas ortogonalmente ao solo.

O objetivo deste trabalho consiste em desenvolver uma análise da referida obra, em correlação com o meio ambiente natural, verificando a interlocução entre uma obra de arte contemporânea e o meio ambiente natural.

A metodologia utilizada consistiu em analisar a obra exposta, numa pesquisa

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

de campo desenvolvida em julho de 2015 no Instituto Inhotim. Posteriormente, foi desenvolvida por pesquisa bibliográfica e fontes digitais.

O Instituto Inhotim, está situado no município de Brumadinho, Estado de Minas Gerais/Brasil, foi inaugurado em 2006 e configura-se como um museu de arte contemporânea em meio a um parque ambiental, onde a interação entre arte e natureza resulta num complexo museológico único e original.

A relevância desta pesquisa se consolida a partir da obra "Invenção da Cor, Penetrável, *Magic Square # 5, De Luxe*", que rompe com paradigmas, através da proposta dos "Penetráveis", dando ao público a oportunidade de interagir com a obra, com a sua espacialidade interna, com o seu entorno e com as relações cromáticas estabelecidas pelas paredes pintadas com cores vibrantes.

1. A origem da obra "Invenção da Cor, Penetrável, Magic Square #5, De Luxe"

A obra encontra a sua origem no projeto *Magic Square* #5 de 1977, e faz parte de um conjunto de seis trabalhos projetados a partir de 1977, que se estruturam em relação a dois elementos: o quadrado e a praça. Esses dois elementos correspondem ao duplo significado de *square*, palavra da língua inglesa, que em português significa quadrado, praça.

"Invenção da Cor, Penetrável, *Magic Square #5, De Luxe*", configura-se como uma instalação composta por nove paredes quadrangulares pintadas com cores vibrantes. Com essa obra, Oiticica rompe com paradigmas atrelados à arte moderna produzindo trabalhos espaciais como os "Penetráveis", que permite ao público a oportunidade de interagir com suas obras. Apresenta-se em forma de labirinto no qual o espectador entra e, nele, passa por experiências sensoriais referentes aos espaços entre as peças e o seu entorno, leituras visuais cromáticas, formais e espaciais.

"Invenção da Cor, Penetrável, *Magic Square #5, De Luxe*", estava articulada conforme algumas premissas relacionadas à criação artística na década de 70, tais como: "Tomada de posições políticas, superação do quadro de cavalete, participação corporal, tátil e visual do espectador, eis os ingredientes básicos da nova objetividade [...] nos termos de Hélio Oiticica" (A Nova Objetividade Brasileira, 1967: 1). O autor propunha um posicionamento político e histórico, através do engajamento do artista e do espectador nas questões sociais emergentes da época através da arte. Uma busca pelo espaço e pela cor como interlocutores ativos e provocativos de atitudes respondentes dos sujeitos fruidores de suas obras. O visitante percorre "[...] o território alegórico do labirinto [...]. E os campos de cor permitem [...] um efeito óptico de virtualidade em que o espectador é deslocado para uma perspectiva que o coloca como que percorrendo os

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

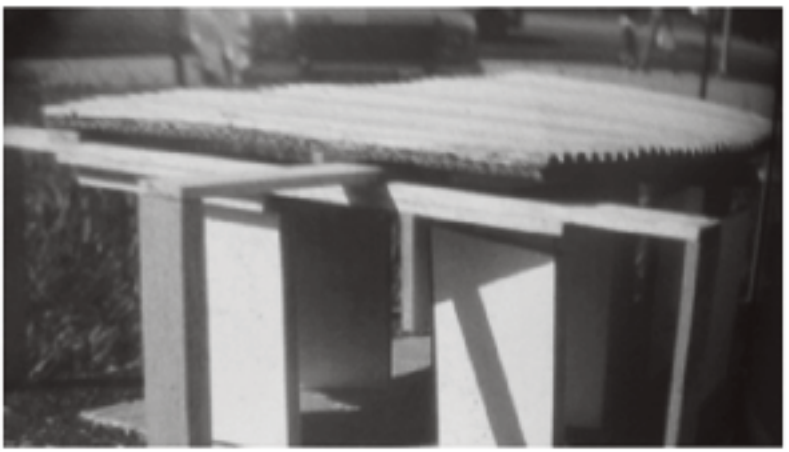


Figura 1 · Projeto *Magic Square n. I* (Invenção da Cor), Maquete- Foto: Andreas Valentin (1977), de Hélio Oiticica. Arquivo HO/ Projeto HO 2103.79. Fonte: Braga (2008:3).
Figura 2 · Obra "Penetrável Macaléia" (1978), de Hélio Oiticica. Foto: Edouard Fraipont. Estrutura de metal, telas de metal coloridas, areia, pedras e plantas, 4,40m². Coleção César e Cláudio Oiticica, Rj. Montagem do Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2010. Fonte: Instituto Cultural Itaú (2010:133).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

corredores dos Penetráveis" Oiticica (1986: 81)

Os "Penetráveis", em sua origem, caracterizam-se numa série de experimentações relativas à questão do labirinto, que é elaborado, tridimensionalmente com as paredes quadrangulares coloridas. A princípio, foram desenvolvidos a partir de uma série de projetos que iniciaram de maquetes, as quais têm sua origem nos "Meta esquemas", realizados entre 1957 e 1958. Trabalhos elaborados com retângulos pintados a guache sobre papel cartão. Estuda as relações entre cor, linha, estrutura e plano. Esses Meta esquemas levará o artista a desenvolver suas obras tridimensionais, como os Bilaterais e os Relevos Espaciais em 1959. Em 1960, conceitua seu projeto para os Núcleos, realizando assim o seu primeiro "Penetrável."

Em janeiro de 1961 escreve em suas anotações: "Aspiro ao grande labirinto", frase que traduz seu pensamento ideológico. Em seu texto seguinte – Programa Ambiental, o artista manifesta sua vontade por uma obra coletiva, totalizante. A partir daí surge o Projeto *Magic Square n. I* (Invenção da Cor), conforme Figura 1.

Hélio Oiticica continua com o projeto baseado em estruturas arquitetônicas "penetráveis", onde os espectadores atuariam como protagonistas. Trata-se de uma espécie de jardim em escala pública para a vivência coletiva que envolve tanto a relação com a arquitetura quanto com a natureza. O artista propõe uma nova percepção na configuração usual, suas proporções e seu contexto. O artista tinha como intenção, criar um diálogo entre cor e forma, sensibilizando ao máximo o interlocutor, no processo de adentrar a obra. Para tanto, cria uma instalação que permite a interação do espectador que percorre a sua estrutura inserindo o seu corpo no corpo da obra, produzindo diferentes interpretações de acordo com a Figura 2.

Em entrevista concedida ao Jornal do Brasil, em 21 de abril de 1961, matéria de tema "A exposição neoconcreta", Oiticica afirma, quando é indagado com base na seguinte questão: Qual a importância da cor? E o mesmo responde:

> *A cor é um dos elementos mais importantes. Sendo a predominância em tons de amarelo e branco na parte exterior, e, na parte interior, de outros tons, mais sempre luminosos. Ao se entrar por qualquer das três entradas, os tons exteriores de amarelo e branco serão mais suaves, intensificando-se a medida que se chega ao centro do grande labirinto, sendo mais intenso ainda no interior das maquetes, principalmente nas minhas , em que a cor atua como elemento fundamental* (Entrevista com Oiticica, Jornal do Brasil- sem crédito- 1961, *apud* Oiticica Filho, 2009: 50).

Quanto à obra "Invenção da Cor, Penetrável, Magic Square # 5, De Luxe", exposta no Instituto Inhotim, o artista não chegou a executá-la em vida, mas

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Obra "Invenção da Cor – Penetrável – MagicSquare #5 – De Luxe" (1977–2006), de Hélio Oticica. Fonte: Fotos de Maria L. W. Pelaes.
Figura 4 · Obra "Invenção da Cor – Penetrável – MagicSquare #5 – De Luxe" (1977–2006), de Hélio Oiticica. Fonte: Foto de Maria L. W. Pelaes.

deixou algumas anotações e relatórios. Sobre o projeto da obra, França et al. (2010) apontam:

> *Quando foi pensada a sua primeira montagem é que seus executores se depararam com a ausência de informações aprofundadas a respeito de sua execução. Desta forma, tornou-se necessário a realização de várias adaptações para a construção da obra, claro que tudo com a supervisão e orientação do Centro Hélio Oiticica, com o qual as instituições mantiveram intensa troca de informações* (França et al., 2010: 2632).

2. Análise da obra

A obra "Invenção da Cor – Penetrável – *MagicSquare #5 – De Luxe*", revela a busca de Oiticica desenvolvida em suas pesquisas estéticas, pela superação dicotômica sujeito-objeto, através da proposta de um não-objeto, fundado num campo de representação subjetivo e construído pela vivência do espectador, que, através da experiência vivida com a obra, cria novas possibilidades ao interagir com a mesma. É uma instalação ao ar livre, em um terreno plano coberto com seixos rolados, material que corresponde às várias pesquisas do artista que compreendia a sua presença, numa oposição à construção rígida das nove paredes de tamanhos iguais, cujas medidas são de 4,5×4,5×0,5 m.O terreno em volta da obra é revestido por grama, compreendendo uma área total de 15 m. As paredes, incluindo a estrutura acrílica, são pintadas com as cores: azul, laranja, magenta, amarelo e branco. Sobre a parede azul e sobre uma das paredes brancas, há uma estrutura acrílica quadrangular de cor azul, seguindo as mesmas medidas das demais paredes que compõem a obra (Figura 3 e Figura 4).

O público circula, interage e é envolvido pelas suas dimensões, atuando como sujeito e agente num processo de interlocução com a mesma e com o meio ambiente natural, no seu entorno, num processo sinérgico construído a partir da relação obra – meio ambiente – fruidor.

Através das relações cromáticas das paredes, o público é provocado a estabelecer diálogos estéticos em relação às nove paredes, o espaço ou espaços internos e externos. As cores e formas em contraste com a paisagem e a luz solar intensa, aguçam a percepção do observador.

O solo coberto por seixos proporciona ao visitante a percepção de um espaço experimental e experiencial, onde a instabilidade da base se contrapõe à solidez das paredes. Oiticica, avesso à contemplação, propunha a participação efetiva do espectador em desdobramentos ocorridos através de caminhadas pelo espaço labiríntico e penetrável da obra, permitindo a observação fragmentada da paisagem e de si mesma, cria "novas obras" que se configuram em diferentes composições cromáticas, formais geométricas e espaciais. Para Sperling:

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Neste espaço, cada proposição coloca, a seu modo, uma questão vital que perpassa sua produção: a superação de uma arte de cunho geométrico-representacional para a proposição de experiências artísticas vivenciais centradas no corpo e na "ação comportamental como uma força criativa" (Sperling, 2008: 119).

Conclusão

Hélio Oiticica transformou-se num artista cuja produção se destacou pelo caráter experimental e inovador. Seus experimentos propunham uma ativa participação do público. Falecido com apenas 43 anos, Oiticica deixou um legado de experimentações e obras que rompiam com o conceito de arte da época. Sabe-se que ele não viveu o bastante para participar da realização desta obra exposta no Inhotim. Ela foi feita postumamente.

A análise desse trabalho permitiu explorar a obra de Oiticica, criando sobreposições, cortes, fragmentação, espaços, produzindo imagens resultantes de enquadramentos diversos que possibilitem leituras da obra, num processo de interlocução.

A arte é capaz de provocar uma percepção complexa e rica, como nas obras de Oiticica, quando as cores tornam-se vibrantes e mais intensas pelo aguçamento da sensibilidade estética. Na obra "Invenção da Cor – Penetrável – *MagicSquare #5 – De Luxe*" nada é isolado, pois espaços, formas, cores e ambiente natural interagem entre si, em perfeita simbiose, a partir da ótica do espectador, proporcionando-lhe experiências estéticas abertas à imaginação criadora, bem como uma prática coletiva.

Referências

França, Conceição, et. al. (2010). *Penetrável Magic Square, De Luxe, n. 5:* análise dos materiais e das técnicas construtivas de uma obra de arte contemporânea. 19º Encontro da Anpap. Entre Territórios" – 20 a 25/09/2010, Cachoeira, Bahia, Brasil. [Consult. 2016-12-30]. Disponível em URL: www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpcr/conceicao_linda_de_franca_1.pdf

Nova Objetividade Brasileira (1967). *Manifesto*. [Consult. 2015-11-10]. Disponível em URL: www.enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81894/nova-objetividade-brasileira-1967-rio-de-janeiro-rj

Oiticica, Hélio (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.

Oiticica Filho, César (Apres.) (2009). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Rocco. (Série Encontros).

Sperling, David (2008). *Hélio Oiticica*. In: Braga, Paula (Org.) (2008). *Fios Soltos:* A Arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva. pp. 117–35.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

El pelo tejido. Una aproximación al pelo como material artístico en la obra de Basilisa Fiestras

El pelo tejido. Una aproximación al pelo como material artístico en la obra de Basilisa Fiestras

NURIA BOUZAS LOUREIRO*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista plástica, investigadora. Grao en Bellas Artes (FBA-UVigo), Master de Libro ilustrado y Animación Audiovisual (FBA-UVigo).

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Historia de Orense. Departamento de Historia, Arte y Geografía. Grupo Arte y Ciudad (AH2). Campus As Lagoas s/n C.P. 32004 Ourense. E-mail: nbouzas@uvigo.es

Resumen: Partiendo de las múltiples significaciones que el pelo adquiere en el trabajo de Basilisa Fiestras, este artículo profundiza en las posibilidades del pelo para generar nuevos lenguajes y métodos discursivos no sólo en la plástica contemporánea, si no en otros ámbitos complementarios de la creación.

Palabras clave: pelo tejido / joyería de luto / romanticismo.

Abstract: *Departing from the many meanings that hair acquires in the work of Basilisa Fiestras, this article delves into the possibilities of hair to generate new languages and discursive methods not only in contemporary plastic, but in other complementary areas of creation.*

Keywords: *woven hair / mournign jewerly / romanticism.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

1. Introducción

El pelo es un elemento que crece y se renueva en un proceso continuo, imperecedero e inmutable. Forma parte de la identidad de las personas y de su existencia, por lo que inevitablemente su uso hace referencia al tiempo y a la memoria. El pelo, una vez separado del cuerpo, adquiere una nueva significación, convirtiéndose en un material más con el que trabajar artísticamente. Es precisamente esta última anotación, la que vamos a desarrollar temáticamente: el pelo como material generador de nuevas realidades y con una gran carga simbólica.

A diferencia de lo que sucede hoy en día, en el pasado el pelo se ha utilizado para confeccionar objetos preciosos y exquisitos relacionados con la conservación de la memoria. Así, durante el Romanticismo, era una práctica habitual realizar alhajas con pelo humano tejido como recordatorio de un ser querido.

Basilisa Fiestras (Pontevedra, 1985) es artista visual y doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo. Recibe su formación académica en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra donde realiza la Licenciatura en Bellas Artes y el máster en Arte contemporáneo. Investigación y Creación. En la etapa en la que desarrolla su tesis doctoral, realiza una estancia de tres meses en el CEAA, Centro de Estudios Arnaldo Araújo, perteneciente a la ESAP, Escola superior artística de Porto, en Portugal. Es durante esta etapa investigadora cuando elabora una serie de obras que giran en torno a tres grandes ejes: cuerpo, cabello y tejido. Interés especial nos requiere el uso del cabello en sus trabajos. Basilisa lo utiliza varias de sus obras, ya sea como material constructivo, como elemento gráfico o como representación fotográfica. En algunos de sus trabajos, el pelo es el elemento principal, mientras que en otros, se cita sutilmente sin estar presente. El objetivo de este artículo es mostrar y analizar nuevos lenguajes en el ámbito artístico a través de la utilización del pelo como material especulativo, centrándonos en la obra titulada *Autorretrato* de Basilisa Fiestras.

2. El pelo tejido. Antecedentes

El culto de los cabellos como recordatorio de un familiar difunto o un ser amado se remonta al Renacimiento, época en la que se guardaban pequeños mechones en la parte posterior o interior de algunas joyas, denominadas guardapelos. Posteriormente, en el siglo XVIII, se comienza a elaborar una artesanía de objetos realizados con cabellos humanos. Este proceso, además de caro, debido a los instrumentos necesarios para tejer el cabello, era muy laborioso. En Francia surgieron los primeros gremios de artesanos que trabajaban con este material, entre ellos el joyero de la Corona de Francia Gabriel Lemonier, que si bien su

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Pulsera guardapelo. Cabello, metal, azabache y aljófar.(1833-1868. Segundo tercio del siglo XIX) Museo del Romanticismo. Fuente: http://www.mecd.gob.es/mromanticismo/inicio.html

faceta de elaboración de alhajas de pelo es menos conocida y estudiada no por ello es menos importante. A través de varios periódicos de la época se pueden rastrear anuncios de joyeros y ejemplos de diversos modelos y modos de fabricación de esta joyería de luto, lo que permitía a las familias adineradas aprender a realizar sus propias joyas.

> *Las joyas de pelo adquieren cada día mayor crédito y estimación; bien que en las manos del célebre Lemonier son joyas artísticas. El modo en que Lemonier trabaja el pelo descubre uno de esos genios fecundos y creadores que dan vida, poesía y color a las cosas más triviales. Una joya de pelo es en la actualidad una obra maestra de industria y arte. Porque ya lo que vemos no es pelo, sino flores, frutas, hojas, encajes y otra porción de cosas maravillosas y que parecen imposibles.* (El correo de la Moda, Madrid, núm 28, diciembre de 1852:13)

La muerte en esa época era un proceso más cercano de lo que es hoy en día, y estas prácticas se intensificaron en el tiempo teniendo su auge durante el Romanticismo. La joyería de luto realizada con pelo no tiene otro origen que la lucha por no olvidar y no ser olvidado, la ansiedad por la separación convierte de esta manera las alhajas de pelo en un objeto humanizado, manteniendo la esencia de su dueño más allá de la muerte. (Figura 1)

> *Se pretendió contener físicamente al finado y encerrar su esencia, un proceso de apropiación material y espiritual que conllevaba la humanización del objeto y la cosificación de la persona, en un intento por diluir la frontera entre vivos y muertos*. (Carrera Jiménez y Lázaro Milla, 2015: 16)

A pesar de que no está muy lejos en el tiempo, este tipo de joyería es vista hoy con ojos ajenos. Sin embargo, fueron varios los artistas, diseñadores e escritores que, conocedores de estas prácticas, desarrollaron obras en torno a ello. La intrusión del pelo como material en el arte generaría piezas icónicas. El pelo se emplearía no solo como vehículo de simbologías sociales, populares, eróticas, de identidad o mismo perturbadoras, sino que, y concretamente a partir de las vanguardias, adquirió una nueva dimensión tanto en la creación artística como en otras disciplinas en las que podemos enmarcar la publicidad, el diseño de moda o de objetos. Será a partir del surrealismo cuando se comienza a experimentar una relación más sofisticada con este material, utilizándose simbólicamente para plasmar inquietudes sexuales, oníricas o de construcción de una identidad artística anti-burguesa y anti-convencional. *Desayuno en Piel (1936)*, de Meret Oppenheim, se convirtió en uno de los iconos del surrealismo, pues conseguía reunir en una sola obra la concepción teórica de este movimiento.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Esta pieza elaborada con un plato, una taza y una cuchara, ambas forradas en piel, generaba en el espectador sentimientos contradictorios. El aspecto suave de la piel al tacto, contrastaba con el sentimiento de repulsión que transmitía el hecho de pensar en utilizar el objeto para el uso para el que fue creado, esto es, para beber.

En el mundo de la moda, la polémica Elsa Schiaparelli llevó a cabo varios diseños en los que incluía el pelo como material creativo, entre ellos, zapatos, jerséis e incluso un abrigo realizado con pelo de mono y satén.

Posteriormente el diseñador Alexander Mcqueen, incluyó en una de sus primeras colecciones, *Jack The Ripper Stalks his Victims*, una etiqueta de plástico en cada prenda que contenía un mechón de su propio pelo (Figura 2) . Recientemente, Tina Gorjanc, una estudiante de la Central Saint Martins de Londres, ha patentado una colección a partir del ADN del diseñador. "*Pure Human*" ha sido realizada con tejido elaborado a partir de uno de estos mechones. (Figura 3)

> *Crear Pure Human con la información genética de McQueen es interesante porque sus herederos se han preocupado de proteger —con el respaldo de la leyes de derechos de autor— su legado físico y, sin embargo, han olvidado cuidar algo tan importante como su información genética*" (Gorjanc, 2016)

3. El pelo en la obra de Basilisa Fiestras

En 2009 Basilisa realiza la pieza titulada Autorretrato (Figura 4). Si bien esta pieza nos puede remitir a la obra surrealista *Desayuno en Piel* de Meret Oppenheim, Basilisa retoma la tejeduría de pelo anteriormente comentada. Además, a diferencia de las obras surrealistas llevadas a cabo con pelo de animal, ella utiliza cabello humano. Este pequeño matiz es realmente lo que hace que esta pieza adquiera un interés especial, tanto por su significación como por su construcción. Las pieles de animales se han utilizado durante años como protección del cuerpo, por lo que su estrecha vinculación es evidente, pero los lazos que se establecen con el cuerpo humano son muy distintos:

> *El cabello es una de las partes del cuerpo que más distingue a una persona y crea su identidad. Es, además un elemento imperecedero e inmutable, presencia tangible que resta de un ausente*. [...] (Carrera Jinénez y Lázaro Milla, 2015:16)

Al igual que la joyería de luto intentaba contener la esencia y vida del ser ausente, en *Autorretrato* Basilisa consigue generar un contenedor de su esencia, de su vida. Este zapato constituye un doble yo de la artista, en el que el pelo nos

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Detalle etiqueta. Colección *Jack the Ripper Stalks His Victims.* Alexander McQueen.(1992)
Fuente: http://leonardmattis.com/blog/leonard-mattis-blog/hair-locks-2/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

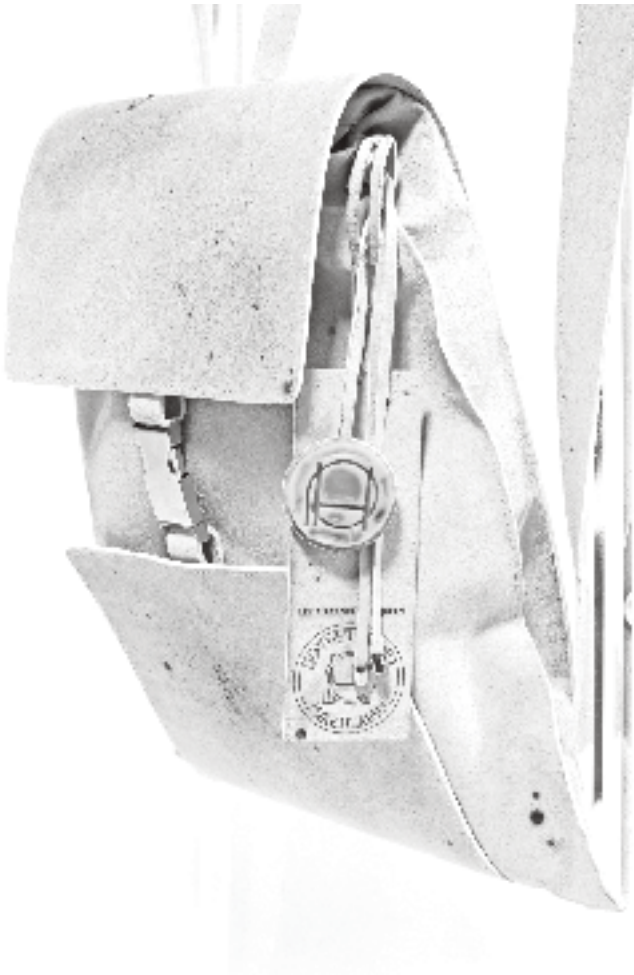


Figura 3 · Pure Human.(2016) Tina Gorjanc. Fuente: http://dropr.com/tina_gorjanc/102660/pure_human_2/+?p=1341591

remite inevitablemente al cuerpo humano y a la memoria. Baudelaire, quién realizó varios de sus poemas dedicados a la cabellera, escribía lo siguiente:

> *Déjame respirar largo tiempo, largo tiempo, el perfume de tus cabellos, hundir mi rostro en ellos como lo hunde el sediento en el agua de una fuente, y agitarlos con mi mano como un pañuelo oloroso, para sacudir recuerdos en el aire otoñal.*
> [...] *Déjame morder durante largo tiempo tus guedejas espesas y morenas. Cuando mordisqueo tus cabellos elásticos y rebeldes me parece que devoro recuerdos.* (Baudelaire, 1988: 243)

El pelo es un material muy fino, de cierta elasticidad y muy resistente, Basilisa lo utiliza como si de un hilo se tratase. Construye con su propio pelo, cortado a la edad de trece años, un zapato muy utilizado por ella en el momento en el que elabora la obra, once años después. Su cabello ha permanecido inalterable con el paso de los años, guardando en él el fluir del tiempo, reflejo de sus vivencias. A pesar de representar fielmente un zapato, pierde toda su funcionalidad dada la fragilidad del material. La propia artista recoge en su tesis doctoral una breve descripción de la obra:

> [...] *Cada mechón, cada pelo, tejen la representación de unos de los zapatos utilizados en la época en la que se elaboró la obra, conectando dos etapas y ciclos vitales. La estructura construida a tamaño real, con alambre, hace de base y de sustento del cabello. Se trata de un zapato a medida, creado a partir de las formas e imperfecciones de mi propio pie. En la que sus materiales condicionan la fragilidad y su imposibilidad de uso, tanto es así que un simple golpe podría destruir su fina estructura de alambre y hacer que su tejido pierda todo tipo de forma. Una extensión de mi cuerpo construido a través de él, con frágiles e inestables pisadas anudadas con hilos de memoria.* (Fiestras, 2015:360)

En esta obra, la autora establece una relación íntima con el objeto, nos habla de su identidad. El hecho de haberlo guardado desde los trece años, lo envuelve en un aura mística e incluso podría decirse que guarda cierto fetichismo. Basilisa guarda su cabello durante once años, conservándolo cual reliquia. El pelo, aún estando separado del cuerpo, guarda en su esencia una gran carga simbólica. Durante años se le han ido otorgando una serie de connotaciones que a veces resultan contradictorias. Desde la antigüedad se ha utilizado en la hechicería, como símbolo de ofrenda, en rituales sagrados, como arma de seducción y fortaleza, símbolo de pureza, símbolo de fertilidad, reflejo de la feminidad, el pecado, reflejo del estatus social... Todo ello permanece en él aún cuando éste ya no forma parte del cuerpo. Por eso, el uso de este material en el arte, es de gran riqueza simbólica y propicia la creación de nuevos lenguajes.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · Autorretrato (2009). Basilisa Fiestras.
Alambre, cabello natural peana y urna de cristal. Medidas variables. Fuente: Basilisa Fiestras.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · *Sin título* (2013). Basilisa Fiestras. Pelo e hilo.
Medidas variables. Fuente: Basilisa Fiestras.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Conocedora de la gran carga simbólica de este material, realiza un zapato femenino con uno de los elementos que más identifica a una mujer, su cabello. Basilisa explora en su trabajo la idea de sentir simultáneamente dos reacciones opuestas como pueden ser la atracción y la aversión. Además de *Autorretrato,* crea también la obra *Sin título*. Vemos de nuevo el carácter fetichista del uso del cabello humano convertido en un objeto sagrado como es el rosario. El pelo, elemento que permanece inalterable más allá de la muerte, se utiliza en esta obra para realizar un objeto destinado al rezo, en muchos casos, de carácter mortuorio. (Figura 5)

4. Conclusión

Basilisa profundiza en las posibilidades del pelo, retomando la tejeduría del cabello tan utilizado en la joyería de luto. Quizás no sea un elemento muy utilizado en el arte contemporáneo, pero no por ello sus aportaciones son menos relevantes. El pelo forma parte del cuerpo humano, es prueba de la existencia y vida de una persona y nos habla de la identidad individual de cada uno. Toda la información genética está contenida en él. Su intrusión en el arte como material nos aporta nuevos lenguajes y métodos discursivos. A pesar de la sencillez del pelo como elemento visual, a penas un hilo muy fino, guarda en si complejas connotaciones como son la memoria, la vida, la identidad y el tiempo. No se trata de un simple material más con el que trabajar, sino que hay que tener en cuenta y conocer la gran riqueza simbólica que aporta este elemento a la creación artística.

Referencias

Baudelaire, Charles (1988). *Las flores del mal. Un hemisferio en una cabellera*. Madrid, Júncar.

Bolton, Andrew. (2011) *Alexander McQueen: Savage Beauty*. New York : Metropolitan Museum of Art ; New Haven, Conn. : Distributed by Yale University Press, cop.

El correo de la Moda, (1852) Madrid, núm 28, Diciembre.

Fiestras, Basilisa (2015) *(DES)VESTIRSE-VESTIRSE-(RE)VESTIRSE. La indumentaria en la creación artística actual.*

Gorjanc, Tina (2016). *Pure Human short documentary*. Consulta (2017-09-01) http://www.tinagorjanc.com/

Carrera Jiménez, Jennifer y Lázaro Milla, Nuria (2015). *Alhajas para el recuerdo: joyería y luto en el Museo del Romanticismo*. Pieza del trimestre Octubre-Diciembre.

Oppenheim, Meret.(2007) *Meret Oppenheim: Retrospective: "An Enormously Tiny Bit of a Lot"*. Ostfildern : Hatje Cantz, cop.

Wood, Ghislaine (2007). *Cosas del Surrealismo: surrealismo y diseño*. Bilbao : Museo Guggenheim ; Londres : V&A, cop.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Lenora de Barros: uma produtora de linguagem transpondo fronteiras

Leonora de Barros: a language maker between borders

OMAR KHOURI*

Artigo completo submetido a 16 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, artista visual e poeta. Licenciado em História, Universidade de São Paulo (USP), bacharel em História, USP. Mestre em Comunicação e Semiótica-Literaturas, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Doutor em Comunicação e Semiótica-Artes, PUCSP.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho', no Instituto de Artes (IA-UNESP), Departamento de Artes Plásticas. Campus de São Paulo. Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz 271. CEP 01140-070 São Paulo. SP, Brasil. E-mail: omark@ia.unesp.br

Resumo: Lenora de Barros faz parte da geração de poetas experimentais brasileiros que despontou em meados dos anos 1970, época em que proliferaram novas revistas de invenção. Sua obra é caracterizada pela interdisciplinaridade e pelo trânsito nos vários meios, sem perda de informação estética, e rompendo fronteiras. Feminista discreta, ela possui trabalhos antológicos em que a fotografia e a auto-representação entram como componentes estruturais.
Palavras chave: Poesia / interdisciplinaridade / revistas / auto-representação / fotografia.

Abstract: *Lenora de Barros belongs to the generation of Brazilian experimental poets that emerged in the mid-1970s, when new magazines of invention proliferated. Her work is characterized by interdisciplinarity and transit in various media, without losing aesthetic information, but breaking frontiers. A discreet feminist, she has anthological works in which photography and self-representation enter as structural components.*
Keywords: *Poetry / interdisciplinarity / magazines / self-representation / photography.*

Introdução

No ano de 1975, a poeta, artista plástica, pesquisadora e crítica portuguesa Ana Hatherly (1929-2015) publicou, num livreto, ensaio precioso: *A reinvenção da*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

leitura que, partindo da lição das vanguardas, mormente a concreta/experimental, dá indicações de como se pode proceder à leitura de um poema que exija abordagem anticonvencional. Seu texto assim se inicia:

> *É preciso não esquecermos que a escrita alfabética é relativamente recente e que muito antes dela já se estabelecia a comunicação por imagens. Assim, se quisermos estudar a origem da poesia como escrita dum texto, nunca a poderemos dissociar do seu aspecto pictórico. Percorrendo a história mundial das imagens produzidas pelo homem, encontraremos quase sempre paralelamente escrita e imagem, sendo muitas vezes uma a outra.* (Hatherly, 1975: 5)

No mesmo ano de 1975, a então jovem Lenora de Barros publicava seu primeiro poema (Figura 1), o qual já reclamava um outro tipo de leitura (Revista *Poesia em greve*, 1975: 18), como que respondendo à explanação de Ana Hatherly. Explicita a poeta experimental histórica lusa:

> *O movimento da poesia concreta é fundamental para a evolução da leitura na medida em que contribui para que o texto deixe de ser apenas uma expressão lírico-literária para se tornar por fim uma pura combinação de sinais, estabelecendo desse modo uma nova trajectória da palavra para o signo.* (Hatherly, 1975: 21)

Em 1976, o poeta, historiador e crítico Antonio Risério (1953-) publicaria, na Revista *Qorpo Estranho* 2, um poema que dialoga com toda a tradição lírica lusa e brasílica, em que os conflitos do *eu* (ou dos *eus*) com o *mim* se explicitam:

> *por mais que tente pôr menos / de mim há demais nesse talvez / e nem sei o que seja haver / demais de mim numa vez tal / que voz não tem ou então soa / aquém e além da lenda que sou* (Revista *Qorpo Estranho* 2, 1976: 28)

Sá de Miranda, Fernando Pessoa (Álvaro de Campos), Mário de Sá-Carneiro, com maior ou menor frequência, trouxeram, enfim, toda a preocupação do sujeito-que-faz – o poeta-autor – com o outro que dentro de si habita. Poetas/artistas como Caetano Veloso, Arnaldo Antunes, Lenora de Barros e até os concretos históricos, como Augusto de Campos e Décio Pignatari, experimentaram esse confronto: *O lugar onde eu nasci, nasceu-me* [...] *Eu não sou quem escreve, / mas sim o que escrevo* [...] (Pignatari, 2004: 53). A peça contemporânea de Risério traz todo aquele conflito que faz da melopeia mirandina: *Comigo me desavim, / sou posto em todo perigo; / não posso viver comigo / nem posso fugir de mim.* [...] (Sá de Miranda, 1976: 9-10) um dos poemas mais lembrados do Mundo Lusófono. Sendo da mesma geração de Antonio Risério, Lenora de Barros traz em sua obra o mencionado conflito, resultando, daí, uma explosão do lirismo hodierno, do

lirismo verbo-visual. Necessário dizer que, nos meios especializados, no Brasil, já não se usa "poetisa" como feminino de poeta, pois, esta palavra masculina passou a ser comum de dois: o/a poeta.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

1. Percurso da poeta Lenora de Barros

O Brasil dos anos 1970 viu surgir uma geração de poetas e artistas plásticos/gráficos, com mente bastante cosmopolita – habitantes do *Orbe Terrestre*. A época marca a retomada do espírito guerreiro e de invenção, comportando até um certo sectarismo, tão característico das vanguardas históricas – em verdade, foi uma geração que bebeu de muitas águas: do Concretismo em Poesia à Arte Pop e Grupo Fluxus, com Marcel Duchamp pairando sobre tudo e todos. A sua produção poética foi acompanhada da proliferação de "revistas" (em época, ainda, de autoritarismo), publicações estas que veicularam boa parte da produção inicial desse pessoal que, além de ter os poetas concretos como entidades paradigmais, mantiveram com eles relações de amizade. Tais revistas, geralmente de vida efêmera, foram: *Código*, *Polem*, *Navilouca*, *Artéria*, *Poesia em Greve*, *Qorpo Estranho*, *Almanak*, *I*, *Zero à Esquerda* etc. O poeta Paulo Leminski (1944-1989) chegou a dizer que o principal poeta dos anos '70 não havia sido uma pessoa, mas as revistas em seu conjunto (Leminski, 1982: 3). Lenora de Barros situa-se justamente aí: seu primeiro poema, como já dito, foi publicado em 1975, na revista *Poesia em Greve* da qual era, também, coeditora. Filha do multi-artista plástico Geraldo de Barros, concretista histórico do Grupo Ruptura, Lenora teve, desde muito cedo, a oportunidade de entrar em contacto com altíssimo repertório em termos de linguagens, em que predominavam conhecimentos das Artes Construtivas, o que incluía a Poesia Concreta. Formada em Linguística, não seguiu a senda acadêmica. Viagens, com maior ou menor duração, completaram as suas necessidades de Mundo, e sua produção artística/poética foi-se processando num contínuo e com uma coerência não-repetitiva admirável. Livro de poemas, apenas um: *Onde se vê,* de Leonora de Barros (1983). A fotografia entrou em seus trabalhos, não como realidade em si, mas como coadjuvante de um complexo sígnico que pode transitar do livro para o cartaz, passando pelo vídeo: Leonora de Barros (2011: *passim*) e Priscila Arantes (2016: *passim*).

2. Um acercamento a cinco facturas de Lenora de Barros

Poemas de Lenora de Barros, como já foi colocado, exigem um novo olhar, uma nova leitura. *Grosso modo* poder-se-ia chamá-los *intersemióticos*, *interdisciplinares*, *visoconceituais*, mas que transitam de um meio para outro, sem perda de informação estética. Daí que será comum encontrar poema de Lenora de

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Barros em duas ou três versões: versão livro, vídeo, cartaz, de pequenas ou grandes dimensões. As facturas já são pensadas tendo em consideração esse trânsito. Para este trabalho, foram selecionados cinco dos seus mais cogitados poemas, que se prendem ao Lirismo da tradição luso-brasileira, assim como utilizam a auto-representação fotográfica como recurso, passando pelo universo da Arte Pop e pelo rigor do Concretismo. Seguir-se-ão breves abordagens metalinguísticas.

2.1. *Homenagem a George Segal,* 1975 (Figura 1)

A utilização da Fotografia como mais uma importante técnica/linguagem na elaboração de poemas tem sido uma das marcas registradas de Lenora de Barros, há quatro décadas – para este, contou com o auxílio de Fábio M. Sampaio. Nesta homenagem, tem-se a construção de um 'quadro' à maneira de ..., uma incursão crítico-criativa. A série de fotogramas lembra um outro pop-artista que se utilizou da repetição de imagens: Andy Warhol, espécie de segundo homenageado. Porém, os fotogramas, aí, são como os do cinema, os que criam o movimento até que, no maior, a obra per-feita se apresenta como o registro de um dos trabalhos do artista George Segal. A pasta de dente/gesso, expande-se gradativamente cobrindo a figura, que pratica o cotidiano/prosaico ato da escovação dentária, assim como são prosaicas as "cenas" montadas pelo artista estadunidense. O peça acabou por ganhar versão em vídeo e, posteriormente, versão impressa agigantada para participar de exposição em galeria de arte.

2.2. *Poema,* 1980 (Figura 2)

Para esse trabalho, a poeta contou com o auxílio, como fotógrafa, da artista plástica Fabiana de Barros. Neste poema, o confronto do orgânico com o mecânico dá a tônica, criando uma série de pertinências formais, empreendendo uma luta que ganha conotações acentuadamente eróticas. O puramente visual impregna-se de significado, adquirindo matizes do verbal. O poema é, de facto, como outros dos seus, um foto-cine-poema, constituído por seis fotogramas, dispostos na vertical. Inicia, o poema, com parte do rosto, que escancara a boca, expondo a língua: forma triangular, com o vértice apontando para baixo – repita-se: a figura fotografada, como sempre, é a própria Lenora de Barros. A esse triângulo de abertura, contrapõe-se um outro, o do último fotograma, com o vértice apontado para cima, formado pelas hastes de sustentação dos tipos de uma máquina de escrever excitada, arrepiada. Estabelece-se, assim, o diálogo algo tenso, entre o animado e o inanimado / do falado e do escrito, das origens do verbal oral à tirania da escritura, ali representada por um seu instrumento

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

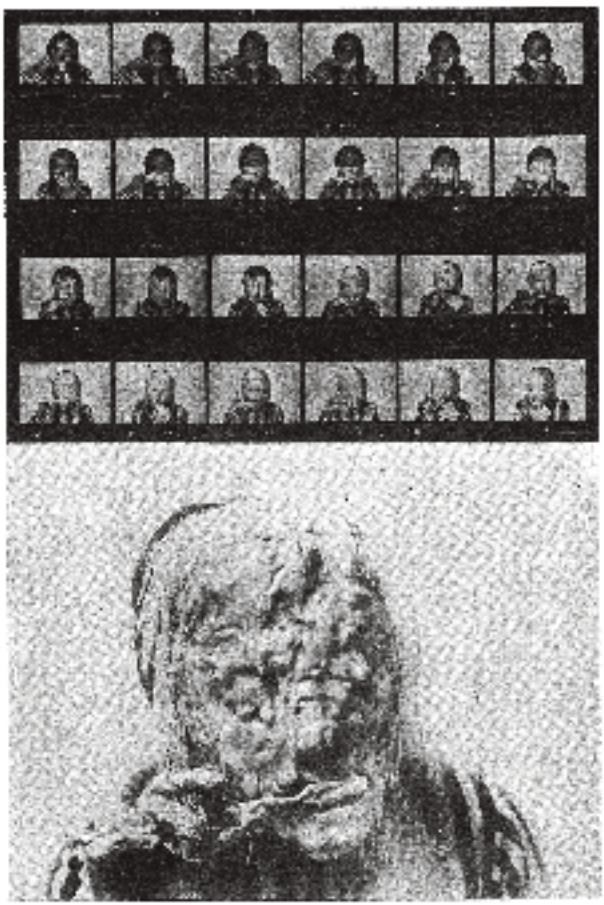


Figura 1 · *Homenagem a George Segal*, de Lenora de Barros, 1975. Fonte: Revista *Poesia em Greve*, 1975.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · *Poema*, de Lenora de Barros, 1980. Fonte: Revista *Zero à Esquerda*, 1981.

mecânico. Os quatro fotogramas intermediários configuram, de modo paronomástico, cenas de uma batalha que se trava entre a língua, ela-mesma, órgão modulador do aparelho fonador, o teclado e as peças metálicas, elementos constitutivos da máquina de escrever. Misto de carícia e agressão, sensualidade sadomasoquista, a distância que se insinua entre o falar e o escrever. Um toque de Eros na frieza das Letras. Nessa/dessa luta, o próprio poema é que se plasma.

2.3. *Eu não disse nada*, 1990 (Figura 3)

Para a feitura do poema, Lenora de Barros utilizou sacos de supermercado, com texto distribuído numa sequência de quatro fotogramas: EU . NÃO . DISSE. NADA. As fotos originais em *polaroid* (registros feitos por Marcos Augusto Gonçalves), com a disposição dada pela poeta, direcionam esta fatura, novamente, a trabalhos de Andy Warhol, o pop-artista que reabilitou a arte do retrato na segunda metade do século XX. Para a edição de *Artéria* 6, o trabalho foi reajustado pela equipe da Nomuque Edições. Semanticamente falando, a frase colocada tem muito a ver com a atitude infantil do "não fui eu" ou mesmo "eu não disse nada", mas pode também indicar o problema da omissão: aí, o trabalho assume uma dimensão crítica. O poema de Lenora de Barros transita numa época em que o repertório pop e o construtivo são recursos disponíveis, com os quais se pode expressar tranquilamente. Mais do que qualquer outra coisa, importa, aí, a beleza do poema enquanto factura.

2.4. *See me*, 1993 (Figura 4)

Para este poema, Lenora de Barros contou com trabalho fotográfico de Silvio Ribeiro. A figura aprisionada em placenta, clama por libertação: "mim quer sair de si". A sequência verbal possível dita a ordem em que as figuras devem ser vistas e/ou lidas tal como na banda desenhada. Como não lembrar do *não posso viver comigo / nem posso fugir de mim*, do poema de Sá de Miranda, ou do citado poemeto de António Risério? Ou evocar o "fora de si"... neste *Veja-me* (*See me*) do título? A forma oblíqua do *eu*, empregada errônea (como é comum entre pessoas de baixo repertório gramatical, no Brasil) e propositadamente, reforça o caráter lírico da peça e clama pelo nascimento do poema que quer se configurar fora do *si*. Da aflição ao sorriso que se esboça no quarto fotograma, configura-se o poema.

2.5. *Procuro-me*, 2001 (Figura 5)

Nesta versão (houve outras), foram utilizadas fotos (registros automáticos, em pelo menos duas ocasiões) muito próximas naquilo que apresentam de

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · *Eu não disse nada*, de Lenora de Barros, 1990. Fonte: Revista Artéria 6, 1992.
Figura 4 · *See me*, de Lenora de Barros, 1993. Fonte: Coleção da Poeta.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · *Procuro-me*, de Lenora de Barros, 2001.
Fonte: Coleção da Poeta.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

expressão facial, fotos que mostram a figura olhando-se, com cabelos diversos, (des)arrumados de diferentes maneiras, o que remete a esses programas de computador que se encontram em cabeleireiros e que fazem uma espécie de pré-visualização da cliente: um espanto, já que nada fica bem naquela que se procura. Daí, a figura ficar estarrecida a cada cabeleira que se ajusta em sua cabeça. Crítica à sociedade de consumo, crítica às mídias que vendem/impõem padrões do que seria a Beleza. A personagem não se ajusta e sofre com isto. A reiteração, repetição da figura remete ao já citado pop-artista, só que, aqui, sem o *glamour* que acompanha celebridades. Lenora de Barros *desglamouriza* a personagem (ela-mesma) neste trabalho e, com a legenda *PROCURO-ME*, denuncia a própria condição de desencontro consigo mesma, no imo de seu ser e enquanto configuração física. Opera, aí, uma dupla paródia: de trabalho análogo de Marcel Duchamp (*WANTED*, frase que costuma constar em cartazes de procurados pela Lei, com foto de perfil e de frente, 1923) e de um *PROCURA-SE*, que se transmuta em *PROCURO-ME*: um procuro-me a mim mesmo (a). Onde me encontro, afinal?

Conclusão

Tendo em mira a produção poética/artística de Lenora de Barros, dos últimos 40 anos, ela pode ser considerada um dos grandes valores da Arte Contemporânea no Brasil. Por outro lado, deve ser tomada como uma digna representante do *neofeminismo* brasílico sem estardalhaço, situando-se ao lado de outras grandes criadoras, como Tarsila do Amaral, Patrícia Galvão, Lygia Clark e Lygia Pape, Judith Lauand, Mira Schendel e Regina Silveira. Estranho o fato de no Brasil não haver mulheres poetas do Concretismo. Aparece, na concretista *Invenção* número 5, poema de Maria do Carmo Ferreira, autora admirável, embora não possa ser considerada uma poeta concretista, propriamente (cf. Revista *Invenção* 5, 1967: 92). A questão não é bem do Concretismo brasileiro, mas das mulheres que dele não se aproximaram. Por quê? Diferentemente, em Portugal, destacaram-se Ana Hatherly e Salette Tavares, poetas históricas do concretismo/experimentalismo (Sousa & Ribeiro, 2004: *passim*) e o facto é digno de nota. Já nos anos 1970, no Brasil, aparece a obra notável de Lenora de Barros que, sem abdicar do experimentalismo, honra a interminável luta do feminismo para o "empoderamento" da Mulher. E, sendo uma cosmopolita desde a infância, tenta colocar sua obra no mostruário do Planeta, mesmo sendo brasileira e, portanto, operando a partir de uma Terra situada à margem dos países ditos hegemônicos. Em seu labor, o engajamento sócio-político é sutil, mas vigoroso e o resultado, que deixa transparecer a prevalência de aspectos formais, porta uma semântica

potencializada. Emergindo da raridade de se encontrarem poetas-mulheres de linha experimental no Brasil, Lenora de Barros apresenta-se como "a" poeta experimental de sua geração... e das seguintes. Lenora de Barros: uma poeta para o Planeta Terra.

Referências

Arantes, Priscila org. (2016) *Lenora de Barros: Issoéossodisso*. São Paulo: Paço das Artes.

Barros, Lenora de (2011) *Relivro*. Rio de Janeiro: Automática-Oi Futuro.

Barros, Lenora (1983) *Onde se vê*. São Paulo: Editora Klaxon.

Hatherly, Ana (1975) *A reinvenção da leitura: breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais*. Lisboa: Futura.

Leminski, Paulo (1982) O Veneno das Revistas da Invenção. In: "Folhetim 278": suplemento do jornal *Folha de S. Paulo*, de 16.05.1982, p. 3.

Miranda, Francisco de Sá de (1976) *Obras completas*. 4ª ed. Lisboa: Sá da Costa, vol. 1.

Pignatari, Décio (2004) *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. Cotia-SP-Campinas: Ateliê Editorial-Editora da Unicamp.

Revista *Invenção 5* (1967) São Paulo: Edições Invenção.

Revista *Poesia em Greve* (1976) São Paulo: Editores Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino.

Revista *Qorpo Estranho* 2 (1976) São Paulo: Editores Julio Plaza e Régis Bonvicino.

Revista *Zero à Esquerda* (1981) São Paulo: Nomuque Edições.

Sousa, Carlos Mendes de e Ribeiro, Eunice org. (2004) *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa: anos 60 – anos 80*. Coimbra: Angelus Novus.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Luciana Magno, um corpo movente na Amazônia

Luciana Magno, a moving body in the Amazon

ORLANDO FRANCO MANESCHY*

Enviado a 13 de março de 2017 e aprovado a 14 de março de 2017.

*Brasil, artista visual, curador independente e professor pesquisador. Bacharelado em Comunicação Social. Mestre em Comunicação e Semiótica (Artes). Doutor em Comunicação e Semiótica (Signo e Significado nas Midias).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes. Campus Universitário do Guamá. Rua Augusto Corrêa, 01 – Guamá. CEP 66075-110. Caixa postal 479 Brasil. E-mail: orlandomaneschy@gmail.com

Resumo: Este artigo concentra-se na produção artística da paraense Luciana Magno, (Belém do Pará, 1987), na Amazônia. Magno vem desenvolvendo há alguns anos a série Orgânicos, em que seu corpo é empreendido como elemento da natureza, buscando mimetizar-se ao espaço em que realiza suas performances, orientadas para fotografia e, por vezes, ao video. Esse trabalho vem sendo bem recebido pela crítica de arte especializada, o que a levou a ser contemplada com distintos prêmios e ser selecionada para mostras em vários cantos do país e ainda no exterior. Abordaremos, ainda Telefone sem Fio, uma obra com a qual a artista cruzou o Brasil, dos pontos mais extremos de norte a sul, estabelecendo um olhar crítico e poético acerca da cultura, história e política.

Palavras chave: Performance / Amazônia / Arte e Política.

Abstract: *This article concentrates on the artistic production of Luciana Magno (Belém do Pará, 1987) made in the Amazon region. Magno has been developing for several years the Organic series, in which his body is undertaken as an element of nature, seeking to mimetic the space in which do performances oriented to photography and sometimes video. This work has been well received by the critics of specialized art, which led to it being contemplated with different prizes and being selected for shows in various corners of the country and still abroad. We will also address, Telefone sem Fio, a work in which the artist crossed Brazil, from the most extreme points from north to south, establishing a critical and poetic look at culture, history and politics.*

Keywords: *Performance / Amazon / Art and Politic.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Neste artigo, destacamos alguns projetos de significativa importância para a obra de Luciana Magno, dentro do seu modo de trabalho, em que os próprios processos ocorrem como fruto do contato com as circunstâncias com as quais se depara, e com o outro com o qual se relaciona, seja para acessar determinado espaço no qual deseja atuar, seja para interagir a partir de procedimentos estabelecidos para um projeto, o que a leva a adentrar em questões da região amazônica, sejam estas naturais, sejam interferências realizadas pelo homem com os diversos planos pensados para a região e que suscitam um olhar crítico, que a artista lança de forma bastante singular.

Magno, ao percorrer a Amazônia discute o corpo em relação a paisagem, em percursos de enfrentamento e de busca de mimeses com o ambiente, e que termina por ativar relações que, por vezes, fazem situações políticas reverberarem, como por exemplo, quando adentra um ambiente em que existe madeira retirada de forma ilegal da floresta. Nesse espaço, a artista entra em contato com a natureza destruída e com pequenos pedaços de vida. Na imagem, entre toras de madeira, seu corpo repousa, enquanto um pássaro pousa sobre seus cabelos. Na produção da artista as coisas conjugam-se de maneira integrada, manifestam-se no acontecimento e propiciam a experiência despontar enquanto vivência, para materializar-se na forma de arte (Figura 1).

Em Orgânicos a artista passou também por diversas situações de tensão e negociação, como quando chegou perto de uma área de mineração ilegal na rodovia Transamazônica. Lá, na estrada que significou o sonho de integração do Brasil, num projeto de colonização da Amazônia, por meio da construção de uma autoestrada que pretendia atravessar essa região do país de leste a oeste, a artista encontrou miséria e desajustes sociais, e também pessoas extremamente humanas. Em meio a uma rodovia que nunca se concretizou na totalidade do projeto, e que foi tomada em parte de volta pela floresta, Luciana Magno busca imergir na experiência com o ambiente, como quando some na poeira da terra da estrada, revirada por transportes pesados que cruzam a mesma (Figura 2 e Figura 3).

Para Marisa Mokarzel, curadora brasileira e pesquisadora de história da arte, o trabalho da série Orgânicos, que Luciana Magno vem desenvolvendo desde 2011, a leva a uma compreensão profunda sobre o ser humano:

> *Cabelos, pernas, troncos, algas, cipós, árvores e pedras ganham uma organicidade e passam a pertencer a único corpo que não dissocia ser humano e natureza.*
> *O antropólogo Tetsuro Watsuji em seu livro Antropologia da Paisagem, afirma que para compreender verdadeiramente aquilo que há de fundamental no ser humano é necessário percebê-lo ao mesmo tempo como indivíduo e totalidade. A existência humana é individual e social, e isso, em parte, ocorre porque a espacialidade é inseparável*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Luciana Magno, Da série *Orgânicos*, performance orientada para fotografia, Santa Barbara, 2014. Acervo da Artista.
Figura 2 · Luciana Magno, Da série *Orgânicos*, performance orientada para fotografia, Transamazônica, 2014. Acervo da Artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Luciana Magno, Da série *Orgânicos*, performance orientada para fotografia, Transamazônica, 2014. Acervo da Artista.
Figura 4 · Luciana Magno, capa e contra-capa do catálogo *Orgânicos*, Belém: Banco da Amazônia, 2016.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

> *da temporalidade. As pessoas morrem e o entorno muda, porém dentro desse contínuo morrer e transformar, há um incessante transformar.* (Magno, 2016 A, p. 02)

Neste projeto, que vem se estendendo ao longo de seis anos, a artista, por vezes, busca a delicadeza da metamorfose, em quase um processo de desaparição na paisagem. Há uma espécie de desejo de integração, de diálogo, de profunda troca física com a natureza na qual seu corpo habita naquele momento. Em algumas fotografias e videos seu corpo está tão unificado, que parece que levamos um tempo para percebê-lo. Em certas performances o tempo é um tempo expandido, frente à velocidade da vida humana. É o tempo longo da natureza. Várias dessas obras apresentam-se no catálogo da mostra Orgânicos, realizada no Espaço Cultural do Banco da Amazônia, entre novembro de 2016 e janeiro de 2017, com curadoria de Mokarzel, como podemos ver na imagem que ilustra a capa e contra-capa da publicação, e ainda em outras obras presentes ali. Nelas, Magno dissolve-se na imagem (Figura 4).

Ao falar sobre o projeto, em release de divulgação, a artista revela-nos:

> *Nosso organismo é constituído da mesma matéria orgânica que está na terra, na folha de uma árvore, na pata da formiga. Quando morremos, nosso corpo volta à terra pra ser decomposto por bactérias que vão se alimentar e gerar nutrientes pros seres vivos próximos, uma árvore, uma grama, uma minhoca... e lá na frente o ciclo se renova quando alguém come uma fruta ou um pedaço do bife do animal herbívoro que comeu aquela grama, estamos todos interligados.*

Há uma poesia do fluxo da vida e da morte, do caos e do equilíbrio presente nesses trabalhos tão delicados e pungentes ao mesmo tempo. Magno que começou na fotografia na FotoAtiva, escola de imagem capitaneada por Miguel Chikaoka, em Belém do Pará, revela uma íntima conexão com o pensamento zen de seu professor, sobre o qual a artista debruçou-se em seu mestrado em artes. Talvez, nessa suave trama, fios se conectem no entendimento da vida, na reflexão sobre tempo, performance e impermanência (Figura 5).

A série *Orgânicos*, que vem sendo realizada desde 2011, recebeu diversos prêmios, como: *Bolsa de Pesquisa e Experimentação Artística do instituto de Artes do Pará*, 2013; *Prêmio Arte Pará*, 2014; *Prêmio Video Brasil*, 2015 e recentemente foi contemplada no edital do Banco da Amazônia. Sobre os processos da artista, Marisa Mokarzel reitera:

> *Ao despir-se e despojar-se de todos os artifícios para vivenciar a relação corpo e paisagem, Luciana Magno utiliza o corpo, ele mesmo, como elemento da natureza. Destece fronteiras, integra-se a um todo modificado pelo tempo, ocupa um espaço que, delimitado pela ação, torna-se lugar.* (Magno, 2016, p. 03)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · Da série Orgânicos, performance orientada para fotografia, (Sem título), 2014. Acervo da Artista Da série *Orgânicos*, performance orientada para fotografia, (Sem título), 2014. Acervo da Artista
Figura 6 · Luciana Magno, página do livro resultado do processo de *Telefone sem Fio – do Oiapoque ao Chuí*, desenvolvido como colagem pela artista, 2016. Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.
Figura 7 · Luciana Magno, página do livro resultado do processo de T*elefone sem Fio – do Oiapoque ao Chuí*, desenvolvido como colagem pela artista, 2016. Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Já em Telefone sem Fio, (obra que tratamos em outro artigo no qual abordávamos diversas artistas), Luciana Magno observa outras fronteiras, faz-se de viajante contemporânea e cruza as cinco regiões brasileiras em um estúdio móvel, por aproximadamente 6.037km, do Oiapoque, ao extremo norte do país, percorrendo cidades entre os estados do Amapá, Pará, Maranhão, Tocantins, Goiás, Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, findando sua rota na cidade Chuí, ao extremo sul brasileiro.

Premiada com o Edital Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais (10a edição), em 2013, Magno, ao realizar Telefone sem Fio no formato de expedição, cruzando o Brasil, objetiva "a pesquisa como proposta de discussão e documentação dos possíveis imaginários e identidades culturais nas regiões do Brasil", como esclarece no texto do projeto submetido a Fundação Nacional de Arte – Funarte:

> *A obra acontece durante o deslocamento e as cidades são a bases fixas do projeto móvel, as ligações telefônicas tornam-se o lugar do encontro desses rastros delírios, testemunhos com o real. Através da fotografia, do vídeo e da voz, a prova do acontecido se faz presente, documentada. Esses fragmentos (depoimentos, fotos, vídeos) tentam, em sua relação intrínseca, propor a criação de um não-espaço, um encontro entre o ficcional, a memória e o real: contrastar imaginários, identidades e diversidades dos vários Brasis.* (Magno, p. 02, 2013.)

São fluxos e percursos, desenhados de forma literalmente orgânica pela artista, que não apenas olha, mas se mescla ao lugar, estabelecendo relações sensíveis e densas, como afirma a artista no livro que desenvolveu com o projeto:

> *Antes de colocar o pé na estrada, de percorrer por carro/casa/estúdio-móvel aproximadamente 6.000 km por rodovias e hidrovias do Norte ao Sul do país, uma única certeza era nossa fiel companheira de viagem: a impossibilidade de decifrar racionalmente o enigma de um Brasil. "Brasis" poderia ser então a sua denominação mais justa, uma pista, um mapa, uma indicação da pluralidade a que estávamos a ser inseridos.*
> *Para entendermos a geografia extra política, optamos por uma metodologia não específica, não definida nem definidora. Transcender o campo teórico se fazia necessário para um outro saber. Um jogo.*
> *Ser levado pelo acaso, um acaso a que procurávamos e não somente nos deixávamos ser atingidos. Dessa forma, a geografia do corpo a corpo se mostrou mais do que uma ferramenta útil na descamação dos enigmas, um posicionamento preciso aos embates contínuos dos percursos. Um correr risco. Um estar aberto para não decifrar e ser devorado.*
> *Começamos o traçado no Oiapoque, a primeira cidade ao Norte do País, e findamos no Chuí, a ultima cidade do extremo Sul brasileiro, tendo como pontos de fricções de fronteira a Guiana Francesa e o Uruguai. A língua portuguesa ao Norte permanece mais intacta que ao Sul, no Chuí onde uma espécie de portunhol ecoa pela cidade devido ao transito livre de pessoas e mercadorias estabelecida pelo acordo Mercosul. Ao Norte, como toda a historia vem apresentando dados sobre a região amazônica, a questão fica um pouco mais violenta. Ilhados por um rio, os amapaenses e brasileiros*

> *de vários lugares do país que migraram para aquela região na promessa do ouro e de uma vida melhor, não possuem o mesmo transito livre que a Guiana Francesa.* (Magno, p. 34, 2016 B)

No livro Telefone sem Fio – do Oiapoque ao Chuí, Solon Ribeiro, artista e curador que viajou na expedição, escreve, junto com Magno:

> *Todos os meios tecnológicos utilizados durante o projeto para a sua documentação se revelaram aquém da complexidade da grandeza a que ele ia se desvendando, como um filme que se vive dentro do filme, aquilo que no momento final não é exposto na tela. Toda documentação pode ser acompanhada no site www.lucianamagno.com telefonesemfio onde um mapa interativo com demarcações das 32 cidades pode ser acessado, assim como o documentário resultado final do projeto e que também acompanha esta publicação. No site se revela um não lugar, não lugares, os séculos parecem ter deixado o homem cansado de tantas informações.* (Magno, p. 34, 2016 B)

Magno ativa um conjunto de processos em seu trabalho artísticos, que faz com que seu estar na vida misture-se profundamente como seus fluxos vivenciais-artísticos. Nesse movimento, na delicadeza dos gestos, no desaparecer na paisagem, articula sobre tempo e história, fala do diminuto da temporalidade da vida humana e daquilo que podemos constituir enquanto passageiros na terra. São videos e fotografias de intensa entrega e interação com o ambiente em que se encontra presente, como em Orgânicos, bem como reflexão profunda, quando entendemos Telefone sem Fio, como um movimento de experiências, ordenadas na forma de livro/video/site, que documentam mais do que uma viagem pelo Brasil, mas um percurso interno de penetrar o país (Figura 6, Figura 7). Assim, Magno deixa uma densa contribuição de olhar para a diversidade brasileira a partir da estrada e seus habitantes, ao tentar constituir trocas, vínculos com os lugares, entre as cidades e seus habitantes, intencionando estabelecer diálogos e compartilhar percepções. Com os dois projetos, observamos uma coerência muito grande da artista, que coloca na vida e na arte uma sutileza do seu estar no mundo, com leveza e crítica, com fruição e conduta.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Maneschy, Orlando; Mokarzel, Marisa. (2012). Fora do centro, dentro da Amazônia – Fluxo de Arte e lugares na estética da existência. In: *Amazônia: ciclos de modernidade*. – São Paulo: Zureta.

Magno, Luciana. (2016 A) Telefone sem Fio – do Oiapoque ao Chuí. Fortaleza: +2 Editores.

Magno, Luciana. (2016 B). Orgânicos (catálogo). Belém: Banco da Amazônia.

Mokarzel, Marisa. (2016). Série Orgânicos e os prolongamentos de si. Belém: Banco da Amazônia.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Algo puede suceder: Loss of Symmetry, una aproximación a la obra de Nicolás Lamas

Something Can Happen: Loss of Symmetry, an approach to the work of Nicolás Lamas

ÒSCAR PADILLA MACHÓ*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*España, artista visual, profesor. Doctor en Bellas Artes, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts (UB). Màster en Producció i Recerca Artística, UB, Facultat de Belles Arts. Licenciado en Bellas Artes, UB. Graduado en Bellas Artes (Pintura), Escola d'Arts i Oficis Llotja de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny. Facultat de Belles Arts. Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: padillaosc@ub.edu

Resumen: Este artículo explora la obra de Nicolás Lamas a través de Loss of Symmetry, una exposición cuyas piezas configuran una red conceptual que abarca gran parte de las preocupaciones que son centrales en la obra del artista: la relación entre lo natural y lo artificial, el interés por el origen de los objetos y las posibilidades que tienen estos elementos de crear una multiplicidad de sentidos. Todo ello se vehicula a través de objetos cotidianos literalmente extraídos del contexto del deporte o del juego y de obras que simulan fragmentos arqueológicos, creando paradojas internas y externas entre los distintos elementos de la exposición.

Palabras clave: Materialismo / Instalación / Objetos cotidianos / Juego.

Abstract: *This article explores the work of Nicolás Lamas through Loss of Symmetry, an exhibition that creates a conceptual network through its artworks, spanning over the major concerns in the artist's work: the relationship between the natural and the artificial, his interest on the origin of objects and the possibilities that these elements have to create a multiplicity of senses. This is carried through daily objects literally extracted from the context of sport or game and through works that simulate archaeological fragments, creating internal and external paradoxes between the different elements of the exhibition.*

Keywords: *Materialism / Installation / Everyday objects / Game.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

Este artículo explora las relaciones creadas entre las diferentes obras que presentó Nicolás Lamas (Lima, 1980) en *Loss of Symmetry* (Loods 12, Wetteren, Bélgica), una de sus últimas exposiciones. El artista peruano residente en Bélgica y que recientemente también ha expuesto en el Espai Tretze de la Fundació Miró de Barcelona, forma parte de una generación de artistas cuyos procesos de trabajo operan bajo unos parámetros heterodoxos y aparentemente contradictorios, y que en cierta manera buscan crear nuevas relaciones de sentido entre los distintos elementos que aparecen en sus exposiciones, tejiendo así una red de asociaciones imprevistas.

La exposición *Loss of Symmetry* (Figura 1) pone de manifiesto preocupaciones que son centrales en la obra del artista: las relaciones entre lo natural y lo artificial, el interés por el origen de los objetos —así como por sus procesos de formación y desaparición— y sobre todo, las posibilidades que tienen estos elementos de crear una multiplicidad de sentidos.

1. Objetos, materiales, cosas

Esta preocupación por el sentido de los objetos cotidianos sitúa un marco reflexivo que va más allá de lo que emerge en la superficie de esta intencionalidad. Aquí se condensan procesos de trabajo tradicionalmente disociados: la conceptualización lingüística se une a la especulación de sentido que generan los materiales y la forma de los objetos. Sin embargo, el propio artista señala que "la combinación de ambas posturas, lejos de contradictoria me parece necesaria" (Lamas, 2014).

A pesar de estos procesos de trabajo heterodoxos, en los que conviven distintas aproximaciones al conocimiento, hay una tendencia en toda la obra de Lamas a centrar la atención en aquello que no puede ser leído; aquello que cuestiona la comprensión adquirida a través de la convención:

> *Aburridos del giro lingüístico* [...] *muchos estudiosos están ahora convencidos de que en ocasiones pueden tener acceso inmediato al mundo que nos rodea* [...] *Nuestra tendencia en el pasado fue ignorar y olvidar la presencia en favor del sentido. Las obras de arte son objetos ahora considerados de una manera más apropiada como encontrados más que interpretados* (Moxey, 2009: 8).

La propuesta expositiva de Nicolás Lamas parece simular situaciones cotidianas que se han visto alteradas por alguna acción de la cual no tenemos ninguna información y que desafía aquello que sabemos del funcionamiento de los objetos que nos rodean, tanto en materia de significado como de simbología, e incluso sobre su comportamiento físico y material. De alguna manera, sus

instalaciones nos emplazan a una temporalidad precipitada:

> *Estamos envueltos en el juego incontrolable de fuerzas materiales que hacen de cada acción algo contingente. Somos testigos* [...] *del irreversible avance de la tecnología que, eventualmente, volverá obsoleta toda forma viviente. Somos llamados de forma continua a abandonar nuestras habilidades, nuestro saber y nuestros planes* (Groys, 2016: 44).

Lamas crea unas escenografías que se cuestionan a sí mismas a través de un intento de ralentizar, e incluso detener, algo que resulta prácticamente imposible de parar, ya que estamos constantemente interpelados a la acción en una llamada a "la urgencia", tal como la denomina Groys. Al contrario de lo que sucedió en décadas precedentes, en las que el saber, el trabajo y el ocio estaban separados por distintas temporalidades, ahora estamos obligados a actuar constantemente a través de unos tiempos y ritmos solapados. En sus obras hay un juego que consiste en condensar tiempo, pero sobre todo hay un intento por captar esta urgencia a través de la suspensión de ciertas acciones simuladas. Hay una búsqueda de lo contingente, una intención de mostrar, visualizar y señalar aquellas ordenaciones que tienden a lo caótico y que por tanto escapan de lo codificado. Frente a sus obras, uno tiene la sensación de que algo ha sucedido, pero sobre todo, de que en cualquier momento algo puede suceder.

Esta problemática nos permite "admitir con sinceridad que los objetos son capaces de adoptar efectivamente y sin ninguna razón los comportamientos más caprichosos" (Meillassoux, 2015: 137). Este posicionamiento ha provocado una de las controversias más relevantes sobre los modos en los que nos acercamos al conocimiento y las maneras en las que producen sentido los objetos culturales, pues recupera la idea materialista de "las cosas" como ontología. Este planteamiento supone un desafío a las posturas postestructuralistas, que han sido hegemónicas en buena parte de las prácticas artísticas contemporáneas:

> *Estas interpretaciones de las prácticas artísticas* [...] *dejan los elementos materiales de la obra en un segundo plano frente a los lingüísticos: los aspectos epistemológico, lingüístico y metodológico; es decir, la dimensión comunicativa y discursiva, están en primer plano respecto al poético* (Matelli, 2016).

La propuesta de Meillassoux nos obliga a replantearnos cómo nos acercamos a los objetos que nos rodean y cómo incidimos sobre ellos. Este punto es fundamental para aproximarnos a la obra de Nicolás Lamas, ya que el artista busca poetizar alrededor de estos elementos. Lo hace, obviamente, sin que esto signifique ya una discusión entre la razón y la intuición, ni mucho menos una búsqueda de un orden trascendente ni una explicación sobre la naturaleza de "las cosas".

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

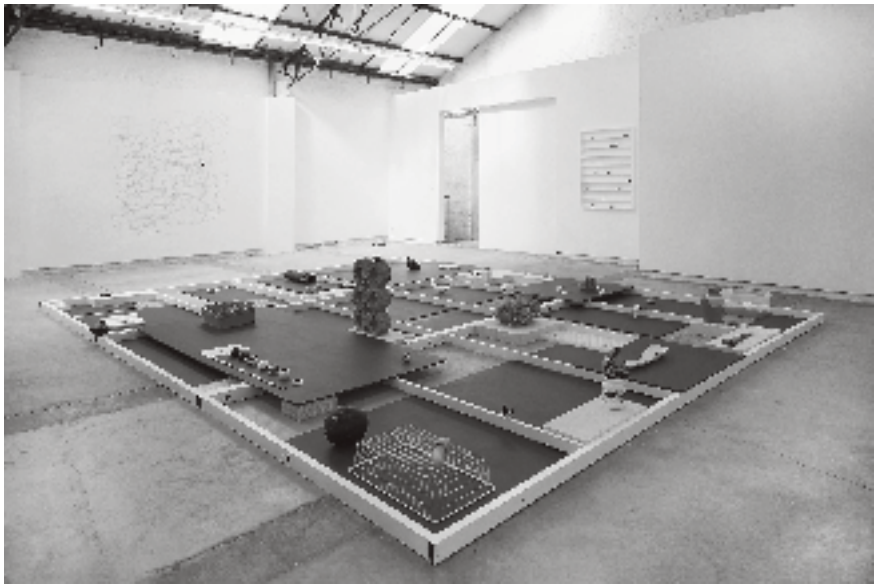


Figura 1 · Nicolás Lamas, *Loss of Symmetry*, 2016. Vista general de la exposición. Loods 12, Wetteren (Bélgica). Fuente: cortesía del artista.
Figura 2 · Nicolás Lamas, *Loss of Symmetry*, 2016. Detalle de la exposición. Loods 12, Wetteren (Bélgica). Fuente: cortesía del artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Más allá de los debates filosóficos, esta cuestión abre dos niveles de lectura en la obra de Lamas que resultan consecuencia el uno del otro: uno tiene que ver con la posibilidad de contingencia material de los objetos, y el otro con el sentido, el significado o la simbología con el que estos son investidos. El primer nivel tiene que ver mucho más con un análisis de los elementos estructurales de las cosas así como de las herramientas que lo permiten –por ejemplo, las matemáticas–, mientras que el segundo cuestiona la relación de identidad que establecemos con los objetos, así como las consecuencias –artísticas, científicas, económicas, psicológicas, etc.– que de esta operación se derivan. En este sentido, cabe destacar el lugar desde el cual Lamas realiza estas acciones, ya que su posicionamiento le permite distanciarse radicalmente de los objetos específicos minimalistas y postminimalistas. Su interés por las matemáticas tiene que ver con una dimensión especulativa: investiga las relaciones poéticas y simbólicas entre la geometría y su proyección en espacios cargados de elementos cotidianos, dando lugar a relaciones de sentido contingentes.

2. Loss of Symmetry

En la exposición *Loss of Symmetry* se despliegan en el espacio una serie de obras que, además de la relación que se establece entre ellas y con el dispositivo expositivo, como se ha planteado hasta el momento, también adquieren una serie de intencionalidades específicas del proyecto. En este sentido, cabe destacar ciertas piezas que evocan la relación entre el molde y el módulo – o la acción de modelar – , cuyas características evidencian conceptos como lo analógico y lo digital, lo fragmentado y lo continuo e incluso lo temporal y lo espacial. Además, estas nociones no se desarrollan desde una entidad abstracta, sino que se vehiculan, una vez más, a través de objetos cotidianos literalmente extraídos del contexto del deporte o del juego, y de obras que simulan fragmentos arqueológicos, creando paradojas internas y externas entre los distintos elementos de la exposición.

Hay una preocupación permanente en toda la obra de Nicolás que tiene que ver con aquello que sobrepasa los límites; una tensión constante entre lo rígido y aquello que lo desborda. En *Loss of Symmetry*, esto se articula a través de las relaciones que surgen entre objetos que *son* el rastro de una acción – enmoldar o modelar –, y el lugar en el que aparecen dispuestos –dentro o fuera de un espacio modular y geométrico. En algunas ocasiones, cuando Lamas nos muestra los vestigios de estas acciones, busca crear paradojas que abren nuevas posibilidades de sentido y de función en los objetos. Por ejemplo, cuando utiliza un jarrón de cerámica extremadamente delicado como molde para introducir materiales que se utilizan en los encofrados de la construcción (Figura 2), se establecen

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

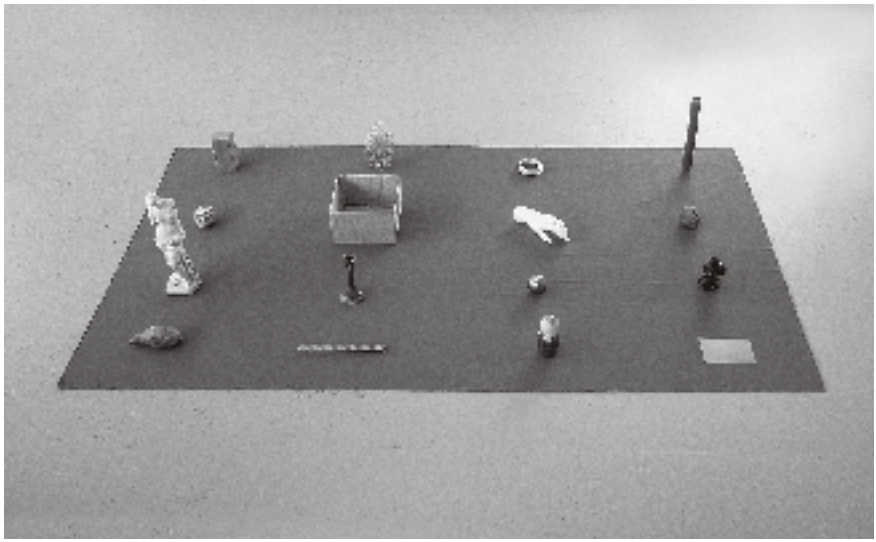


Figura 3 · Nicolás Lamas, *Dialogue Table #1*, 2015. Enough room for space, Bruselas (Bélgica). Fuente: cortesía del artista.
Figura 4 · Nicolás Lamas, *Loss of Symmetry*, 2016. Detalle de la exposición. Galería Loods 12, Wetteren (Bélgica). Fuente: cortesía del artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

una serie de relaciones contradictorias y de valor simbólico entre lo funcional y lo disfuncional, lo constructivo y lo decorativo, lo frágil y lo pesado, así como sobre el valor económico de los objetos, oponiendo lo caro frente a lo barato.

Como espectador, no puedo resistirme a pensar en el momento en que el cemento fue introducido en estado líquido en el interior del jarrón, y cómo este fue fraguando hacia el estado sólido, transformando todas las condiciones existentes de ambos materiales y generando sobre ellos una serie de reacciones contingentes. Dicho de otra manera: sucedió esto pero podría haber sucedido cualquier otra cosa, producto de múltiples variables como las condiciones atmosféricas en las que se realizó la acción, o las mínimas variaciones que se pueden dar en la cadena de producción de los materiales. Esta última es una característica fundamental del proyecto *Loss of Symmetry*, ya que enlaza de manera crucial con otra de las preocupaciones de Lamas: los procesos de formación y desaparición de los objetos, los cuales establecen vínculos entre tecnología, industria y arqueología.

En cierto modo, esta exposición despliega una dimensión temporal. Las relaciones entre espacio y tiempo adquieren aquí unas características absolutamente cotidianas, y sirven al artista para crear desplazamientos de sentido y de forma. La instalación, a pesar ser fija y estática, nos incita a dar saltos temporales a través de una supuesta arqueología de los objetos, así como a especular sobre sus distintas dimensiones espaciales a través de herramientas metodológicas que provienen de la ciencia y la tecnología. Los distintos elementos de la exposición son tratados como objetos de estudio; están dispuestos en el espacio de manera que simulan ser catalogados, medidos y analizados.

Con estas operaciones, el artista peruano parece cuestionar una concepción del materialismo que considera que este debe ser lógico y científico; para Lamas, en cambio, hay una necesidad de poner en duda las relaciones entre realidad y ficción. En este sentido, y aunque parezca alejado, Lamas añade una nueva capa de contenidos al insertar las nociones de juego y deporte. Aquí ya no solo se cuestiona la funcionalidad y/o disfuncionalidad de los objetos, sino también las reglas que rigen estas acciones.

Una de las obras en las que Nicolás hace referencia explícita al juego como concepto fue la acción *Dialogue Table #1* (Figura 3). En ella ensayó, a través de una acción performática junto con el artista Juan Duque, qué era lo que sucedía al invertir o eliminar algunas de las limitaciones provocadas por las reglas del billar. Esto dio como resultado "una instalación que perdió toda su estructura original y encontró otros modos de organizar los elementos involucrados bajo otros patrones y formas" (Lamas, 2014). En este sentido, no hay que olvidar que las variables que ofrece el juego del billar se han utilizado de manera recurrente en filosofía

para ilustrar las relaciones de probabilidad que hay entre causa y efecto. Hume y el mismo Meillassoux se refieren a ellas de manera explícita. Esta referencia abre nuevos niveles de lectura y ayuda a situar las intenciones del artista.

En efecto, Lamas ya había incorporado con anterioridad elementos extraídos del contexto del juego o del deporte. Sin embargo, y aunque en *Loss of Symmetry* se advierten bolas de billar, pelotas de tenis, zapatillas de deporte, un tablero de ajedrez, así como material deportivo de máxima actualidad, todos estos elementos (Figura 4) aparecen deformados, transformados y situados en el espacio al mismo nivel que el resto de objetos de la exposición: piedras, publicaciones impresas, elementos naturales, etc. Aquí, y al contrario que en *Dialogue Table #1*, ya no hay necesidad de experimentar con las probabilidades del juego una vez eliminadas algunas de las reglas fundamentales. Ahora todos estos elementos ya se han convertido en objetos significantes cargados de una multiplicidad de sentidos. Aquí, el espacio modular y geométrico en el que se disponen las obras adquiere la categoría de pista o tablero de juego.

Conclusión

El dispositivo de la exposición *Loss of Symmetry* me hace pensar en el análisis que hace Slavoj Žižek de *Dogville* (2003), la película de Lars von Trier. El filósofo plantea que detrás de la escenografía del film y de lo que allí ocurre hay una voluntad, por parte del director, de jugar con las nociones de realidad y ficción (Žižek, 2012). Sin embargo, en *Dogville* no se pretende ya hacer una ironía crítica de la representación, sino que Trier "quiere ser serio con la magia. Esta es empleada para hacernos creer" (Fiennes & Žižek, 2012). De la misma manera, en *Loss of Symmetry* de Nicolas Lamas, a pesar de las constantes paradojas internas entre los distintos elementos de la exposición, todo deviene creíble.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Fiennes, Sophie (directora) & Slavoj Žižek (guión) (2012). *The Pervert's Guide to Ideology* [documental]. Reino Unido: P Guide LTD / Blinder Films / Bord Scannán Na Héireann / The Irish Film Board / Film4 / British Film Institute Film Fund / Rooks Nest Entertainment.

Groys, Boris (2016) *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra. ISBN: 978-987-1622-49-8

Lamas, Nicolás (2014) En conversación con Federica Matelli.

Matelli, Federica (2016) "Les teories del realisme/materialisme especulatiu en l'àmbit de l'art i de l'objecte artístic." *Murcritic*. ISSN: 2339-8639. [Consult. 2017-01-10] Disponible en URL: www.murcritic.org/CORR_MURCRITIC_FMATELLI.pdf

Meillassoux, Quentin (2015) *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra. ISBN: 978-987-1622-34-4

Moxey, Keith (2009) "Los estudios visuales y el giro icónico." *Revista Ev Estudiosvisuales*. ISSN: 1698-7470. Núm. 6: 7-27. [Consult. 2016-12-20] Disponible en URL: www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Alejandro Gorafe y el objeto mutante: de lo común a lo sublime

Alejandro Gorafe and the Transfigured Object: from the Common to the Sublime

PABLO GARCÍA CALVENTE*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista plástico. Doctor en Bellas Artes. Universidad de Granada (UGR).

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo. Av. de Andalucía, 27, 18014 Granada, Espanha. E-mail: pgcalvente@ugr.es

Resumen: Este trabajo pretende poner de relieve la singularidad de la obra del artista Alejandro Gorafe, cuya producción está fundada en su audaz visión para captar la sensibilidad de los objetos cotidianos que, en sus manos, a través de una depuración técnica sobresaliente cargada de gran expresividad, se convierten en piezas genuinamente artísticas de enorme magnetismo. En la obra de Gorafe nada es ficticio. Los elementos que la componen se acoplan, a través de su mirada perspicaz, como si estuvieran destinados a una filiación eterna.

Palabras clave: Gorafe / objeto / ensamblaje / dibujo / escultura.

Abstract: *This article aims to highlight the idiosyncratic nature of Alejandro Gorafe's artistic production which is based on his daring vision to capture the esthesia of everyday objects that, in his hands, by means of an exceptionally expressive technique, become genuinely artistic pieces with enormous magnetism. In Gorafe's work, nothing is fictitious. The elements with which it is composed are joined, through his insightful gaze, as though destined for eternal filiation.*

Keywords: *Gorafe / object / assembly / drawing / sculpture.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

Este trabajo pretende poner de relieve la calidad y la singularidad de la obra del artista Alejandro Gorafe (Granada, 1962). Su elección no es azarosa, ya que este artista, a pesar de contar con la consideración respetuosa de la comunidad artística que le rodea (Granada es un referente en el mundo del arte), paradójicamente no cuenta con una repercusión a la altura de su valía artística, aunque su obra haya sido partícipe en numerosas ferias de nivel internacional (ARCO o Estampa, por ejemplo) y espacios expositivos de relevancia (Círculo de Bellas Artes de Madrid, etc.).

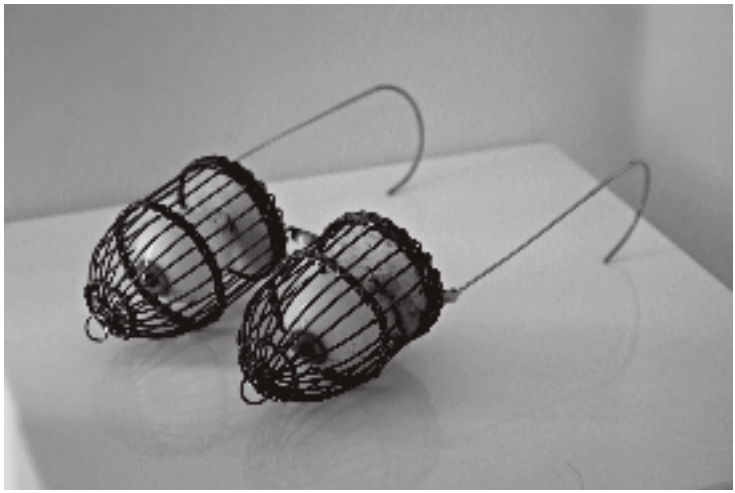
Podríamos decir que su producción está imbuida por su audaz visión para captar la sensibilidad de un objeto cotidiano y transformarlo, a través de una depuración técnica sobresaliente, en piezas genuinamente artísticas, sublimes, tremendamente atractivas, en poesía visual. Es un rastreador incansable de objetos potencialmente susceptibles de ser algo más. Siente especial predilección por las monturas de gafas, las chapas de las botellas de refrescos o las cuchillas de afeitar, entre otros, como puede observarse en las fotografías que acompañan este texto. Esta aseveración en la utilización de los objetos no es algo banal o fortuito, ya que está respaldada por tres décadas de trabajo continuado, de una meticulosidad exquisita y con una técnica en la ejecución sorprendente (Figura 1).

1. A primera vista

A primera vista, las obras Gorafe, especialista en convertir algo insignificante y sin valor en una pieza preciosa que inmeditamente anhelamos, se nos muestran como un regalo para los ojos. Como dardo de Cupido, las obras de Gorafe enamoran y atrapan al espectador, convirtiéndolo así en eterno cómplice. Un flechazo a primera vista, porque la obra de Gorafe está impregnada de "un discurso artístico lúcido que transita desde lo cotidiano y a menudo acaricia la utopía" (Hermano, 2014: 7).

Es difícil buscar una justificación teórica a algo que nace y se materializa de manera intuitiva y que no necesita una explicación o sustento teórico. De hecho, en nuestras conversaciones, cuando abordamos la razón que está detrás de la elección de algún objeto concreto, Gorafe me describe de manera humilde y natural cómo el objeto le sugiere una idea y cómo (o casi siempre) es el objeto (y no él) el que le llama la atención, ya sea por su color, su forma o el material y su textura, y cómo también el creador, finalmente, una vez seducido, se sumerge en ese pequeño mundo escudriñando cada uno de los recovecos de la morfología del objeto, ahora llamado a ser casi el centro del universo para este artista. Inicia así un recorrido que concluye con su transposición, como si de

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



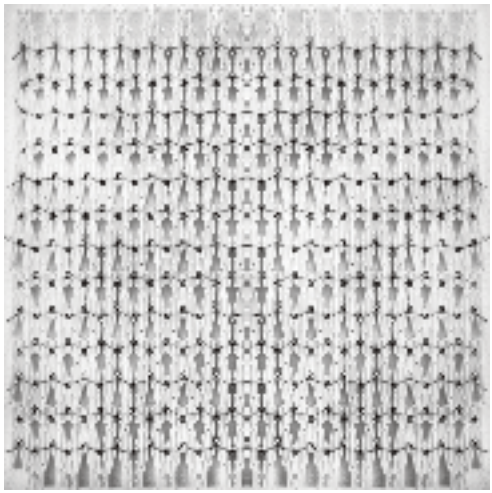


Figura 1 · Gorafe: *La cárcel de tus ojos*, 1990. Colección del artista. Fuente: propia.
Figura 2 · Gorafe: *Tapiz*, 2014. Colección del artista. Fuente: propia.

una crisálida se tratase, a otra dimensión, en este caso a la artística, en la senda que el genial Duchamp inauguró a principios del siglo pasado (Figura 2).

Los recursos con los que trabaja son relativamente sencillos, nunca usa adhesivos, de los que reniega, puesto que para él no forman parte del engranaje del objeto singular, son un añadido. Prefiere tratar sus esculturas como si fuesen el mecanismo de un valioso reloj, de esos que necesitan más que nada, la mano diestra y la paciencia experta del que sabe lo que se hace. Y de esta manera, a modo de artesano galáctico, Gorafe, se ocupa, día a día, año tras año, década tras década, en un trabajo continuo, enlazado en el tiempo y del que ni la moda, ni la tendencia, ni la opinión crítica intervienen de manera alguna. El artista y la obra, solo eso, no hay sitio para nada ni nadie más.

Las piezas creadas por este artista permanecen intactas en el tiempo, un tiempo que a modo de fanal, las cubre, protegiéndolas en su autenticidad genuina, lejos de la superficialidad de lo anecdótico y del sentido efímero de lo falso y lo postizo, dotándolas de la atemporalidad de lo eternamente vivo. Sus obras se almacenan en nuestra memoria, o en la memoria del espectador, a perpetuidad, como poemas escritos en un diario íntimo que se guarda en un lugar recondito, o poco explorado, de nuestro espíritu. Nunca se olvidan, es como el olor de un perfume, sutil, inigualable y eterno. Gorafe da una nueva dimensión superior a los elementos que conforman su obra "con una gran carga de compromiso conceptual de índole social y plástica. Social porque plantea circunstancias de una modernidad cercana (....) y plástica porque la propia meterialidad de los componentes retrotrae a un desarrollo que impulsa y compromete la idea" (Palomo 2014: 14).

2. El objeto mutante

¿Qué le ronda a este artista por la cabeza? Algunas veces, a través de su mirada afable, se devela, por unos segundos, esa fuerza interior llena de misterio, que envuelve también a sus trabajos, y que puede llegar a amedrentar. Sus obras son poemas inquietantes: frascos de perfume que no cesan de girar destelleantes como estrellas fugaces. Son nubes incorpóreas de alambre galvanizado sobre un cielo azul intenso, inalcanzables, preciosas, preciadas. Enigmáticas. Son conjugaciones rítmicas disonantes, formalistas, eclécticas, refrescantes, atrevidas y fugaces, en ocasiones demasiado frágiles, como el boli bic azul que mágicamente sostiene en su eje vertical una pluma de pavo real de un metro de longitud a través del tapón de su base, cotinuamente en equilibrio y que, en cualquier momento, desaparecerá. Al igual que un poeta visual, que, siguiendo la línea del "arte povera", trata de buscar la magia en los objetos cotidianos, o

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

bien manipulándolos, en la estela de Joan Brossa, con el fin de profundizar en su esencia, Gorafe nos muestra el nacimiento de la nueva cosa, el objeto reinventado (Figura 3, Figura 4).

Es un artista poco prejuicioso en la eleccion de objetos. Siente curiosidad por todos, a todos los trata como si fuesen gemas valiosas. Eso es lo que fascina. Por ejemplo, en la serie titulada "Beber con los ojos", destaca una obra compuesta de una serie de chapas de refresco que atesoró recogiéndolas del suelo (casi todas provienen de lugares en los que estaban parcialmente enterradas o a la intemperie desde hace años) a las que ha tratado como si de fósiles del pleistoceno se tratara.

Otra de las curiosidades que uno aprecia al ver una exposicion de este artista (las exposiciones, salvo alguna retrospectiva, suelen ser temáticas y giran alrededor del fruto del trabajo con un objeto, como por ejemplo, las chapas de bebidas, las pinzas de la ropa o el alambre, protagonista de su última exposición) es que al igual que si se tratara de una experiencia narrativa, el artista trabaja con el objeto exprimiéndolo técnica y formalmente hasta agotarlo. Lo agujerea, lo alinea por gama cromática o tamaño, textura, densidad, antigüedad o grado de deterioro, retorciéndolo y exprimiéndolo hasta conseguir sacarle su última gota de informacion codificada.

En la serie titulada "Las transformaciones de Alejandro Gorafe", nuestro artista pone esta vez su atención en los tranformadores eléctricos, pequeñas y pesadas piezas compuestas de múltiples láminas de hierro, que el artista pacientemente desmonta y atendiendo a su morfología casi robótica, vuelve a montar transformándolas a golpe de alicate y martillo en formas frágiles y livianas más propias del arte de la papiroflexia. El resultado, una vez liberado el objeto de su coraza funcional, es un artilugio sutil, que en un estático y eterno movimiento, fluye, se expande y se eleva, de manera metafórica "en una paulatina lentitud de aleteo de láminas monocromas con variantes de tonos, texturas y óxidos" (Alcalá, 2012: 4).

En la obra de Gorafe nada es ficticio. Él mejor que nadie analiza los objetos, los comprende y los acepta como son, y con una maestría soberbia, cargada de gran expresividad, los eleva a la categoría de arte. Objetos que en apariencia viven en mundos totalmente ajenos y que a través de las manos de este artista incombustible e inclasificable pese a su formalismo, se ensamblan de manera armoniosa. Siempre intenta encontrar medidas, grosores, anchuras afines; en definitiva, los elementos que componen la obra de manera aparentemente aleatoria, se acoplan a través de su mirada perspicaz como si estuvieran destinados a una filiación eterna (Figura 5). Y todo esto es posible, porque Gorafe aúna "no

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Alejandro Gorafe con su obra, 2017. Fuente: propia.
Figura 4 · Gorafe: *Beber con los ojos*, 2010. Colección del artista. Fuente: propia.
Figura 5 · Gorafe: De la serie *Las transformaciones de Alejandro Gorafe*, 1988. Colección del artista. Fuente: propia.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 6 · Gorafe: *Atrapavientos*, 2016. Colección del artista. Fuente: propia.
Figura 7 · Gorafe: *Atrapavientos*, 2016 (Detalle). Colección del artista. Fuente: propia.

sólo ingenio y lucidez, divertimento y rebeldía, sino la paciencia de un investigador, la pericia de un experto y la sensibilidad de un poeta" (Infante, 1994: 5).

Como apunta Bernardo Palomo, Gorafe, con el eclecticismo que le caracteriza y con "la exuberancia de los materiales confortantes", es capaz de alcanzar, sin esfuerzo aparente, "una máxima esencialidad, como mínimos elementos suscribiendo extremos postulados plásticos y estéticos" (Palomo, 2014: 14). Esta esencialidad es tangible en la serie realizada con alambre galvanizado, compuesta de esculturas y objetos alumbrados en la década 2006- 2016, que, bajo el título "El silencio de los objetos", aglutina, como señala Hermano, usando el metal como hilo conductor, los tres ejes argumentales que sustentan el diálogo visual del conjunto de las piezas: "la idea de artificio, la trama constructiva y la representación del vacío" (Figura 6, Figura 7).

Otro aspecto reseñable en el itinerario de su proceso creativo son las acciones performáticas, en las que su cuerpo, como si fuera una más de las piezas del engranaje, forma parte de la obra. Su presencia corporal no está distorsinada o alejada de la cotidianidad, no se trasforma a través del disfraz o se reinventa mediante otro tipo de intervención sobre su propio cuerpo, se muestra como es en realidad. Y esto, a pesar de que pueda presentar algún inconveniente formal, lo hace, por el contrario, más auténtico, empastando en la composición final de manera exquisita.

Paradójicamente, Gorafe nunca termina de analizar la esencia de sus piezas. Creo sinceramente que ni él mismo es consciente de la profundidad existencial de las mismas. Aunque intente explicar cómo ha llegado a solucionar los problemas técnicos, o cómo y por qué ha escogido uno u otro objeto, hay algo misterioso y tremendamente cifrado en el proceso creativo de este hombre, algo que lo sobrepasa, que ni él mismo es capaz de descifrar. Y eso, en mi opinión, hace más enigmático su trabajo. Es un artista con una intuición inabarcable e inagotable.

Conclusiones

Siempre he estado convencido de que Gorafe es un artista adelantado a su tiempo. Sorprendentemente, y pese a la fascinación y la certeza de la calidad de las obras que apreciamos en las muestras de este artista, se ha escrito poco sobre él, o más bien, no se ha profundizado lo suficiente (o con el necesario acierto crítico) en el sentido que tiene o puede llegar a tener su obra. Creo, por lo general, que los que alguna vez nos hemos atrevido, como yo ahora, a escribir sobre este creador nos vemos, en parte, invadidos por la calidad humana del artista. Esto afecta de manera contraproducente al análisis crítico que se ha realizado sobre su trabajo, ya que, al margen de la amistad con el hombre, la obra es demasiado

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

relevante como para quedarse en anécdotas y halagos que, salvo en contadas excepciones, no cruzan, desgraciadamente, la frontera de la provincia.

Alejandro Gorafe mira la vida a través de los objetos que lo rodean, conjugando con ellos, a traves de ellos, unos códigos indescifrados con los que pasar por la vida. No hay nada más importante: el arte y el artista. De hecho, en la entrevista realizada para este artículo, Gorafe admite la relevancia que ocupa el arte en su vida, cuando confiesa: "Soy metódico en mi proceso creativo, ya que intento buscar el orden que no encuentro en la vida". Es admirable el compromiso de lealtad, rigor y pulcritud que este creador mantiene con su obra, así como la coherencia en su trayectoria, hasta el punto de que objetos realizados hace treinta años dialogan con absoluta fluidez con sus últimas creaciones.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referencias

Alcalá, Alfonso (2012). "Raíz y pluma". En *Alejandro Gorafe. Deus est machina!*. Catálogo. Granada: Ruiz Linares. DL. CO-321-2012.

Hermano, Concha (2014). "De la ironía sigerida a la invención visible. Una miscelánea de la obra de Gorafe". En *Gorafe. De la ironía sugerida a la invención visible*. Catálogo. Santa Fe: Instituto de América, pp. 7-11. ISBN: 978-84-616-7903-4.

Infante, José (1994). "Alejandro Gorafe, el ojo sensible". En *Para que veas. Las transformaciones de Alejandro Gorafe (1985-1994)*. Catálogo. Madrid: Círculo de Bellas Artes. DL: GR-966-1994.

Palomo, Bernardo (2014). "Alejandro Gorafe sabio encantador de posiciones plásticas". En *Gorafe. De la ironía sugerida a la invención visible*. Catálogo. Santa Fe: Instituto de América, pp. 13-14. ISBN: 978-84-616-7903-4.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

A fotografia, o vivo, o ausente, o agora: a produção da artista brasileira Sofia Borges

The Photography, the living thing, the absent thing, the present moment: the Brazilian artist Sofia Borges's production

PAULA C. D. CABRAL TACCA*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista e pesquisadora. Graduada e mestre pela Faculdade de Educação da Unicamp e especialista em Artes Visuais, Intermeios e Educação, pelo Instituto de Artes da Unicamp. E-mail: paulacdcabral@gmail.com

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 – Centro, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: prateskatia@yahoo.com

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar e analisar a essência da produção da artista brasileira Sofia Borges, numa tentativa de abrir ao leitor possibilidades de entrada num conjunto fotográfico profundo e denso, que nasce e se desenvolve a partir de questões próprias da artista sobre a existência, a representação, os vazios, o ser/estar e a imagem fotográfica. Tal análise tem como ponto de partida e sustentação, o livro autoral de Borges, The Swamp, lançado o ano passado, que traz uma síntese de sua pesquisa e produção artística.

Palavras-chave: Sofia Borges /Fotografia / Imagem.

Abstract: *This article aims to present and analyze the essence of the Brazilian artist Sofia Borges 's production, in an attempt to open to the reader possibilities of entry into a deep and dense photographic set which is born and develops from the artist' s own questions about the existence, about representation, about the voids, about being and about the photographic image. This analysis has as its starting point and support, the artist's book, The Swamp, released last year, which brings a synthesis of her research and her artistic production.*

Keywords: *Sofia Borges / Photography / Image.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Sofia Borges é artista visual, nascida em Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil.

Graduada em artes visuais, no ano de 2008, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo; obteve, no mesmo ano, quatro prêmios e foi contemplada com uma bolsa de pesquisa artística no Brasil.

De 2009 a 2016 Borges teve várias exibições solo realizadas e ganhou vários prêmios de fotografia, no Brasil e no exterior, com destaque para o fato de ser a artista mais jovem a ser convidada para fazer parte da 30ª Bienal de São Paulo, em 2012.

Em 2015, a artista desenvolveu *No Sound*, projeto experimental de curadoria. No mesmo ano, se envolveu em expedições de investigação em cavernas pré-históricas do Sul da França, sendo uma delas a abertura da réplica em tamanho real da Caverna Chauvet.

Em 2016, Borges ganhou o Prêmio *British First Book* da editora inglesa Mack, com seu projeto autoral *The Swamp*, livro que reúne suas principais pesquisas e produções, o qual terei como ponto de partida para a apresentação de seu trabalho.

1. Fotografia como pântano. O que são as imagens?

Um museu de história natural, um museu de cera, centros de estudos, um museu de cinema, um museu de arte, uma caverna com representações rupestres, estalactites e estalagmites, recordações fotográficas familiares e o mundo real. O que têm em comum? Talvez, o fato de abarcarem o paradoxo das imagens que existem ao mesmo tempo em que não existem.

Por esse caminho, filosófico e existencial, percorrem os processos de criação de Sofia Borges.

Num mundo das ausências presentes, ela busca ao mesmo tempo encontrar sentidos e desconstruí-los diante de um espectador ocupado em encontrar relações dadas. Suas fotografias partem, quase sempre, do objeto tridimensional ou potencialmente tridimensional, e se efetivam no bidimensional, visto que são sempre resultados fotográficos. Dizem-nos sobre o pulsar do vivo, ou ao contrário, do que há muito deixou de ser, justamente para ser algo outro, em outro espaço: o espaço das imagens. Fotografias que vão do figurativo ao abstrato, remetendo-nos a lacunas em meio a uma tentativa de lidar ao mesmo tempo com algo que compreendemos ou deveríamos compreender, e que nos foge a essa compreensão imediata (Figura 1).

O referente não significa a imagem, o que a significa é, quase sempre, a relação improvável que ela estabelece com as imagens do entorno, ou ainda antes, o que ela apresenta enquanto aquilo que é, em si mesma, e não como

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Sofia Borges. Caverna, ou elefante (Cave or elephant). 2012. Fonte: arquivo da artista
Figura 2 · Sofia Borges. Capa do livro *The Swamp* 2016. Fonte: própria
Figura 3 · Sofia Borges. *My sister or the portrait of my sister.* s/d. Fonte: arquivo da artista

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

representação de algo; seja numa exposição, ou no espaço de um livro de artista, como é o caso de *The Swamp* (O pântano).

No livro, compilação da produção mais importante da artista até hoje, nos são apresentadas, através de um projeto próprio e autoral, as imagens que são a essência de toda uma pesquisa, pessoal, filosófica e existencial, que é a base do seu trabalho. Uma busca pela compreensão da imagem fotográfica, enquanto significado ou não significável, matéria, representação, abstração (da compreensão) e como linguagem. O que suas fotografias mostram, é de fato, uma impossibilidade real do representar, do dizer sobre o mundo e apresentar esse mundo real, de mimetizar, de fazê-lo presente — ou mesmo passado — ; muitas vezes, com toda a intensidade cortante de um figurativo incompreensível: "ver não é evidente" (Borges, 2015).

2. Imagens não existem

Encontramos a afirmação na capa do livro. Junto com ela, uma das poucas fotografias de Sofia que é a imagem — pertencente a uma série — de uma instalação/colagem realizada pela artista a partir de suas próprias imagens (Figura 2). Parece-me que esse é um dos caminhos pelo qual começa a seguir a produção da artista, mais voltado para a sua própria intervenção na materialidade fotográfica e na construção gestual, cênica e material do que se tornará fotografia, embora estes ainda sejam exemplos pontuais em sua produção.

Formalmente, o que vemos na imagem é a rusticidade material do papel recortado, o contraste do preto e branco com a cor mais ou menos sépia de um único elemento que se destaca. Pedras. Pedras tridimensionais e fotográficas que flutuam no primeiro plano; modelados de argila que recebem colagem e se mesclam ao fotográfico; um fundo de tecido aveludado, um chão de madeira. O que há de tridimensional ali, torna-se bidimensional, mas continua saltando da imagem.

Uma imagem que não representa e não existe para além de si e de uma construção expressiva subjetiva, composta de relações abstratas, que se resolvem no próprio ritmo e nos próprios espaços da obra. Que não existe e não cabe no mundo real, mas que vive e se apresenta a si mesma num outro lugar, nesse espaço próprio.

Essa ideia nos pode aproximar de um campo do fenomenológico, tanto quanto do campo de um certo animismo imagético, ou ainda da ideia de um mundo paralelo das imagens.

Ora, a ideia da construção de um mundo possível para a questão da fotografia contemporânea é discutida por Philippe Dubois que defende que a fotografia digital contemporânea, no campo da arte, pode ser compreendida a partir

do princípio de algo que é, e não de um isto foi, como propôs Roland Barthes, na Câmera Clara (2006).

> (...) *Essa imagem (pode) ser pensada como representação de um "mundo possível" — e não de um ter sido, necessariamente real. Isso quer dizer que as teorias dos mundos possíveis me parecem a melhor forma de compreender teoricamente o estatuto da imagem fotográfica contemporânea: não mais qualquer coisa 'que esteve/estava (lá)' no mundo real, mas alguma coisa que 'está (aqui)', diante de nós, algo que podemos aceitar ou rejeitar, não como um traço de alguma coisa que foi, mas por isso que (de fato) é, ou mais exatamente, pelo que demonstra ser: 'um mundo possível', nem mais nem menos, que existe paralelamente ao 'mundo atual', um mundo sem referências (...), que tem sua lógica, sua coerência, suas regras; e que não deve nada a uma referência passada; um mundo 'à parte', aceitável ao mesmo tempo que rejeitável, sem critérios de fixação e que existe na sua própria demonstração, presentificada e presente, sem ser necessariamente, um traço de um mundo verdadeiro, contingente e anterior. Uma imagem como um 'universo de ficção' e não mais como um 'universo de referência'.* (Dubois, 2016: 60-1, tradução livre)

3. Sofia Borges e a construção de um mundo possível

A produção artística de Sofia Borges está intrinsecamente vinculada à tentativas e buscas pessoais que remetem às questões mais profundas e permanentes do humano e da humanidade, e que, para a artista, possuem uma densidade particular no viver, no pensar e no experienciar a vida.

Um pouco como a personagem Nadja de André Breton, Sofia flana; não só por Paris — uma de suas bases e morada — mas pelos grandes centros e pequenos cantos do mundo, buscando a intensidade e os sentidos. Da vida e das imagens. Sentidos que, obscurecidos pela camada lamacenta de uma realidade insignificante e não significável, a fazem desencontrar-se em situações que deveriam ser familiares, mas que tornam-se incompreensíveis e inconciliáveis à sua própria vida: olhares de desconhecimento para si mesmo e para os próximos — pessoas e lugares –, um não saber por que se está, um estranhar o conhecido.

Durante seu processo criativo e como motor propulsor do mesmo, Sofia intensifica esses momentos, e nesse sentido, em especial, um episódio é bastante marcante: o seu (des) encontro com sua irmã através de um retrato (Figura 3).

Tudo se passa num dia, quando, em sua casa, encontra este retrato de sua irmã mais velha e se vê às voltas com perguntas sobre quem seria aquele ser impregnado no papel fotográfico, tendo certeza de que já não é e não representa a pessoa retratada. Seu mundo é abalado e as questões das imagens e da impossibilidade da representação passam a ser uma constante (ainda que mesmo anteriormente, já fizessem parte, de maneira mais ou menos consciente — como no caso de seus auto-retratos) de suas produções.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · Sofia Borges. *Camelo sorrindo posando para mim*. 2010. Fonte: arquivo da artista.
Figura 5 · Sofia Borges. *Rabbit*. 2012. Fonte: arquivo da artista

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

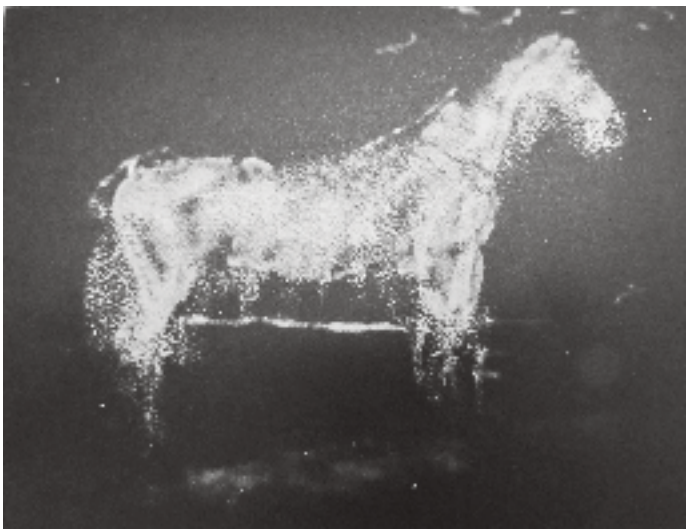


Figura 6 · Sofia Borges. *The Little Shining Brown Horse.* 2010. Fonte: arquivo da artista
Figura 7 · Sofia Borges. *Burned Little Shining Brown Horse.* 2016. Fonte: arquivo da artista

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Assim, desde esses desencontros consigo mesma através das imagens, das situações e dos (não) lugares, Sofia Borges sai em busca dos sentidos, dos acasos, das coincidências, de si mesma e do sentido das imagens aparentemente inexistentes; encontrando-se muitas vezes no desconhecido e no imprevisto, no que já não existe, para além mesmo de um mundo de imagens, particular e vivo, que ela mesma constrói.

No caso da imagem intitulada *My sister or the portrait of my sister* (Figura 3), Sofia, não encontrando saída para o retrato encontrado no ambiente familiar, o reencontra em diálogos imagéticos durante seus percursos fotográficos nos recônditos de algum museu que desconhecemos, mas que não nos tem importância. Porque o que de fato importa, é que essa imagem, que já não existe para além de si, encontra lugar e significado junto a um camelo que sorri e posa para a artista (Figura 4). Um significado que não é dado, que não oferece compreensão e interpretação imediata, mas que se dá na construção e na vida que essas imagens possuem nesse lugar particular, nesse mundo possível de Sofia Borges; que só pode ser alcançado por um espectador atento e sensível a toda carga do estético e do fenomenológico a que está exposto diante desses diálogos propostos pela artista.

UMHEIMLICH. O termo de Sigmund Freud levanta muitas questões em torno da psicologia e da estética, compreendendo esta última como qualidade do sentir, isto é dizer, experiência físico-sensorial.

Após uma longa dissecação etimológica e linguística da palavra alemã *heimlich,* Freud designa *unheimlich* (traduzido na versão em português como *estranho* e em francês, belissimamente traduzido com *l'inquiétante étrangeté*), como tudo aquilo que é, ao mesmo tempo, familiar e desconhecido, ou ainda, o que é assustador — o que nos amedronta — naquilo que bem conhecemos, no que nos é familiar. Assumindo a definição de Schelling, Freud afirma que *unheimlich* "é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz." (Freud, 1919: 281).

Talvez, para adentrarmos um pouco mais a fundo a produção de Sofia Borges e esse mundo de imagens criado por ela, tenhamos que ter mais do que uma compreensão racional e psicológica, um entendimento sensível do termo freudiano, que nos permita sentir para compreender essa constante estranheza do familiar cotidiano que, no limite, alcança a consciência da impossibilidade representativa. As questões sobre as impossibilidades da representação do fotográfico, e sobre as abstrações dos sentidos, mesmo nas imagens figurativas — de acordo com Sofia, a abstração da compreensão — podem ser apreendidas, embora nem sempre respondidas, a partir da experiência desse conceito, que

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

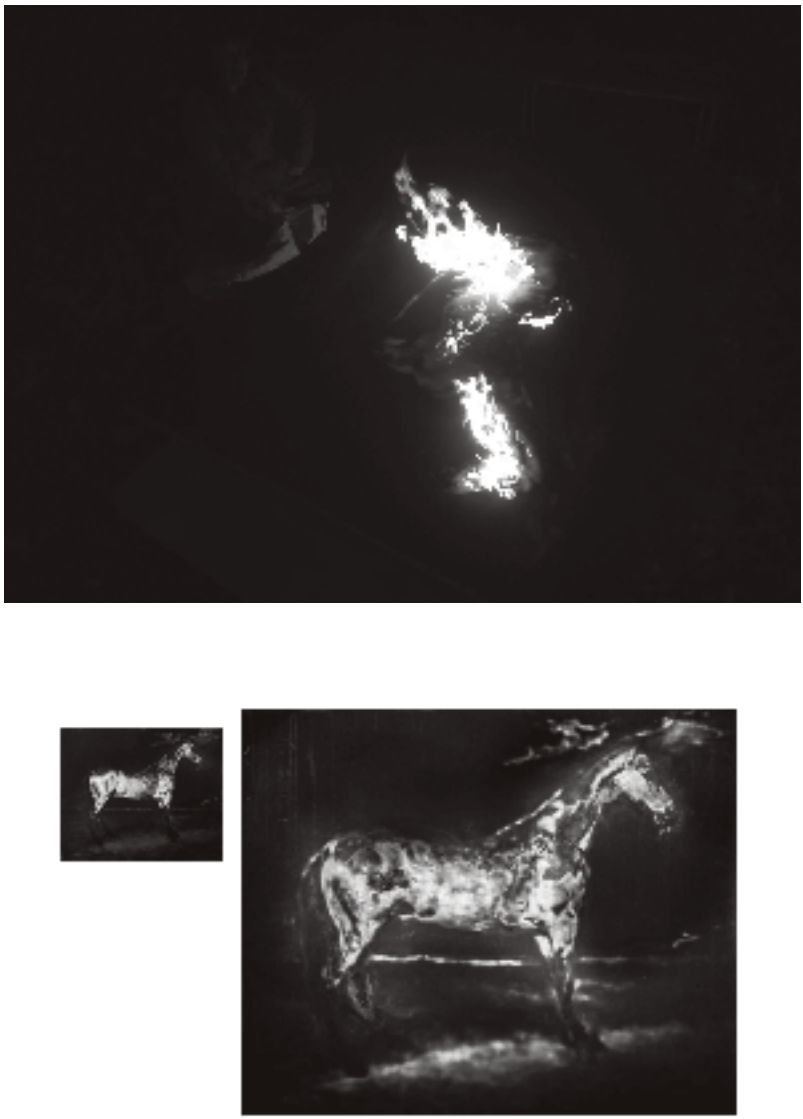


Figura 8 · Sofia Borges queimando a impressão fotográfica durante o processo de montagem da exposição da FOAM, em Amsterdã. 2016. Fonte: arquivo da artista.
Figura 9 · Sofia Borges. *Burned Little Shining Brown Horse.* 2016. Fonte: arquivo da artista

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

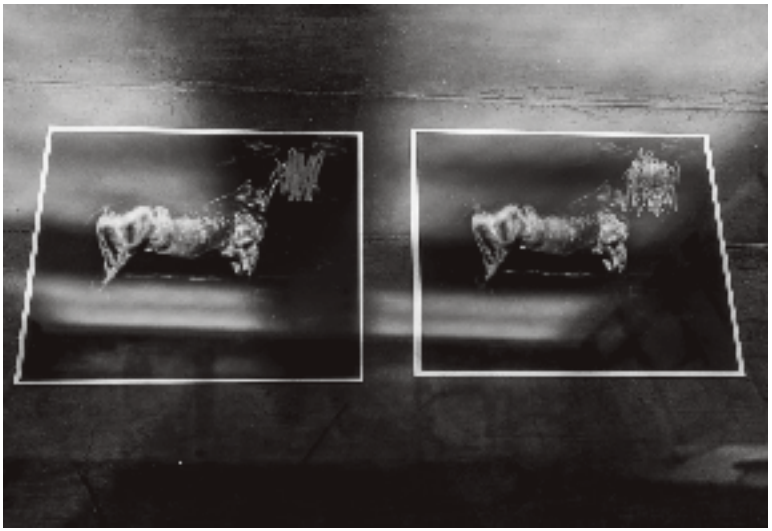


Figura 10 · Interferência de Sofia Borges sobre materialidade fotográfica. 2016. Fonte: arquivo da artista
Figura 11 · La tête du cheval. 2013. Fonte: arquivo da artista

nos atira e retira a todo tempo do paradoxo do conforto/desconforto da realidade na qual nos inserimos. Um movimento que o mundo imagético da artista nos propõe quando nos deparamos com a imagem de um coelho, um cavalo, uma coruja, um cérebro flutuante, máscaras de cerâmica ou de papel, fragmentos de paisagens/personagens de dioramas ou de reprodução gráfica, desenhos rupestres e toda a gama de imagens irrepresentáveis e não-representativas, isoladas de contexto específico e postas em diálogos com imagens díspares e paradoxalmente complementares. Um movimento de repensá-las em outras possibilidades estéticas, afetivas e lógicas. E, portanto, uma forma de pensar na questão da fotografia como linguagem:

> *(...) eu estou investigando mais a capacidade da fotografia em corromper ou duplicar ou interditar o sentido de algo do que qualquer outra coisa. Por isso, não se trata de uma pesquisa sobre animais, ou sobre biologia, ou dioramas, ou retrato, ou paisagem, ou museus, trata-se e uma pesquisa sobre a linguagem e, mais especificamente, sobre a fotografia. E sempre que estou falando sobre fotografia, de certa forma me sinto pensando sobre a diferença entre um fantasma e um lençol. Porque a fotografia tem essa quimera, faz pensar que estamos vendo uma coisa quando na verdade estamos vendo somente o seu referente, que é uma espécie de sudário, ou simulacro, ou representação. Só que para além de seu referente, a fotografia é também matérica, tem tamanho, superfície. Porque um fantasma, por mais quimérico, translúcido e inexplicável que seja, ainda carrega o fardo de ser um lençol que flutua sem explicação ou lógica. E, justamente, o que determina se estamos diante de um lençol ou de um fantasma é a linguagem.* (Entrevista concedida ao crítico de arte e curador Rodrigo Moura em 2013)

Assim, fica claro que a intenção de Borges, ao fotografar museus, e outros espaços que conservam a história em seus vários vieses a partir da força da representação, é questionar a legitimidade dessas forças representativas, e principalmente a capacidade (defendida por muitos, como ontológica) de representação da fotografia indicial. O coelho (Figura 5) ou a morsa empalhados no museu representando a si mesmos, por vezes inseridos em dioramas que representam a natureza selvagem que já não existe, mas que conserva sua história pela força da representação, se desconstroem nas fotografias da artista — sempre expostas em grandes formatos — quando se apresentam fragmentados nas paredes das galerias expositivas — em diálogos imprevistos com o espectador e com as imagens que compõe o entorno, ou seja, imagens de imagens que ganham um sentido que nada tem a ver com representação, no resultado de um processo expressivo e questionador.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

4. Cavalos

Embora a produção de Borges se encontre, até aqui, se abstendo de temas e simbologias, alguns arquétipos e figuras a perpassam e se mantém. É o caso, por exemplo, do cavalo.

Entre outras imagens equinas de sua produção, destaca-se *The Little Shinning Brown Horse* (Figura 6), que é, provavelmente, a imagem que mais tenha sofrido intervenções da artista. Posteriormente, ela se desdobra em *Burned Little Shinning Brown Horse* (Figura 7). Pelo gesto do queimar, e pela relação da imagem com o fogo, Sofia interfere na materialidade, na forma, na cor da fotografia, buscando compreender, segundo ela, a relação existente entre superfície e significado. Uma atualização dessa intervenção pode ser vista no vídeo produzido por ocasião da exposição solo de Borges, em 2016, na FOAM, em Amsterdã, que pode ser encontrado no site da artista (Figura 8). Essa última ação sobre a imagem tem como resultado concreto uma terceira imagem, na verdade um díptico (Figura 9), formado pela fotografia original em pequeno formato e pela impressão de grande formato, queimada (e rasgada pelo fogo) em Amsterdã.

Mas, além desses resultados, a mesma imagem parece propor a todo tempo novas intervenções para a artista. Em seu site, na aba denominada práticas de atelier, podemos observar uma duplicata da imagem, com interferências de raspagem da materialidade fotográfica, especificamente na região da cabeça do cavalo (Figura 10), que talvez esteja então solicitando sua oposição complementar, a imagem intitulada *La Tetê du Cheval* (Figura 11), mas aqui, é só uma inferência poética de minha parte.

Conclusão

> As imagens transbordam, ultrapassam, derramam, são alienígenas, não parecem conter história nem forma definitiva.
> (Sofia Borges, 2013)

Não é fácil desenvolver análises e construções racionais sobre o mundo imagético de Sofia Borges. A complexidade das imagens em si mesmas e das relações inesperadas que ela nos propõe, seja no livro ou numa mostra, balançam a visão, a compreensão e a ideia que temos de mundo e de fotografia. Esses conjuntos imagéticos, que só podem ser propostos por ela, que é sempre a responsável pela curadoria das próprias exposições, por considerar que as imagens possuem lugares e espaços determinados, ainda que cambiáveis e (re) adaptáveis, indubitavelmente, têm a artista como parte intrínseca. Conjuntos compostos por peças fotográficas, quase sempre de grande formato, que subsistem num

universo paralelo e numa realidade construída pelo olhar e pela experiência subjetiva de Borges, e reconstruída na experiência de um espectador que busca uma compreensão não do real, mas do existencial, de si mesmo, do agora, do vivo, da imagem, da fotografia e da arte. De tudo o que existe e ao mesmo tempo não existe.

Referências

Barthes, Roland (2006). *A camara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 9789724413495.

Borges, Sofia (2016) *The Swamp*. Londres: Mack Editions. ISBN: 9781910164624.

Dubois, Philippe (2016) *De l'image-trace à l'image-fiction*. Études Photographiques. ISBN : 9782911961342 volume único : 53-69.

Freud, Sigmund (1919/1996). *O estranho*. Obras completas, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora. ISBN: 8531209897.

Agradecimentos

Paula C. D. Cabral Tacca é bolsista da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

"Arquivos da Destruição": experiências e invenções sobre a paisagem a partir da obra de Glayson Arcanjo

"Archives of the Destruction": experiences and inventions about landscape by the Glayson Arcanjo's work

PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual, professora e pesquisadora. Doutorado em Educação, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestrado em Artes, Unicamp. Bacharelado em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Unicamp.

AFILIAÇÃO: Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Campus I — Prédio da Reitoria Rod. D. Pedro I, km 136. Pq. das Universidades Campinas — SP / CEP: 13086-900 Brasil. E-mail: almozara@gmail.com

Resumo: Pretende-se refletir sobre as experiências e invenções ligadas a construção de uma poética da paisagem por intermédio de obras e de projetos do artista brasileiro Glayson Arcanjo, especificamente, os intitulados "Arquivos da Destruição".

Palavras-chave: Paisagem / Glayson Arcanjo / projeto de exposição / arquivo / desenho.

Abstract: *It intends to reflect on the experiences and inventions concerning to poetics landscape construction from the works and the project "Archives of Destruction" the brazilian artist Glayson Arcanjo.*

Keywords: *Landscape / Glayson Arcanjo / exhibition project / archive / drawing.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O objetivo é pensar sobre uma poética da paisagem baseada em uma noção fenomenológica que a coloca como elemento construído e identificado pela experiência e pela invenção. Para tanto, pretende-se articular essa questão por intermédio da obra e de projetos do artista brasileiro Glayson Arcanjo.

Os projetos de exposição "Arquivos da Destruição" de Arcanjo que foram apresentados às instituições Museu de Arte da Universidade Federal de Uberlândia e Museu da Universidade Estadual de Minas Gerais, interessam-nos particularmente, pois, por meio desses, podemos, inicialmente, verificar dois indícios conceituais de análise que reverberam por toda a obra do artista e que nos ajudam em uma reflexão amplificada sobre a paisagem. O primeiro diz respeito a menção da palavra "ruína", vista como uma metáfora a fim de determinar uma relação indicial dos resquícios da presença humana, vislumbrados por construções abandonadas na paisagem da cidade e que, no caso do artista, são transformadas em lugares de identificação simbólica por meio do desenho e por intervenções (Figura 1). O segundo aspecto é a ideia vestigial, ou seja, marcas, sinais, que podem intensificar uma relação experiencial e de invenção que transforma o espaço em lugar, no que concerne especificamente a uma acepção de lugar como sendo: "tempo em espaço; ou seja, lugar é tempo lugarizado, pois entre espaço e tempo se dá o lugar, o movimento, a matéria" (Oliveira, 2012: 5).

Dentro da análise da produção de Glayson Arcanjo, a tomada de consciência sobre a construção de significados associados ao espaço estabelece uma invenção sobre a ruína e os vestígios como uma espécie de arqueologia da paisagem. Nesse caso, não se trata da disciplina arqueológica em si, mas de um posicionamento imaginativo de como ocorre a relação entre os resquícios de construção e a memória individual, em uma espécie de tentativa de demarcar e experimentar sentimentos e sensações sobre o/e a partir do contato com o espaço/lugar. Ao ressaltar isso pelo desenho na própria observação do sítio abandonado, o processo afirma-se como tautológico, no qual a ruína e sua reapresentação ocorrem em paralelo. O registro não se limita apenas à essa operação tautológica, mas infere outro processo que é o de cuidadosa apreensão dos detalhes das ruínas e de seus vestígios por meio de um rigoroso desenho de observação (Figura 2) em outro suporte que passa a integrar um arquivo de memórias e sensações e que, posteriormente, determinarão intervenções em espaços expositivos.

Observamos que, dentro das proposições expográficas de "Arquivos da Destruição" (Figura 3), o artista pretende um deslocamento do desenho elaborado e registrado *in loco* para o espaço ascético do museu. Essa transposição evidencia uma reapresentação do desenho que demonstra as peregrinações do artista

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

por sítios abandonados na cidade. A monumentalidade proposta, ou seja, o tamanho e as proporções escolhidas para as paredes do museu sugerem algumas sensações e sentimentos experenciados por Arcanjo diante do abandono e dos escombros. Não sendo ruínas históricas, no sentido estrito do termo, sua importância não diminui por isso, uma vez que sua historicidade reside na sua existência como testemunhos de um processo de abandono típico de explorações imobiliárias dos grandes centros urbanos.

Reapresentar tais ruínas, nesse sentido, é um ato de resistência e de provocação, retirando os destroços de sua condição de invisibilidade urbana, por meio dos três processos vivenciados pelo artista: a intervenção no local, a representação mnemônica do desenho sobre papel e reapresentação no espaço museal.

Esses três momentos distintos intensificados pelo desenho são fundamentados pela lógica vestigial, que amplifica o ato de observação realizado no espaço/lugar, no qual o suporte eram as paredes restantes da construção e, portanto, efêmeras e pouco acessíveis ao público e que posteriormente encontram sua perenidade na relação de Arcanjo com os desenhos em sua forma de registro, de interação e de observação.

Neste caso, como uma possibilidade de compreender esse abandono e esses vestígios, podemos tentar uma aproximação com as "cidades e as trocas" (Calvino, 1990: 72), mais especificamente *Ercília* descrita no livro *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino (Calvino, 1990), e que aqui ousamos apresentar como uma referência ao processo de Glayson Arcanjo:

> *Em Ercília, para estabelecer as ligações que orientam a vida da cidade, os habitantes estendem fios entre as arestas das casas, brancos ou pretos ou cinza ou pretos e brancos, de acordo com as relações de parentesco, troca, autoridade, representação. Quando os fios são tantos que não se pode mais atravessar, os habitantes vão embora: as casas são desmontadas; restam apenas os fios e os sustentáculos dos fios.* [...] *Deste modo, viajando-se no território de Ercília, depara-se com as ruínas das cidades abandonadas, sem as muralhas que não duram, sem os ossos dos mortos que rolam com o vento: teias de aranha de relações intrincadas à procura de uma forma.* (Calvino, 1990: 72)

A descrição de *Ercília* ressalta um processo de conexão entre espaços, materiais e elementos conceituais, nos quais seus habitantes "são nada" (Calvino, 1990) a observar do "costado" o que lhes sobrou do desmonte de sua cidade após a interdição que as "linhas existentes" e indicativas de seus processos de vida provocaram no movimento vital que compõe o emaranhado de "linhas existencias". Por sua vez, as linhas dos desenhos de Arcanjo se coadunam às linhas de *Ercília* por mostrarem e representarem as perdas às quais, de modo real ou metafórico, o homem da *urbe* está destinado ou pré-destinado.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Glayson Arcanjo. S/Título (projeto DES.Habitar), 2015. Intervenção em casa abandonada. Desenho a carvão sobre parede. Fonte: imagem cedida pelo artista.
Figura 2 · Glayson Arcanjo. S/Título, 2016. Desenho e transferência sobre papel. Fonte: imagem cedida pelo artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

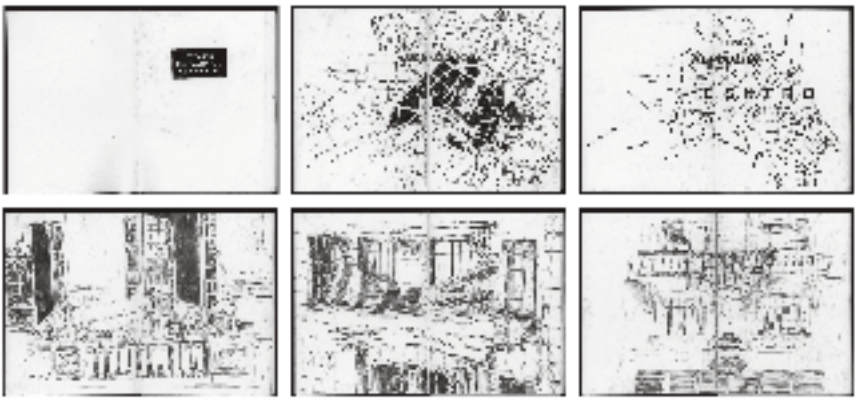


Figura 3 · Glayson Arcanjo. Projeto para a exposição de "Arquivos da Destruição", 2015-16. Maquete 2D para expografia no Museu de Arte da Universidade Federal de Uberlândia. Fonte: imagem cedida pelo artista.
Figura 4 · Glayson Arcanjo. Estamos revitalizando as fachadas (Livro de artista), 2014. Desenho e transferência sobre papel. Crédito: imagem cedida pelo artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Para compreender, desse modo, "Arquivos da Destruição", temos de referenciar os antecedentes que configuram a gênese dessas obras e projetos (Figura 3), e que podem ser percebidos em participações do artista em eventos entre os anos de 2013 e 2014, sendo uma das mais impactantes a residência artística realizado por Arcanjo em 2014 na Plataforma Phosphorus (projeto realizado com apoio do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura — Programa de Ação Cultural — 2013, contemplado através do edital no. 24/2013 relativo ao "Concurso de Apoio de projetos de espaços independentes vinculados às artes visuais no Estado de São Paulo" [Montero, 2014: capa]), na qual o artista vivenciou o espaço urbano do centro da cidade de São Paulo (Figura 4) por meio de deambulações que ativaram tentativas de ações a partir dos prédios e construções abandonadas ou invadidas por ocupações:

> *Não há como ficar alheio a ideia de ruína, de abandono, de escombro. Estamos no coração esquecido da cidade se São Paulo. Há prédios abandonados por toda a parte. Mas o que é pior. Há pessoas abandonadas dormindo embaixo de espessos cobertores. Tropeçamos em corpos. [...] Na frente do Phosphorus todos os prédios (que estavam vazios desde que mudamos para cá a 3 anos) foram invadidos pelas ocupações. Movimento popular paulista. LPM, luta por moradia. Uma luta que não conhecemos na pele. Uma luta de classes daqueles que historicamente, não possuem os recursos/direitos mínimos de sobrevivência. Tentou entrar nas ocupações mas os muros são rígidos. O medo não dá passagem aos estrangeiros.* (Montero, 2014: 2).

A ausência da figura humana em seus trabalhos é sintomática e torna-se profundamente dramática, uma vez que, ao prescindir da representação humana e indicar apenas vestígios de sua presença, isso revela o aspecto mais insidioso do que se pode considerar como ruína, ou seja, o abandono. A "ruína" para o artista não é um modelo ligado ao sublime sugerido por uma visão romantizada da paisagem, mas a uma situação moral ligada à destruição das condições de se habitar um espaço.

Os vestígios coletados, as ações performáticas, as fotografias e, principalmente, os desenhos do artista relacionam-se à "falta" e também a uma tentativa de pertencimento como uma forma de experimentar a perda ao mesmo tempo em que se pretende dignificar ou devolver ao espaço a sua condição de lugar.

Trata-se de uma situação paradoxal. Quando Maria Montero (2014: 2) afirma que o "medo não dá passagem aos estrangeiros" — ao sugerir que as ocupações não permitiram a entrada de pessoas "de fora" e, portanto, Glayson não conseguiu conhecer os meandros dos prédios ocupados nem sua residência em 2014 — enfim, o que lhe foi dado a conhecer pelos limites físicos impostos colaboraram para a "invenção" como busca e para uma tentativa de elucidação de

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

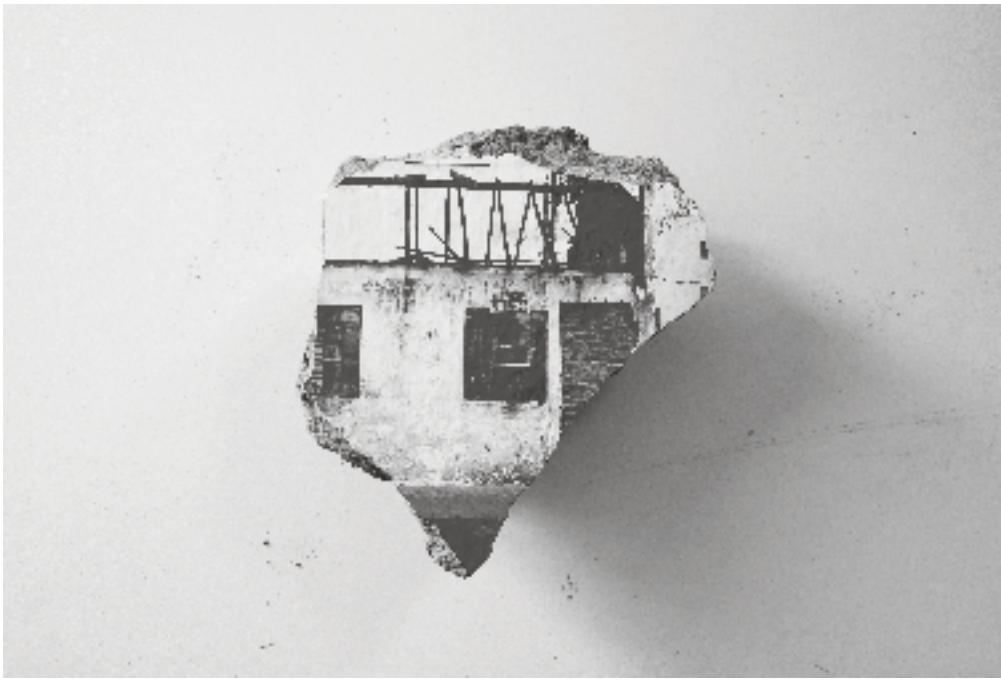


Figura 5 · Glayson Arcanjo. Sem título (da série Arquivos de destruição), 2016. Desenho, reprografia sobre papel sobre pedaço de parede. Crédito: imagem cedida pelo artista.

potenciais histórias ligadas à percepção, à empatia e à subjetividade do artista que se relaciona ao que lhe tocou a alma. Na verdade, para o artista não se trata de uma ação histórica apenas, mas de instauração, de uma busca sígnica, uma conexão com o espaço, um esforço de se entender uma condição humana ligada ao abandono e à perda. Nesse sentido, o artista foi privado de uma relação com o espaço, mas essa privação encaminhou seu trabalho para a única coisa que lhe restou, a fachada, que, em última análise, seria a peça fundamental de um intrincado quebra-cabeça (puzzle) social que lhe foi "concedido" naquele momento (Figura 4).

Pelos escombros, pelas vias marginais, Glayson acabou construindo sua poética, não é sem propósito que o título dos projetos de exposição e dos conjuntos de obras apresentados coloca lado a lado as palavras arquivos e destruição.

Em um dos últimos trabalhos desta série de Arcanjo, percebe-se o inexorável, ou seja, a destruição que não pode ser aplacada por ser atávica ao crescimento desenfreado da cidade e das condições sociais adversas que enfrentamos. Assim, o artista cria um elemento visual emblemático desse possível destino paisagístico distópico da *urbe*: sua encarnação civilizatória, uma imagem de uma construção incrustada em um pedaço de muro, uma espécie de *ostraca* de argamassa e cimento (Figura 5), na qual se vê representada o que possivelmente deveria ser a parede de onde foi retirada esse pequeno pedaço de material.

A obra de Glayson Arcanjo deixa implícita nossa incapacidade de controle absoluto sobre a verdade dos fatos, resta-nos apenas a invenção, a busca pelo entendimento, pela empatia, por intermédio de marcas, indícios e vestígios, que associados ao repertório do artista ou do observador podem reconstruir ou reordenar o aparente caos da vida contemporânea. E, muito provavelmente nos impele à sensação de que a paisagem contemporânea seja realmente "o muro", como afirma Nelson Brissac Peixoto (2004:13).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Calvino, Ítalo (1990). *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-7164-149-5

Montero, Maria (Org.) (2014). "Uma página de prosa e outra de poesia". IN: Catálogo do projeto de Residência Phosphorus 2014. São Paulo: Phosphorus (publicação independente). Sem ISBN.

Oliveira, Lívia de (2012). "O sentido de lugar". In: Mandarola JR, E; Holzer, W.; Oliveira, L. (2012). *Qual o lugar do espaço?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-85-273-0959-2

Peixoto, Nelson Brissac (2004). *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora Senac. ISBN: 85-7359-348-2.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Contando histórias: a xilogravura de Zoravia Bettiol

Telling the stories: the woodcut of Zoravia Bettiol

PAULO GOMES*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, artista visual. Bacharelado em Artes Plásticas / Desenho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em Artes Visuais/Poéticas Visuais, UFRGS. Doutorado em Artes Visuais/Poéticas Visuais, UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248. Centro Histórico. Porto Alegre – RS CEP: 90010-180 Brasil. E-mail (pessoal): oluapgomes@gmail.com

Resumo: Esse texto analisa aspectos narrativos na xilogravura de Zoravia Bettiol (Porto Alegre, RS, Brasil, 1935). Articuladas a partir de meganarrativas, como a mitologia, a literatura e as narrativas bíblicas, assim como as narrativas pessoais e memorialísticas, em cada caso a artista escolhe um modo particular de expressar-se. Se de Arnold Hauser (1972) tiramos os modelos formais possíveis para as suas narrativas é, entretanto, em Jacques Aumont (1993) que encontramos a relação entre o dizer (verbal) com o mostrar (mimético), ou seja, a possibilidade de narrar por "mostração", que caracteriza a obra da artista.
Palavras chave: Zoravia Bettiol / xilogravura / narrativas visuais.

Abstract: *This text analyzes narrative aspects in the woodcut of Zoravia Bettiol (Porto Alegre, RS, Brazil, 1935). Articulated from meganarratives, such as mythology, literature and biblical narratives, as well as personal and memorial narratives, in each case the artist chooses a particular way of expressing herself. If Arnold Hauser (1972) shows us the possible formal models for his narratives, it is, however, in Jacques Aumont (1993) that we find the relation between saying (verbal) and (mimetic) by "show", which characterizes the work of the artist.*
Keywords: *Zoravia Bettiol / woodcut / visual narratives.*

Exemplar vitae humanae

A biografia de Zoravia Augusta Bettiol (Porto Alegre, RS, 1935) é um *exemplar vitae humanae.* Artista de imaginação transbordante, e não poderia ser de outro

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

modo, ela produz intensa e constantemente, desde os anos 1950, movida pela imaginação e pelo pleno exercício de sua paixão pela arte: "Desenho, gravura, pintura, arte têxtil, objeto, ornato. Performance, instalação, cenografia, mural, ilustração. Ecologia, moralidade, direitos humanos, vulnerabilidade social, representatividade de classe. Muitos são os interesses de Zoravia Bettiol, artista de intensa e versátil atuação." (Gomes & Ramos, 2017:15). Nesse ensaio nos deteremos em parte de sua imensa obra gráfica – notadamente as xilogravuras –, um dos zênites de sua produção e na qual a artista exercita alguns modos de narrar histórias. Orbitando em torno de dois temas dominantes, os lugares e as pessoas, a obra de Zoravia tem nas pessoas sua centralidade, tenham elas nomes próprios, sejam personagens das grandes narrativas, sejam figurantes, autores, artistas, anônimos, todos com suas personalidades e suas histórias. Em torno desses dois temas a artista articula sua ampla e generosa lista de tópicos que ela trata extensivamente nas suas séries e intensivamente na totalidade de sua produção.

Contar histórias

Inicialmente é necessário definir que narrar é relatar, contar, expor, termo que deriva do latim *narrare*, *narratione*(*m*) e que significa ação de narrar, tornar conhecido. O esforço de definição de narração tem sua primeira dificuldade na multiplicidade de suas acepções. Inúmeros foram os estudiosos que se debruçaram sobre o tema, tanto nas artes plásticas quanto na literatura (não entrando aqui em considerações sobre a narrativa cinematográfica, a das histórias em quadrinhos, etc.). Conforme Massaud Moisés (1978:355), no seu enquadramento na prosa de ficção, o termo é usado como sinônimo de história, fábula, ação. O mesmo autor fixa o vocábulo "narrativa" para a denominação genérica, reservando o termo "narração" como designativo de recurso expressivo da prosa de ficção, lado a lado com a descrição, o diálogo, a dissertação. Neste caso, a narração consiste no relato de acontecimentos ou fatos, e envolve a ação, o movimento, o transcorrer do tempo. Etienne Souriau (1990:1052) afirma que a narração é um ato de linguagem através do qual se conta alguma coisa, quer esse ato seja oral ou escrito, real ou fictício. Não há nesse autor referência às narrativas visuais, afirmando que, no sentido geral, o termo é pertinente à literatura, atendendo à definição como uma exposição de uma sequência de fatos ou de eventos.

Para Jacques Aumont (1993:244) a questão da narrativa está ligada à questão da imagem e de como esta imagem pode conter uma narrativa. Isto implica uma reflexão sobre a questão do tempo, pois "se a narrativa é um ato temporal,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

como pode inscrever-se na imagem se ela não é temporalizada? E, se ela o for, qual é a relação entre o tempo da narração e o tempo da imagem?" pergunta-se o citado autor. Já Arnold Hauser (1972, Tomo I:365-7) estabelece que a questão da narrativa pictórica, que ocupou artistas e estudiosos por tanto tempo, aparentemente foi equacionada com o declínio da pintura histórica no Século XIX e sua posterior substituição por outras modalidades narrativas, como o cinema e a fotografia. Mas bem antes, esta aparente equação passou por soluções parciais, tais como a substituição do método de justaposição de imagens no *Trecento* italiano para o método contínuo do Renascimento. Hauser estuda esta questão apontando que a arte gótica, que concebia o espaço como sintético e analisável, permitia que diferentes cenas do drama se seguissem umas às outras, concentrando a ação em etapas sucessivas. Na pintura posterior, a renascentista, a ação é panorâmica, a representação é unificada, a obra de arte forma uma unidade indivisível, e o espectador tem uma visão global da ação. A diferença entre os dois modos narrativos está na substituição da forma básica gótica – a justaposição – que implica no princípio da expansão, da coordenação e da sequência livre pela forma perspéctica que apresenta, num só contínuo narrativo. Está assim implicado o princípio da concentração da ação num só lugar e tempo (uma aplicação das regras aristotélicas das unidades de ação, tempo e espaço), da subordinação de todos os elementos e a aplicação rigorosa de uma estrutura geométrica.

Contando histórias

As xilogravuras de *A Salamanca do Jaráu* (1959) são ilustrações para a narrativa homônima de João Simões Lopes Neto (1865-1916) e seguem fielmente as indicações da lenda narrada pelo escritor, daí o seu caráter acentuadamente ilustrativo. A matriz expressionista é tributária tanto do uso da madeira que "com seus veios é uma matéria viva, e por isso mais vibrante" (depoimento da artista em 1985) quanto da excelência gráfica apreendida na obra de Vasco Prado (1914-1998), Glauco Rodrigues (1929-2004) e Danúbio Gonçalves (1925). A série destaca-se pelo uso dos recursos plásticos narrativos tradicionais (Figura 1), como a perspectiva e a divisão do espaço visual em planos sucessivos, e pelo virtuoso domínio da escassa paleta (preto, vermelho e verde).

A série *Namorados* (1965), ao contrário da anterior, não tem base literária. É antes uma pastoral, com acentuado caráter idílico, evocando situações de grande lirismo. O fio condutor narrativo esta subordinado às cantigas de roda e aos dados biográficos da artista: "Tive muitas motivações. [...] Havia também uma carga muito forte de lembranças da minha infância, ao ar livre, com muito

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Zoravia Bettiol. Sabat, da série A Salamanca do Jaráu, 1959. Xilogravura,28×32 cm. Coleção da artista. Fonte: Foto de Fabio Del Re/Carlos Stein.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

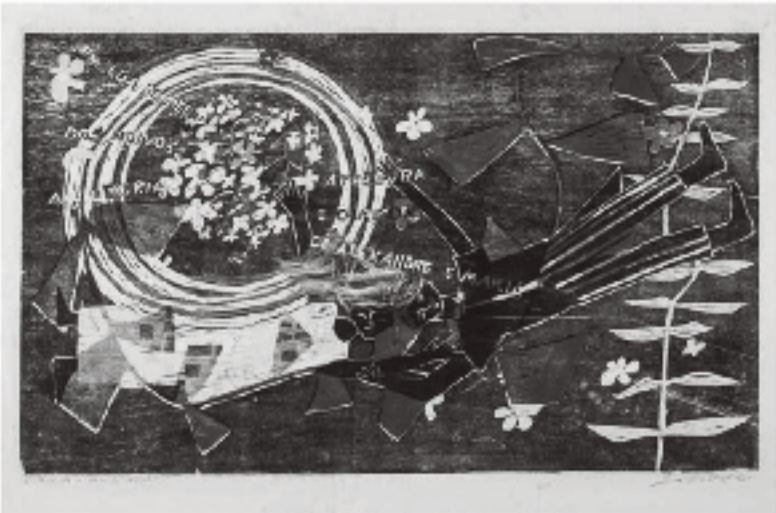


Figura 2 · Zoravia Bettiol. *A alegria dos pastores, Alexandre e Maria*, da série *Namorados*, 1965. Xilogravura, 80×60 cm e 55×90 cm. Coleção da artista. Fonte: Foto de Fabio Del Re /Carlos Stein.

Figura 3 · Zoravia Bettiol. *O casamento de Rebeca e Isaac*, da série *Gênesis*, 1966. Xilogravura,90×60 cm. Coleção particular. Fonte: Foto de Fabio Del Re/Carlos Stein.

afeto, muita natureza. Então esse clima aparece tanto na série *Primavera* quanto na série *Namorados*." (idem, 1985) Tributária do lirismo de Marc Chagall (1887-1985) assim como de Ismael Nery (1900-1934), as figuras, recortadas contra os fundos em cores baixas, flutuam no espaço, associadas ao uso de textos indicativos (letras das cantigas, legendas etc.), a multiplicidade de elementos (guirlandas, flores, lagos, pássaros). As personagens (Alexandre e Maria, anjos, diabos, pastores, flautistas) povoam um espaço sem limites (Figura 2), no qual a ausência de gravidade, provocando o efeito de turbilhão visual no espectador, evoca a densa afetividade emocional da narrativa.

Tendo como base o primeiro livro da Bíblia, a econômica história de fundação da civilização judaica esta plasmada *Gênesis* (1966), numa linguagem dependente dos recursos visuais narrativos dos relevos antigos e das iluminuras. Construída seguindo os modelos plásticos ancestrais, notadamente no abandono da perspectiva e optando pela sobreposição de planos, as cores intensas são aplicadas em planos uniformes. O cuidadoso uso dos recursos temporais da narrativa está visível em *Rebeca e Issac* (Figura 3), que têm sua história contada de cima para baixo, desde o encontro na fonte até o casamento, culminando na atemporalidade do encontro dos amantes, em um campo destacado no centro da imagem. Seguindo o modelo dos trípticos religiosos do proto-renascimento, *Sodoma e Gomorra* começa com o anúncio da tragédia à esquerda, mostra os pecados que levarão à destruição da cidade à direita e culmina com as ações concomitantes da destruição e da fuga no centro.

O *Circo* (1967), ao contrário da série anterior, não tem base literária. A narrativa, atemporal, baseada nas lembranças e na observação, é plasmada em linguagem personalíssima. A composição, em um só plano, rompe com a frontalidade do suporte, enfatizando a circularidade, como em *Você acredita na mulher serrada?* (Figura 4) O desenho esquemático e seco é densificado pelo uso exuberante de cores intensas, tanto nas figuras quanto nos fundos. As personagens – Mágico, Palhaços, Malabarista, Trapezistas, etc. – estão em ação, destacando somente suas atividades e seus coloridos trajes. São os primeiros trabalhadores que surgem na obra de Zoravia, curiosamente naquela série que é, dentre todas as produzidas pela artista, a mais dinâmica e mais alegre.

Retomando as narrativas sobre os afetos, a série *Romeu e Julieta* (1970) é baseada nas personagens da peça homônima de William Shakespeare. Contrariando as expectativas essas gravuras não se atêm ao fluxo narrativo da peça sem quaisquer referências ilustrativas: são ações isoladas, pequenos atos discretos de celebração do amor físico e momentos de intimidade. Ao contrário da secura linear do *Circo*, aqui a linha serpentina e sensual espraia-se no

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · Zoravia Bettiol. *Você acredita na mulher serrada?* da série O Circo, 1967. Xilogravura, 70×60 cm. Coleção particular. Fonte: Foto de Fabio Del Re/Carlos Stein
Figura 5 · Zoravia Bettiol. *Meias amarelas*, da série *Romeu e Julieta*, 1970. Xilogravura, 80×60 cm. Coleção particular. Fonte: Foto de Fabio Del Re/Carlos Stein

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 6 · Zoravia Bettiol. *Salve Janaína, rainha do mar*, da série *Iemanjá*, 1973. Xilogravura, 84×60 cm. Coleção particular. Fonte: Foto de Fabio Del Re/Carlos Stein.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

desenho realista das personagens e dos demais figurantes. É uma série mais gráfica, com uso intenso de hachuras e com a separação nítida entre figura e fundo. O uso da perspectiva nas figuras serve para isolá-las dos planos de fundo nos quais se enfatiza a sua planaridade, associada ao uso sábio da cor e ao arrojo do desenho, como podemos ver em *Meias Amarelas* (Figura 5), imagem culminante da série.

Baseada nas narrativas populares, antes que na hagiografia da divindade, *Iemanjá* (1973) é fundada na literatura e nas imagens de cordel, um gênero literário popular em rimas, conforme Diegues Júnior (1986). Ancorada nesse modelo, os fatos da vida da divindade são destacados pela sua presença na vida de seus fiéis, antes do conhecimento que estes têm da vida da divindade. Assim as imagens mostram sua presença no dia a dia da população, nas procissões, nas bênçãos, nas festas etc. O recurso a superposição de informações é fiel ao sincretismo do culto, ao mesmo tempo reverente e íntimo, enfatizado pelo desenho esquemático e pela economia de cores, características da referida narrativa popular. (Figura 6)

Na série *Deuses olímpicos* (1976), Zoravia celebra a mitologia grega, a outra base da cultura ocidental, após a *Gênesis* (1966) bíblica. Nessa série ela atém-se aos seus principais protagonistas, enfatizando atributos e caracteres, mas abandonando suas histórias. A linguagem sintética é tributária da cerâmica das figuras negras e das figuras vermelhas, utilizadas pelos gregos em seus vasos. São imagens essenciais, recortadas dos fundos densos de cores planas e concentradas. A organização do espaço é simples e econômica, sem modelados e sem profundidade, enfatizando de modo sintético, os elementos correlatos às atividades dos deuses. Como nas narrativas visuais dos povos antigos, Zoravia obedece ao princípio da hierarquia dos tamanhos: os deuses se sobressaem, gigantescos, maiores que os mortais e acima de seu mundo, das suas criaturas e dos objetos. (Figura 7)

Fazendo referência aos livros do escritor Franz Kafka, como *Amerika*, *O processo*, *O Castelo*, a série *Kafka* (1978) é antes sobre literatura do que necessariamente narrativa. Há aqui o retorno ao uso da perspectiva, com ênfase na profundidade dos lugares e na representação dos volumes. Essencialmente gráfica no uso intensivo das hachuras, o que se destaca, entretanto, é a densidade dos seus negros, resultado do uso de duas chapas (uma cinza e outra preta, essa com textura mais refinada) (Figura 8). O resultado é um clima opressivo e duro, aflitivo e dramático, angustiante e prenunciador de tragédias: o corte seco e miúdo das goivas, abruptos, mas sempre regrados (nunca expressionistas), denotam a ordem e o controle absolutos denunciados por Kafka em suas narrativas.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 7 · Zoravia Bettiol. *Ares*, da série *Deuses Olímpicos*, 1976. Xilogravura, 54×86 cm. Coleção particular.
Fonte: Foto de Fabio Del Re/Carlos Stein.
Figura 8 · Zoravia Bettiol. *K em busca do Castelo*, da série *Kafka*, 1977. Xilogravura, 60×90 cm. Coleção da artista.
Fonte: Foto de Fabio Del Re/Carlos Stein.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 9 · Zoravia Bettiol. *Gula*, da série *Os sete pecados capitais*, 1987. Xilogravura, 84×56 cm. Coleção da artista. Fonte: Foto de Fabio Del Re/Carlos Stein.

A série *Os sete pecados capitais* (1987/88) é o momento da síntese, depois dos temas literários, dos afetos e das narrativas fundadoras. Recorrendo, como numa espécie de súmula de recursos, a perspectiva e aos planos simultâneos, a série é marcada, ao contrário da sua imediatamente anterior, por uma espécie de bonomia ou condescendência. (Figura 9) Ainda ao contrário de *Kafka* aqui a ausência de cor não aponta necessariamente para uma situação de angústia, mas enfatiza o caráter quase didático e instrutivo da série.

Conclusão

A necessidade de contar histórias é o elemento distintivo da obra gráfica de Zoravia Bettiol, visto que toda sua produção xilográfica é articulada a partir de histórias (ou estórias) que precisam ser narradas. Suas séries de xilogravuras se articulam a partir de meganarrativas, como a mitologia, a literatura e as narrativas bíblicas, assim como também nas narrativas pessoais e memorialísticas e, para cada um dos casos, a artista escolhe um modo particular de expressar-se. Poderíamos falar de um modo ancestral de narrar – gótico ou pré-renascentista – como em *Gênesis*, *Circo*, *Iemanjá* e *Deuses Olímpicos*; num modo tradicional, com uso de perspectiva, como na *Salamanca do Jaráu Jaráu*, *Romeu e Julieta*, *Kafka* e, finalmente, num modo híbrido, ao mesmo tempo marcado pela tradição e rompendo com a mesma, em séries menos narrativas, como em *Namorados* e em *Os sete pecados capitais*. Se tivemos em Hauser os modelos formais possíveis para as narrativas visuais de Zoravia, é em Aumont, entretanto, que vamos encontrar a precisa definição de um sentido para elas: a relação entre o dizer (verbal) com o mostrar (mimético), que abre para a discussão sobre a ação de mostrar ou narrabilidade, ou seja, a possibilidade de narrar por "mostração", que é, em última instância, a retomada de uma forma de expressão plástica histórica do universo erudito, unida a formas que hoje fazem parte do universo das culturas midiáticas.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Aumont, Jacques (1993) *A Imagem*. São Paulo: Papirus. ISBN 85308023491

Diegues Júnior, Manuel (1986). *Literatura Popular em Verso*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. ISBN: 8531901516

Hauser, Arnold (1972). *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou. ISBN 9788533608375

Moisés, Massaud (1978) *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix. ISBN 9788531601309. Souriau, Étienne (1990) *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF. ISBN 9782130573692

Ramos, Paula Viviane e Gomes, Paulo (2017). *Zoravia Bettiol – O lírico e o onírico*. Porto Alegre: Imagens da Terra Editora. ISBN 9788589371216

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

O que somos? Leitura Heideggeriana do trabalho de Ricardo Guerreiro Campos

What are we? Heideggerian lecture of Ricardo Guerreiro Campos's Work

PEDRO MIGUEL SANTOS SILVA*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro de 2017 e aprovado a 5 de Janeiro de 2017.

*Portugal, artista plástico. Licenciatura em Investigação Social Aplicada, Universidade Moderna Lisboa (UM), Licenciatura em Artes Plásticas, Faculdade de Belas Artes Porto (FBAUP).

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UV), Facultad de Belas Artes de Pontevedra; Departamento de Escultura. Grupo de Investigación H07 — La dimensión escultórica de las prácticas artísticas. Rúa da Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: pmiguelsantossilva@gmail.com

Resumo: Diante da questão primordial — o que somos? — o propósito deste trabalho é expor algumas das estruturas que fundamentam o ser humano a partir da obra "Ser e Tempo" (1927) de Heidegger — nomeadamente a existência autêntica, inautêntica e a morte —, e cruzá-las com a temática da Identidade que norteia o trabalho artístico de Ricardo Guerreiro Campos a fim de potenciar novas perspectivas de leitura da sua produção artística.

Palavras chave: Heidegger / Ricardo Guerreiro Campos / vida autêntica e inautêntica / identidade / morte.

Abstract: *Facing our primordial question — what are we? — the aim of this work is to expose some of the structures that support the human being starting from the lecture "Being and Time" (1927) written by Heidegger — namely the authentic and inauthentic existence and death — and comparing it with the theme of Identity that guides Ricardo Guerreiro Campos's artistic work in order to emphasize new reading perspectives of his artistic production.*

Keywords: *Heidegger / Ricardo Guerreiro Campos / authentic and inauthentic life / identity / death.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Contextualização

Qual é o maior perigo que ameaça o Homem contemporâneo? A resposta filosófica que Martin Heidegger (1889-1976) dá a esta questão, em "Ser e Tempo" (original de 1927), continua actual: esse perigo advém de um desinteresse por parte dos seres humanos em se interrogarem acerca do sentido da sua própria existência, pelo que a pergunta primordial — o que é ser? — perde relevância e cai no esquecimento.

Para Heidegger, o Homem apresenta-se como o único ente capaz de questionar o fundamento da sua existência e, desta forma, cabe-lhe a tarefa de se interrogar sobre o que é ser.

O homem apresenta-se, pois, como possibilidade de se ir construindo na sua correspondência com o mundo e com os outros. A liberdade, que distingue o ser humano dos restantes entes, é uma abertura constante ao mundo que o rodeia. O Homem é, pois um "ser-no-mundo" (Heidegger, 2008). E a sua liberdade, sendo decisiva, prevê uma responsabilidade, igualmente, decisiva e para as quais o Homem não se encontra, na sua generalidade, preparado.

O indivíduo contemporâneo tende a alhear-se do real, evitando o confronto consigo mesmo, com os outros e com o mundo, esquivando-se a aceder à autenticidade da sua existência, pois uma existência autêntica implica reconhecer que o Homem é um ser que tem no seu horizonte a morte. Por este facto, os entes humanos tendem a adoptar uma atitude evasiva, entregando-se a referências parciais que calam o apelo do ser em se manifestar. Salvo raras excepções, o Homem contemporâneo tem uma existência banal, por não procurar confrontar-se com a questão do sentido da sua vida. Vive, assim, aquilo a que Heidegger chama de existência inautêntica.

O que é que pode salvar o Homem de uma vida inautêntica? A resposta de Heidegger é que o Homem deve regressar ao seu fundamento, deve, pois, abrir-se à escuta do Ser, que o apela a ser si mesmo, i.e., a aceitar expressar e realizar todas as suas possibilidades de ser, que em última instância se completam na morte.

Ora, salientando um conjunto de estruturas existenciais que fundamentam o ser humano — a vida autêntica, vida inautêntica e morte — estamos em condições de fazer uma leitura de uma selecção de trabalhos artísticos de Ricardo Guerreiro Campos a partir destes referenciais.

1. Leitura Heideggeriana do trabalho de Ricardo Guerreiro Campos

O artista português Ricardo Guerreiro Campos é, segundo o colectivo de criatividade *Matéria Negra* (https://materianegra.net/2016/11/24/10-artistas-nacionais-a-ter-em-conta/ consult. a 24 Out. 2016), um dos 10 artistas portugueses

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

a ter em consideração. A sua produção artística é diversificada, deambulando pela pintura, desenho, fotografia, performance, vídeo, cenografia e a representação teatral. O seu enfoque temático centra-se na reflexão sobre a Identidade, mais concretamente no arrastar do ser humano por uma existência anónima, sem referenciais, mas que, no seu desassossego se inquieta e procura, de algum modo, (re)encontrar-se através do silêncio e da solidão.

Este universo conceptual de Ricardo G. Campos aproxima-se daquilo a que Heidegger denomina de *existência inautêntica*, situação original do ser humano. O Homem parte de uma identidade difusa e indiferenciada, imbuída no impessoal e cabe-lhe a tarefa de se abrir à interpelação do seu ser a fim de ganhar consciência de si próprio e, assim, assumir a responsabilidade de existir autenticamente. Esta abertura à interpelação acontece quando o ser humano ouve o apelo da sua consciência. Daí que o recolhimento na solidão para habitar o silêncio (conceitos do universo do artista) seja fundamental para que o ser humano se possa realizar.

Porém, a necessidade de recolhimento não surge quando o Homem está imbuído na banalidade do quotidiano, mas somente quando toma consciência (é também um dos predicados existenciais com que Heidegger caracteriza o ser humano) de que viver é ir morrendo, o que merecerá uma análise mais detalhada à frente.

1.1 A anulação de identidades

Numa primeira fase (2012-2015) a obra foca-se na *anulação de identidades*. Em termos processuais, os trabalhos eram, normalmente, ancorados em acções performativas encenadas e fotografadas, passando, posteriormente, uma selecção para o registo gráfico do desenho e da pintura a óleo (Figura 1).

Estas encenações recebiam uma forte exposição à luminosidade, a fim de ser criado um efeito de supressão de referenciais, fundindo as figuras representadas com o espaço envolvente, como se esta fusão anulasse as suas identidades, fazendo-as residir num mundo amorfo e indeterminado.

O branco assumia, então, não só uma funcionalidade cénica de dissolução da imagem, mas também conceptual do trabalho de Ricardo G. Campos, conforme o próprio anotou: "[o branco] está assim no cerne de um projecto que pretende humanizar e universalizar a Existência através da anulação das identidades das figuras" (Campos, 2013).

Também a este propósito, Jorge Silva Melo aponta o trabalho do artista como que situado

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Fotografia de Ricardo Guerreiro Campos, *Prólogo,* óleo s/ tela, (89 x 130) cm, 2013.
Figura 2 · Fotografia de Ricardo Guerreiro Campos, *O Silêncio* óleo s/ tela, (90 x 150) cm, 2013.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Fotografia de Ricardo Guerreiro Campos, O tempo em que o silêncio se desfez. Impressão jacto de tinta s/ papel algodão, 35 x 50 cm. Exposição Arquivo Fotográfico Municipal, Lisboa, 2014
Figura 4 · Fotografia de Ricardo Guerreiro Campos, Espaço Vazio, Instalação. Exposição SILÊNCIO, Galeria Branca, AMAC, Barreiro, 2016
Figura 5 · Fotografia de Ricardo Guerreiro Campos, Pormenor da instalação Espaço Vazio. Carvão vegetal s/ madeira, 150 x 10 x 2,2 cm. Exposição SILÊNCIO, Galeria Branca, AMAC, Barreiro, 2016

> *nos limites da luz, raiando o branco, dissolvendo-se* (...). *São corpos que voltejam, transitórios, bailarinos.* (...) *Caindo, debatendo-se no espaço branco, liso, tombando, perdendo o chão tão lenta, demoradamente* (Melo, 2014).

A pintura apresentada na Figura 2, enquadrada ainda na temática da anulação da identidade pela dissolução no branco, abre-nos, contudo, um novo campo interpretativo que se relaciona com a fotografia principal que o Ricardo apresentou na exposição individual no Arquivo Fotográfico Municipal, em Lisboa (2014).

Em ambos os casos (Figura 2 e Figura 3) há uma imagética, ainda que não tenha sido a intenção primeira do artista, que remete para o corpo inactivo, para o findar, enfim, para a estatuária da morte, conforme notou Jorge Silva Melo (2014).

Situamo-nos, pois, no âmbito da análise das estruturas existenciais que caracterizam o Homem, segundo Heidegger, nomeadamente no *ser-para-a-morte*. A existência humana realiza-se efectivando-se nas suas possibilidades de ser, o que levado à sua potência máxima, só se completa na morte (Heidegger, 2008, § 48: 123). A morte é, pois, um dos caracteres constitutivos do Homem, porque define o seu modo de ser e, neste sentido, elucida a sua própria identidade.

Os trabalhos apresentados nas figuras 2 e 3 trazem, pois, o tema da morte para um primeiro plano de reflexão, relacionando-o com a construção da identidade pessoal, como que expondo o espectador diante da sua própria condição de efemeridade, relembrando-o de que existir é desdobrar-se nas suas possibilidades próprias de ser, até ao perecimento. E neste desdobrar-se, o Homem, vai reformulando e redefinindo a sua identidade até que a morte lhe rouba essa possibilidade (Hoffman, 1998: 214).

Assim, é encarando a morte sem escapatória, adoptando-a como uma das características principais da identidade humana (Hoffman, 1998: 218), que o ser humano é remetido para si mesmo, e repensa a sua ipseidade.

No entanto, diante deste fim sempre em processo de concretização, o Homem comum tende a optar pela fuga de si mesmo e cai na inautenticidade, abdicando de reflectir acerca da sua identidade.

1.2 Anulação e reformulação de identidades

Numa fase mais recente, sobretudo a partir da exposição individual SILÊNCIO (2016), na Galeria Branca, AMAC, no Barreiro, o trabalho de Ricardo G. Campos alarga e complexifica a problemática das identidades. Assim, acresce ao tópico inicial da *anulação* (2012-2015), o da *reformulação de identidades*, através de um jogo de *falsas genealogias*. Estas genealogias foram construídas a partir

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

de um arquivo de imagens antigas da família do artista de diferentes épocas. Este foi seleccionando um conjunto de fragmentos que lhe foram chamando à atenção, especialmente as bocas, de vários desses elementos familiares, independentemente da afinidade parental que tinha com eles. Ao associá-los num mesmo trabalho artístico concedeu uma nova configuração a essas relações, agrupando-as em função do seu interesse estético.

Centremo-nos na instalação Espaço Vazio (Figura 4), porque é ela que mais concorre para um cruzamento produtivo com a análise das estruturas fundamentais da existência humana que temos vindo a tratar. Se na *anulação de identidades* a performance providenciava um figurino de seres humanos vagueando na inautenticidade, sem referencial, fragmentados por uma sobreexposição do branco e transpostos, directamente, para a representação pictórica, agora a fragmentação ocorre no espaço expositivo onde as obras (estruturas de madeira com apontamentos de figuras a carvão) são exibidas e provém de uma conveniência lúdica e cénica que procura instigar o espectador.

Esta nova fragmentação das identidades resulta de uma necessidade menos demonstrativa da exposição do trabalho do artista (2012-2015), e assume-se mais intrincada e provocadora. Cabe ao espectador procurar os referenciais já não isoladamente no interior de cada imagem, mas no contexto expositivo onde estas se instalam.

Agora, o próprio espectador passa a ser figurino, junto com os outros retratados no interior da obra, em busca de referenciais que lhe confiram um lugar onde possa ser ele mesmo, *autêntico*, na sua identidade. No meio de uma genealogia de falsas identidades também lhe cabe questionar sobre o que é ser, se será uno ou existirão várias identidades dentro de si?. Enfim, anda pois, à procura daquilo que o constitui como ser único enquanto observa outros fragmentos identitários, mormente bocas (Figura 5), esse lugar de cortejo e de expressão íntima da identidade de cada um e que o artista quis pôr em evidência.

Também aqui se expõe outra estrutura fundamental constitutiva do ser do Homem apresentada por Heidegger. O Homem ao afigurar-se como ser-no-mundo assume-se igualmente como *ser-com-os-outros*, compartilhando o mesmo contexto. O ser humano existe, pois, projectando-se nas relações. Assim, o espectador é convocado para relacionar fragmentos e encontrar afinidades e nisto cria, também ele, novas genealogias identitárias. Todavia, fá-lo num desafio silencioso, porque as bocas retratadas suspendem qualquer discurso, não lhe comunicam de onde vêm, nem que afinidades parentais as une. Este silêncio ressalta o desencontro e fazem o espectador viver a sua solidão (César, 2016). O espectador está, pois, envolto de outros, mas vivendo desamparado. E

o maior desamparo chegar-lhe-á com a morte, assim dirá Heidegger (2008). No âmago da existência, no corolário da completude humana está, pois, a morte e esta vive-se sem participação, sem quinhão, no desamparo. Como refere Hoffman (1998: 217), analisando a filosofia heideggeriana, *a morte individualiza-me* porque é inevitavelmente minha, vivida exclusivamente na primeira pessoa (Hoffman, 1998: 215).

Não obstante, este silêncio exterior potencia a escuta de um grito interior do ser do Homem que se quer manifestar com o intuito de fazê-lo viver na sua verdade, i.e., autenticamente (cf. Heidegger, 2008, § 55: 349s).

Quando questionámos o artista acerca desta instalação, ficou evidente que a apresentação das estruturas de madeira no espaço adquire um pendor tumular, aludindo às tabuletas artesanais dos cemitérios. "Há ali corpos imobilizados semelhantes à estatuária fúnebre" (entrevista a Ricardo G. Campos, 16 de Janeiro de 2017, não publicada).

Há pois, um fio condutor da estatuária fúnebre que vem desde os seus primeiros trabalhos (Figura 2) até à actualidade, que não sendo central, nem o artista o declara como propositado, é transversal à sua produção artística.

Por conseguinte, defendemos que o modo como o Ricardo G. Campos tem abordado a questão da identidade, enquanto fragmentação e dissolução no indiferenciado, tem fortes relações com o pensamento heideggeriano a respeito fuga do Homem para a banalidade do quotidiano, para a vida inautêntica, por oposição a uma existência consciente de si mesma, identitária, que só pode, verdadeiramente, sê-la, quando reconhece que a morte é a concretização última do seu viver. "A morte totaliza-me, pois através da morte a minha identidade completar-se-á" (Hoffman, 1998: 217).

Conclusão

É num contexto de anonimato, onde o Homem se arrasta na existência, mas procurando-se (re)encontrar-se, através da solidão e do silêncio, que procurámos situar o trabalho artístico de Ricardo Guerreiro Campos e fazer pontos de contacto com a análise da existência humana do filósofo Heidegger. Sabemos que enquanto o ser humano estiver vivo a sua identidade não é assunto encerrado (Hoffman, 1998: 214), pois só se completa através da morte (Hoffman, 1998: 217). No entanto, viver não é o mesmo que existir autenticamente, i.e., cumprindo a sua realização de ser si mesmo. Habitar o impessoal é esquecer a sua identidade, uma vez que ninguém pode ser si mesmo quando se desconhece. É, pois, na morte, que o Homem pode despertar e aceder à vida autêntica e aí viver a sua identidade. É este o fio condutor implícito que marca o trabalho de

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Ricardo G. Campos e que intercepta a análise do ser humano conforme pensado por Heidegger — um questionamento de si mesmo a partir da morte enquanto construtor da autêntica Identidade.

Referências

Campos, G. Ricardo (2013), *A Apologia do Branco*, [trabalho final de Composição II, orientação de Manuel Botelho, FBAUL, 2013] — [documento facultado pelo artista Ricardo G. Campos]

César, Andreia (curadoria), (2016), *Silêncio*, [folha de sala da exposição], Galeria Branca, AMAC, Barreiro, 2016

Heidegger, Martin (2008), *Ser e Tempo*. (3ª ed.), Petrópolis: Editora Vozes

Hoffman, Piotr (1998), "A Morte, o Tempo e a História: II Parte de O Ser e o Tempo", pp. 213-231, in Guignon, Charles (dir.), (1998), *Poliedro Heidegger*, Lisboa: Instituto Piaget

Matéria Negra (colectivo), (2016), 10 artistas nacionais a ter em conta, in https://materianegra.net/2016/11/24/10-artistas-nacionais-a-ter-em-conta/ [consult. 24 Out. 2016]

Melo, Jorge Silva (2014), *O tempo que em silêncio se desfez,* [folha de Sala da exposição], Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, 2014 — [documento facultado pelo artista Ricardo G. Campos]

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Arte urbano textual como reivindicación poética en la obra de Rogelio López Cuenca

Textual urban art as a poetic claim in the work of Rogelio López Cuenca

PEDRO ORTUÑO MENGUAL* & SOFIA CORRALES RODRÍGUEZ**

Artigo completo submetido a 20 de fevereiro de 2017 e aprovado a 22 de fevereiro 2017.

* Espanha, artista, arte multimédia, arte público, profesor. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (FBAUB). Doctor en Bellas Artes por la Universitat Politécnica de Valencia (PBAUPV).

AFILIAÇÃO: Universidad de Murcia, Facultad de Bellas Artes. Campus de Espinardo, 30100 Espinardo, Murcia España. E-mail: pedrort@um.es

**Espanha, escultora, profesora. Licenciada en Bellas Artes, Especialidad Escultura por la Facultad de Bellas Artes de Valencia (FBAUPV). Doctora en Escultura por la Facultad de Bellas Artes de Murcia (FBAUM).

AFILIAÇÃO: Escuela de Artes Plásticas y Diseño Miguel Marmolejo del MECD. Especialidad Escultura. Departamento de Volumen. Escuela de Artes Plásticas y Diseño Miguel Marmolejo Avenida de la juventud. Nº 19. 52005 Melilla. España. E-mail: soniacorralesrodriguez@gmail.com

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Resumen: Partiendo del arte urbano y del uso del lenguaje, este artículo centra su análisis en la producción artística de Rogelio López Cuenca. El discurso semiótico de sus obras, le permite aunar la poesía visual con la crítica de reivindicación política hacia los iconos de información pública en la cultura occidental, sometida la mayoría de las veces, a una rigidez de significados. A través de la apropiación de la señalética oficial, se analizan obras donde el artista desmonta los mecanismos mediante los cuales el poder se instala en los iconos de la sociedad, transformando el contenido de sus signos. Siendo, la idea del arte para la ciudadanía como actividad principalmente producida en el seno del lenguaje, la piedra de toque de la obra de este artista.
Palabras clave: Arte público/ Arte reivindicativo/ Poesía visual/ Arte y lenguaje/ Arte urbano.

Abstract: *Starting from street art and the use of the language, this article focuses his analysis in the artistic production of Rogelio López Cuenca. The semiotic discourse of his works, allows you to combine visual poetry criticism of political claim to the icons of public information in Western culture, most of the time, undergoing a rigidity of meanings. Through the appropriation of official signage, are analyzed works where the artist dismantles mechanisms through which power is installed in the icons of the society, transforming the content of their signs. Being, the idea of the art for the citizenship like activity mainly produced within the language, the touchstone of the work of this artist.*
Keywords: *Public Art/ Protest Art/ Visual Poetry/ Art and Language/ Urban Art.*

Introducción

Los proyectos del artista malagueño Rogelio López Cuenca (Nérja, 1959), se caracterizan por ser reivindicativos y poéticos. Parten del arte urbano y el hábil manejo del lenguaje y la relectura de imágenes cotidianas o precedentes de los medios de comunicación, elaborando así un discurso semiótico que le permite aunar la crítica de la cultura y la sociedad contemporánea.

Su obra abarca desde intervenciones gráficas en lugares públicos e institucionales hasta publicaciones, vídeos y obra gráfica, en los que la *lingüística*, la *poesía visual* y el *juego alegórico de imágenes y palabras* buscan despertar en el espectador nuevas interpretaciones respecto al *lenguaje del poder* y al *poder del lenguaje*.

A partir de los años noventa, según distintos autores como Lefèbvre (1991), Maderuelo (2001), Foster (2001), Bourriaud (2007), Santos Novais (2010), Pérez Rubio (2013), Chackal (2016) entre otros, el *arte público* se redefinirá como un conjunto de investigaciones interdisciplinares que reclamarán el espacio público como plataforma para incentivar la educación y la cultura, impulsar el sentido de pertenencia y la participación social, y fomentar el pensamiento crítico y el intercambio de la ciudadanía.

En esta línea, se definirá la producción de López Cuenca, poética basada en la idea de suscitar nuevas visibilidades del lugar y, principalmente, cuestionar el acto de ver. Una de las peculiaridades principales de su obra es la *apropiación* de la señalética oficial o de las formas publicitarias para invertir su sentido, transformando el

contenido de sus signos, y creando dentro de ellos un espacio poético que contesta a la neutralidad de las formas que los alojan.

La idea del arte como actividad principalmente producida en el seno del lenguaje, es, de este modo, la piedra de toque de su obra. Se trataría de, ocupando el espacio colectivo y asumiendo la condición natural de espectadores de todos los potenciales ocupantes de ese espacio, implantar un discurso político en un espacio público, el urbano, en el que la palabra es pura información, prosaísmo basado en una idea de identidad cerrada y excluyente de los espacios que impide todo matiz y reflexión sobre los mismos.

Por otro lado, la clave del papel del artista, para él, estaría en actuar como catalizador de ideas, más que como maestro de una técnica o contenidos precisos, dentro de un grupo de personas convocadas para desarrollar un tema, un estudio o una investigación. Esta forma de actuación aleja la visión tipificada del artista en tanto que creador y se acerca más a la idea de Benjamin (2009) del *artista como productor*, enlazando el resultado de dicho estudio o elaboración procesual con las ciencias sociales.

1. La conducta lingüística desde sus inicios

En cuanto a su *trayectoria inicial*, es de destacar que a fines de la década de los setenta y principios de los ochenta, fue miembro fundador del colectivo artístico *Agustín Parejo School (APS)* en Málaga (España), dedicado al desarrollo de un arte crítico frente a problemas de carácter local.

APS estaba integrado por pintores y poetas comprometidos con la sociedad que realizaban crítica social a través de su trabajo, influidos por Maiakovski y Tatlin.

Utilizan el espacio público para sus acciones, eliminando las barreras entre creación artística, poesía y crítica social. En este sentido, el interés de *APS* por trabajar con cuestiones directamente locales (Málaga, Andalucía, el Magreb) abría lecturas críticas sobre la capacidad del discurso artístico para afrontar los retos de las políticas cotidianas. Consideraban que el modo más adecuado para *intervenir en la realidad era desde el lenguaje:* desmontando los mecanismos mediante los cuales el poder se instala en los idiomas verbales e icónicos de la sociedad contemporánea.

Por otro lado, en *APS*, y más tarde también en la obra individual o colectiva de López Cuenca (Figura 1), los conceptos de *periferia* y *diferencia* se perfilan como agentes propios de una acción social permanente.

En los años noventa, este artista inicia su carrera en solitario, manteniéndose fiel a sus presupuestos iniciales con obras que emplean referencias que oscilan entre el arte político, el neo-pop, el apropiacionismo y las estrategias postconceptuales, con gran influencia de la estética relacional de Pierre Bourdieu y la presencia de un fuerte sentido irónico. Su obra puede definirse como un proceso alegórico; es decir,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Rogelio López Cuenca, Elo Vega y Rafael Marchante. *Walls*, 2006. Fragmento del vídeo de las grabaciones de la valla de Melilla contraponiendo en su parte inferior textos con información financiera. Fuente: http://li-mac.org/es/collection/limac-collection/rogelio-lopez-cuenca/works/walls/

Figura 2 · Rogelio López Cuenca. *Do not cross/Art Scene*, 1991. Sevilla, España. Fuente: http://www.rtve.es/fotogalerias/rogelio-lopez-cuenca/178115/die-kunst-rogelio-lopez-cuenca-1984/4/

el intento de subvertir el significado cerrado de los signos tal y como han sido establecidos en tanto que símbolos. Si el *símbolo* es una sistema sellado, la *alegoría* busca fracturar la exclusividad, fragmentándola, desorientándola y concediendo nuevos acuerdos de sentido en función del contexto en donde se exteriorice.

Sobre las *posibilidades de un arte crítico-político* en su obra, aunque no entra dentro de las pretensiones de este artículo centrado más en el uso del lenguaje, existen algunas teorías que han puesto en relación la obra teórica de Jacques Rancière con la práctica artística de López Cuenca (Bodas, 2011:151). El mismo artista hizo explícita la influencia del pensador francés en el título de una de sus exposiciones para la galería madrileña *Juana de Aizpuru*, *Le partage*, que está basado en una de las obras más conocidas de Rancière, *Le partage du sensible* (2000):

> *Del mismo modo que las relaciones de poder producen formas estéticas, a la inversa, las expresiones culturales constituyen modos de ver, de hacer visible, de representar, de simbolizar poder o contrapoder. Todo acto estético, en tanto que configuración de la experiencia, por su potencialidad de producir modos de ver, de sentir, de existir, es, por tanto, político* (López Cuenca, 2008).

2. El arte urbano textual como reivindicación poética

En cuanto al *lenguaje*, en la obra de este autor se dan cita elementos cotidianos de la sociedad con los que propone mensajes a la vez irónicos y poéticos. A pesar de la sensatez de los temas tratados en la obra de este artista, la *ironía*, la *parodia* suelen aparecer como recursos expresivos (Figura 2). El *humor* es un recurso defensivo de aquéllos sin poder para poner en evidencia la injusticia y los abusos. Además, la *ironía* obliga al espectador a dialogar, a entrar en el juego, a responder, a poner en cuestión la seguridad del lugar que ocupan tanto el lector como el autor.

Por tanto, la obra de este artista se fundamenta en una hábil combinación de imágenes y de *juegos del lenguaje* que utiliza para generar propuestas críticas en relación con el *contexto cotidiano*.

Para realizar sus obras se *apropia* de elementos visuales del espacio público como fotografías, iconos gráficos procedentes de la publicidad o la señalética de las calles, carteles urbanos, modificando su contenido, realizando de esta forma una reflexión del entorno de manera irónica y poética. Basándose en la idea de *apropiación* y creando una propuesta estética que se sirve de los códigos lingüísticos y comunicativos de los medios de comunicación para cuestionar con sus producciones los parámetros socio-culturales dominantes. Estas prácticas artísticas posibilitan al ciudadano percibir el espacio urbano como un lugar de relación y a vivirlo desde una interacción y comunicación activas (Felip y Galán, 2015:65). En esto, se aprecia su paralelismo con las ideas de manipulación del lenguaje publicitario de Barbara Kruger.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Sus obras imitan la fórmula estética de los anuncios publicitarios introduciendo deliberadamente en ellas, un mensaje para reflexionar de aquello de lo cual se apropia. Por ejemplo a partir de *eslóganes, consignas y logotipos* asimilados en nuestra vida cotidiana *les asigna nuevas lecturas que inducen al espectador a un nuevo cuestionamiento* de lo que podría ser el significado real de estos.

También hace uso de *textos de diversos autores y fuentes* (Figura 3), y los recompone en forma de collage para comunicar sus mensajes. Por ejemplo, asocia logotipos públicos con mensajes poéticos. De esta manera intenta *"llevar la poesía al código público". Propone mensajes provocativos*, a veces un tanto perversos, *con un sentido poético y político* (Figura 4). En ocasiones utiliza un *lenguaje eufemístico* (como en el caso, de su obra *Bienvenido al Paraíso*), el cual se contrapone con imágenes que impactan por su rudeza o agresividad (Figura 5).

La utilización de textos está conectado a la vez con el concepto de *Desviaciones* o *Reutilizaciones*, derivado del *détournement situacionista*. Definiéndose a través de la utilización de un elemento estético preexistente, se trate de una imagen, de un texto, y desviarlo. Es decir, reutilizarlo de modo que ponga en crisis su significado (Santos Novais, 2010). Y que a primera vista nos evoque algo, que luego no es, colocando al espectador en la tesitura de decidir interpretar y tener que reflexionar automáticamente acerca de lo qué estamos viendo.

Parte de sus trabajos se sirven del *mobiliario urbano*. Se adueña de módulos de señalización (Figura 6), aparentemente idénticos a los utilizados en cualquier ciudad, insertando en ellos textos que dotan a la señal de un nuevo significado, apropiándose de un espacio destinado originalmente a la señalización oficial o de propaganda. A la vez, López Cuenca no impone una lectura concreta de su obra, sino que deja abierta su lectura. La mayoría de su producción tienen sentidos o interpretaciones contradictorias. Lo interesante es que el transeúnte puede deducir y extraer diferentes conclusiones de una misma obra, aunque sean paradójicas.

Son obras que obligan a pararse ante ellas y reflexionar, una acción poco transcurrida en un mundo donde la abundancia y proliferación de imágenes de los medios de comunicación, Internet o anuncios publicitarios, pasan rápidamente con breves mensajes que no invitan a pensar, sólo a mirar o a consumir imágenes ultra-rápidas.

Entre 1991 y 1994 se traslada a la ciudad de Nueva York, teniendo la posibilidad de conocer de cerca a los artistas conceptuales de la primera generación así como el contexto emergente del arte público de esos años. Ahí se iría gestando una estética artística que tiene su centro de gravedad en el contexto social que la relaciona. López Cuenca entiende que la ciudad no es una página en blanco, sino un espacio que tiene un montón de estratos acumulados, de sustratos de la historia y la memoria de sus propios habitantes.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Rogelio López Cuenca. *Traverser les idées (Atravesar las ideas)*. (Texto de Francis Picabia: Atravesar las ideas como se atraviesan las ciudades y las fronteras), 1990. Señal de tráfico, pintura sobre metal. 130 x 95cm. Málaga, España. Fuente: http://www.inforvip.es/malagarte/artistas/rogelio_lopez_cuenca/obras9.html

Figura 4 · Rogelio López Cuenca. *Landscape with the fall of Icarus*. Señalización pública (ediciones en inglés y en gaélico). Esmalte sobre metal, 200 x 155 cm, 1994. Limerick, República de Irlanda. Fuente: Rogelio López Cuenca. Landscape with the fall of Icarus.

Figura 5 · Rogelio López Cuenca. *Welcome to paradise*, de la serie *WORD$WORD$WORD$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, España, 1994. https://www.flickr.com/photos/hanneorla/24082880334

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 6 · Rogelio López Cuenca. *Kommendes Paradise (Paraíso Venidero)*. 1991. Esmalte sobre chapa de hierro. Fuente: https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0173/KommendesParadise

Figura 7 · Rogelio López Cuenca. *Bemvindos*, imagen izq. Esmalte sobre metal. 90 x 60 cm, Oporto, Portugal, 1996. Fuente: http://www.lopezcuenca.com/bemvindos.html

Aunque no renuncia a mostrar su obra en los espacios expositivos tradicionales, se inclina más por su proyección sobre el espacio público, por lo que elige lugares inesperados para el espectador, como una estación ferroviaria o de autobuses, el cruce de una carretera, la señalética en una ciudad o un espacio entre los anuncios publicitarios televisivos.

Finalmente, con respecto a las *técnicas* y *medios empleados*, este artista se sirve de medios tan heterogéneos y dispares como la pintura, la poesía, el video, la fotografía, la serigrafía, etc. Normalmente los textos que utiliza aparecen sobre un fondo neutro, de manera que no hay otros elementos que puedan distraer del mensaje. La estética de su obra recuerda a la del arte pop americano, con un estilo claramente publicitario. Además de mostrar también en algunas de sus obras un gusto por la estética constructivista.

Por tanto, el papel del *lenguaje* como estrategia creativa en la obra de López Cuenca es de una gran necesidad desde el significado o significados que puede conferir a su obra y hacer pensar al espectador, al postulado propio que el artista confiere a la lingüística, al lenguaje y a las palabras como filólogo y artista. A veces utiliza un *lenguaje eufemístico* para contraponerlo con la cruda rudeza de las imágenes sobre racismo agresivo, integrismo religioso, pobreza, etc., otras la *ironía* y las *paradojas* llenan sus obras.

Su análisis de la situación actual pasa desde la crítica al exagerado fervor de los norteamericanos hacia su bandera, hasta la denuncia del racismo generado a raíz de los movimientos migratorios actuales (Figura 7), pasando por la crítica a la globalización, pero siempre basándose en el juego del lenguaje y su poder.

Conclusiones

De todo lo expuesto hasta ahora, se aprecia que *la idea del arte como actividad principalmente producida en el seno del lenguaje y en el espacio público*, es la clave inherente de la obra de este artista.

Con la pretensión de no recontextualizar la señalización oficial en algo simplemente estético, sino de influir de manera dinámica en el hecho mismo por el cual una señalización funciona sin ser percibida, en la idea de colocar la mirada del espectador como activa.

De esta manera, hemos distinguido cómo su proceso artístico se basa en los procedimientos de la no identidad, reordernación y valor de los individuos en este espacio híper-saturado por el constante flujo y abundante de imágenes y de información, y cómo por medio de un *lenguaje alegórico*, y a veces, con una narrativa poética llena de paradojas, invoca a la mirada de la ciudadanía condicionando en ese sentido su identidad, así como la identidad de los espacios que esos individuos habitan:

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

totalidades parcialmente ficticias, pero efectivas, cuya existencia es universalmente aceptada de un modo acrítico.

Finalmente, en este análisis sobre el uso del lenguaje en la obra de López Cuenca (2000), es de vital importancia su visión en la que toda práctica artística forma parte de un diálogo continuo poseedor de una herencia cultural precedente, a su vez derivada de otras anteriores, con las que el artista puede construir una trama en comunicación con el espectador en el espacio público contemporáneo.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referencias

Benjamin, Walter. (2009). El autor como productor. En *Obras*, Libro II, Vol. 2, (p. 303). Madrid: Abada. ISBN 978-84-96775-49-7.

Bourriaud, Nicolas. (2007). *Estética relacional.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo. ISBN 9789871156566.

Bodas Fernández, Lucia. (2011). "Posibilidades de arte crítico-político: Rogelio López Cuenca a través de Jacques Rancière". *Res publica,* ISSN 1576-4184. Vol.26:151-162

Chackal, Tony (2016). "Of Materiality and Meaning: The Illegality Condition in Street Art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* ISSN 1540-6245. Vol.74, (4): 359-370.

Felip, Francisco y Galán, Julia. (2015). "La revitalización del espacio público desde la comunicación y la práctica creativa neomedial: Nuevos lenguajes para el diálogo entre el ciudadano y el entorno urbano." *Arte y Políticas de Identidad,* ISSN 1889-979X. Vol.12: 62-82.

Foster, Hal. (2001). El artista como etnógrafo. En *Retorno a lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones. ISBN 9788446013297.

Lefebvre, Henri. (1991). *O directo à cidade*. São Paulo: Moraes. ISBN 978-85-88208-97-1.

López Cuenca, Rogelio (2000). *Obras*. Granada: Ed. Diputación de Granada. ISBN 10: 8478072896

López Cuenca, Rogelio (2008*) Le partage,* Madrid: Galería Juana de Aizpuru. [Consult. 2017-01-06]. Acceso: http://www.arteinformado.com/Criticas/11111/le-partage/

Maderuelo, Javier (2001). *Arte Público. Naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación César Manrique. ISBN ISBN:84-88550-38-3.

Pérez Rubio, Ana María (2013). "Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades". *Comunicación y sociedad,* ISSN 0188-252X. Vol. 20. [Consult. 2017-01-06]. Acceso:http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2013000200009&lng=es&nrm=iso

Rancière, Jacques (2000). *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La fabrique. ISBN 102913372058.

Sántos Novais, Nanci (2010). *Poéticas urbanas en la escultura contemporánea. Actitudes de preservación y rescate de la identidad y de la memoria de la ciudad.* [Tesis doctoral]. Universitat Politécnica de Valéncia, Facultad de Bellas Artes, España. ISBN 13: 9783846564493

Relatos sublimes a través de objetos cotidianos. Identidad, poder y cotidianidad en la obra de Eulália Valldosera

Sublime stories through everyday objects. Identity, power and daily life in the work of Eulália Valldosera

PILAR MANUELA SOTO SOLIER*

Artigo completo submetido a 12 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual. Profesora en la Universidad de Murcia. Doctora en Bellas Artes, Universidad de Granada, Máster en Diseño e iluminación del espacio, Universidad Politécnica de Madrid (UPM).

AFILIAÇÃO: Universidad de Murcia, Facultad de Educación, Departamento de Expresión Plastica, Musical y Dinámica. Campus Universitario de Espinardo 30100, Murcia, Espanha. E-mail: pm.sotosolier@um.es

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Resumen: El presente trabajo reflexiona a través de análisis conceptual y formal, de la obra de Eulália Valldosera (1963), artista multidisciplinar que construye relatos sublimes a través de objetos cotidianos. Su obra explora las nociones de identidad sexual, amor, enfermedad y muerte así como cuestiones relacionadas con la memoria y con los modos en que reconstruimos nuestro pasado. Valldosera, a través de la fotografía, instalación, performance y los objetos cotidianos conforma un diálogo entre luces y sombras cargado de elementos psicoanalíticos que sumergen el espectador en un proceso experiencial de reflexión y auto-conocimiento.
Palabras clave: arte contemporáneo / identidad / poder / auto-conocimiento.

Abstract: *This work reflects on the work of Eulália Valldosera, (1963), through a conceptual and formal analysis. This multidisciplinary artist builds sublime stories through everyday objects. Her work explores the notions of sexual identity, love, illness and death as well as issues related to memory and the ways in which we reconstruct our own past. Valldosera forms a dialogue between lights and shadows loaded with psychoanalytic elements that immerse the viewer into an experiential process of reflection and self-knowledge all through photography, installation, performance and everyday objects.*
Keywords: *contemporary art / identity / power / self-knowledge.*

Introducción

Según Bruner, la narrativa no es un aspecto del lenguaje, sino una forma de pensar, un modo de pensamiento, es una fuerza de la representación mental (Bruner, 1991). Siguiendo a Buxo y De Miguel, es a través de estas narraciones, que "damos significado y legitimidad a la realidad cultural" (Buxó y De Miguel, 1999: 19).

Por otra parte, estamos inmersos en la cultura de las imágenes las cuales explican, hacen sentir algo, y ordenan el conocimiento. (...) Suponen una forma peculiar de conocer la realidad social; pero también de crearla (Buxó y De Miguel, 1999: 27). Esta es la propueta que Eulália Valldosera hace al espectador, y lo hace a través de narrativas visuales contemporaneas que funcionan como lenguaje articulador de nuestra experiencia hermenéutica. Podemos pensar, construir y reinterpretar nuestra realidad mediante sus obras que plantean otra manera de ver e imaginar, dan que pensar.

En la obra de Valldosera lo sublime se percibe a través de imágenes y sensaciones que causan una fuerte tensión corporal, un impacto que nos tambalea, frente a la belleza que produce calma y sosiego (Burke,1997). Fotografías, instalaciones y performances conforman un diálogo entre luces y sombras cargado de elementos psicoanalíticos, que nos sumergen en una reflexión y auto-conocimiento.

Por otra parte, siguiendo a Kant (1764), el diálogo sublime de Valldosera plantea las experiencias de auto-conocimiento como un modo de vida, para habitarlo y recorrerlo, pone de manifiesto la multiplicidad de las relaciones entre las cosas desde un lenguaje interdisciplinar y participativo, se centra en

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

la experiencia emocional, no busaca una experiencia traumática para el espectador, le interesan las micropolíticas, que se derigen hacia la cotidianidad, lo personal, y que se traducen en un interés por el sujeto y la construcción performativa de sus identidades. Con su obra propone un nuevo cambio en la relación entre el pensamiento formal y la imagen visible, "la reconciliación entre inteligible y lo sensible, entre lo conceptual y lo gestual, su obra va más allá de la experiencia del espacio y los materiales que lo ocupan" (Marí &Mayo, 2001).

> *Partiendo del propio yo interno de la artista hacia el encuentro con el otro y la progresión de relaciones con y entre los objetos de identidad y anonimato, partiendo de la esfera de la conciencia personal hacia la búsqueda de una intersubjetividad que la vincule al mundo que nos rodea se urde una red de meandros, y encrucijadas que nos llevan desde la fantasmagor***ía y la sombra al** *autentico* **núcleo de realidad** *que nos envuelve y nos configura* (Marí & Mayo, 2001).

Entre 1992 y 1996, Eulália Valldosera realiza la exposición *Apariencias*, sus obras reflexionan sobre la intimidad, el cuerpo femenino y el espacio en el que se inserta, presenta su cuerpo como medida y recept**áculo de la realidad exterior,** a través de las relaciones del cuerpo con la arquitectura y los objetos cotidianos. Cuestiona los arquetipos femeninos, los conceptos de hogar y familia; la búsqueda de una mirada propia, no dominada por la mirada masculina, sobre el cuerpo femenino; la reivindicación de la enfermedad como vía de curación; la necesaria fragmentación de las diferencias amorosas y sobre todo la imbricación de la experiencia con el pensamiento constituyen ejes centrales de su trabajo. La asociación cuerpo-casa se identifica con un nuevo lenguaje el del "cuerpo que se habla". Michel Foucault usa la expresión "material corporal" para referirse al cuerpo como proveedor de fuerzas, energías y materia prima destinada a ser socializada en una productividad que tiene una finalidad. La artista configura así, su personal lenguaje para traducir la diferencia sexual y simbólica femenina. Sus fotografías, vídeo-instalaciones y performances analizan en profundidad la subjetividad a través de las relaciones del espacio con el cuerpo.

Para Valldosera, la cotidanidad de los objetos constituye nuestra existencia diaria y configuran los espacios de la casa, forman un escenario psicológico-simbólico, que en sus obras, se redefine con sombras y reflejos creados por diferentes fuentes de luz estratégicamente colocadas, y que actúan en un proceso de materialización y desmaterialización poniendo en evidencia las apariencias de envases o contenedores de productos cotidianos a los que no prestamos atención, objetos impersonales relacionados con la limpieza, la comida, la enfermedad, el ocio, etc. "Cada instalación de la artísta resume una actitud y un

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

determinado tipo de sombra psíquica, elaborando de esa manera una lectura somática de esta segunda piel que es el espacio privado" (Valldosera, 1996).

1. *Poder e identidad. Habitando experiencias y experimentando hábitat*

Eulàlia Valldosera en la exposición *Apariencias*, plantea la relación cuerpo-casa mediante objetos domésticos que son "metáforas y metonimias de la presencia ausencia de los cuerpos y de los actos de proyección especular o mediática (memoria, fantasía, etc.) que desarrollan los procesos de subjetividad" (Bassas Vila, 2001).

Esta exposición consta de una serie de instalaciones que representan cada una de las habitaciones de una casa, *Estantería para un lavabo de hospital* (1992), *La cocina* (1992), *Love´s Sweeter than wine* (1993), *El comedor: la figura de la madre* (1993) y *Envases* (1996). En estas la luz aparece como la materia que organiza los objetos y los espacios supone el encuentro del cuerpo con su hábitat, se considera "la casa como una segunda piel". Cada estancia se asocia con una parte del cuerpo y cada una se refiere a una sombra psíquica o a diferentes estados del ser. La instalación *Love's Sweeter than Wine* (Figura 1 y Figura 2), muestra la sala de estar en tres espacios consecutivos que simulan tres momentos en el tiempo de la misma habitación. En ella se observan dos vasos de vino puestos encima de un tocadiscos y otros objetos abandonados en el suelo proyectan sus sombras en las paredes, como la representación mental de las personas que nos interesan emocionalmente y nuestras proyecciones se dirigen hacia ellos.

En la instalación *El comedor* (1993), la figura de la madre se proyecta tras una cortina una gigantesca sombra femenina que espera junto a la mesa que alguien acuda a cenar. La artista describe a esta figura como "madre nutriente en su acepción negativa, servil, sumisa..." .Estos elementos, despojados del dramatismo que hemos visto desde fuera en el juego de sombras, evocan la misma sustitución del cuerpo de la madre, confrontándonos crudamente con el problema de la privación de sentido (Figura 3 y Figura 4).

Valldosera utiliza los objetos de consumo como símbolos de los cuerpos femeninos definidos por la luz de los proyectores, elementos que se sitúan en el límite inestable entre lo público y lo privado.

> *Materiales pobres y significados directos: la mujer definida desde el entorno doméstico. Una vuelta de tuerca más al Mito de la Caverna platónico, una interpretación contemporánea que sitúa el engaño en la identificación del hogar como lugar donde el ser de la mujer acontece* (Blasco & Valldosera, 2011).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Eulália Valldosera, *Love's Sweeter than Wine. Tres estadios en una relación*, 1993. *Instalación lumínica*. Fuente: Eulália Valldosera©VEGAP, 2009
Figura 2 · Eulália Valldosera, *Love's Sweeter than Wine. Tres estadios en una relación*, 1993. *Instalación lumínica*. Fuente: Eulália Valldosera©VEGAP, 2009

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Eulália Valldosera, *El comedor: la figura de la madre,* 1993. Instalación lumínica con proyectores de diapositiva sin diapositiva, mobiliario doméstico y envases de productos de higiene, comestibles y medicinas. Fuente: Eulália Valldosera©VEGAP, 2009
Figura 4 · Eulália Valldosera, *El comedor: la figura de la madre*, 1993. Instalación lumínica con proyectores de diapositiva sin diapositiva, mobiliario doméstico y envases de productos de higiene, comestibles y medicinas. Fuente: Eulália Valldosera©VEGAP, 2009
Figura 5 · Eulália Valldosera, *El periodo*, 2006. Instalación lumínica con un proyector de diapositiva sin diapositiva colocado dentro de un carrito infantil que el público desplaza en semicírculo alrededor de una mesa con 28 vasos de vino. Fuente: Eulália Valldosera©VEGAP, 2009.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

2.Cotidianidad. Experimentando objetos cotidianos y objetualizando experiencias cotidianas

Dependencias (2001-2009) es una exposición organizada por el Museo Reina Sofía, recoge una selección de obras de esta artista que abarcan desde 1990 hasta la actualidad. En ella "Reconstruye espacios y objetos que se han producido a lo largo de su vida convirtiéndose en continentes de emociones, en símbolos de libertad o angustia, en nostalgia del lugar de origen o confianza en una relación amorosa" (Marí & Mayo, 2001). El cuerpo no solo es un cuerpo/objeto obediente, productivo y consumista que responde a las exigencias del sistema el cuerpo es reflejo de las emociones y la cultura experimentada, como nos revela Foucault:

> *Es el espejo de las pulsiones más profundas del ser humano y a la vez el lugar de representación de la cultura elaborada, utiliza múltiples estrategias de representación para configurar un espacio contestación articulado y complejo con el objetivo de subvertir los significados patriarcales del cuerpo y elaborar nuevas nociones de subjetividad* (Foucault, 1998).

Estas relaciones intimas se evidencian en la obra *El Periodo* (2006), haciendo referencia a los ciclos orgánicos de lo femenino pero también a la rutina de los días, al calendario, a la reiteración de los gestos. (Figura 5).

En la serie Dependencias, la narratividad está implícita en el movimiento fomentando el carácter performativo de sus puestas en escena, cediendo el control de la creación al espectador. Obras como *Máquinas de afectos.* (2009) son presentadas en supermercados, aeropuertos, espacios públicos en estado de disolución permanente, en ellos se propone al visitante convertirse en usuario que empuje unos carros de la compra que en su interior contienen proyectores de vídeo. Cada carro proyecta una suma de planos grabados en forma travelling. El desplazamiento del travelling cinematográfico se suma al desplazamiento del propio espectador, que propulsa, detiene o invierte su recorrido. El espectador es consciente del modo en que se graban las imágenes, también de que la realidad filmada está sometida a la interpretación que los dispositivos de captura de la imagen ejercen sobre ella (Figura 6, Figura 7). *La combinación de escenas públicas y privadas nos revelan la simultaneidad de estados perceptivos, la coexistencia de diversas líneas narrativas que surgen cuando combinamos nuestra experiencia individual y colectiva (*Valldosera & Garrido, 2009).

Experimenta con los estados de la percepción en plena movilidad, aludiendo a la necesidad de control y a la búsqueda de referencias, de marcos que determinen nuestra posición en el mundo. Todo interfiere con todo y el público

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

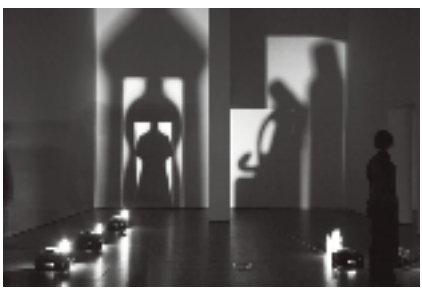


Figura 6 · Eulália Valldosera, *Máquinas de afectos. Relaciones, sujetos y dispositivos en Eulália Valldosera*, 2009. Vídeo-instalación con carros de la compra. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fuente: http://www.museoreinasofia.es/

Figura 7 · Eulália Valldosera, Máquinas de afectos. Relaciones, sujetos y dispositivos en *Eulália Valldosera*, 2009. Vídeo-instalación con carros de la compra. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fuente: http://www.museoreinasofia.es/

Figura 8 · Eulália Valldosera. *Envases: el culto a la madre*, (1996). Botellas de plástico, papel, tocadiscos, proyectores de diapositivas, espejos, dimensiones variables. Fuente: Colección Helga de Alvear.

Figura 9 · Eulália Valldosera. *Envases: el culto a la madre.*(1996). Botellas de plástico, papel, tocadiscos, proyectores de diapositivas, espejos, dimensiones variables. Fuente: Colección Helga de Alvear.

interpreta una partitura por escribir. Esta obra profundiza en esa interacción entre el cuerpo (intimidad), los espacios y los objetos (exterioridad).

> *Dependencias, tiene que ver no solo con la idea de las estancias del cuerpo donde se desarrolla la vida o su ausencia, con las estancias primigenias, con la maternidad, con el sexo, con el amor o con la enfermedad. No solo tiene que ver con las cargas que nos acompañan, que dependen de nosotros, que nos pertenecen y arrastramos, no solo tiene que ver con la memoria de lo que somos; tiene que ver, sobre todo, con nuestra dependencia de ciertos mecanismos que nos construyen, definiendo nuestros modos de relacionarnos y nuestros modos de mirar y de actuar* (Valldosera, 2009).

La obra *Envases: el culto a la madre* (1996) (Figuras 8 y Figura 9), se crea también con objetos cotidianos, dos botellas de plástico, estas son colocadas entre dos proyectores de diapositivas de manera que proyecten unas sombras sobre las paredes de la sala de exposición. La imagen proyectada a gran escala, constituyen una forma consciente de descifrar la figura de la madre desde dos aproximaciones diferentes, una procedente de un pensamiento analítico y la otra procedente del pensamiento arquetípico junguiano referido a la *Gran Madre*, identificada con el mundo al ser contenedora y generadora de vida.

Botellas Interactivas (Forever Living Products) (2009), u objetos participativos son envases de productos de limpieza manipulados mecánica y electrónicamente, algunos emiten audio (testimonios reales), otras permiten grabar la voz del usuario (público). En *Botellas Interactivas,* Valldosera reafirma su confianza en esos envases de productos de limpieza como los mejores contenedores para mostrar cuestiones que tienen que ver con las relaciones interpersonales y específicamente con cuestiones relativas a la violencia contra las mujeres o a situaciones de poder y control sobre ellas. Plantea la relación en este caso de las personas con sus objetos como presencias afectivas convertidas a veces en los sujetos del relato, construyendo mapas mentales de los objetos privados se van desarrollando diversas historias de vida (Figura 10 y Figura 11).

Conclusión

En este artículo se muestran una serie de obras, que forman parte de investigaciones basadas en la experiencia sensorial-emocional de la realidad a través de la instalación, performance, proyecciones y entornos inmersivos. Intervenciones en busca de la subjetividad e intersubjetividad de las experiencias performatizadas por el tiempo y el espacio, como algo natural e infraleve, como parte de la memoria sobre la que tejemos nuestra existencia. En su conjunto, las obras de Eulália Valldosera construyen "otras realidades" que

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

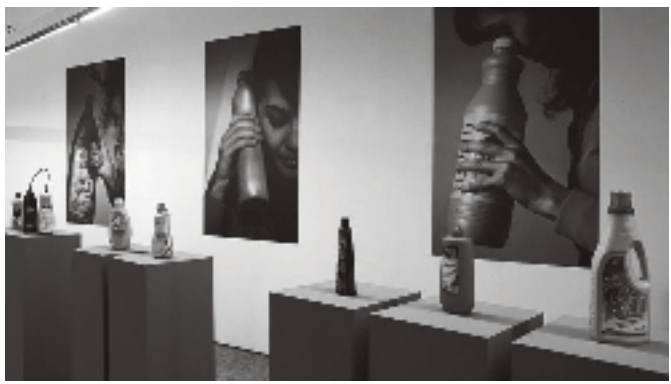


Figura 10 · Eulália Valldosera. *Dependencias. Botellas interactivas*. 2009. Instalación interactiva. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fuente: http://www.museoreinasofia.es

Figura 11 · Eulália Valldosera. *Dependencias. Botellas interactivas*. 2009. Instalación interactiva. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fuente: http://www.museoreinasofia.es

no son sólo experiencia de pensamiento, abstracción, o concepto, son más bien experiencia de vida en su conjunto, y por tanto de nuestra realidad emotiva, corpórea, sexual, fantástica e intuitiva. Intenta redefinir estos espacios, utilizando las estrategias técnicas y lingüísticas actuales, y a su vez, explora los espacios y buscar nuevas formas de reactivarlos e interrelacionarlos. Demanda al potencial espectador una percepción que sorprende y es, por tanto, activa. Con su obra propone un nuevo cambio en la relación entre el pensamiento formal y la imagen visible, la reconciliación entre inteligible y lo sensible, entre lo conceptual y lo gestual, su obra va más allá de la experiencia del espacio y los materiales que lo ocupan.

Cómo síntesis, tenemos una obra que no deja a nadie indiferente, tratando de identificar y encontrar una descripción del sujeto más acorde con las experiencias a las que nos vemos sometidos actualmente, mirando hacia dentro y tomando contacto con lo precario y frágil de nuestra construcción anímica, derivando en una nueva percepción en la que la subjetividad no es aislada, sino que es el producto del cruce de multitud de subjetividades.

Referencias

Bassas Vila, A. (2001). Cuerpo que te quieto cuerpo. *En M Azpeitia, M. J. Barral, L. E. Díaz, T. Gonzáles Cortés, E. Moreno, T. Yago (Ed), Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos.(p. 132).* Barcelona: Icaria.

Blasco J. & Valldosera, E. (2011). Entrevista a Eulàlia Valldosera por Jorge Blasco Dependencia mutua: Las fronteras han sido mi territorio de trabajo. *Fe de errata# revista de artes visuales/ /fronteras, migraciones y desplazamientos*, Nº 5, Colombia.

Bruner, J. (1991). *Actos de significado: Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.

Burke, E. (1997). *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Trad. Menene Gras Balaguer. Madrid: Tecnos.

Buxó, M. J. & De Miguel, J. M. (1999) *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Proyecto A Edicines Kings. ISBN 84-922438-1-3

Foucault, M. (1998) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Editorial Siglo veintiuno editores, México D.F. Pag.32; 33; 93; 141; 142; 218.

Kant, I. (1764). *Observaciones filosóficas a cerca de lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. Espasa-Calpe, Nuebos Aires, 1946. Trad. A. Sánchez Rivero y F. Rivera Pastor.

Marí, B. & Mayo, N. E. (2001). *Prefacio del catálogo de la Exposición Eulàlia Valldosera. Obres 1990-2000*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies y Witte de With, Rotterdam.

Valldosera, E.(1996). *Aparences*, en VV.AA., Valldosera E., Lleida, Centre d´art La Panera.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Fran Meana: evocaciones del lugar y archivos de la memoria

Fran Meana: evocations of the place and archives of the memory

ROMÁN CORBATO*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*España, artista y arquitecto. Licenciado en Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña (ETSAC), Máster en Arte Contemporáneo. Creación e Investigación por la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (UVigo).

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo; Facultad de Bellas Artes de Pontevedra; Grupo de investigación DX7. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. C/ Maestranza, 236002 Pontevedra, Galicia, España. E-mail: romancorbato@gmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar dos instalaciones del artista Fran Meana que toman el paisaje industrial asturiano como punto de partida en base a dos conceptos fundamentales: la idea de lugar como evocación y la renovada dialéctica entre el site / non-site post-smithsoniano desde la que trabaja el artista.

Palabras clave: Lugar / Site / nonsite / Memoria / Fran Meana.

Abstract: *This article analyzes two installations of the artist Fran Meana that takes the Asturian industrial landscape as a starting point and they are based on two fundamental concepts: the idea of place as evocation and the renewed dialectic between the site / non-site post-smithsonian from which the artist works.*

Keywords: *Place / Site / Nonsite / Memory / Fran Meana.*

Introducción

Hablar de la obra reciente del artista asturiano Fran Meana significa sumergirse en una investigación centrada en cómo la sociedad se relaciona con la tecnología industrial y las nuevas formas de trabajo de cada época; y cómo estas relaciones afectan al territorio que habitamos y juegan un papel determinante en la construcción de la memoria y el imaginario colectivo, a través de símbolos

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

e imágenes. Su trabajo intenta visibilizar estas transformaciones y sus efectos (Larraz, 2016).

Fran Meana (n. Avilés, 1982) se licencia en Bellas Artes en la Universidad de Vigo en 2006, donde posteriormente realiza cursos de doctorado y, en 2009, obtiene el Diploma de Estudios Avanzados. En el año 2012 consigue el título de Máster (MFA) en el Piet Zwart Institute de Rotterdam. En la actualidad vive y trabaja en Londres. Desde 2006 ha realizado exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional. Entre sus exposiciones individuales cabría destacar: *Arqueologías del futuro*, LABoral, Gijón, España (2016); *Go with the Flow*, 68 m², Copenhague, Dinamarca (2015); *Pensar bien y dibujar mal*, Nogueras Blanchard, Madrid, España (2014); *Blank, Black, Back*, Homesession, Barcelona, España (2012) y *ANANA. El viajero imprudente*, Espacio Líquido, Gijón, España (2011). Entre sus exposiciones colectivas recientes figuran: *Mil caballos de potencia*, Fábrica Can Trinxet, Barcelona, España (2016); *Labour, Motion and Machinery*, TENT, Rotterdam, Holanda (2015), *Machines for Hardrock,* Avalanche, Londres, Reino Unido (2015); *Percussive Hunter*, Akbank Sanat, Estambul, Turquía (2015) o *Aprender a Caer*, La Casa Encendida, Madrid, España (2014). Su obra forma parte de importantes colecciones como la del Artium, el CGAC o la Nomas Foundation, además de en varias colecciones privadas internacionales.

Este texto se centra en dos instalaciones muy significativas de Meana. La primera, "Pensar bien y dibujar mal" (2014) es el resultado de una exposición individual en la sede madrileña de la galería Nogueras Blanchard. La segunda, "Arqueologías del futuro" (2016) nace como fruto del VIII Premio LABjoven_ Los Bragales que consistió en una residencia de dos meses y una exposición individual en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial. El objetivo propuesto en este artículo es analizar estas obras que toman el paisaje industrial asturiano como punto de partida en base a dos conceptos fundamentales: la idea de lugar o emplazamiento como evocación y la renovada dialéctica entre el *site / non-site* post-smithsoniano desde la que trabaja el artista.

1. El patrimonio industrial asturiano: los lugares del trabajo

En ambos proyectos el punto de partida es el mismo. El artista selecciona lugares de pasado industrial de la geografía asturiana como son varios edificios con claro carácter tecnológico y fabril.

Para el proyecto "Pensar bien y dibujar mal" Meana elige las Escuelas del Ave María de Arnao (Castrillón) que fueron creadas en 1912 por la Real Compañía Asturiana de Minas como parte de un complejo industrial situado al

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

borde del mar Cantábrico (Figura 1 y Figura 2). Este conjunto está formado por una mina, una fábrica, un conjunto de viviendas, un economato y una escuela. Completan este microcosmos dos amplios patios en el que figuran los llamados "gráficos para la enseñanza" –elementos con los que trabajará el artista– y que consisten en un conjunto de relieves que eran usados para enseñar geometría, matemáticas, geografía, historia y gramática a los obreros y a sus hijos, y que constituyen un ejemplo único de la vocación didáctica del paternalismo industrial (García, 2004: 66-74).

En "Arqueologías del futuro", en cambio, los emplazamientos elegidos son tres centrales hidroeléctricas diseñadas y construidas por el arquitecto asturiano Joaquín Vaquero Palacios: Proaza (1964-1965), Miranda (1962) y Salime (1954). En esta ocasión, el artista se centra en las fachadas de los edificios y más concretamente en los relieves de hormigón que presentan cada uno de ellos (Figura 3 y Figura 4). En la central de

Proaza nos encontramos con un conjunto de dieciséis símbolos agrupados en un gran módulo; de carácter abstracto, estos relieves consisten en interpretaciones esquemáticas de signos de la antigüedad con connotaciones alquímicas. En Miranda, las fachadas contienen dos grandes paneles centrales que representan a Atlas sosteniendo el mundo y a Prometeo robando la energía a los dioses. La central de Salime, por su parte, cuenta con un gran friso central en el que de forma más didáctica se muestra el proceso de transformación de la energía hidroeléctrica en la propia central (LABoral Centro de Arte, 2016a).

Podemos apreciar que tanto en las Escuelas del Ave María de Arnao como en las tres centrales hidroeléctricas de Vaquero Palacios el interés de Fran Meana se sitúa en los relieves de estos edificios.

> *Los relieves de Vaquero Palacios ofrecen una oportunidad única para analizar y repensar los vínculos que diferentes modelos productivos establecen entre trabajo, tecnología, naturaleza y sociedad, y plantear alternativas a su organización en nuestra historia reciente* (LABoral Centro de Arte 2016b: 1).

Casi a modo de objetos arqueológicos, estos relieves nos hacen reflexionar sobre cuál debe ser la relación mediada por la tecnología de lo humano con la naturaleza. Para el artista expresan además, debido a su grado de abstracción y a su aspecto atemporal, el desplazamiento de estos lugares de trabajo permitiéndole cuestionar las relaciones entre las formas de producción y la construcción de símbolos e imágenes (Nogueras Blanchard, 2014).

A partir de su estudio y análisis mediante consulta de archivos, mediciones, fotografías y material recopilado durante varias visitas a estos lugares Meana

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Vaquero Palacios, Escuelas del Ave María de Arnao, Castrillón. Fuente: www.mineriaypaisaje.com/arnao/
Figura 2 · Vaquero Palacios, Escuelas del Ave María de Arnao, Castrillón. Detalle de uno de los relieves de los patios. Fuente: www.rinconastur.com/balasto/fotos1_8b.php?pasa=1600*1200*78

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

reproduce mediante distintas técnicas digitales y analógicas sólo algunos detalles de los relieves originales.

Para la instalación "Pensar bien y dibujar mal" parte de estos "gráficos para la enseñanza" se modelaron en tres dimensiones para luego ser impresos por una máquina de control numérico y, a continuación, sacar un molde en silicona. Finalmente dicho molde fue transferido a un bloque de cemento, obteniendo así la forma final de la pieza.

En "Arqueologías del futuro" el proceso fue bastante similar. En primer lugar se dibujaron en tres dimensiones parte de los símbolos de las fachadas de las tres centrales hidroeléctricas –consiguiendo un gradiente entre los relieves más abstractos y simbólicos a los más figurativos y vinculados con la realidad del proceso industrial de la generación de la energía–. Acto seguido se imprimieron, de nuevo con maquinaria de control numérico estos diseños sobre bloques de poliestireno extrusionado, obteniendo una suerte de esculturas de distintos fragmentos de los relieves diseñados por Vaquero Palacios.

2. Renovada dialéctica del *site/nonsite*

Claramente esta forma de trabajo de Fran Meana nos recuerda a la dialéctica del *site / nonsite* acuñada por Robert Smithson en el invierno de 1967 para nombrar a un conjunto de obras que inicia en esa época.

> (...) *instalaciones hechas con materiales heterogéneos (fragmentos geológicos, mapas, fotografías aéreas, textos, etc.) reinterpretados geométricamente, configurados, enmarcados o contenidos, que se inspiran en unos emplazamientos suburbanos a los que remiten metafóricamente, aunque sin confundirse con ellos, puesto que se sitúan en unos espacios interiores (las galerías de arte) que son las antítesis centrales e hiperurbanas de aquellos márgenes entrópicos* (Marot, 2006: 92).

De este modo, el *site* hace referencia al lugar concreto, a la ubicación; en nuestro caso las Escuelas del Ave María de Arnao y las centrales hidroeléctricas de Proaza, Miranda y Salime. Mientras que el *nonsite* es la obra expuesta en la galería, donde nos solemos encontrar muestras de materiales extraídos en el *site* acompañados de fotografías y/o mapas del lugar (Maderuelo, 1990).

Meana juega con esta dialéctica, abandonando la idea de un arte objetual para valorar la fuerza del *site*, la capacidad de sugerencia y evocación que tienen estos emplazamientos elegidos en Asturias. Pero en su caso, los materiales empleados en sus instalaciones no son propios del lugar, son elementos con una fuerte artificialidad: cemento y poliestireno extrusionado, y con connotaciones claramente industriales; pero no son materiales extraídos originalmente del

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

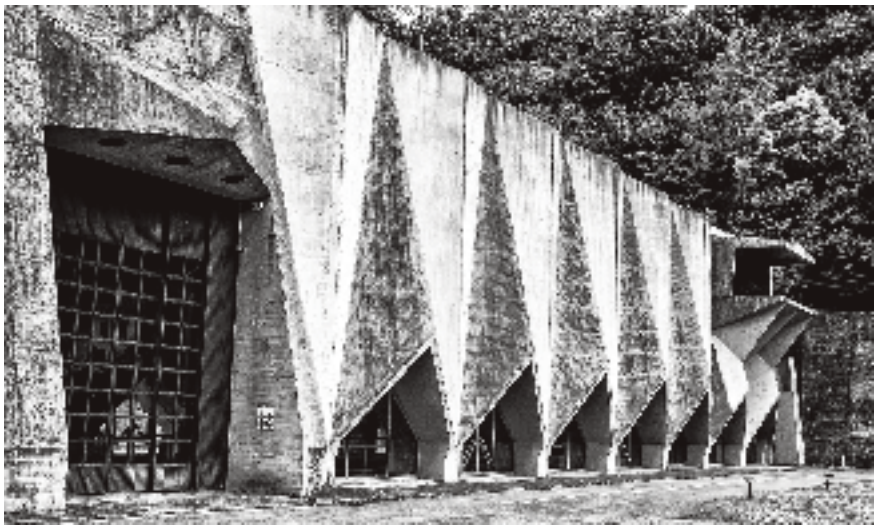
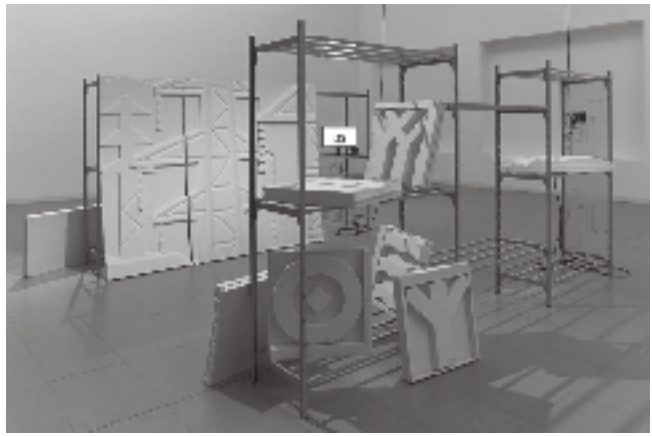


Figura 3 · Vaquero Palacios, Central hidroeléctrica de Proaza, Asturias. Fuente: www.fotofilatelia2.blogspot.com.es/2014/07/central-hidroelectrica-de-proaza.html
Figura 4 · Vaquero Palacios, Central hidroeléctrica de Proaza, Asturias. Detalle de uno de los relieves de las fachadas. Fuente: www.fotofilatelia2.blogspot.com.es/2014/07/central-hidroelectrica-de-proaza.html

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · Fran Meana, "Pensar bien y dibujar mal", galería Nogueras Blanchard, Madrid, 2014. Instalación. Fuente: www.robertoruizblog.blogspot.com.es/2014/02/fran-meana-nogueras-blanchard.html
Figura 6 · Fran Meana, "Pensar bien y dibujar mal", galería Nogueras Blanchard, Madrid, 2014. Instalación. Fuente: www.scan-arte.com/fran-meana

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



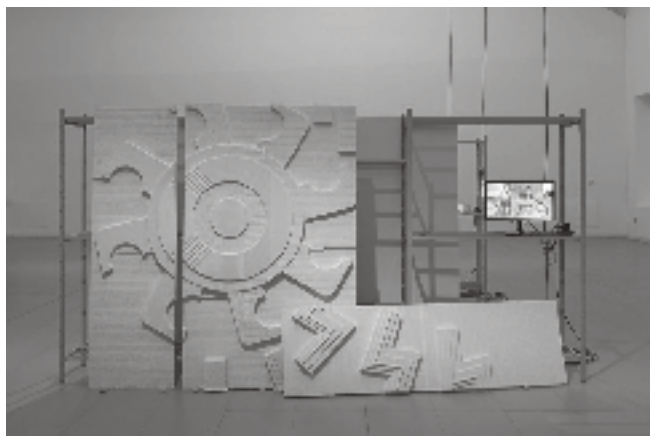


Figura 7 · Fran Meana, "Arqueologías del futuro", LABoral, Gijón, 2016. Instalación. Fuente: LABoral, Centro de Arte y Creación Industrial.
Figura 8 · Fran Meana, "Arqueologías del futuro", LABoral, Gijón, 2016. Instalación. Fuente: LABoral, Centro de Arte y Creación Industrial.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

lugar. Son materiales que *evocan* al lugar, no *del* lugar. De este modo el artista consigue un efecto de desvinculación con el emplazamiento, una cierta pérdida de sentido, porque Fran Meana no quiere hablar del lugar, sólo quiere evocarlo.

3. La instalación como evocación del lugar

La formalización de estos dos proyectos se resuelve a modo de sendas instalaciones. En "Pensar bien y dibujar mal" el artista coloca los nuevos relieves de cemento en un sistema metálico modular de almacenaje anclado a las paredes de la galería, jugando con los espacios ocupados y los vacíos. Además de las piezas escultóricas, Meana adjunta imágenes de archivo de las Escuelas del Ave María y documentos del proceso de trabajo (Figura 5 y Figura 6). La instalación de "Arqueologías del futuro" tiene un montaje conceptualmente similar: sobre varias estructuras metálicas modulares que organizan el espacio expositivo se apoyan los grandes paneles de poliestireno extrusionado que replican una parte de los relieves de las centrales de Vaquero Palacios. Junto a estas esculturas aparecen una serie de vídeos que visualizan los efectos que tienen ciertos modelos de gestión de la energía a largo plazo sobre la naturaleza. La instalación cuenta también con un robot de texto –que imitando el comportamiento humano analiza las consecuencias del cambio climático– y una serie de etiquetas NFC que permiten a los espectadores con dispositivos móviles acceder a documentación acumulada por el artista durante la investigación (Figura 7 y Figura 8).

Como se comentaba en el capítulo anterior, Fran Meana no pretende hablar del lugar, sino evocarlo. "Un enclave que posee espacio y tiempo propios es *un lugar*" (Díaz-Urmeneta, 2011: 68), pero no es el caso de las instalaciones de Meana ya que las concibe como cápsulas temporales, espacios donde el espectador es trasladado a un momento indeterminado en el tiempo. Sus instalaciones nos hablan de un espacio propio, pero no de un tiempo propio. La superposición de distintas capas de información –esculturas replicando los relieves con fotografías de archivo y documentos del proceso de trabajo en "Pensar bien y dibujar mal" o vídeos, robot de texto y etiquetas NFC en "Arqueologías del futuro" – unida a cierto encriptado en la simbología de las esculturas no es otra cosa que un intento por parte del artista en conseguir cierta fragmentación de la mirada en el espectador, produciendo ciertas lecturas confusas que hacen reflexionar sobre cómo se construye la memoria y el imaginario colectivo (Nogueras Blanchard, 2014).

Conclusiones

Algo que ya se ha dejado patente a lo largo de todo el artículo es que ambas "instalaciones no restauran el *lugar*. Simplemente lo evocan. En cierto sentido, lo

hacen presente como pérdida" (Díaz-Urmeneta, 2011: 83). Esta idea de pérdida tiene que ver con los modelos energéticos e industriales ya obsoletos del paisaje asturiano que invitan a repensar el papel mediador de la tecnología industrial entre naturaleza y sociedad.

Meana construye estas instalaciones como archivos en proceso –cápsulas temporales–, de tal modo que el espectador se encuentra con todos estos elementos suspendidos en un momento de acumulación y clasificación de la información, a modo de realidad alternativa. Como hemos dicho, las dos exposiciones fragmentan la mirada del espectador, por lo que gran parte de la fuerza de ambas recae en la memoria y no en la mirada. Son archivos de la memoria que reflexionan sobre los vínculos entre trabajo, tecnología, naturaleza y sociedad.

Podríamos concluir señalando que estas obras de Fran Meana: no hablan del lugar, sino que lo evocan; se desvinculan del emplazamiento y fragmentan la mirada del espectador para aferrarse con más fuerza a la memoria colectiva; e inciden en repensar las relaciones entre naturaleza y tecnología. Todo ello con un único interés: el de *habitar*, es decir, pensar y vivir como seres humanos.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Díaz-Urmeneta, Juan Bosco (2011) "La instalación como evocación del lugar" en Murcia, Inmaculada y Romero de Solís, Diego (coords.), *Paisaje y melancolía* (pp. 59-84). Sevilla: Universidad, Secretariado de Publicaciones. ISBN: 978-84-472-1246-0.

García, Mª Esther (2004) *Las Escuelas del Ave María de Arnao*. Castrillón: Patronato Municipal de Cultura. ISBN: 84-930744-1-1.

LABoral Centro de Arte (2016a) Arqueologías del futuro | Fran Meana (archivo de vídeo). [Consult. 2017-01-19]. Disponible en URL: www.youtube.com /watch?v=my3Xbnwqe2g

LABoral Centro de Arte (2016b) *LABoral concede el VIII Premio LABjoven_Los Bragales al artista asturiano Fran Meana* (nota de prensa). [Consult. 2017-01-18]. Disponible en URL: www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/prensa/noticias/laboral-concede-el-viii-premio-labjoven_los-bragales-al-artista-asturiano-fran-meana/view

Larraz, Lorena (2016) *Work in progress / Fran Meana* (entrevista). [Consult. 2017-01-20]. Disponible en URL: www.nosotros-art.com /revista/entrevistas/fran-meana

Maderuelo, Javier (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori España. ISBN: 84-397-1678-8.

Marot, Sébastien (2006) *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-1994-8.

Nogueras Blanchard (2014) *Fran Meana*: 'Pensar bien y dibujar mal' (nota de prensa). [Consult. 2017-01-24]. Disponible en URL: www.noguerasblanchard.com /exhibition/auto-draft-11/?lang=es

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

As Ordenações Poéticas de Elke Coelho

The Poetic Orders of Elke Coelho

RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA*

Artigo completo submetido a 24 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, arte educador, pesquisador. Licenciado em Educação Artística — Habilitação em Artes Visuais.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina (UEL); Centro de Educação, Comunicação e Arte; Departamento de Arte Visual. Rodovia Celso Garcia Cid. Pr 445 Km 380, Campus Universitário. Cx. Postal 10011, CEP 86057-970. Londrina, Paraná, Brasil. E-mail: roliv1@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta reflexões acerca da produção da artista visual brasileira Elke Coelho, privilegiando a escrita e as imagens provenientes do seu processo de criação. Seu texto evidencia sua voz que emerge do seu próprio processo. Esta reflexão busca identificar algumas recorrências que aparecem em sua obra e episódios da sua vida: ideias relacionadas à coleção, à repetição, à acumulação, à ordenação, a grandes quantidades, a infinito, a ferida, à cor branca, à linha do horizonte se fazem presentes e são estes elementos que nosso olhar buscou enfatizar.
Palavras-chave: Objeto / cotidiano / Coleção / Ordenação / Elke Coelho.

Abstract: *This article presents some approaches on the production of the Brazilian visual artist Elke Coelho, privileging the writing and the images coming from her creation process. Coelho´s text highlights her voice that emerges from her own process. This analysis seeks to identify some recurrences that appear in his works and episodes of her life, such as ideas related to collection, repetition, accumulation, ordering, large quantities, infinity, wound, white color, as well as the horizon line are present and are these elements that our gaze sought to emphasize.*
Keywords: *Ordinary Objects / Collection / Ordering / Elke Coelho.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

"Toda ordem é precisamente uma situação vacilante à beira do precipício" (Walter Benjamim, IN: Elke Coelho)

Introdução

Há muito, as histórias de vidas, as narrativas orais de professores e artistas têm feito parte das minhas pesquisas. Na tese de doutoramento "Arquitetura da criação docente: A Aula como Ato Criador" (2004), investiguei as aproximações entre o fazer criador na arte e na docência. Investiguei o processo criador de duas educadoras por meio dos seus documentos de processo. Assim, estabeleci um contato denso e profundo com as suas materialidades e subjetividades. Longamente, li seus escritos, esmiucei suas bibliotecas, bilhetes, prateleiras, objetos, imagens colecionadas, cartas recebidas. Como um arqueólogo, removi camadas de lugar, remexi guardados, segredos. No momento da escrita da tese, fiz com que aparecessem as vozes das educadoras investigadas. Mais do que analisar as suas narrativas, queria que estas fossem protagonistas, aparecessem com suas vozes/ testemunhos/escritas.

De um modo diferente, mas também intenso, nesses últimos tempos, de muitos modos, me vi envolvido com a produção da artista visual brasileira Elke Coelho. Nesse último mês, me vi às voltas com seus escritos sobre arte, sobre a vida, contidos em seus cinco volumes que constituem sua tese de doutoramente intitulada: *Área de Risco*. Dessa maneira, a escrita desse artigo é movida pelo mesmo desejo que impulsionou a escrita de minha tese: um lugar onde a voz da artista protagonizará o texto. Alinhavos farei no sentido de tecer pequenos vínculos, mas o intuito é que sua escrita possa fazer aquilo que Madalena Freire me ensinou: *"fazer nascer, desvelar, revelar o nascimento do outro para mim."* (Weffort, 1996: 38). Assim como a obra de Elke reverberou em mim, quero que seus processos de criação, evidenciados pela sua escrita, imagens, pensamentos, procedimentos, tomadas de decisão possam reverberar em muitos outros que vierem a ter contato com esse encadeamento de ideias, que aqui tomam forma.

Desenvolvimento

Elke Coelho, artista visual brasileira nasceu em Juqueirópolis/São Paulo, em 1983. Elke vive e trabalha em Londrina / Paraná / Brasil. Há algo nas proposições visuais de Elke Coelho que nos inquieta, nos intriga, nos desconforta. Seus trabalhos, provenientes dos procedimentos de olhar, conhecer, escolher, acumular, colecionar e ordenar objetos faz-nos ver muitas vezes aquilo que lidamos no dia a dia e não damos conta de ver, de perceber, de conhecer nas suas minúcias, nos seus detalhes, nos seus segredos.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Elke coleciona palavras e objetos. Ela se apropria, seleciona, ordena e vai, no decorrer do tempo, inventariando estes objetos como uma colecionadora, e assim, dando forma, reordenando estes pedaços de mundo que ela junta sob forma de arte. Elke ordena para nos fazer ver e nos indagar sobre a natureza das coisas e da vida; aquilo que é aparentemente banal acaba por tornar-se, em suas ordenações, algo inusitado. Sua coleção nos faz pensar sobre as polaridades dos materiais e da vida: o quente/frio; o macio/áspero; o leve/pesado; o terno/rupgnante; grande/pequeno; o pontiagudo/delgado. Sua coleção reúne das mais dóceis e inofensivas materialidades até aquelas mais perigosas e contundentes. Ao reunir objetos tão díspares, a artista questiona e nos faz questionar os antagonismos do mundo e de nós mesmos.

É interessante o quanto na produção da artista existem algumas recorrências; grandes quantidades, a ideia de infinito, de ferida, do branco, da repetição, da ordenação, do horizonte. Percebemos essas recorrências em seus procedimentos, marcas, materialidades que se fazem presentes nas suas produções. São recorrências na vida e no trabalho de Elke desde muito cedo. Vejamos um trecho da sua tese em que a artista discorre sobre uma experiência na infância e como a ideia de infinito, de grandes quantidades, a presença do branco, da linha do horizonte já aparecem de maneira muito determinante:

> *Era infinito, isso eu sei que era. Lembro-me que do lugar em que eu estava a minha percepção não conseguia delimitar um fim ou qualquer traçado que sugerisse o cercamento daquele campo sensório. Se houvesse ao menos uma linha ou a presença de qualquer outra materialidade, com exceção do céu, que delimitasse aquilo que eu via, não seria infinito. O que eu via eram milhares de pequenos pontos brancos, mais ou menos organizados em fileiras equidistantes, que se alinhavam até a linha do horizonte. A minha presença naquela paisagem se justificava na tarefa de recolher o máximo possível de esferas de algodão e colocá-las em um saco de estopa que, ao final do dia, seria pesado para que a experiência fosse convertida em um dado monetário. Na época, mesmo sendo criança, lembro-me que o campo de algodão era encantador e por isso eu destinava mais tempo olhando para ele do que colhendo as esferas alvas e macias.* (Santana, 2014: 23-4)

Em um outro momento de sua tese Elke nos conta:

> *Há algum tempo, quando eu ainda cursava as séries iniciais — período de alfabetização —, comecei um audacioso e ingênuo projeto pessoal a partir de uma definição colocada pela professora. Ela disse: "os números são infinitos". Sem saber ao certo o que queria dizer a palavra 'infinito', interpelei a professora e ela acrescentou: "Infinito é quando há muito, quando há uma quantidade muito grande". Então, comecei a imaginar que o infinito seria uma categoria; assim como existiam os números pares, os ímpares e os primos, também existiriam os números infinitos. A partir dessa constatação, separei dois cadernos pequenos de brochura e iniciei uma sequência numérica na*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

> *primeira página de um deles: "01, 02, 03, 04,* [...]*" e prossegui: "1000, 1001, 1002* [...]*". Quando completei os dois cadernos e alcancei não mais que quinze mil, constatei que havia chegado ao infinito numérico, pois quinze mil era, naquela circunstância, "uma quantidade muito grande", a maior que eu já havia visto registrada*. (Santana, 2014:421)

Interessantemente, a ideia de grandes quantidades irá aparecer em sua produção e também na vida de maneira repetida, ordenada, organizada. Percebemos isso claramente na obra *Deserto*/2013 (Figura 1, Figura 2), em que a artista ordena milhares de pontas de cotonetes. Sobre *Deserto* Elke nos diz:

> [...] *O trabalho Deserto é composto por um conjunto de cotonetes, alfinetes com "cabeça" branca, grades plásticas e caixas de acrílico transparente. Esses materiais são comprados paulatinamente e acumulados até atingirem o número ideal para que, combinados, venham a constituir o campo visual necessário à sensação que se pretende atingir: uma atmosfera desértica e uniforme, mas que, ao mesmo tempo, não consiga sustentar tal homogeneidade. [...] (*Santana*, 2014:341)...] A acumulação ordenada dos cotonetes faz com que a experiência sensível desmanche a sua característica funcional utilitária. Daí a importância da quantidade de cotonetes empregada, que em Deserto totaliza 32.000 pontos de algodão; contabilidade essa que me faz pensar, inclusive, que as grandes quantidades pressupõem, inversamente, o reconhecimento de nossas limitações.* [...] (Santana, 2014:345)

A própria artista nos revela o quanto ao construir *Deserto* ela rememora aquele episódio vivido na infância escolar, quando ainda pequena, a estudante iniciava um profundo e intenso trabalho de pensamento rumo à compreensão do sentido dos números, do tempo, do infinito e da vida. A artista nos fala:

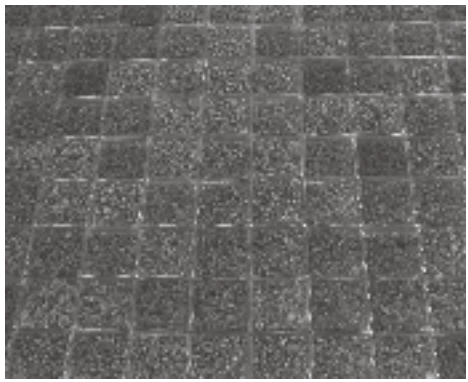
> [...] *Hoje, ao rememorar essa narrativa, sem deixar de lado o humor, penso que, naquele momento, foi possível restringir e quantificar algo que, a princípio, não possui um fim. Ao cortar cotonetes e ordenar uma grande quantidade de pequenos objetos, não pude deixar de visualizar essa anedota infantil e pensar que, talvez, o desejo de tornar tangível algo ilimitado ainda persista em minhas ações.* (Santana, 2014:421).

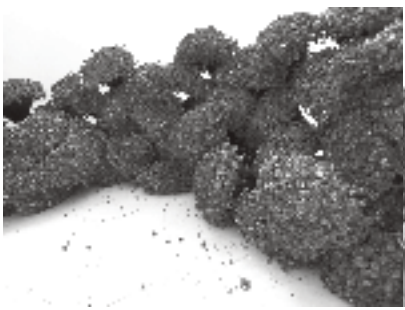
Por outro lado, ainda que a artista não deixe explicito, percebe-se uma proximidade com a experiência narrada com o campo de algodão (as hastes rígidas e os pontos alvos e macios como nomeia ela, referindo-se ao arbusto algodão). Era ali, naquele infinito branco, que ela ia tomando contato com as polaridades do mundo e da vida: o macio e o pontiagudo habitavam o mesmo campo. Essa polaridade aparece na descrição dos procedimentos e das materialidades utilizadas na construção da obra *Deserto*. Sobre este trabalho, a artista nos diz: "*a*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · *Deserto* 2013, Cotonete, acrilico, alfinete e grade plástica, 35x 290x 2 cm. Fonte: Elke Coelho
Figura 2 · Processo de criação da obra *Deserto* — 2013. Fonte: Elke Coelho

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9





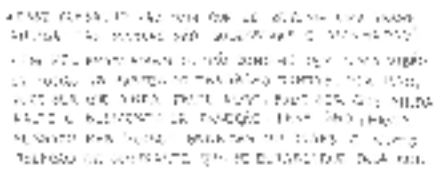


Figura 3 · *Ferida,* 2013- Acrílico e flor sempre-viva vermelha / Cada módulo mede 6 x 6 x 2 cm (552 unidades) / As dimensões do trabalho variam conforme a montagem dos módulos. Fonte, Elke Coelho.
Figura 4 · Processo de criação da obra *Ferida* — 2013. Fonte: Elke Coelho.
Figura 5 · Anotações sobre a obra *Ferida* extraídas dos cadernos de registros processuais. Fonte: Elke Coelho.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

rigidez da haste plástica que estrutura o pequeno chumaço de algodão relativiza a maciez do material" (Santana, 2014: 341). Os mesmos espaços são capazes de co-habitar — o alvo, o macio, a ferida e a dor.

A palavra ferida, a ação de ferir, machucar, cortar, espetar, também são outras recorrências presentes na obra e na vida de Elke. Na experiência vivida ainda na infância, quando a pequena menina se mostrava encantada com o campo de algodão, onde dispensava mais tempo olhando para ele do que colhendo as esferas alvas e macias, a artista nos confidencia que era também ali o campo da dor: "*Também lembro das mãos feridas, das cutículas das unhas levantadas devido ao contato dos dedos com as estruturas vegetais rígidas e pontiagudas que sustentavam as esferas.* (Santana, 2014: 23-4)

De maneira tão sutil e contundente, vestígios dessa experiência reaparecem na obra *Ferida*, de 2013. Nessa obra, a artista ordena 220.800 flores *Sempre-Vivas* em caixas de acrílico previamente tratadas e organizadas (Figura 3). Sobre esse processo construtivo Elke relata:

> [...] *as flores precisavam ser vermelhas — encarnadas. E não poderiam ser de qualquer espécie — as rosas, por exemplo, possuem pétalas macias e aconchegantes, aspecto tátil que cria distanciamento do entendimento corrente de ferida; precisava aproximar sem imitar ou ilustrar.* [...] *Com as sempre-vivas isso não ocorre; por serem plantas típicas de áreas áridas, viva ou morta, com cor natural ou tingida, essa flor possui o mesmo aspecto: seco e delicado. No entanto, como fazer com que algo delicado também seja visceral? Distendendo a delicadeza até o ponto em que ela se torne absurda — foi dessa forma que a acumulação das flores tornou-se uma operação necessária.* [...] *(Coelho, 2014: 259,260).* [...] *Estimo que, para realizar todo o trabalho, foram utilizadas 220.800 flores, o que corresponderia a 118 horas desagregando flores de suas hastes. Creio que esta temporalidade também se configura enquanto dado na obra: o deslimite como uma força bruta.* [...](Santana,2014: 262).

> [...] *Tomei como ofício diário desagregar flores: pela manhã, antes de sair e iniciar as atividades na universidade, lidava com as flores; à noite, quando retornava para casa, concentrava-me na mesma tarefa; nos finais semanas, horas a fio, quase que exclusivamente, manipulava as sempre-vivas.*[...] (Santana, 2014: 260).

Intenso, determinado, organizado, repetitivo, cadenciado, minucioso, moroso, delicado, visceral, são algumas das qualidades que esse trabalho da artista nos desperta. É incrível como esse processo de construir é também um processo de morrer; morrer para muitas outras coisas. O tempo consome. O trabalho impõe. A obra dói para nascer. O processo é doloroso, nada fácil, a arte não é fácil. A vida não é fácil. Num trecho da sua tese, a artista escreve sobre aquilo

que ela chamou de diálogos/encontros com o outro, e assim reflete sobre seu processo de criação em Ferida:

> [...] *Há cerca de dois dias, as pontas dos meus dedos permanecem vermelhas.* [...] *há digitais rubras na porta da geladeira, nos puxadores dos armários, nos controles-remotos, no armário do banheiro e no teclado do computador. O processo de trabalho no campo da arte afeta todo o meu cotidiano e, mesmo fora do ateliê-casa, me delato:* [...] *— Preciso de muitas flores vermelhas,* ***quero fazer uma grande e delicada ferida*** *— é isso que explico aos meus interlocutores cotidianos.* (Santana, 2014: 435)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Considerações Finais

O propósito deste trabalho foi o de apresentar o universo que vem sendo constituído por essa jovem artista brasileira, Elke Coelho, que nos mostra a potencialidade, a força e o mistério que esse mundo (da arte e da vida) tem a nos oferecer e que ela, silenciosamente e meticulosamente vem construindo e nos devolvendo sob forma de arte. Para tanto, vali-me da sua escrita, principalmente aquela que está presente em sua tese de doutoramento, onde ela deixa muito claro esse inventário que vem construindo ao longo do tempo. Nestas ordenações dos objetos e do mundo, Elke nos diz que eles (os objetos) nunca estão sozinhos, ela agrupa milhares de objetos até que eles juntos possam ganhar uma certa potência ou talvez fazer com que percebamos o mistério contido nessas banalidades, nessas triavialidades do mundo e da vida. Num trecho de sua tese, Elke nos conta o que tem sido para ela esse processo de criar e de viver. Arte e vida na obra de Elke estão de tal forma amalgamadas que é com sua fala que pontuo o final desse brevíssimo artigo, onde pretendeu apresentar determinado procedimento com o qual a artista vem construindo sua obra.

> *Nesses últimos quatro anos, foram muitas as áreas de risco constituídas, assumidas e enfrentadas: equilibrar-me no fio da navalha de minhas escolhas constituiu-se como uma área de risco; criar proposições poéticas cujos sentidos transitassem entre o lírico e o trágico instaurou áreas de risco; iniciar acumulações materiais cuja quantidade de objetos pudesse se estender infinitamente pressupôs enfrentar mais uma área de risco. Mais do que operações no campo da arte, as áreas de risco se configuram como um regime de vida, um regime estético de existência.* (Santana,2014: 421)

Referências

Santana, Elke Pereira Coelho (2014) "Área de Risco." São Paulo, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais — Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.(Tese de Doutorado) 5v.

Weffort, Madalena Freire (1996) "O Registro e a reflexão do Educador — Sobre o Ato de Escrever." Observação,m Registro, Reflexão — Instrumentos Metodológicos I, São Paulo, Espaço Pedagógico, 1996.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Rompendo a horizontal: corpo político em videoperformance, na obra AguaCero de Oscar Leone

Breaking the horizontal: political body in videoperformance, in the work AguaCero by Oscar Leone

SAMARA AZEVEDO DE SOUZA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, atriz, performer multimédia. Bacharelado em Artes Cênicas com especialização em Interpretação Teatral, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Centro de Educação, Comunicação e Artes, Departamento de Música e Teatro.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Área de Pintura, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, CIEBA. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail:samaraazevedo@campus.ul.pt

Resumo: Esta investigação debruça-se sobre a obra AguaCero de Oscar Leone, em seu transito entre o discurso histórico de uma comunidade e o movimento do corpo de um performer, através de uma escolha política de dar voz a um silêncio de um massacre ocorrido na Colômbia. Tenta identificar alguns aspectos do conceito de videoperformance a partir de visões do próprio artista, de Phillipy Auslander no artigo A performatividade do Documentação de Performance, e de Fernando Stratico, quando defende o conceito de imagem performativa.

Palavras chave: Corpo / Videoperformance / Arte política / Imagem performativa / Registro documental.

Abstract: *This research focuses on Oscar Leone's AguaCero, in his transition between the historical discourse of a community and the body movement of a performer, through a political choice to give voice to a silence of a massacre occurred in Colombia. It tries to identify some videoperformance aspects of the concept from Phillipy Auslander's own views on the article The Performativity of Performance Documentation and Fernando Stratico, when he defends the concept of performative image.*

Keywords: *Body / Videoperformance / Political art / Performative image / documental.*

Introdução

> *Penso que quando se está em performance pode-se construir uma relação com o presente realmente profunda, dilatá-lo ou contraí-lo através da mecânica de um corpo consciente, um tipo de conduta específica, cuja especificidade e radicalidade muitas vezes depende da repetição, do ritmo, da velocidade, da lentidão e é aí onde precisamente o tempo consegue se instalar como um eixo da dramaturgia que o corpo vai tentando resolver em sua jornada através do espaço. (Leone, 2016: s/p. tradução nossa)*

Oscar Leone (1975-) é colombiano, vive em Santa Marta, uma cidade do caribe colombiano. Seus trabalhos se debruçam sobre a paisagem natural da região que habita. Por meio do seu corpo em diálogo e em contraste com os territórios que imerge, discute as relações políticas e históricas, naturais e culturais, mediado pela imagem em movimento.

Em contato com as comunidades deste território, já desenvolveu uma série de trabalhos performáticos, com suporte em fotografia e vídeo. Dentre estes, dois foram desenvolvidos ao abrigo do projeto Madreagua: uma parceria do Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo de Santa Marta com os Parques Nacionales de Colombia. Leone foi proponente e anfitrião que convidou mais dois artistas para desenvolver uma serie de trabalhos artísticos atravessados pelo Complexo Lagunar Ciénaga Grande de Santa Marta. De Leone, resultaram *Ronda* e *AguaCero*.

Ronda convocou um número de quinze mulheres, cada uma em sua canoa, a dar voltas em torno de uma ilha, cantando, em busca de uma potencia do feminino (LEONE, 2012:s/p.) AguaCero trata do corpo do próprio artista na vertical, que cai e desaparece da paisagem. Os dispositivos de movimento, aparentemente simples, retratam de modo manifesto, as especificidades, histórias, conflitos do local. Tanto preenchido por uma força feminina, tanto preenchido por água que sempre se modifica, tanto preenchidos pela presença de corpos que cortam essa paisagem.

Pensando nesta última perspectiva, analisa-se aqui, o choque político, o discurso histórico a partir do corpo performático do próprio artista, que toma pra si olhares e sensações sobre estes conflitos, presente em *AguaCero*.

1. AguaCero

A obra AguaCero alude a um massacre ocorrido em 22 de novembro de 2000, no Complexo Lagunar Grande de Santa Maria. Trinta e sete homens foram fuzilados pelas forças paramilitares da Colômbia, segundo números oficiais. Desapareceram da paisagem. Deixaram de existir.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

No Seminário Arte e Natureza, em São Paulo, realizado em 2014, o artista contou alguns detalhes do processo. Já tinha contato com a comunidade desde 2008 desenvolvendo vários projetos. E tentava cada vez mais perceber como havia sido o acontecimento pela visão dos locais. No início, Leone tinha um palpite: o silêncio iria reger a pesquisa. Por medo, por dor, as pessoas não iriam querer conversar. Estava enganado. Assim que trouxe à tona o assunto, a comunidade, que viveu este momento, composta essencialmente pelas mulheres que perderam filhos e maridos, estava desejosa por se abrir. Contaram-lhe detalhes. Existia uma vontade de colocar para fora as balas alocadas nestes corpos desaparecidos na água.

A presença dessas vidas é dada na verticalidade do corpo de pé de Leone, em oposição à horizontalidade proposta pelas linhas do mangue, e o céu, ressaltado por uma faixa preta em sua cabeça. De costas o corpo do artista contempla o espaço, imóvel. Como se visse essas histórias. Como se fosse uma delas. (Figura 1)

Esta imobilidade é interrompida então pelo impulso de uma bala, que deixa seu corpo cair na água. (Figura 2). Quando este corpo cai na água, e desaparece, é imediatamente anulado do plano e deixa de existir. (Figura 3)

Através do jogo entre a verticalidade, o impulso do projéctil, e a queda na água, a repetição nos coloca em contato com a história deste fuzilamento, sem ter tido a necessidade da narrativa. Estes homens, que em 2000 desapareceram, se fazem presentes quando o artista apenas contempla o espaço. Oscar olha para a história, entra em contato com ela, e depois, age, com o seu corpo, que cai, e se encontra com os que não existem mais neste lugar. Oscar desaparece do plano, assim como estes homens desapareceram da vida.

A tradução de um fato histórico para uma escolha estética, corporal, situada no movimento do corpo em diálogo com o evento acontecido, permite a potencialização de sensibilidades para além das narrativas, do fato em si, mas sem deixar de partir dele. É sobre os 37 homens mortos. É sobre corpos que desaparecem. Não é especificamente sobre cada um destes homens. Mas sobre observar a comunidade, o barulho destas ausências que modificaram a vida dos que ficaram. E de como isso pode se tornar movimento. Do corpo, da imagem, da água.

Leone evidencia essa história, trazendo-a consigo no suspiro antes de cada impacto que reproduz da bala sobre a sua pele. Este suspiro, esta oposição de algo que não quer cair mas é obrigado torna presente as arbitrariedades de um assassinato em massa como o ocorrido.

2. Videoperformance

O trabalho *AguaCero* de Leone tem sua preocupação direcionada para diálogo

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · AguaCero, de Oscar Leone. 2010. Frame de video.
Fonte: vimeo.com/oscarleone
Figura 2 · AguaCero, de Oscar Leone. 2010. Frame de video.
Fonte: vimeo.com/oscarleone
Figura 3 · AguaCero, de Oscar Leone. 2010. Frame de video.
Fonte: vimeo.com/oscarleone

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

do seu corpo com a lente da câmera, "uma testemunha à qual meu corpo não resiste". O público para o qual inclina sua atenção é o público que irá interagir com o documento, com o vídeo neste caso. Apesar de não desconsiderar todo o público ocasional que pode estar acompanhando partes do processo, desde sua própria solidão, seu foco é o objeto final, mediado pela lente. (LEONE, 2016: s/p. tradução nossa).

Leone ainda evidencia aspectos de um carácter documental de um vídeo que tem seu como premissa ser "um registro fiel do ocorrido", normalmente utilizando-se de um plano sequência, ou uma câmera fixa, que tenta capturar "um testemunho completamente objetivo." (2016:s/p. tradução nossa)

Apesar desta "fidelidade" no tocante à pureza do documental ser amplamente discutível, uma vez que ao trabalhar com a câmera enquanto aparato mediador já estão impostos intrinsecamente uma série de subjetividades, desde a escolha do enquadramento, posição diante do acontecido, entre outros. Mas, para este momento, entende-se o registro *documental,* nesta perspectiva de ter como objetivo, o testemunho.

Uma outra característica distinta ainda elaborada por Leone, é que o registro de uma ação "reclama a sua existência" num tempo que já passou. É um vídeo assistido agora, feito para o tempo presente, de uma performance que já aconteceu em um momento histórico passado, e que foi registrada. Aqui a materialidade da obra se baseia na efemeridade da performance, que aconteceu.

As definições de Auslander para a categoria *documental* podem ser complementares aos questionamentos propostos por Leone. O autor entende que as imagens pertencentes ao registro *documental*, são geradas a partir da performance que tanto fornece "um registro através do qual pode ser reconstruída [...] quanto a evidência de que realmente aconteceu." O autor ainda afirma que a definição da categoria documental se dá em grande medida no âmbito ideológico. Supõe-se que o evento acontece principalmente para ser encenado para um público presente, e que sua documentação é um objetivo complementar, secundário de uma ação anterior que tem sua existência em si mesma. (Auslander,2006:1-4. tradução nossa)

No segundo caso para Leone, em uma *videoperformance*, o performer dialoga com a câmera a procurar uma imagem, a "perseguir uma imagem" que irá ser repensadas posteriormente em uma edição. Aqui, a materialidade da obra é o vídeo e acontece no momento que o espectador o contempla.

> *Agora bem, quando a performance é pensada em termos de enquadramento e sequências de movimento, onde o executante dialoga com a câmera perseguindo uma*

> *imagem ou um conjunto de imagens que logo serão reelaboradas em um processo de edição, estamos falando de uma videoperformance, e nesse sentido penso que a obra é o resultado final.* (Leone, 2016:s/p. tradução nossa)

Para Leone, o registro *documental* de uma performance, "reclama a sua existência" passada. Pode-se supor então que a *videoperformance* reclama o tempo presente. É uma performance, no vídeo, que se constrói enquanto ação, e se desenvolve a partir da relação do espectador do vídeo, com o performer no vídeo que o contém. E não do espectador do dia que as imagens foram capturadas, que poderia ser desde aquele que está com a câmera, até transeuntes ocasionais.

> *Neste sentido, não é a presença inicial de uma platéia que faz de um evento uma obra de performance artística: é seu enquadramento como performance através do ato performativo de documentá-la como tal.* (Auslander, 2006:6. tradução nossa)

Mais forte que a necessidade da existência de um público, uma platéia, que estivesse a acompanhar a execução dos movimentos no mangue do complexo lagunar Ciénga Grande em Santa Marta, está a ideia por detrás da ação de performativizar a produção de um vídeo. De manter uma câmera em diálogo constante com um corpo que está a sua frente a realizar uma ação.

Em uma *videoperformance*, o performer dialoga com a câmera a procurar uma imagem, que tem seu enquadramento e sequencia de movimento planejada anteriormente, "onde o executante dialoga com a câmera perseguindo uma imagem ou um conjunto de imagens que logo serão reelaboradas em um processo de edição." (Leone, 2016: s/p. tradução nossa) Aqui, a materialidade da obra é o íe acontece para o espectador no momento em que ele o contempla.

Neste sentido pode-se concluir que o termo *videoperformance* enquadra processos onde o corpo é o suporte da elaboração de um vídeo, onde este é o protagonista. Enquanto que em um registro *documental*, o evento ao vivo é o centro da obra, e o vídeo atua de forma secundária, embora também completar, podendo ser considerado uma "extensão da obra performática". (Stratico, 2013:30)

A videoperformance pode ainda fazer parte de uma série de manifestações contemporâneas de documentação de performances, onde não só o vídeo apresenta certas especificidades. É possível perceber que a composição de certos registros, que também podem ser chamados de *imagem performativa,* alocados para além do caráter *documental*, possuem na sua estruturação enquanto dispositivo "construções imagéticas que apresentam uma vida independente". (Stratico, 2013:6) Neste caso, estamos a falar de obras que possuem um caráter perene, que contrastam com a efemeridade do evento de performance.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Conclusão

O conceito de *videoperformance*, que pode ser entendido como um dos possíveis dentro de um conceito maior, de *imagem performativa*, pode ser útil na tentativa de compreender fenômenos contemporâneos da performance, que continuam centrados no corpo e na ação, mas que abriram mão, em certo modo, da necessidade do evento ao vivo.

Se no início das documentações de performance, as fotografias, os vídeos, os relatos orais e escritos, possuíam um papel secundário, a serviço de uma performance acontecida, nas *imagens performativas*, os registros passam a ser o objeto central, inclusive só existindo em potência via estes dispositivos escolhidos.

Apesar destas duas categorias, *documental* e *imagem performativa*, poderem ser analisadas separadamente, possuindo características que as diferem, é fato que se pode encontrar diversas obras e artistas que confundem as linhas tênues que as separam. Porém, apresenta-se de maneira imprescindível definir alguns conceitos úteis ao analisar as imagens resultantes de uma performance, que existem tanto para afirmar a existência destas manifestações efêmeras, mas que podem também serem lidas de modo quase emancipado de seu evento ao vivo.

Ao analisar a obra de Leone, é possível observar que seu principal objetivo é direcionado enquanto objeto artístico na intenção do performer com a câmara, e na contemplação posterior do público à esta *videoperformance*. O que não descarta, não menoriza, a potência política da história por detrás deste vídeo, da experiência performática presente no encontro com a comunidade do Complexo Lagunar Ciénaga Grande de Santa Marta e seu passado.

Passado este que reverbera cada vez que o corpo de Leone cai num impacto e desaparece na água.

Referências

Auslander, Philip. (2006). "The Performativity of Performance Documentation." *PAJ*:A *Journal of Performance and Art,* v. 28, n. 3, Nova York:MIT Press, p. 1-10

Leone, Oscar. (2010) AguaCero. Video. 2´12". Disponível em www.vimeo.com/51409727

Leone, Oscar. (2012) "Lo que deviene: desde del corpo hasta el paisaje." In *Geoestéticas del caribe*. Santa Marta:Ministerio de Cultura. Disponível em www.issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/geoesteticas_del_caribe

Leone, Oscar. (2016) *Oscar Leone: El cuerpo como prolongación del territorio, una visión ampliada del paisaje*. Entrevista de Sandra Miranda Pattin. Disponível em <fundaciondivulgar.org/oscar-leone-el-cuerpo-como-prolongacion-del-territorio-una-vision-ampliada-del-paisaje/>

Stratico, Fernando Amaral (org) (2013). *Performance, Objeto e Imagem: Escritos sobre os Rastros de uma Pesquisa.* Londrina: UEL

Ações de (des)velamento: a *escrita performativa* na obra Pes(o)soa de Carne e Osso de Santiago Cao

(Un)veiling Actions: the performative writing in the work Pes(o)soa de Carne e Osso by Santiago Cao

SAMARA AZEVEDO DE SOUZA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, atriz, performer multimédia. Bacharelado em Artes Cênicas com especialização em Interpretação Teatral, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Centro de Educação, Comunicação e Artes, Departamento de Música e Teatro.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Área de Pintura, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, CIEBA. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail:samaraazevedo@campus.ul.pt

Resumo: Esta investigação visa adentrar algumas premissas das ações de (des)velamento de Santiago Cao, onde o performer com seu Corpo discute relações de poderes enraizados nos lugares que transita. Através da obra Pes(o)soa de Carne e Osso, tenta também delimitar alguns aspectos possíveis para a definição do conceito de escrita performativa, se referenciando entre visões do próprio artista, e de Fernando Stratico, quando defende o conceito de imagem performativa.

Palavras chave: corpo / performance / escrita performativa / imagem performativa / arte política.

Abstract: *This research aims to traverse into some premises of the (un)veiling actions of Santiago Cao, where the performer with his body discusses relations of micro-powers rooted in the places in which he wanders. Through the work Pes (o) soa de Carne e Osso, it also tries to set out some possible aspects for the definition of the concept of performative writing, referring between the own visions of the artist, and Fernando Stratico, when he advocates the concept of performative image.*

Keywords: *body / performance / performative image / performative writing / political art.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

> Quanto pesa a carne?
> E quanto pesa a pessoa através da carne, numa sociedade que nega e anula as pessoas?
> (Cao, 2010: s/p)

Santiago Cao é artista visual e performer, de Buenos Aires, atualmente a residir em Salvador — BA. Sua pesquisa trata da experimentação dos Corpos (corpo com C maiúsculo como usa o artista) nos Espaços Públicos. Cao denomina suas performances como "*Ações de (des)velamento*": usando seu Corpo como suporte, procura evidenciar um aspecto da realidade em questão, geralmente escondido pela vista ordinária, encoberto pelo "véu" cotidiano.

Para isto o artista realiza uma vasta pesquisa histórica em livros e na internet sobre o espaço que irá intervir. Cao também atualiza essa leitura em conversas com as pessoas que frequentam o lugar. A partir da construção dessa rede complexa de recolhas, o artista já começa a elaborar uma série de imagens em sua mente. Nas palavras do próprio:

> *Busco criar uma cartografia para então imaginar, quer dizer, criar em minha mente imagens poéticas que funcionam em modos de metáforas que me permitem vincular-me com esse contexto dos modos de Ver que estejam operativos nesses tempos. Procuro produz (sic) alguns (des)velamentos desde o olhar, e uma vez gerado estas imagens, eu procuro maneiras de levá-las ao espaço utilizando o meu Corpo como um suporte da ação e portador dessas metáforas*. (Cao & Albonaróz, 2013:9)

Seus afetos, suas lembranças, as contradições existentes entre a história escrita e institucionalizada e as pessoas, as vidas que o habitam. E o trânsito simbólico de todas estas questões para o seu Corpo, que tenta investigar camadas de conflitos, de relações de poderes escondidos nos lugares.

1. Peso(s)soa de Carne e Osso

Em setembro de 2010 o lugar cenário das investigações de Cao foi Salvador, na Bahia, Brasil. A cidade foi capital da colônia brasileira até 1763. Seu centro é um lugar preenchido por prédios, escritórios, comércio. Tem o trabalho, a escravidão, marcada em sua história.

A proposta consistia em estar pendurado numa balança, com 70 quilos de carne de um lado, e o seu corpo, no outro, sendo suspensos por uma rede (Figura 1). A ideia era permanecer ali por 8 horas, a jornada de trabalho do cidadão comum.. Apenas a esperar. No chão de um lado se via escrito com carvão:

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Peso(s)soa de carne e Osso, de Santiago Cao. 2011. Foto de Juan Montelpare. Fonte facebook.com/santiagocao
Figura 2 · Peso(s)soa de carne e Osso, de Santiago Cao. 2011. Foto de Juan Montelpare. Fonte facebook.com/santiagocao

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

PES(O)SOA DE CARNE E OSSO
E do outro:
QUEM PESA MAIS? A PESSOA OU A CARNE?

Existem algumas premissas no trabalho de Cao as quais o artista sempre convoca, para as colocar em diálogo em suas obras, em suas ações de (des)velamento.

Uma delas é o silêncio. O artista quando está na rua, em ação, em performance não responde aos diversos questionamentos propostos pelas pessoas que atravessam a ação e tentam obter dele uma resposta sobre os porquês. Estas perguntas mudam conforme o prolongamento da ação e a repetição das mesmas pessoas a passarem pela intervenção.

No caso de Pes(o)soa de Carne e Osso, o performer afirma que apesar do seu silêncio, ele retribuía as perguntas com um olhar atento, para as que os curiosos soubessem que não se tratava de os ignorar. Mas sim de não dar uma resposta imediata e confortável aos conflitos de cada um que por lá passava.

> *E para cada pergunta, simplesmente lhes observei em silêncio. Queria que as pessoas soubessem que os escutava, que não os estava ignorando, estabelecendo assim uma comunicação. Mas ao mesmo tempo, ao não dar-lhes resposta verbal, obtinha deles muitas mais perguntas e pelo mesmo motivo, muitas respostas. "Está pagando promessa", afirmavam alguns. "Ele não pode falar" disse um homem e outro agregou "Ele somente fala com os olhos"*. (2010:s/p)

Outra premissa: o tempo. O tempo necessário para que a intervenção seja realmente uma quebra estranhada do cotidiano. Cao pretendia permanecer por oito horas. Mas como intervém no espaço, e aceita que depois o espaço e seus espectadores também o atravessem, se assim o fluxo seguir, ele não interferiu nas modificações que diferiam do seu planejamento.

Ao final de seis horas, o artista conta que uma mulher abriu passagem entre os que estavam lá e o ofereceu-lhe água. Após tentar saber o que se passava, perguntou a Cao se queria que o soltasse. E concluiu por si, que não era saudável ele lá estar, uma vez que o artista não respondia. A mulher começou a incitar as pessoas para que o libertassem. (CAO, 2010:s/p)

A combinação entre a rede de material sintético, em contato com sua pele, debaixo do calor do sol de Salvador, causaram feridas nas costas de Cao, que não estavam previstas de início, e que corroboraram a interferência da mulher.

A associação do silêncio do artista, que não responde às inquietações dos espectadores, e o tempo de execução da ação, que em Pes(o)soa de Carne e Osso

passou das seis horas, trazem algumas contundentes mudanças no comportamento passivo de quem acompanha uma intervenção urbana. Aliado ao fato da ausência da exposição do registro fotográfico, as pessoas se deparam com um homem, pendurado em uma balança de um lado, do outro lado carne, e não conseguem rotular, definir, entender o que ali se passa. Está fora do sistema. Entra-se numa zona de desconforto total.

No início, o julgamento dos transeuntes era de que se tratava de uma "promessa", dado às características religiosas que recobrem a cidade. Depois, na dúvida do que se passava, os espectadores, que para o artista, se transformam em *interatores*, "sujeitos que intervindo na ação, a transformaram, definindo um novo rumo ou um novo desenlace para a proposta inicial." (Cao, 2012:1), retiraram o artista da balança. Decidiram entre si que era o mais sensato a se fazer diante do desconhecido.

Cao não evidencia, não espetacularia o registro de suas performances. Acredita que ao se ver a presença de uma câmera, de um objetivo de registro, ao lado da intervenção urbana, uma zona de conforto é criada pelos espectadores, por poderem rapidamente associar o que se vê fora do contexto, a um "evento de arte".

Deste modo, os registros fotográficos que possui de suas obras são feitos distante da vista dos transeuntes, ou acontecem de modo fortuito. Disparam em diversos sentidos para além do controle do artista. Além do tempo estendido e do silêncio, esta poderia ser outra premissa do trabalho de Cao: a não visibilidade dos dispositivos de registro imediato.

2. Escrita performativa

Por mais que existam 70 fotos de Pes(o)soa de Carne Osso, tirados por uma câmera posicionada de modoo escondido da vista dos traseuntes, o foco de Cao não está na construção estética destas fotografias. O caso de *El Sueno de La Casa Própria*, realizada por Cao em Brasília, em abril de 2011, deixa esta afirmação mais radical. Apenas três fotos, tiradas por acaso, foram feitas de uma ação que aconteceu durante três dias com o artista a perambular de fato, pelo centro da cidade, com uma coleira ao pescoço aliada a uma fechadura.

As fotos resultantes desses registros imediatos são parte da documentação das intervenções urbanas de Cao. Se multiplicam através da rede social Facebook, que é um dos seus suportes midiáticos, e ganham inúmeros contextos que fogem ao alcance do artista.

A outra parte desse registro, a mais potente, a qual é direcionada um pensamento estético, uma escolha visual, são os relatos escritos pelo artista após a ação. Seus relatos narrados em primeira pessoa, performatizam o texto, pois

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

trazem para além da objetividade das fotos, um recorte das sensações, das afetividades, dos encontros acontecidos neste momento. Para o artista, é uma das partes que compõem o trabalho.

> *Eu não escrevo "sobre o meu trabalho", mas ao escrever o estou completando. Eu considero este escrito como um outro registro, como fotográfico, filmado ou sonoro, que fará um corte subjetivo do que aconteceu. Considero a escrita como um registro narrativo subjetivo do que aconteceu durante a ação.* (Cao, 2012:s/p)

Neste sentido é possível entender que os relatos de Cao não tratam apenas de documentar a obra. São em verdade, uma "extensão da obra performática", que preservam em si um "caráter perene", em outras palavras, permanente, em oposição ao caráter efêmero do evento de performance. (Stratico, 2013, p. 31)

Existem dois grupos de espectadores para Cao. O primeiro que acompanha suas ações na rua, e chega a um patamar de ser tão ativo na obra quanto o artista, que a intervém e a modifica em suas idéias originais. E o segundo espectador, que irá acompanhar suas ações através de seus relatos.

Para o autor Stratico, a *imagem performativa* ultrapassa o âmbito do registro e alcança outro patamar, pois é composta por "construções imagéticas que apresentam uma vida independente" do próprio evento de onde foi gerada. Essas imagens carregam em si um "vácuo que as liberta da contextualização". Na *imagem performativa*, a necessidade de legitimar a existência do evento é secundária, pois ela cria uma outra "realidade performática que prescinde até mesmo de sua história e genealogia." (2013, p. 31)

Considerando a palavra, o texto, numa perspectiva alargada de imagem, que pode ser contida por fotografias, objetos, vídeos, como também por registros escritos, esta *escrita performativa* ultrapassa a simples narrativa dos acontecimentos. Se transforma em um relato entranhado e recortado por afetos, por encontros, por sensações descritas pelo próprio artista.

> *Uma imagem, pouco antes de sair da praça, me entristeceu. Um homem negro dormia no chão. Com roupas velhas e furadas. Sem ninguém a sua volta. Invisível para a sociedade.* (Cao, 2010:s/p)

O homem negro não fazia parte da cena concebida a priori por Cao. Foi uma impressão final que o artista resgatou para estar contida em seu relato, em seu texto. É uma informação, uma imagem que talvez, o público presente do evento ao vivo não tenha se apercebido. Mas que aqueles que leêm seu relato, capturam a imagem escondida, desvelada, como um segredo, um momento só presente na escrita.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Conclusão

Os relatos escritos desenvolvidos por Cao apresentam a performatividade entrelaçada ao ato do fazer. São construídos a partir da ação, mas também em uma ação reflexiva. Composta por uma série de detalhes que podem não estar contidos na apreciação do próprio evento ao vivo. Ao mesmo tempo que a *a*ção de (des)velamento necessita do relato escrito para atingir sua prova de existência, é no escrever que os véus cotidianos podem ser afastados dando lugar a uma análise mais profunda das camadas de relações, poderes, apresentadas por aquele espaço. Sendo assim, esta escrita utiliza-se do evento como estímulo para a criação de uma outra realidade, numa simbiose complementar, mas também distinta. Um relato que ultrapassa a simples narrativa dos acontecimentos. Um relato entranhado e recortado por afetos, por encontros, por sensações. Uma escrita que performa enquanto acontece por aquele que escreve, para aquele que a lê. Uma *escrita performativa*.

Referências

Cao, Santiago. (2010) *Pes(o)soa de Carne e Osso:* texto em português. Relato da ação acontecida em 28 de 2010, em Salvador, Bahia, Brasil. Disponível em <facebook.com/cao.santiago>

Cao, Santiago. (2016) *Conversando sobre Arte*: Entrevistado Santiago Cao. Entrevista de Marcio Fonseca. Disponível em <http://arteseanp.blogspot.pt/2012/06/conversando-sobre-arte-entrevistado.html>

Stratico, Fernando Amaral (org) (2013). *Performance, Objeto e Imagem*: Escritos sobre os Rastros de uma Pesquisa. Londrina:UEL

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Klaus Mitteldorf: Memórias do Presente

Klaus Mitteldorf: Memories of the Present

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual. Graduação em Comunicação Visual pela Escola de Belas-Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutorado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação. Av. Paulo Gama, 110 — Bairro Farroupilha — Porto Alegre — Rio Grande do Sul. CEP: 90040-060 Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

Resumo: O artigo propõe como foco de reflexão o trabalho do fotógrafo, artista e cineasta brasileiro Klaus Mitteldorf (São Paulo, Brasil, 1953) denominado Introvisão (Mitteldorf, 2006), narrativa visual em forma de fotolivro que reúne a série de mesmo nome. Compõem o fotolivro 59 imagens coloridas e em preto e branco produzidas entre os anos de 1992 e 2006. A série trata de questões relacionadas ao ver e seus correlatos. Os conceitos de Fotografia Expandida (Fernandes, 2002; 2006), Fotografia Expressão (Rouillé, 2009) e Imagem Cristal desenvolvido por Deleuze (2007) e apropriado para a fotografia por Fatorelli (2003) serão desenvolvidos para a compreensão da produção do artista e da série apresentada.

Palavras-chave: Klaus Mitteldorf / Introvisão / Imagem Cristal.

Abstract: *The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.*

Keywords: *Klaus Mitteldorf / Introvisão / Crystal Image.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Este artigo propõe como foco de reflexão o trabalho do fotógrafo, artista e cineasta brasileiro Klaus Mitteldorf (São Paulo, Brasil, 1953) denominado *Introvisão* (Mitteldorf, 2006), narrativa visual em forma de fotolivro que reúne a série de mesmo nome. Compõem o fotolivro 59 imagens coloridas e em preto e branco, de base analógica, produzidas entre os anos de 1992 e 2006. De acordo com o autor, *Introvisão* é uma reflexão sobre as possibilidades da linguagem fotográfica (Mitteldorf, 2007) e o ato do ver. Nesse sentido, ele radicaliza seu distanciamento da transparência documental afastando-se, formalmente, de uma fotografia com caráter mais figurativo, característica de suas primeiras séries, para buscar uma fotografia mais autoral, abstrata, livre da subserviência à referência.

Na série proposta, a matéria fotográfica transforma-se em elemento fundamental na expressão visual de questões de cunho fortemente existencial do artista. Liberto da figuração, no exercício do ver proposto, através de formas imagéticas fugidias, quase líquidas que lembram, por vezes, aquarelas, como se pode observar na imagem a seguir (Figura 1), o artista convida o espectador interessado a refletir sobre questões pertinentes à contemporaneidade, que afetam as relações do ser, tais como a velocidade, o efêmero, a impermanência, o esquecimento e a quase impossibilidade de se viver o presente que rapidamente se faz memória, uma lembrança imprecisa. Em suas imagens, o invisível aos olhos busca fazer-se presença na matéria plástica de cores e formas espectrais. Suplementares, apresentam-se como um desafio à percepção e ao pensamento; ruidosas e estriadas almejam futuros. Ressalta-se que, figurativamente, o trabalho de Mitteldorf é marcado pela presença da água, do corpo feminino, pelo uso intenso da cor e pelo movimento. Tais características dão-se a ver na série apresentada.

Realizada no âmbito familiar do artista (Mitteldorf, 2007), *Introvisão* possui como fio condutor reflexões acerca do ver (ou do nunca ver — sempre há filtros a embaçar o olhar). Através dos mais diferentes prismas, deformadores da figuração, o espectador/leitor da imagem é transportado para um universo de luzes e sombras, linhas, cores, formas desfocadas a se gestarem em imagens que escapam do tempo presente, transformado em passagem. O exercício do ver oferecido por Mitteldorf propõe ao observador interessado, um mergulho intensivo no ser. Suas imagens cristalinas, suplementares, possibilitam achados, metamorfoses, viagem.

Para reflexão da série proposta, *Introvisão*, o conceito de Fotografia Expandida, aquela que ousa "ampliar os limites da fotografia enquanto linguagem, sem se deter na sua especificidade" (Fernandes, 2002: 17), será utilizado. O conceito de Fotografia Expressão será abordado a partir de André Rouillé (2009).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Soma-se aos conceitos anteriormente citados, o conceito de Imagem Cristal desenvolvido por Deleuze (2007) e apropriado para a fotografia por Fatorelli (2003). Esse último conceito qualifica imagens com potência transformadora, transgressora e suplementar, imagens detonadoras de devir (Deleuze, 2007), características que, acredita-se estarem presentes no trabalho do artista. Todos esses conceitos darão suporte às inferências que serão aqui realizadas acerca da série trabalhada. Indica-se que informações mais gerais sobre o percurso de Mitteldorf, foram retiradas de seu site oficial: http://klausmitteldorf.com/

1. Conceitos fundamentais

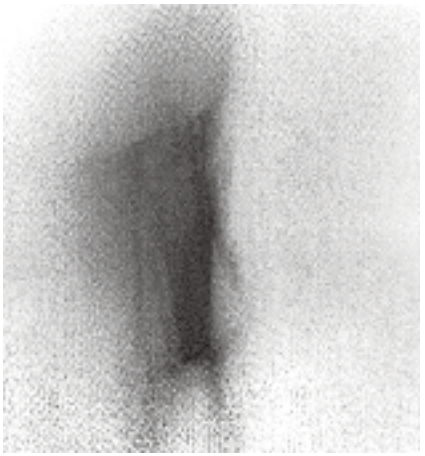
Começa-se então, pelo conceito de Fotografia Expressão. Em seguida se abordará o de Fotografia Expandida para logo depois se abordar o conceito de imagem Cristal.

1.1 A Fotografia Expressão

Pode-se dizer que a Fotografia Expressão, como um movimento coletivo, se estabeleceu a partir da segunda metade do século XX, quando, tendencialmente, as características que marcaram a Fotografia Documento (objetividade, imparcialidade e neutralidade — a verdade incontestável dos fatos; imagem máquina) foram postas em dúvida. Passou-se a entender que a imagem fotográfica não possuía de maneira exclusiva a capacidade de estabelecer um caráter de verdade sobre aquilo que retratava e que suas supostas características de imagem máquina, como objetividade, neutralidade, imparcialidade e seus efeitos de verdade não passavam de utopias da Era Moderna. Com o advento das novas tecnologias de produção de imagens, as imagens fotográficas foram suplantadas em número, clareza de informações e velocidade de veiculação tanto no campo científico quanto no comunicacional. Tudo isso levou os fotógrafos, mais bem formados e reflexivos, a duvidarem da natureza da fotografia como documento imparcial do mundo e a se enxergarem como autores e criadores.

A partir daí oportuniza-se, segundo Rouillé (2009) o surgimento e o reconhecimento de uma Fotografia Expressão, que não se encerra apenas no aspecto material e documental da coisa retratada. É uma fotografia que se abre a sensações e significados que vão além da referência dada e privilegiam e incluem as subjetividades do fotógrafo e do observador interessado. Descerra-se um novo campo dentro da fotografia, o da expressão, que irá envolver tanto o fotógrafo, que faz da fotografia seu ofício e não está preocupado em fazer arte; o fotógrafo artista, que é fotógrafo antes de ser artista: a fotografia é para ele

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



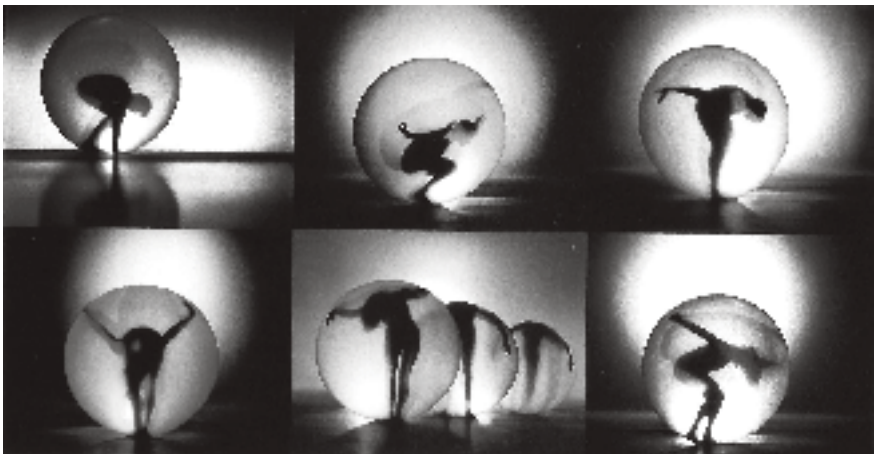


Figura 1 · Movimento. Fotografia de Klaus Mitteldorf, São Paulo, Brasil. 2006. Fonte: Introvisão, Edição do autor, 2006.
Figura 2 · Silence. Fotografia de Klaus Mitteldorf, São Paulo, Brasil. 1998. Fonte: Introvisão, Edição do autor, 2006.
Figura 3 · Calendário Olympus, Y& Frankfurt. Fotografia de Klaus Mitteldorf, Berlim, Alemanha. 2000. Fonte: Klaus Mitteldorf, Coleção SENAC de Fotografia. Organização Simonetta Persichetti, Thales Trigo. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

ofício e lugar de sua expressão artística; e o artista fotógrafo, para quem a fotografia é a matéria expressiva para a sua arte: é artista antes de ser fotógrafo. A Fotografia Expressão privilegia o elogio da forma, a presença do autor e o dialogismo que é a sua condição de realização.

Entende-se Klaus Mitteldorf como um fotógrafo artista, visto a fotografia ser seu ofício e lugar de sua arte. Todavia, acredita-se que na série aqui tratada a fotografia transforma-se em pura matéria para a arte. Isso faz com que Mitteldorf adentre a outro território, o do universo da arte. Nesse território a fotografia de Mitteldorf se expande e é disso que vamos tratar em seguida.

1.2 A Fotografia Expandida

Pode-se pensar a fotografia produzida por Mitteldorf na série aqui apresentada, como Fotografia Expandida (Fernandes, 2002; 2006), uma fotografia que busca se desgarrar de modelos e de modos de fazer estabelecidos. Nessa fotografia o artista subverte a câmera e os seus modos de captação de imagem, busca a mestiçagem de meios e materiais que se articulam para a realização de seus objetivos — o processo criativo do artista dita as normas de fazer desse exercício empírico. Nesse lugar a fotografia torna-se matéria expressiva, um lugar de questionamentos e experimentações do artista. Existe nela um inconformismo com aquilo que a câmera produz diretamente, há nela um desejo de experimentações que burlem o aparelho e os seus modos de produzir imagens. Seja a fotografia analógica ou digital, demande o uso do laboratório químico ou do programa *Adobe Photoshop*, tudo isso é matéria plasmável para a expressão do artista. No que diz respeito ao observador da imagem, a Fotografia Expandida solicita a ele ser cúmplice do artista, de seu percurso criativo, o que irá possibilitar a esse observador a abertura para novos modos de perceber o mundo e a si mesmo.

De acordo com Fernandes (2006), para criar a Fotografia Expandida o usuário/artista deverá conhecer profundamente o aparelho que opera, bem como os processamentos posteriores que dele derivam, sejam químicos ou digitais para "[...] poder atravessar os limites do aparelho e intervir nas suas funções [...]" (Fernandes, 2006: 14). Portanto, ressalta-se junto com Fernandes (2006) e Müller-Pohle (1985), esse último fotógrafo, crítico e editor da revista *European Photography*, que as possibilidades de intervenções em todo o processo fotográfico para a expressão do artista são imensas: têm início na produção da imagem — perpassam desde o objeto, o modo de utilização do aparelho chegando às manipulações na superfície de captação da imagem (analógica ou/e digital) — e continuam na circulação e no uso social dado à fotografia.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Em *Introvisão*, Klaus Mitteldorf, apesar de submetido à lógica do aparelho fotográfico, altera o código imposto através do uso criativo dos controles de exposição. O desfoque, a velocidade baixa de captação, a granulação obtida através do processamento da imagem, tudo isso soma para a expressão plástica e atordoante das imagens. De acordo com Mitteldorf, em entrevista por e-mail dada a quem escreve este texto, o processo criativo de *Introvisão* envolveu a captação das imagens por meio analógico, quase todo com o filme positivo *Kodak EPP*, ISO 64 (a maioria dos filmes possuía o formato 135 mm, incluindo-se alguns no formato 6x7 cm). Os filmes foram revelados no processo C-41 para filmes negativos. Desse modo, o fotograma do *EPP*, que era positivo virou negativo. O resultado dessa transformação, segundo Mitteldorf, é um aumento grande do contraste e das cores nas ampliações, ou seja, dos originais que são feitos a partir desses negativos. Além disso, no trabalho proposto, Mitteldorf lança mão de diferentes prismas (lentes, água, lupas, óculos) para interferir na realidade captada pela objetiva fotográfica, como se pode observar na imagem s seguir (Figura 2). Percebe-se nessa fala a presença de processos cruzados na produção das imagens para a obtenção dos efeitos plásticos almejados.

A ação do artista, seja ela na manipulação do aparelho fotográfico, no uso dos prismas ou nos processos químicos posteriores que alteram os parâmetros da fotografia clássica, incomoda e provoca um estranhamento, um desarranjo perceptivo no observador interessado que se vê intimado a participar da construção de sentido da cena imagética proposta. Tais observações indicam o conceito a seguir: o de Imagem Cristal.

1.3 A Imagem Cristal

Aquilo que o artista almeja, mesmo sem o saber, por meio de sua expressão e expansão dentro do território da fotografia bem como no território da arte é a criação de uma Imagem Cristal (Deleuze, 2007; Fatorelli, 2003). Tal conceito é desenvolvido por Fatorelli (2003), pesquisador e fotógrafo brasileiro a partir de leitura do conceito de Imagem Cristal proposto por Deleuze (2007) para o cinema. Em seu livro, Fatorelli (2003) parte da relação que as imagens estabelecem com o tempo e com o espaço e as divide em Imagens Orgânicas e Imagens Cristal. As Imagens Orgânicas são aquelas nas quais as características referênciais das imagens são valorizadas e nelas se esgotam. Para o autor, ao contrário, a Imagem Cristal é aquela onde a submissão à referência não é o que importa, pois essa imagem é possuidora de realidades que não se confundem com ela. São imagens presentes principalmente no universo da Arte. Para Fatorelli,

> [...] *autônomas, abstraídas do vínculo remissivo de origem, essas imagens situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos* [...] (Fatorelli, 2003: 33).

Tais imagens provocam a suspensão do aqui e agora, possibilitam nexos com um imaterial, "[...] uma potência de pensamento [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer" (Fatorelli, 2003: 33).

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. São imagens suplementares, o dialogismo é a sua condição de realização. Com esse conceito torna-se possível perceber que o grau de aderência das imagens à referência é variável, havendo cargas diferentes de subjetividade ou objetividade de acordo com as relações estabelecidas dessas imagens com o tempo e com o espaço. Torna-se claro que os conceitos de Fotografia Expressão, Fotografia Expandida e Imagem Cristal são caracterizadores e propiciadores de certa opacidade e ruídos necessários às imagens fotográficas em sua migração para novos territórios, entre eles o da Arte.

2. Klaus Mitteldorf: um fotógrafo expressivo, um artista

Mitteldorf iniciou seu trajeto expressivo e investigativo dentro da fotografia na década de 1980. Nesse período inicial a fotografia é seu ofício (faz fotojornalismo, fotografia de moda e publicidade) e lugar de sua expressão artística — já em 1989 lançou seu primeiro fotolivro de caráter autoral, *Norami*. A esse primeiro fotolivro se seguiram muitos outros bem como inúmeras exposições, realizadas tanto no Brasil quanto no exterior.

Fotógrafo expressivo com mais de quarenta anos de carreira, formado em arquitetura e urbanismo (1978), profissão que não chegou a exercer, começou no fotojornalismo em 1975 com fotografias de *Surf* realizadas no litoral brasileiro. É desse período também seu primeiro envolvimento com o cinema. Logo depois passou a se dedicar a editorais de moda e fotografia publicitária, área na qual alcançou reconhecido mundial. Nas imagens criadas para os editoriais de moda e para a publicidade, como se pode observar na imagem a seguir (Figura 3), já era possível observar o artista invulgar, explorador, aberto ao experimentalismo e ao novo, características presentes naqueles marcados pelas ideias surrealistas e construtivistas, herança provável de sua passagem pela Faculdade de Arquitetura. Nesse período o uso intenso da cor e dos grafismos é recorrente.

Em 2009, desiludido com a falta de criatividade do mercado publicitário e da fotografia de moda, voltou-se intensamente para a esfera da arte e passou a

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

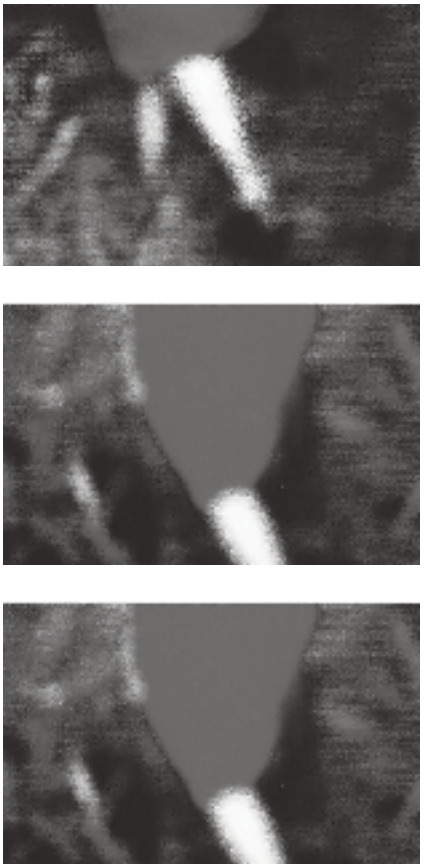


Figura 4 · Fuga, 1, 2, 3. Tríptico. Fotografia de Klaus Mitteldorf, São Paulo, Brasil. 2006. Fonte: Introvisão, Edição do autor, 2006.
Figura 5 · Lu 1. Fotografia de Klaus Mitteldorf, São Paulo, Brasil. 2006. Fonte: Introvisão, Edição do autor, 2006.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

se dedicar de modo quase exclusivo à fotografia expressiva (a arte dos fotógrafos, no dizer de André Rouillé (2009)), fazendo dela matéria privilegiada para sua arte. O cinema também permanece em seu campo de experimentações.

2.1 A série Introvisão

Como anunciado no início deste artigo, a narrativa visual produzida na série *Introvisão* é composta por 59 imagens em cor e preto e branco, contidas em um fotolivro de mesmo nome, de formato quadrado. De base analógica, as imagens foram produzidas entre os anos de 1992 e 2006. Nessa série é possível percebe o caráter investigativo que sempre acompanhou os trabalhos de Mitteldorf, seja na fotografia aplicada ao universo da comunicação, seja no seu exercício de uma fotografia com caráter autoral e artístico. Em *Introvisão* esse caráter investigativo e experimental, ganha o primeiro plano. Através dos mais diferentes prismas que "deformam" o percurso da luz, matéria básica do meio fotográfico, e desfocados, Mitteldorf cria imagens e narrativas oníricas, límbicas e possibilita ao observador interessado uma epifania, um encontro com uma Imagem Cristal.

Assim, por exemplo, nas imagens vistas a seguir (Figura 4), um tríptico, é possível vislumbrar o exercício criativo de Mitteldorf e, ao mesmo tempo, perceber a experiência perceptiva oferecida. Três imagens, desfocadas e de coloração vibrante, de uma mesma personagem feminina se sucedem: Fuga 1, 2, 3 nomeia as imagens que mostram uma mulher em aparente fuga e que parece desvanecer. Interessante que tal imagem possibilite ao expectador dois tipos de leitura: além da convencional é possível lê-la de baixo para cima, rompendo, desse modo, com a leitura de praxe. Esse fato aponta para a influência do meio cinematográfico no trabalho do artista — pode-se perceber na sequência quase um *loop*, técnica utilizada hoje para provocar um movimento infinito de uma mesma sequência de imagens (ou imagem). Perceptivamente, é oferecido ao observador um mergulho nesse *loop*, no atemporal da fuga que se repete convulsivamente, num movimento repetitivo e obsessivo onde passado e presente se chocam permanentemente, tornando o presente uma quimera, sempre recoberto pelo manto da memória (Bergson, 2010). O contraste tonal, a forma feminina em desaparecimento propicia a ruptura perceptiva necessária para a eclosão de sentidos outros e a afirmação do caráter suplementar da imagem. Marque-se que no livro esse tríptico se faz anteceder pela imagem sangrada e em página dupla da imagem do meio.

Nesta outra imagem (Figura 5), perturbadora, outra mulher que não mostra o rosto, se afasta do observador. Como as outras imagens do livro, caracteriza-se pelo desfocado e, como a mulher do tríptico anterior (Figura 4), a agora

apresentada parece também desvanecer — é como se o presente, para o captador e para o observador, se tornasse uma memória de luz, um presente que não se permite existir, porque o presente apenas passa e velozmente. Melhor explicando: os desfoques acentuam a passagem veloz do instante, e a visão do presente como uma espécie de memória, quase sempre desfocada, como se essa fosse a única forma de o presente existir (a memória, a principio, é matéria plasmável, posta em foco de acordo com o desejo de seu sonhador). As questões suscitadas pelas imagens apresentadas (Figura 4 e Figura 5) permeiam o fotolivro *Introvisão* e oportunizam uma experiência estética e perceptiva a um só tempo atordoante e instigante.

Como cristais faiscantes, as imagens apresentadas em *Introvisão*, ofertam possibilidades infinitas de atualizações, momentos de epifanias ao observador. Passageiro de um tempo que submerge tudo na instantaneidade mediática tornando o mundo um *déjà vu*.

Conclusão

Na leitura e inflexão que este texto se permite é possível perceber a problemática proposta pelo autor: aquela relacionada com o ver. O ver como um nunca ver, certo tensionamento com a urgência e velocidade do mundo contemporâneo, certa insatisfação com o agora. As imagens apresentadas por Mitteldorf parecem possuir como proposta a urgência do presente em se fazer memória, visto que o presente apenas passa, e velozmente. O desfocado utilizado pelo artista sugere apontar para um passado/presente que permanentemente se chocam. Advém daí um impacto perceptivo que retira o observador da imagem de sua zona de conforto. É um Impacto profícuo que oportuniza o aparecimento da Imagem Cristal, imagem essa desestabilizadora de leituras automáticas, propiciadora que é de metamorfoses e devires. Essas imagens expressam outras esferas da realidade, reveladoras que são da não coincidência entre o ato de ver e o olhar, proporcionando por vezes a experiência da eternidade.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Bergson, Henri (2010). *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 8578272528

Deleuze, Gilles (2007). *A Imagem tempo*. São Paulo, SP: Brasiliense. ISBN: 85-11-22028-3

Fatorelli, Antônio (2003). *Fotografia e Viagem. Entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ. ISBN: 85-7316-323-2

Mitteldorf, Klaus (s/data). *Site oficial*. [Consult. 2016-12-03] Disponível em URL: http://klausmitteldorf.com/

Mitteldorf, Klaus (2006). Introvisão. São Paulo: Edição do autor.

Mitteldorf, Klaus. (2007). "A terapia de Klaus Mitteldorf." Jornal da PUC- Campinas [Consult. 2016-12-06]. Disponível em URL: www.puc-campinas.edu.br/handlers/arquivos/?arquivo=419

Müller-Pohle, Andreas.(1985) Information Strategies. *European Photography 21*, Photography: Today/Tomorrow, v. 6, n. 1, Jan./Fev./Mar. 1985. [Consult. 2016-12-2] Disponível em URL: http://www.muellerpohle.net/

Persichetti, Simonetta; Trigo, Thales (org.) (2005). *Klaus Mitteldorf*. Coleção SENAC de Fotografia. São Paulo: Editora SENAC. ISBN: 85-7359-466-7

Rouillé, André (2009). *A Fotografia. Entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: SENAC. ISBN: 978-7359-876-6

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Cássio Vasconcellos: um olhar em plongée

Cássio Vasconcellos: a look in plongée

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, artista visual. Graduação em Comunicação Visual pela Escola de Belas-Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutorado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação. Av. Paulo Gama, 110 – Bairro Farroupilha – Porto Alegre – Rio Grande do Sul. CEP: 90040-060 Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

Resumo: O artigo apresentado possui como foco o trabalho do artista visual brasileiro Cássio Vasconcellos (1965). Dentro da amplitude de seu trabalho, escolheu-se para ser apresentada e discutida a série Aéreas (2010), presente no fotolivro Cássio Vasconcellos: aéreas (2010). Trata-se de um conjunto de 50 imagens de paisagens com ponto de vista em plongée, imagens que atordoam e fascinam o observador, levando-o a ser, junto com o fotógrafo, coautor na produção de sentido das imagens. A partir do desenvolvimento dos conceitos de Fotografia Expressão (Rouillé, 2009) e Fotografia expandida (Fernandes, 2002; 2006) se tentará entender esse percurso estético e ético.

Palavras chave: Cássio Vasconcellos / Fotografia Expressão / Fotografia Expandida.

Abstract: *This article focuses on the work of visual artist Cássio Vasconcellos (1965). In the width of his work, the series "Aéreas" – Aerials (2010), in the photobook Cássio Vasconcello: aéreas (2010), was chosen to be presented and discussed. It is a set of 50 images with plongée point of view, images that stun and fascinate, taking the observer, with the photographer, as a co-author in producing sense to the images. The concepts of Photography-Expression (Rouillé, 2009) and Expanded Photography (Fernandes, 2002;2006) will be a startong point to understand this ethical and esthetical route.*

Keywords: *Cássio Vasconcellos / Photography-Expression / Expanded Photography.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

O artigo apresentado possui como foco de reflexão o trabalho do artista visual brasileiro Cássio Vasconcellos (1965). Dentro da amplitude de seu trabalho, a série escolhida para ser apresentada e discutida foi *Aéreas* (2010), presente no fotolivro *Cássio Vasconcellos: aéreas* (2010). Trata-se de um conjunto de 50 imagens, sem contar a imagem de capa, coloridas e em preto e branco, de paisagens desconhecidas e vertiginosas a um primeiro olhar. Num trabalho de aparência documental, paisagens, o irreconhecível é ofertado ao olhar do observador, maravilhado e atordoado, que se vê diante de uma epifania visual onde os limites entre real e imaginário se esfumaçam, como se pode observar nas imagens a seguir (Figura 1 e Figura 2).

A insana geometria, de forte caráter plástico, o jogo lúdico, proporcionado pelas tomadas aéreas de territórios desconhecidos dados a ver por Vasconcellos, faz vir à tona uma espécie de despertar da visão, que se torna inaugural – o ato de ver do observador torna-se, também, epifania. Todavia, não é a simples forma plástica o que Vasconcellos busca. Em sua operação de desconstrução da paisagem perspectiva, a partir de uma imagem de "topo", vertical, em ângulo reto em relação ao solo, sem ponto de fuga, conseguidas a partir de um helicóptero, o artista procura colocar em discussão o aspecto predatório da relação do Homem com seu meio ambiente – as terras mostradas apontam para a ocupação e/ou transformação provocada pela presença da ação humana no meio ambiente. A tensão causada pelo ângulo de tomada, propiciador de uma paisagem atordoante, desconhecida e aparentemente imaginária, torna possível uma fissura na representação. Daí deriva certa opacidade (em relação à transparência do documento) que transforma a cena e clama a participação do espectador da obra que deve decifrá-la ao mesmo tempo em que é levado, junto com o artista, a refletir sobre questões da atualidade.

Para a reflexão da série proposta, *Aéreas*, buscou-se desenvolver os conceitos de Fotografia Expressão (Rouillé, 2009) e de Fotografia Expandida (Fernandes, 2002; 2006). Entende-se que esses conceitos ancoram e caracterizam a produção/processo e a ação de Vasconcellos frente ao meio fotográfico. Considerações acerca das novas paisagens criadas por Vasconcellos, produzidas através de enquadramentos e ângulos inesperados, foram inspiradas nas reflexões sobre a paisagem desenvolvidas por Cauquelin (2008). Informa-se que as referências às falas de Vasconcellos tiveram por base entrevistas e depoimentos do artista em diferentes meios, bem como informações disponibilizadas em seu site oficial (www.cassiovasconcellos.com.br).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

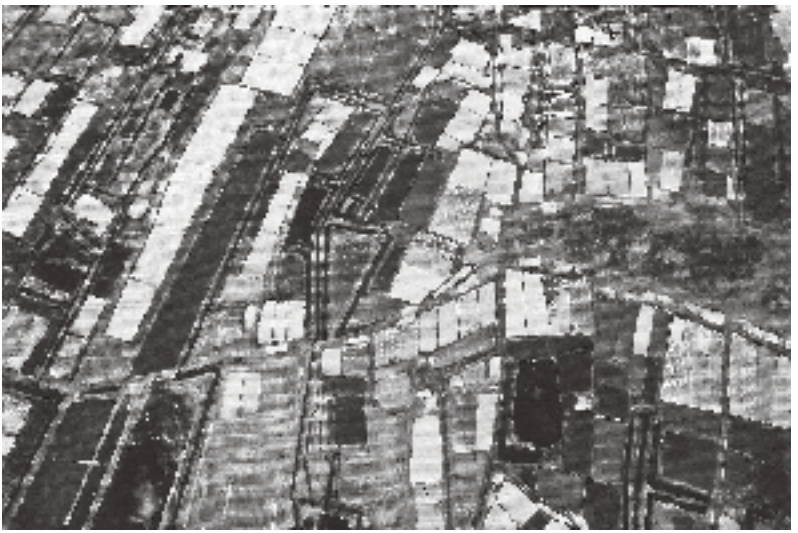


Figura 1 · Fotografia de Cássio Vasconcellos. *Salina de Grossos*, Rio Grande do Norte, Brasil, 2006. Fonte: Cássio Vasconcellos: aéreas. Editora Terra Virgem, São Paulo, Brasil, 2010.
Figura 2 · Fotografia de Cássio Vasconcellos. *Salar de Atacama*, Chile, 2007. Fonte: Cássio Vasconcellos: aéreas. Editora Terra Virgem, São Paulo, Brasil, 2010.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

1. Modos de ser e fazer: conceitos norteadores

O presente tópico se inicia com a apresentação dos conceitos de Fotografia Expressão e seu correlato, o de Fotografia Expandida. De acordo com Rouillé (2009), a chamada Fotografia Expressão, aquela que admite a presença de uma subjetividade por trás do visor da câmera fotográfica e que considera valores como objetividade e neutralidade quimeras da Era Moderna, surge como um movimento coletivo, quando o documento fotográfico entra em crise, na segunda metade do século XX. Nesse período a fotografia passa a ser tendencialmente superada por imagens com tecnologias mais sofisticadas e mais afeitas à velocidade de veiculação exigida no mundo contemporâneo. Abre-se então, um novo campo, o da expressão, para o exercício fotográfico que irá envolver tanto o fotógrafo (aquele que faz da fotografia seu ofício e não está preocupado em fazer arte), o fotógrafo artista (aquele que é fotógrafo antes de ser artista; a fotografia é para ele também ofício e lugar de sua expressão artística) e o artista fotógrafo (aquele para quem a fotografia é a matéria expressiva para a sua arte). A Fotografia Expressão abre espaço para a imagem, a forma (a escrita fotográfica) para o autor (conteúdo) e para o outro (dialogismo).

Nos anos 1980, Vasconcellos inicia seu trajeto expressivo dentro do campo da fotografia (1984–1991). Nesse período inaugural a fotografia é seu instrumento de trabalho (fotojornalismo e fotografia de publicidade) e de expressão artística (já desde 1983 realiza exposições individuais). Todavia, a partir dos anos 1990, Vasconcellos adere a um novo campo, qual seja o da arte. A fotografia transforma-se em matéria plasmável a dar forma às inquietações do artista. Nesse sentido, Vasconcellos exerce sua arte dentro do que aqui se propôs chamar de fotografia expandida, como se verá a seguir.

1. 1 A Fotografia Expandida

Em termos teóricos, a fotografia produzida por Vasconcellos, pode ser também caracterizada como Fotografia Expandida (Fernandes, 2002), aquela que subverte modelos e desloca as referências estabelecidas. Nesse lugar a fotografia torna-se matéria expressiva, um lugar de questionamentos e experimentações do artista. Mestiçagens de meios e materiais fazem parte desse processo expandido. Essa fotografia possibilita ao observado ser cúmplice do artista, de seu percurso criativo abrindo caminho para novos modos de perceber o mundo.

Uma das características da fotografia expandida é a busca empreendida pelo artista para superar as determinações do aparelho fotográfico, ir além de suas determinações de fábrica e fazer dele uma ferramenta para sua expressão. Valendo-se de Flusser (2002), em sua critica ao uso alienado do aparelho fotográfico, Fernandes (2006) chama atenção para as possibilidades trazidas àqueles

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

que ousam subverter o programa do aparelho ao romper com as regras estabelecidas pelo sistema produtor. Segundo o autor acima citado, fotógrafos que criam a fotografia expandida utilizam "[...] categorias visuais não previstas na concepção do aparelho [...]" (Fernandes, 2006: 14), eles inventam novos modos de utilização adequados a seus processos criativos. Para tanto, segundo Fernandes (2006), baseado em Flusser (2002), devem possuir um conhecimento profundo do aparelho e dos processos que dele derivam (químico ou digital) para "[...] poder atravessar os limites do aparelho e intervir nas suas funções." (Fernandes, 2006: 14). Ressalta-se que os processos derivados, químicos ou digitais, também e principalmente quando utilizados de modo a burlar os usos previstos pelo sistema, potencialmente, abrem ao artista uma miríade de possibilidades criativas. Destaca-se, junto com Fernandes (2002; 2006) e Andreas Müller-Pohle (1985), fotógrafo, crítico e editor da revista *European Photography* e quem primeiro cunhou o termo Fotografia Expandida, que a fotografia vive um momento prenhe de possibilidades de intervenções em todas as etapas de seu processo. Intervenções que começam na produção da imagem – perpassa desde o objeto, o modo de utilização do aparelho chegando as manipulações na superfície de captação da imagem (analógica ou/e digital) – e continuam na circulação e no uso social dado à fotografia.

Em *Aéreas*, Cássio Vasconcellos, mesmo submetido à lógica do aparelho fotográfico, subverte o código imposto, perspectivo, através de seu excêntrico ângulo de tomada, que elimina a profundidade de campo impedindo a criação ilusória de um espaço longitudinal e sua consequente ilusão de tridimensionalidade. Nessa ação, impõe um estranhamento, quebra com os automatismos da visão e perturba a percepção do observador que é interpelado a participar da construção de sentido da cena dada.

Marque-se que Vasconcellos é herdeiro de uma geração de fotógrafos artistas que se inicia no Brasil nos anos 1940. Esses fotógrafos, na busca do potencial da linguagem fotográfica, tencionavam o referente até fazê-lo irreconhecível, uma obra abstrata. O artista aqui enfocado, a partir da excentricidade de seu olhar, leva a fuga da referência ao extremo, num tensionamento constante entre os limites de real e imaginário.

2. Cássio Vasconcellos: do fotógrafo artista ao artista fotógrafo

Nascido em São Paulo, Brasil, em 1965, Vasconcellos teve um ambiente familiar bastante profícuo porque desde muito cedo teve contato com a arte. Seu pai, Paulo Vasconcellos, era antiquário e, apreciador da arte contemporânea brasileira (Amílcar de Castro, Lygia Clark, Volpi, entre outros), incentivou o artista no caminho da visualidade. Em 1981, aos 15 anos, iniciou seu caminho

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

na fotografia, na escola Imagem-Ação. Passou pelo fotojornalismo tendo trabalhado entre os anos de 1988 e 1989 para a revista *Isto É* e jornal *Folha de São Paulo*. No início dos anos de 1990 passou a se dedicar a fotografia publicitária, mas foi na fotografia de expressão artística (matéria para a arte) que encontrou seu caminho (Arteref, 2016; Vasquez, s/data).

Em paralelo as suas atividades comerciais, Vasconcellos começou a desenvolver projetos experimentais nos quais realizava intervenções nas imagens que descaracterizavam o seu aspecto documental; inúmeros são os meios utilizados pelo artista para obter o inapreensível na representação fotográfica. Em trabalhos como, por exemplo, *Paisagens Marinhas* (1993-1994), observável na figura 3, e, *Noturnos – São Paulo* (1998-2002), observável na figura 4, o artista lança mão de diferentes tecnologias imagéticas, passando pela fotografia analógica e pela digital. Quando se faz necessário, utiliza a colagem, a fotomontagem, a queima dos negativos entre outros procedimentos para expressar suas inquietações, sua visão surreal e onírica do meio-ambiente.

As imagens, apresentadas nas séries produzidas pelo artista, exigem do observador interessado um afastamento de sua percepção cotidiana do espaço, bem como da representação fidedigna da realidade, expandida pelo artista. Seja em *Aéreas*, *Noturnos* ou *Paisagens Marinhas* Vasconcellos tenciona a fina linha que separa real e imaginário. Em entrevista concedida ao jornalista Walter Sebastião (2016), afirma que não faz trabalho documental: [...] "minhas fotos procuram a fantasia, mesmo quando são realistas, trabalho no limite entre o real e o imaginário"(documento não paginado).

2.1. Aéreas, um olhar em *plongée*

Na série escolhida para reflexão, *Aéreas*, Vasconcellos optou como técnica principal para o esgarçamento do real a subversão do dispositivo fotográfico através da desconstrução da imagem perspectiva. Fez isso por meio de um olhar em plongée, de topo, perpendicular à linha do horizonte. Desse modo, propiciou uma ressignificação daquilo que se entende como paisagem – grosso modo, entende-se a paisagem como uma invenção de uma técnica do olhar que nasce durante o Renascimento e com a invenção da perspectiva dando origem a um novo regime ótico. Para Cauquelin (2008), a paisagem foi idealizada e reproduzida como equivalente da natureza e inaugurou uma prática pictórica capaz de influenciar as categorias cognitivas e espaciais do Homem, que condicionam sua percepção do mundo.

> *Aquilo que é dado a ver, a paisagem pintada, é a concretização do elo entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação essa que oferece uma disposição, uma ordenação e por fim, uma 'ordem' para a percepção do mundo* (Cauquelin, 2008: 12).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Cássio Vasconcellos. *Paisagens Marinhas #01. Série Paisagens Marinhas* (1993-1994). Fonte: www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/paisagens-marinhas/#jp
Figura 4 · Cássio Vasconcellos. *Aeroporto de Congonhas #1.* Série *Noturnos São Paulo,* (1998-2002). Fonte: www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/noturnos-sao-paulo/#jp

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Na série *Aéreas*, o artista inventa novas visibilidades. Provavelmente, a paixão por helicóptero, nascida na infância, levou Vasconcellos a se especializar em fotografias aéreas e criar para si uma visão e estilo bastante peculiar capaz de resignificar os mais diferentes territórios. Da desarticulação e fragmentação do território contemporâneo o artista faz emergir uma nova ordem que se caracteriza pelo flerte com o caos.

Os recursos técnicos e estéticos utilizados na série *Aéreas* são híbridos. Além do uso do olhar em plongée, possível de ser observado na Figura 1 e Figura 2 apresentadas na introdução deste artigo, o artista acrescenta a algumas imagens da série outros recursos, como, por exemplo, a manipulação digital, observável na imagem a seguir (Figura 5). Essa imagem de uma "paisagem" urbana vista em *plongée* é a base para a capa e contracapa do fotolivro *Cássio Vasconcellos: aéreas*. Reproduz centenas de veículos automotivos em um grande estacionamento imaginário na cidade de São Paulo, Brasil. Segundo informações encontradas no site do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, (2008), após sobrevoar e fotografar diferentes estacionamentos da cidade de São Paulo, o artista empreendeu em seu ateliê um exercício de recorte e colagem. Através do programa de edição de imagem *Adobe photoshop*, recortou cada veículo fotografado e deu início a um longo trabalho de montagem/colagem que deu origem a um grande mosaico que se assemelha a um improvável estacionamento ou mesmo um engarrafamento de proporções monumentais (a imagem original mede 12 metros de comprimento por 2,20 metros de altura e possui mais de 50 mil veículos, cada um medindo cerca de três centímetros). Esteticamente a imagem é atordoante e ilude o observador. Vista de longe, assemelha-se a uma composição pictórica (pintura, gravura ou desenho). Apenas quando se aproxima da obra o observador percebe ser esta uma fotografia.

Essa imagem (Figura 5) também faz parte de uma série desenvolvida por Vasconcellos denominada *Coletivos* (2008-2014). Nela o artista exacerba em termos sociais, políticos e econômicos as reflexões que já indicia na série *Aéreas*, aqui trabalhada: através de paisagens surreais o artista aponta para a ocupação desordenada do território natural e urbano do planeta, a exaustão dos recursos naturais e a consequente necessidade de mudança no sistema capitalista em vigor.

Em *Aéreas*, como ressaltado, o artista busca a expansão do universo fotográfico bem como de sua linguagem. A excentricidade de seu olhar, propiciador de um choque perspectivo, favorece o engajamento do observador que, junto com o artista, num movimento dialógico necessário, tornam a imagem pensamento e reflexão – objetivo desejável da arte.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · Cássio Vasconcellos. *Coletivo*, detalhe. Imagem utilizada para a Capa e contracapa do livro *Cássio Vasconcellos: Aéreas*. São Paulo, 2014. Fonte: Cássio Vasconcellos: aéreas. São Paulo, Editora Terra Virgem (2014).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Conclusão

Ao modo dos fotógrafos viajantes do século XIX, que saíam em busca de imagens fotográficas de um mundo em franca expansão e que, quando distribuídas, deslumbravam a população da época, hoje, em *Aéreas*, Vasconcellos, viajante excêntrico, faz o mesmo, só que em um mundo em franca contração. É interessante pensar que, para a sua reflexão, o artista utiliza um meio em franca expansão: o meio fotográfico e suas possibilidades expressivas. Através do insólito ângulo de tomada utilizado pelo artista, o conhecido torna-se desconhecido e obriga o observador interessado a um engajamento estético e ético. Suas paisagens planares de padrões abstratos e geometrias inesperadas e improváveis lembram formalmente, por vezes, as fotografias aéreas que interessaram os suprematistas russos Kasimir Malévich e El Lissitsky. Perversamente belas, não se revelam de imediato ao observador, exigem desse um engajamento que quando realizado podem levar a uma reflexão da problemática da vida contemporânea, de exaustão e destruição do planeta e, consequentemente direcionam para uma reflexão sobre o esgotamento do modo de produção capitalista. Nesse sentido, pode-se dizer que a série apresentada afirma o engajamento do artista com as causas de seu tempo.

Referências

Arteref (2016). "Entrevista: A fotografia de Cássio Vasconcellos". *Arteref. Referência em arte contemporânea*. [Consult. 2016-12-8] Disponível em URL: www.arteref.com/artista-da-semana/a-fotografia-de-cassio-vasconcellos

Cauquelin, Anne (2008). "A invenção da Paisagem". Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1404-1

Flusser, Vilém (2002). *Filosofia da Caixa Preta. Elementos para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara. ISBN: 8562540951

Müller-Pohle, Andreas. (1985) Information Strategies. *European Photography 21*, Photography: Today/Tomorrow, v. 6, n. 1, Jan./Fev./Mar. 1985. [Consult. 2016-12-2] Disponível em URL: www.muellerpohle.net

Museu da Imagem e do Som de São Paulo (2008) "MIS Inaugura Mosaico Fotográfico Inédito de Cássio Vasconcellos". [DOC] Cássio Vasconcellos – MIS. [Consult. 2016-12-29] Disponível em URL: www.mis-sp.org.br

Rouillé, André (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, SP: Senac São Paulo. ISBN: 978-7359-876-6

Sebastião, Walter (2016). "Artistas europeus inspiram mostra do fotógrafo Cássio Vasconcellos, em cartaz na Galeria Dotart". [Consult. 2016-12-29] Disponível em URL: www.uai.com.br/app/noticia/teatro/2016/10/08/noticias-teatro,195304/artistas-europeus-inspiram-a-mostra-do-fotografo-cassio-vasconcellos.html

Vasconcellos, Cássio (2010). Cássio Vasconcellos: aéreas. São Paulo, Editora Terra Virgem. ISBN: 978-85-85981-57-0

Vasconcellos, Cássio. "Site Oficial". [Consult. 2016-11-5] Disponível em URL: www.cassiovasconcellos.com.br

Vasquez, Pedro (s/data). "Biografia de Cássio Vasconcellos". *Memória das Artes*. [Consult. 2016-12-8] Disponível em URL: www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/biografia-de-cassio-vasconcellos/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

PichiAvo: un acto, dos impulsos

PichiAvo: one act, two impulses

SARA RAMÍREZ DOMÍNGUEZ* & MARÍA DEL ROCÍO GONZÁLEZ PALACIOS**

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*España, artista visual. Licenciatura, Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Máster en Arte: Idea y Producción, Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, Espanha. E-mail: sramirez2@us.es

**España, artista visual. Licenciatura, Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Máster en Arte: Idea y Producción, Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Escuela Internacional de Doctorado, Arte y Patrimonio. Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, Espanha. E-mail: gonzalezpalaciosmrocio@gmail.com

Resumen: En este artículo analizaremos la obra de PichiAvo (Juan Antonio Sánchez Santos y Álvaro Hernández Santaeulalia). La cuestión que vertebra este análisis se fundamenta en la necesidad de ejercitar la dialéctica en la creación artística y concretamente, en los dúos creativos. Establecemos relaciones entre los términos "verdad", "otredad" y "diálogo" en consonancia con la obra de estos jóvenes artistas valencianos. Puesto que el diálogo tiene su origen en la antigua Grecia sus obras suponen un escenario propicio para el análisis de la creación conjunta, su problemática y metodología.

Palabras clave: PichiAvo / Arte urbano / Verdad / Otredad / Diálogo.

Abstract: *In this article, we will analyze the PichiAvo's artwork (Juan Antonio Sánchez Santos and Álvaro Hernández Santaeulalia). The question behind this analysis is based on the need to exercise dialectics in artistic creation and concretely in creative duos. We establish relations between the terms "truth", "otherness" and "dialogue" in line with the work of these young valencian artists. Since the dialogue has its origin in ancient Greece, its works represent a favorable scenario for the analysis of the joint creation, its problematic and methodology.*

Keywords: *PichiAvo / Street art / Truth / Otherness / Dialogue.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción: ejercitar el diálogo

Nuestras ideas, nuestros pensamientos, son esencialmente expresados a través del diálogo. Desde tiempos remotos, el ejercicio del diálogo ha jugado un papel fundamental, antes y después del inicio de la escritura; al fin y al cabo, el diálogo, pretende la confrontación de nuestras ideas con las del prójimo. Este ejercicio, el de conversar o dialogar, permite al hombre construir nuevas ideas, distintas a las que nacen del Yo, de uno mismo. En lo que se refiere a creación artística, debemos preguntarnos: ¿qué papel juega la dialéctica? O ¿cómo altera la aparición del diálogo el proceso de creación?

Inevitablemente, que exista diálogo implica la presencia de dos sujetos, un emisor y un receptor. Puesto que, al "diálogo" que ejercitamos en soledad o con nuestro Yo más íntimo, debemos denominarlo "monólogo". Aclarado su principio etimológico, ¿a qué nos referimos cuando relacionamos la palabra "diálogo" con "creación artística" ?; y es que, si para que exista diálogo hablado necesitamos de dos interlocutores, para que ese diálogo se traslade al campo de la creación, precisamos de una pareja artística o un equipo que nos sirva para su análisis en relación a la pregunta formulada. En este sentido, podemos encontrar un buen ejemplo en PichiAvo, dos jóvenes artistas valencianos que suman sus identidades.

Doble juego y suma de caracteres. Conectando con el *Street Art*

Juan Antonio Sánchez Santos (Valencia, 1977) y Álvaro Hernández Santaeulalia (Valencia, 1985), Pichi y Avo respectivamente, experimentaron lo azaroso del encuentro. El inicio de su andadura se sitúa en 2007. La denominación de uno y otro evoluciona hasta hoy, primero Pichi y Avo, más tarde Pichi&Avo y, por último, PichiAvo. A pesar de su juventud, el dúo ha cosechado numerosos éxitos, en los cuales ha participado en diversas exposiciones, festivales y eventos a nivel nacional e internacional, siendo destacable su trabajo con *Colab Gallery* (Alemania), *Goldman Global Arts* (Miami), *Basement Project Room* (Roma) o MUVIM (Valencia). Además, han intervenido espacios en Bélgica, Grecia, Roma, Londres, Manchester, Florida y Nueva York.

Dado el carácter urbano de la propuesta artística de PichiAvo, cabe hacer referencia a esta tendencia y su éxito creciente en lo que respecta al mercado nacional. En los últimos años, el arte urbano o *Street Art* ha reclamado las atenciones del público en ferias, festivales, eventos e, incluso, galerías en sus distintos formatos. En 2016, el arte urbano se ha consolidado en España, celebrándose festivales a lo largo de la península, de los que destacamos: la segunda edición de *Muros Tabacalera* organizada por Madrid Street Art Proyect;

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

exposiciones individuales y colectivas en galerías como Delimbo, Galería 3Punts y SC Gallery, entre otras. Una importante aportación para el impulso de esta tendencia es la exposición individual de la artista Vanessa Alice Bensimon mundialmente conocida como Miss Van (Toulouse, 1973) en el CAC de Málaga, titulada *El viento en mi pelo* comisariada por Fernando Francés, actual director del museo. A nivel internacional es destacable la labor de artistas como Brian Donnelly (Nueva Jersey, 1974) más conocido bajo el sobrenombre KAWS.

Respecto al tema que nos ocupa, nos preguntamos acerca de su metodología, de la fuerza colectiva o el valor de grupo que parece acompañar a las prácticas urbanas desde sus comienzos. Y es que, a pesar de que encontramos en el arte urbano equipos o agrupaciones denominadas *crews*, en las que participa un número reducido de artistas, también vemos que dentro de éstas los autores refuerzan su condición de individuo, su perfil autónomo dentro del grupo. La circunstancia que describimos se aleja en gran medida de aportaciones artísticas conjuntas como la de PichiAvo, donde no resulta posible separar sus figuras, máxime porque los individuos que componen ese *alter ego* denominado PichiAvo no permiten que esto ocurra.

Un acto, dos impulsos

Tratándose de una pareja artística cabe analizar, en primer lugar, su proceso creativo, puesto que en el transcurso de éste sucede el verdadero encuentro. Debemos hacer referencia a las palabras del profesor, escritor y filósofo Joan-Carles Mèlich donde se traslada fielmente la realidad de dos sujetos que se aperciben:

> [la existencia del otro] *provoca que yo nunca pueda ser un yo compacto, terminado, fijo, inmóvil, seguro de mis pensamientos, de mis decisiones porque jamás tendré las cuentas claras conmigo mismo ni, por supuesto, con él, jamás le atenderé suficientemente, adecuadamente, jamás podré dormir tranquilo* (Mèlich, 2010: 13).

Respecto a las palabras de Mèlich, la sensación que nos produce el encuentro – con el otro – provoca desasosiego. El texto citado arroja nuevas incógnitas acerca de la problemática del otro, pero, al mismo tiempo, pretende una afirmación clara: no puede haber un "Yo compacto o terminado..." porque el individuo necesita de otro que lo complemente, que lo defina. Según estas palabras y, sobre todo, si éstas se aplican a la cuestión que nos ocupa, que es la presencia del otro en la creación artística y la conformación del equipo; en la creación artística en pareja el individuo que la integra también precisa de otro que lo determine, que complemente su identidad. Porque sin el otro, no puede existir un "Yo determinado".

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Respecto a PichiAvo puede observarse que las conjunciones de sus seudónimos construyen una tercera identidad. Este *alter ego*, producto de dos sujetos individuales, es el "Yo determinado" o en palabras de Mèlich "el Yo compacto" al que hacemos referencia. Su nombre se encuentra tan cohesionado como la obra que realizan, la superposición de las pinceladas, los trazos y la aerografía responden a una sintonía elaborada por dos cabezas y cuatro manos trabajando al unísono (Figura 1). La particularidad de estos artistas – o, al menos, una fracción de ésta- reside en su *modus operandi*. Las ejecuciones de sus obras requieren especial atención puesto que, en ellas, podemos encontrar algunas cuestiones que definen a la pareja y que nos ayudarán a comprender el corpus teórico de su producción.

En la trayectoria de PichiAvo observamos que existe un compromiso con el otro, con el equipo. Tanto es así que la pareja ofrece una visión única o conjunta de sí misma, es decir, no existen diferenciaciones ni exaltación del individuo. Pichi y Avo suman sus identidades, defienden una voz. En su obra, en sus palabras, percibimos complicidad, encuentro, suma y complementación. El desarrollo de su producción está dictado por la ejercitación del diálogo. Desde que proyectan sus ideas hasta que las llevan al muro, sus personalidades se conjugan, se funden en uno. PichiAvo trabaja superponiendo elementos, juega sobre un soporte común – intervenido a la par. Ambos participan de fondo y figura, entrelazando las formas.

En su obra, a nivel formal, podemos observar tres aspectos que consideraremos clave para el desarrollo de este estudio y que, además, se mezclan entre sí. En primer lugar, la apropiación de iconos greco-romanos; en segundo lugar, su peculiar forma de llenar las composiciones de *tags*, esos característicos elementos tipográficos propios del *graffiti*; por último, el juego que se produce entre ambos elementos: fondo y figura.

Cuando observamos sus pinturas murales, véase como ejemplo la realizada en Aalborg (Dinamarca), titulada *Love desire* (Figura 2), nos aborda una imagen colorida que recuerda al Pop americano. Sin embargo, de un primer vistazo, nos inunda una sensación de caos. Queremos hacer especial hincapié en este punto, puesto que, gracias a la confluencia entre elementos, a su mezcla y superposición – aparentemente aleatoria – , podemos identificar en su propuesta el juego que se produce entre dos conceptos -en principio – contrarios: ocultamiento y revelación. Por ello identificamos en la obra de PichiAvo una combinación entre verdad y otredad. Asimismo, debemos recalcar que fue el escritor y filósofo Martin Heidegger quien consideró que la idea de "verdad" era una cuestión inherente a la obra de arte (Cfr. Heidegger, 2010), a continuación,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · PichiAvo. *Proceso creativo*, 2015. Imagen digital. Valencia.
Fuente: Imagen cedida por los autores.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · PichiAvo, *Love desire*, (2016). Técnica mixta. Aalborg, Dinamarca. Fuente: Imagen cedida por los autores.

ofrecemos nuestros motivos sobre por qué esta combinación resulta de interés para nuestro estudio.

Si nos remontamos a las teorías de la filosofía presocrática, la palabra *alétheia*, hoy traducida como "verdad", era el término que en la Magna Grecia se utilizó para designar al proceso de ocultamiento y revelación. Sin embargo, la historia de la filosofía enterró este concepto. Lo que una vez fue *alétheia,* la luz de la razón, evoluciona hasta nuestros días, conservando una visión muy pobre de su versión griega (Cfr. Ortega y Gasset, 1981). Tan sólo algunos filósofos le han concedido el valor que merece esta palabra, de entre ellos, Heidegger u Ortega y Gasset; los cuales nos hablan de *alétheia* o, en nuestro contexto actual, del origen de la palabra "verdad". Si *alétheia* entraña un proceso "de ocultamiento y revelación", tal y como fue un día descrito por Heráclito, ¿qué es *alétheia* hoy? De este modo, encontramos que el origen etimológico de *alétheia*, su cualidad para "revelar aquello que se encuentra oculto" está muy presente en la obra de PichiAvo a través de ese juego entre formas, fondo y figura. Donde el aspecto esencial de su producción artística reside en la unión de los elementos ya mencionados, en revelar lo que al comienzo se encuentra oculto a ojos del espectador. Asimismo, este aspecto de su obra nos resulta muy interesante, porque implica una dualidad, construcción y destrucción de la imagen. En base a lo descrito, podría decirse que en su obra trasluce la fuerza del diálogo.

Asimismo, mencionábamos anteriormente que las ideas "ocultamiento y revelación" son entendidas como contrarias, antagónicas hasta el punto de supeditar su sentido a la existencia de la otra. Sin embargo, queremos comprender ambos conceptos como estados que se suceden, más que como contrarios. En la obra de PichiAvo, las formas que se ocultan dan paso a la revelación de otras figuras y viceversa. Ese bucle que se genera en la contemplación de su trabajo es semejante a *alétheia,* a una forma de "verdad", de "revelación" que únicamente puede estar presente en la obra de arte. Es por este motivo y es en este sentido, en nuestra opinión, como debe entenderse su obra.

Todo ello, junto a la particularidad de los iconos que pueblan sus obras, extraídos de la antigua Grecia y Roma, nos hace pensar que en PichiAvo confluyen interesantes cuestiones relacionadas con las ideas de Verdad, Otredad y Diálogo; complementarias entre sí.

Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos pretendido reforzar una idea que para nosotros es clave en el análisis de la creación artística en pareja: la potencia del diálogo; en este caso, a través de la obra de PichiAvo. El ejercicio de la dialéctica

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

no sólo permite a la pareja intercambiar ideas, también supone un modelo de creación de pensamiento. Sin diálogo no puede comprenderse la otredad, porque éste se encuentra conjugado a otra cuestión, más amplia: la idea de verdad; y es que, si la verdad implica dos estados que se suceden -ocultamiento y revelación-, debe entenderse como una forma dual, un elemento que se duplica. Por esta razón, "verdad" y "diálogo" son cuestiones que deben plantearse cuando nos referimos a esta tendencia artística – la de creación en pareja – .

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Heidegger, Martin (2010) *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza. ISBN: 9788420675978

Ortega y Gasset, José (1981) *Origen y epílogo de la filosofía y otros ensayos de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 842064112X

Ortega y Gasset, José (2003) *El hombre y la gente*. Madrid: Revista de Occidente. Alianza editorial. ISBN: 84-206-4108-1

Mèlich, Joan-Charles (2010) *El otro de sí mismo: por una ética desde el cuerpo*. Barcelona: Editorial UOC. ISBN: 9788493714390

Colab Gallery (2016) *Rough Cast*. Weil am Rhein, Alemania. [Consult. 2017-01-23]. Disponible en URL: www.colab-gallery.com/en/35/ROUGH-CAST

José Aurélio, o Monumento ao Trabalho de 1993 ou a obra como alegoria da história da cidade de Almada

José Aurélio's Monumento ao Trabalho (Monument to Labour), 1993, or the work as allegory of Almada's history

SÉRGIO VICENTE PEREIRA DA SILVA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, escultor e professor.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL). Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa. E-mail: s.vicente@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Uma abordagem crítica a uma obra emblemática no percurso artístico do Escultor José Aurélio (1938–) – o Monumento ao Trabalho de 1993, a sua primeira grande obra monumental encomendada para a cidade de Almada, na área metropolitana de Lisboa, Portugal. A partir da análise desta escultura, procuramos demonstrar que a leitura da arte pública está condicionada por um conjunto de fatores externos às linguagens, nomeadamente a realidade socio-territorial que a conforma.
Palavras chave: José Aurélio / Arte Pública / Cidade de Almada.

Abstract: *The aim of the present article is to address critically an emblematic work in the artistic path of the sculptor José Aurélio (1938-) – Monumento ao Trabalho (Monument to Labour), 1993, his first monumental piece commissioned by the city of Almada, within Lisbon area, Portugal. The analysis of the sculpture will allow us to demonstrate that the reading of public art is subject to several external factors that go beyond language, namely the social and territorial realities that embody it.*
Keywords: *José Aurélio / Public Art / the City of Almada.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

O escultor José Aurélio está indelevelmente ligado à escultura e à cidade de Almada, onde as suas realizações são assumidas como um património de relevo incontestável no conjunto das obras encomendadas pela autarquia ao longo dos últimos 40 anos. Se o Poder Local Democrático é indissociável da existência da arte pública em Almada, a Arte Pública é indissociável da presença de José Aurélio no concelho.

Não podemos analisar a encomenda do Monumento ao Trabalho, sem a enquadrar nas dinâmicas locais de construção de espaço público a partir do final da década de 80 do século passado.

Situamo-nos num momento histórico que em termos políticos foi considerado a década do 'desenvolvimento integrado' do concelho (Ribeiro & Geraldes, 2004: 16), o que justificou em termos estratégicos a implantação de obras de Arte na cidade já consolidada que difundissem valores simbólicos, os grandes ideais que tornam materializáveis as grandes causas da Humanidade. Esta responsabilidade foi entregue ao Centro de Arte Contemporânea (CAC), que reuniu nesses anos o saber técnico e artístico de Rogério Ribeiro (1930-2008) operacionado com as opções urbanísticas e políticas vindas da presidência da edilidade. Uma visão comum do desenvolvimento urbano e principalmente do papel da arte na democratização do uso da cidade.

Estas foram as bases para a grande encomenda do Monumento ao Trabalho, a alegoria monumentalista das 'causas democráticas' para uma área da cidade de Almada, o Pragal, que se encontrava, à época, num complexo processo de revisão do seu plano urbanístico herdado do Estado Novo.

1. Da génese territorial... à afirmação de um programa monumental

A parcela da cidade de Almada já consolidada nos anos 80 correspondia às antigas freguesias de Almada, Cacilhas e Cova de Piedade, todas elas beneficiárias da longa e privilegiada relação económica com o estuário do Tejo. Por sua vez, a freguesia do Pragal, embora correspondendo a uma área que coincidia com a principal linha de expansão oeste da cidade, pela sua natureza geográfica e cadastral, só foi sujeita a forte pressão urbanística depois da conclusão, em 66, da ligação rodoviária por ponte entre a margens do rio Tejo (Cavaco, 2009: 360).

Depois de 1974, houve a necessidade de rever o modelo de urbanização do Pragal, introduzindo-se novos modelos de projeto ao nível da qualificação do espaço urbano. Esta política urbana foi acompanhada por uma visão cultural que, com a chegada de Rogério Ribeiro a Almada, acrescentou uma dimensão ideológica à programação da arte. Rogério Ribeiro foi um homem de forte atividade

política, mas preponderantemente um criador e impulsionador da cultura artística, com uma visão humanista da política em estreita vinculação a um pensamento mais vasto onde a necessidade de descentralização e democratização cultural correspondeu um projeto de país. Num momento em que "os municípios começaram a desenvolver por sua iniciativa uma meritória ação cultural, tendo contado na sua organização com a experiência de organismos como a SNBA, a AICA, a SEC e as Escolas Superiores de Belas Artes" (Gonçalves & da Silva Dias, 1985: 66), Rogério Ribeiro defendia que subjaz à 'atividade pública' do artista um papel interventivo a diferentes patamares na comunidade, assente na convicção de que a "arte é sempre um índice da cultura de um povo" (Rosendo, 2008).

O seu contributo espelhou-se, com certeza, na escolha inicial e criteriosa de artistas, recusando a vinculação por afinidades de linguagem, mas antes, pela partilha das mesmas experiências da realidade, sabendo-se que a arte pública nunca poderia ser analisada pelos resultados materiais alcançados ou, como acrescentou Javier Maderuelo (1990: 164), "não é um estilo e desenvolve-se independentemente das formas, dos materiais e das escalas".

Deste modo, o Município, por intermédio da estrutura orgânica municipal do CAC, o que em termos administrativos correspondia à entrega da gestão e encomenda da arte pública à mesma estrutura que gere os equipamentos museológicos municipais, foi assumindo, numa perspetiva política integradora, uma ação de promoção de artistas e obras no contexto da cidade modernizada.

Esta constatação, num primeiro momento, encontra eco numa habilidosa estratégia de aquisição de obras de arte para zonas residenciais da cidade, baseada no conhecimento e reconhecimento da obra produzida por artistas que realizaram trabalhos em instituições ou exposições no concelho. Foram deste período as primeiras aquisições municipais de simples esculturas de José Aurélio, 'Capricho' (Figura 1) localizada na Avenida Bento Gonçalves, desde 1992. Ou obras que estiveram em exposição na Galeria Municipal em 1989, das quais se destacam, 'Emissor Receptor' (Figura 2) na rua Ramiro Ferrão e 'Rei e Rainha'(Figura 3), colocada junto à galeria municipal.

2. Monumento ao Trabalho, uma obra presa à memória histórica

No plano de atividades da autarquia para o ano de 1989 inscrevera-se como objetivo, ao nível da requalificação dos espaços públicos, a concretização de um Monumento ao Trabalho (CMA, 1989: 113-114). A chamada em 91 do monumento para o Pragal foi a vontade de, aproveitando as condições privilegiadas do processo de urbanização daquela área, marcar simbolicamente o território que a autarquia estava a requalificar.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · José Aurélio, *Capricho*, 1992.
Fonte: Museu da Cidade/Câmara Municipal de Almada.
Figura 2 · José Aurélio, *Emissor-Receptor I,* 1992.
Fonte: Museu da Cidade/Câmara Municipal de Almada.
Figura 3 · José Aurélio, *Rei e Rainha*, 1992.
Fonte: Museu da Cidade/Câmara Municipal de Almada.

A encomenda foi feita a José Aurélio, figura do meio artístico próximo de Rogério Ribeiro e que recolhia consenso junto da presidente de Câmara, destacava-se pela larga experiência na escultura evocativa e comemorativa.

O escultor começou por propor que o espaço de confluência entre a Avenida Bento Gonçalves e a Praceta Felizardo Artur fosse o lugar de uma 'grande alegoria ao trabalho', enquadrada no Gabinete de Espaços Exteriores (*Autarquias Povo,* 1991: 7-8), que desenvolvia os projetos e acompanhava a execução das obras para os espaços de uso público envolventes das edificações no Pragal.

Alegoria que, mais do que recuperar o emprego de regras ancoradas no pensamento moderno, propunha recuperar verdadeiramente o seu carácter público e desvinculado do sentido iconográfico e comemorativo que desde o Estado Novo marcava as obras em Almada. A raiz da obra de José Aurélio, que acabou por influenciar um conjunto relevante de futuras obras na cidade, foi buscar a sua especificidade à recuperação da ideia de monumentalidade associada aos valores rememorativos do monumento, à capacidade de mobilização afetiva da memória com propósitos singulares. Ou como já avançara Bohigas (1986: 103), "(...) esta qualidade de permanência o faz [monumento] aglutinador e representante de certos aspetos da identidade coletiva, do grupo social que o envolve."

Para ilustrar estas ideias, importa transcrever algumas palavras da primeira memória de projeto desta 'grande alegoria ao trabalho' defendida pelo escultor:

> (...) *assim, para satisfazer o 1º aspecto e com vista a criar um espaço lúdico de grande significado simbólico, propõe-se a construção de uma plataforma ao nível mais elevado, no eixo da qual se desenvolve uma linha de água, que 'nascendo' nessa plataforma, vem caindo em cascatas até ao plano inferior, acionando uma escultura em aço inox, alegórica à génese do trabalho.*
> *Os muros de suporte da plataforma, serão tratados com um mosaico cerâmico, onde as atividades humanas relacionadas com o trabalho estarão representadas.*
> *Esta solução resolve também, o 2º aspecto, uma vez que o volume criado pela plataforma e definido pelo painel cerâmico, funcionará como elemento neutralizador da importância das construções envolventes* (CMA, 1989).

Esta primeira sugestão de obra acabou por não vingar ao reconhecer-se na proposta um nível de complexidade conceptual e técnica que acabou inicialmente por não ter continuidade ao nível de projeto no gabinete técnico do Pragal. No entanto, estas ideias constituem-se como uma nova abordagem do papel do escultor — como agente ativo no desenho do espaço público. Pressupôs aquilo que Javier Maderuelo (1994) apontaria como a crítica aos pressupostos que fundamentam a visão tradicional do monumento, quando a obra envereda

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · José Aurélio, *Monumento ao Trabalho*, 1993.
Fonte: Museu da Cidade/Câmara Municipal de Almada.

por propostas de utilidade e funcionalidade urbanas, cruzando disciplinas adjacentes mais próximas da arquitetura ou design.

A maqueta daquela que veio a ser a última e definitiva proposta para a alegoria do Trabalho, foi apresentada na Oficina da Cultura (*Jornal de Almada,* 1993) pelo escultor a um conjunto de personalidades convidadas para o efeito (*Autarquias Povo,* 1993): "A escultura representa a garra (O Poder) e a mão (o Trabalho), entrelaçadas, simbolizando assim o esforço conjunto do Poder Local e da População na construção deste concelho".

O planeamento da sua construção ficou então enquadrada no trabalho do Gabinete dos Espaços Verdes (CMA, 1991a). O que significou uma visão aberta e integradora sobre as diferentes funções do fazer cidade.

Os custos da obra foram suportados pelos urbanizadores da área, não se sabendo ao certo por qual deles, já que o modelo de negociação entre a autarquia e os privados pressupunha o financiamento de diversas obras de requalificação pública, nas quais as obras de arte se englobavam (CMA, 1991b).

Chegados a 1993, em relatório da gestão urbanística do Município, apontava-se a conclusão da implantação do monumento junto à Av. Bento Gonçalves, e a inauguração do agora Monumento ao Trabalho (Figura 4), ocorreu no dia 2 de maio desse ano, no âmbito das comemorações do 25 abril, enquadrada com a festa dos 20 anos de Almada Cidade. A revista Autarquias Povo (1993b) destacava que, "(...) indissociáveis, pois, estas duas datas, tão perto no tempo. Almada-cidade assumiu-se como tal no dia 25 de Abril de 1974, mais do que no dia 21 de junho do ano anterior [elevação de Almada a cidade]."

Não estava referido no artigo que a Câmara, pouco antes do dia 25 de Abril, já encomendara a Joaquim Correia um outro monumento ao Trabalho não concretizado em virtude da Revolução de 74, e que esta encomenda procurava à sua maneira selar sobre o território uma memória desse passado industrial glorificado pelo Estado Novo.

O monumento de José Aurélio tornou-se a síntese formal do passado industrial ligado à reparação e construção naval de Almada num momento de crise profunda que o setor atravessava naquele final de século.

As mãos monumentais entrelaçadas (Figura 4 e 5) e montadas em ferro evocam as mãos do trabalho em luta, simbolismo enriquecido pela linguagem empregue na sua construção: as chapas de *corten* próprias da indústria naval, estão unidas por rebites e parafusos colocados linearmente sobre as uniões entre as partes que a constituem; também a escala destes elementos de união usados na indústria pesada, remete-nos para a memória do tempo da sua construção e da resistência dos seus protagonistas.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · José Aurélio, *Monumento ao Trabalho*, 1993.
Fonte: Museu da Cidade/Câmara Municipal de Almada.
Figura 6 · José Aurélio, *Monumento ao Trabalho*, 1993.
Fonte: Anabela Luís/Câmara Municipal de Almada.

A inauguração deste monumento seria de facto uma 'alegoria ao trabalho' do pós-74, um momento à estabilização política do Poder Local, e quando a autarquia se ia a pouco e pouco tornando a grande impulsionadora do emprego no concelho, quando a indústria naval estava em declínio.

Conclusão

O Monumento ao Trabalho foi um dos últimos monumentos presos aos valores da memória histórica transversal ao concelho, ou por outras palavras, o fecho do ciclo monumental das obras lançadas pelo regime fascista em Almada. Trouxe consigo uma nova linguagem para a escultura em Almada, assente em novos pressupostos ideológicos tendentes à universalização das temáticas. Também podemos associar a obra de Aurélio ao movimento de ressurgimento da monumentalidade, que o exemplo do projecto 'Ruta da Amistad' para os Jogos Olímpicos de 68, na cidade do México já experimentara.

A partir dos anos 90 deixamos de ter em Almada monumentos relacionados com acontecimentos marcantes de luta, de resistência ao regime fascista, com as suas datas ou personalidades marcantes, e passamos, pelo contrário, a ter obras em torno da exaltação da experiência democrática. Ou seja, um pensamento político para a arte pública tendente à harmonização entre a nova realidade urbana e a experiência pública do dia a dia da cidade.

Este monumento materializou-se com base no confronto entre duas visões da importância do projeto de arte na cidade: por um lado, a visão de quem sustenta politicamente o monumento, ou seja, o executivo municipal; por outro, a visão técnica da estrutura que é mandatária na sua implementação, o CAC. Realidades que acabam por ser uma síntese entre a responsabilidade política e o domínio estético da cidade, modelo que nos leva a crer que o espaço público em Almada, a partir da concretização do Monumento ao Trabalho, não foi nem o palco de forte e impositiva politização pelo governo municipal de esquerda, nem de exacerbação estética avulsa num qualquer contexto de musealização de arte na cidade. Assim, no fim dos anos oitenta e ao longo da década seguinte, as novas encomendas para monumentos tomaram um caminho no sentido do estreitamento da relação entre a infraestruturação básica do território e a qualificação sociocultural da cidade, iniciando deste modo aquilo que seria a reelaboração do sistema de significação da identidade social urbana do concelho.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

"Almada, 20 Anos de Cidade" (1993b) *Autarquias Povo.* (94), 3.

Bohigas, Oriol (1986) *Reconstrucción de Barcelona*. Madrid: Servicio de Publicaciones, Secretaría General Técnica, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

Câmara Municipal de Almada (1989) Reunião de Órgãos Autárquicos. (Atas). (Livro 169, Ata 26, fl. 113–114).

Câmara Municipal de Almada (1991a) Relatório Atividades Conta de Gerência de 1990.

Câmara Municipal de Almada (1991b). Plano de Atividades e Orçamento para 1992.

Cavaco, Cristina (2009) *Formas de Habitat Suburbano. Tipologias e Modelos Residenciais Na Área Metropolitana de Lisboa*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa.

Gonçalves, Rui Mário, & Francisco da Silva Dias (1985) *10 anos de artes plásticas e arquitectura em Portugal,1974–1984*. Lisboa: Caminho.

Maderuelo, Javier (1990) *El Espacio Raptado: Interferencias Entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori España.

Maderuelo, Javier (1994) *La perdida del pedestal*. Madrid: Antonio Machado.

"Limpar e Alindar" (1991) *Autarquias Povo.* (85), 7-8.

"No Próximo Domingo: Inauguração do Monumento ao Trabalho" (1993) *Jornal de Almada*

"O espírito de abril presente nas comemorações" (1993a). *Autarquias Povo.* (94), 12.

Ribeiro, Ana Isabel, & João Geraldes (2004) "Almada de Abril, Terra de Esperança, Espaço de Confiança". *In: Dar Asas ao Sonho do 25 de Abril*. Pp. 11–21. Almada: Câmara Municipal de Almada.

Rosendo, Catarina (2008) "Rogério Ribeiro (1930-2008): O Pintor Que Abriu Ao Texto". *Magazine Arte — ArteCapital*. [Consult. 2015-09-17] Disponível em URL: www.artecapital.net/opiniao-62-catarina-rosendo-rogerio-ribeiro-1930-2008-o-pintor-que-abriu-ao-texto.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Um jogo de significações: o comum na obra de Alexandre Sequeira

A play of meanings: the common in the work of Alexandre Sequeira

SHEILA CABO GERALDO*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, artista visual, teórica e critica de arte. Doutoramento em História Contemporânea: Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestrado em História Social da Cultura: Pontifícia Universidade Católica-Rio (PUC-Rio). Graduação em Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) Instituto de Artes, Departamento de Teoria e História da Arte. Rua São Francisco Xavier, Nº 524, 11º andar, Bloco E, Sala 11006. Rio de Janeiro, RJ CEP: 20 550-013 Brasil. E-mail pessoal: sheicg4@gmail.com

Resumo: O artigo faz uma aproximação teórica das obras Nazaré de Mocajuba e Meu mundo Teu, do artista Alexandre Sequeira, que vive na cidade de Belém, no estado do Pará. Esses trabalhos, desenvolvidos sob a lógica da colaboração, enquanto troca simbólica, são avaliados a partir das teorias de compartilhamento do "regime estético das artes", de Jacques Rancière, e da lógica do comum, de António Negri.

Palavras chave: Compartilhamento / Comum / Colaboração.

Abstract: *The article makes a theoretical approximation of the works Nazaré de Mocajuba and Meu mundo Teu, by the artist Alexandre Sequeira, who lives in the city of Belém, in the state of Pará. These works, developed under the logic of collaboration as a symbolic exchange, are evaluated from the theories of sharing Jacques Rancière's "aesthetic regime of the arts" and António Negri's logic of the common.*

Introdução

Estar apto a compartilhar não só o fazer, mas o pensar a arte em comunidade, quando o sujeito singular toma o gesto e a palavra, entrando no jogo das

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

significações, é a lógica que atravessa as ações em arte de Alexandre Sequeira, sobretudo as duas aqui avaliadas.

Em Nazaré de Mocajuba, Alexandre insere as imagens fotográficas no campo do comum, acionando um processo de trocas em que pedia uma toalha ou um lençol usado aos moradores da vila, dando-lhes novos lençóis ou toalhas. Nesse processo, incluiu nos tecidos doados uma fotografia dos donos ou donas da casa, que, em sua maioria, nunca haviam sido fotografados.

Em *Meu mundo Teu* o artista promove o conhecimento de dois adolescentes por cartas e fotografias. Como mediador, leva os adolescentes a se entregarem a uma aventura de conhecimento do outro, que revela um jogo de culturas e mundos diferentes. A fotografia, como ferramenta de desvendamento imagético para o outro potencializa a afetividade desse encontro.

Alexandre Romariz Sequeira, nascem em Belém, no Pará, em 1961. É artista plástico e fotógrafo, mestre em Arte e Tecnologia pela Universidade Federal de Minas Gerais e doutorando em Arte pela mesma Instituição. É professor do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Desenvolve trabalhos que estabelecem relações entre a imagem fotográfica e o encontro com o outro. Tem participado de várias exposições, encontros de fotografia e seminários no Brasil e exterior.

1. Jogo de trocas

"Ninguém está no mundo de mãos vazias," declarou Alexandre Sequeira (2016) em entrevista feita por ocasião de sua última exposição no Museu de Arte do Rio, em dezembro de 2016. É assim que compreende sua atuação como artista, ou seja, como um propositor, que entra em um jogo simbólico acionando processos de trocas, o que vai caracterizar sua opção pelo comum. Um dos trabalhos expostos no MAR, o artista desenvolveu em Nazaré de Mocajuba, pequena vila de pescadores localizada no município de Curuçá, nordeste do Pará, distando 150 km da capital, Belém. Como escreveu, nesse trabalho passa de uma leitura antropológica do lugar e de seus habitantes para chegar a uma ação artística conjunta:

> *Meu primeiro interesse foi a observação de cenas e costumes, como reflexo de uma geografia humana. Mas, certo dia, uma amiga moradora pediu-me para executar um retrato com vistas a obter seu documento de identificação. A solicitação foi atendida de pronto e, tão logo lhe apresentei o resultado, um grande número de novas solicitações surgiu* (Sequeira, 2014:305).

Durante dois anos (2004 e 2005) Alexandre foi o retratista do lugar, fazendo fotografias para documentos, fotografias familiares e restauro de fotografias

antigas, além de participar do cotidiano da vila. Foi a sua ação como "retratista" que possibilitou um novo vetor para seu trabalho como artista. Íntimo dos moradores, passou a ser convidado para entrar em suas casas, o que o levou a propor as trocas: cada morador fotografado cederia um objeto pessoal-afetivo e cotidiano, ou seja, um lençol, uma cortina, uma toalha de mesa, uma rede, um mosquiteiro e, em troca, recebia um novo. Esses objetos usados e por vezes bastante desgastados passaram a ser suportes das imagens de seus antigos donos. Essas imagens foram impressas por serigrafia em Belém, seguindo o tamanho natural de cada retratado, como uma espécie de seu duplo (Figura 1).

Exibidas para os moradores às margens do Rio Mocajuba, cada fotografado pode, então, escolher em que lugar da vila gostaria de ver sua imagem, organizando uma exposição comunitária. Esses mesmos trabalhos foram levados a Belém e expostos, ainda em 2004, na Casa das Onze Janelas, quando os moradores de Mocajuba – muitos dos quais nunca haviam saído da vila – acompanharam a recepção do público às imagens, das quais eram objetos e sujeitos. Essa exibição em um museu de Belém, que a princípio pode levar a pensar em uma contradição com o projeto de âmbito do comum, pode também ser entendida como uma explicitação critica dos jogos de poder nos quais a população ribeirinha está envolvida, assim como nas condições da arte contemporânea, necessariamente submetida às relações capitalistas. Segundo Alexandre, os valores obtidos a partir da exposição são encaminhados para os moradores da vila para que decidam, coletivamente, o que fazer com a renda. Não se trata de ressarcimento por sua participação, diz o artista, mas parte integrante da experiência artística na medida em que promove uma maior compreensão por parte dos moradores – em sua grande maioria, desconhecedores das regras ou valores que regem o universo da arte –, do papel dessas práticas no campo das relações de trabalho e geração de renda (Sequeira, 2010). (Figura 2 e Figura 3)

Essa sua afirmativa, assim como a declaração com a qual iniciamos esse texto, nos alerta tanto para o jogo de trocas, como para o punctum das imagens fotográficas, de onde emanam significações marcadas tanto pela memória social quanto pela memória subjetiva. Tendo nascido em Belém, capital do Estado do Pará, cidade considerada a mais antiga da região amazônica, o artista carrega uma espécie de marca simbólica por ter crescido em uma terra entre a floresta e o rio, uma terra que por estar situada próxima à foz do rio Amazonas liga o grande interior amazônico ao "mundo lá fora". Como escreveu o filósofo e ensaísta Benedito Nunes em Crônicas de duas cidades: Manaus e Belém:

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Alexandre Sequeira. *Benedita*. Serigrafia sobre tecido. Série "Nazaré de Mocajuba," 2004-2005.
Figura 2 · Alexandre Sequeira. Série "Nazaré de Mocajuba." Serigrafia sobre tecido. 2004-2005.

Belém foi desde o século XVIII uma cidade cêntrica, centralizava a passagem do estuário amazônico num cenário entre rio e floresta; "boca do sertão" e porto [...] centralizava, ainda, depois da subjugação e destruição das culturas indígenas, o prolongamento armado da civilização européia na Amazônia. (Nunes & Hatoum, 2006)

2. Vida nua

O que carregam nas mãos os habitantes de Nazaré de Mocajuba é a vida em sua forma mais nua (zoè), que passa pela permanência de uma vida ribeirinha, carregada de narrativas que remetem aos antigos habitantes daquelas terras, mas também marcadas pela violenta exploração, inicialmente das comunidades indígenas, depois dos caboclos e dos retirantes da seca nordestina (1877) que vieram trabalhar no extrativismo. Uma violência vinda da centralidade de Belém, que se espalha e se internaliza nas relações degradadas de uma "cidade que se distanciou de si, que desfigura e abandona relações constitutivas de sua singularidade." (Guimarães & Castro, 2011) No modelo das crônicas de Benedito Nunes e Milton Hatoum, mas indo além, o que se iniciou em Nazaré de Mocajuba com o trabalho de Alexandre torna-se uma espécie de resistência pelo caráter afetivo das imagens fotográficas, que podem conduzir em arte à insubmissão.

No livro Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I, Giorgio Agamben (2004) parte de Michel Foucault (2005) para tratar dos dispositivos de poder, que vão da sociedade disciplinar (prisões e hospitais) à biopolítica, ou seja, à implicação crescente dos mecanismos de controle, que se impõem como poder sobre a vida natural, biológica, desprotegida do homem. Agamben nos leva à compreender de que maneira o poder – a biopolítica – reduz a vida dos indivíduos à zoè que ele chamou "vida nua". (Agamben, 2008). Entretanto, reconhece a imperiosa necessidade de uma revolução que não sendo aquela das mudanças radicais impostas pela vontade de atingir um fim dado a priori, reside nos pequenos deslocamentos das coisas. Assim é que indaga se no mundo contemporâneo haveria a possibilidade de ter acesso a uma nova política baseada na amizade, "capaz de nos expor às exigências de compartilhamento da existência..." (Agamben, 2010).

No contexto da arte contemporânea, pensa-se que esse deslocamento poderia estar no nível do que Jacques Rancière (2005) chamou de compartilhamento do regime estético das artes. No livro O espectador emancipado, Rancière (2012) reconhece a necessidade de responder às formas de dominação impostos à arte, entendendo que existem diversas maneiras de acionar essa resposta, muitas vezes até contraditórias. Percebe que se alguns artistas reagem de forma

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Alexandre Sequeira. *Meu mundo Teu*. Museu de Arte do Rio. 2016-2017.
Figura 4 · Alexandre Sequeira. Tayana e Jefferson lendo cartas. *Meu mundo Teu*, 2007.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · Alexandre Sequeira. *Meu mundo Teu*. O fusca do vovô. Fotografia pin-hole, 2007.
Figura 6 · Alexandre Sequeira. *Meu mundo Teu*. Fotografia pin-hole, 2007.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

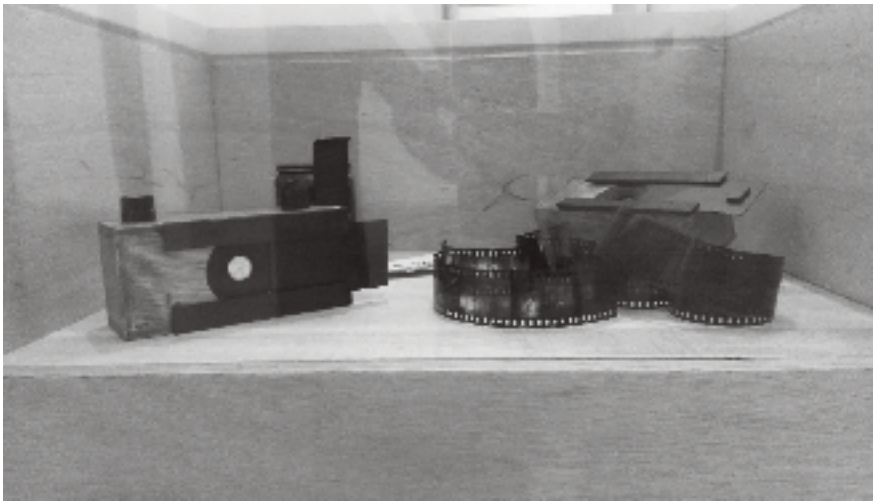


Figura 7 · Alexandre Sequeira. Máquina fotográfica. MAR. 2007-2017.

direta às estruturas de poder, outros acionam estratégias diversas, que passam por "reconfigurações da experiência comum do sensível". (Rancière, 2012, 63), possibilitando que o espectador emancipe-se e entre no jogo da escrita, do desenho, da fotografia, do filme, em um processo de nível existencial, formando, dessa maneira, uma rede de produção, recepção e interpretação que se opõe ao poder normatizador das instituições de arte. Afirma, assim, paradigmas próximos do que Agamben chamou de "comunidade que vem"(Agamben, 2013).

Por outro lado, Antônio Negri (2005), diante da atual subsunção absoluta da sociedade e do trabalho ao capital, pergunta se existe, ainda, a possibilidade de que a vida aconteça de maneira diferente. Propõe três categorias para tratar do que denomina a sociedade pós-fordista, na qual se vive desde a informatização dos processos produtivos: multidão, comum e singularidade. Defendendo a transformação da sociedade contemporânea propõe, como agente fundamental nesse processo, a categoria do comum, que reside na cooperação e reconhecimento de singulares. Importa, ainda, ressaltar que o comum distancia-se da comunidade profunda, do velho conceito de terra e natureza. Está mais próximo do afeto, que põe as singularidades em relação, em cooperação.

3. Entre singularidades

No campo da atividade artística, abriu-se na segunda metade do último século um jogo que ganhou especial importância a partir do que Rosalind Krauss (2000), chamou de pós-midia, ou seja, quando não há mais a afirmação da autonomia da arte a partir de seus meios. É sobretudo nesse campo que entram as imagens fotográficas e videográficas, que abrem as práticas artísticas para o que está além do dado, para aquilo que Benjamin destacou como o inconsciente ótico (Benjamin: 1985), que nos leva a querer saber mais sobre aqueles personagens fotografados, alcançando um mundo desconhecido, seja comunal, seja fantasioso. É nesse momento, também, que a arte se abre para as negociações no campo dos códigos culturais. A partir do final dos anos 1980, a economia e o mercado tomam caráter mais determinante nessas negociações, evidenciando o jogo de poder, de que tais práticas fazem parte. Concomitantemente abrem-se espaços intersticiais, em que são ativadas singularidades, colocadas em relação de cooperação e afeto, que descortinam um outro modo de existir.

O compartilhamento do regime estético, a ativação de relações afetivas e entre singularidades é o que parece estar presente em Nazaré de Mocajuba, mas também em Meu mundo Teu (2007), em que o artista promove a aproximação entre Jefferson Oliveira, morador da Ilha do Cumbu, bairro da periferia

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

de Belém, e Tayana Wanzeler, moradora do bairro do Guamá, a muitos quilômetros de distância de Cumbu, na outra margem do rio. O encontro aconteceu e se desenvolveu mais uma vez a partir da experiência da fotografia. (Figura 4)

O encontro com Jefferson se deu inesperadamente, quando o menino, por provocação, atirou uma pedra no forasteiro que passava com sua máquina fotográfica pelo Cumbu. Esse foi o pretexto para o que e viria a ser uma longa conversa e que passou a envolver também Tayana, que Sequeira conhecera ao dar uma oficina de desenho no Guamá. Jefferson e Tayana passaram a fazer separadamente aulas de fotografia com Alexandre, que com eles construiu máquinas rudimentares de captação de imagens. Foram incentivados a fotografar com essas câmeras pin-hole seus objetos de afeto, suas experiências cotidianas, seus lugares e suas fantasias. (Figura 5, Figura 6)

Alexandre passou a ser uma espécie de mensageiro entre os dois adolescentes, que enviavam inicialmente fotografias um para o outro, e depois cartas, que exerciam, no nível da narrativa, uma espécie de jogo complementar com as imagens. Sequeira, como mediador dessa aproximação, leva os adolescentes a se entregarem a uma aventura de conhecimento do outro, que se revela um jogo de culturas e realidades diferentes. (Figura 7)

O artista e sua câmera fotográfica foram os mediadores da troca de experiências sensíveis (regime estético) entre os dois adolescentes mas, indo além, desenvolveu, no nível da mecânica quase mágica de captura de imagens, uma maquininha rudimentar que permitia sobrepor as fotografias de Tayana e de Jefferson, associando os dois mundos, que embora sejam da periferia de Belém, são bastante distintos. Como declarou o artista, Tayana se surpreendeu com o fato de na ilha do Cumbu não haver luz elétrica e que Jefferson usava um barco para chegar à escola. A curiosidade pelo outro, por seu mundo e sua existência ativa esse lugar do comum experimentado por dois jovens que só viriam a se conhecer pessoalmente um ano depois de escreverem dezenas de cartas e trocarem várias imagens, muitas em sobreposições. A série Meu mundo Teu, exposta, também, no Museu de Arte do Rio recebeu o titulo do próprio Jefferson, como uma espécie de emblema da relação estabelecida entre mundos e aqueles que existem nesse mundo inventado a dois.

Referências

Agamben, Giorgio. (2004). *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG.

Agamben, Giorgio. (2013) *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica.

Agamben, Giorgio. (2008) "O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha." *Homo Sacer III*. São Paulo: Boitempo.

Agamben, Giorgio. (2010) *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC. Argos.

Benjamin, Walter. (1985) *Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense,

Foucault, Michel. (2005). Em defesa da sociedade. São Paulo, Martins Fontes,

Guimarães, Maria Stella Faciola Pessoa & Castro, Edna Maria Ramos de (2011). "Benedito Nunes e reflexões sobre a Amazônia." *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi*. Cienc. Hum., Belém, v. 6, n. 2, p. 409-424, maio-ago.

Hatoum, Milton. (2017) "O Amazonas preservou a floresta e destruiu a cidade". Revista de História.com.br. Entrevista. 06/05/2009.

Krauss, Rosalind. (2000) *Voyage on the North sea: art in the age of the post-medium condition*. New York.

Negri, Antonio. (2005) *A constituição do comum*. Conferência Inaugural do II Seminário Internacional Capitalismo Cognitivo – Economia do Conhecimento e a Constituição do Comum. 24 e 25 de outubro de 2005, Rio de Janeiro. Organizado pela Rede Universidade Nômade e pela Rede de Informações para o Terceiro Setor (RITS). Manuscrito.

Nunes, Benedito & Hatoum, Milton. (2006) *Crônica de duas cidades*: Belém-Manaus. Belém: Secult.

Rancière, J. (2005) *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Rancière, J. (2012) O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes.

Sequeira, Alexandre. (s/d)*Alexandre Sequeira*. Página pessoal [Consult. 2014-09-30]. URL http://alexandresequeira.blogspot.com.br/

Sequeira, Alexandre (2016) *Meu mundo Teu*. MAR, Rio de Janeiro: www.youtube.com/watch?v=B859mVq9OnM

Sequeira, Alexandre (2014) Nazaré do Mocajuba. In. *Pororoca*. (Cat.) Rio de Janeiro: MAR.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

La presencia de la memoria en la obra gráfica de José Manuel Martínez Bellido

The presence of memory in José Manuel Martínez Bellido's graphic works

SIMÓN ARREBOLA PARRAS*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

*España, pintor, profesor. Máster Arte Idea y producción, Universidad Sevilla (US). Licenciado en Grabado y Diseño US, Licenciado en Pintura, US.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes de Sevilla, Departamento de Dibujo. Laraña, 3. 41003, Sevilla, España. E-mail: sarrebola@us.es

Resumen: La siguiente comunicación analiza el papel de la memoria en la obra de José Manuel Martínez Bellido. Las fotografías de álbum familiar son el punto inicial de sus series. Entre ellas podemos distinguir aquellas imágenes que pertenecen a su propio álbum familiar y que interviene con texto; otras realizadas en grafito en los que interpreta las imágenes disolviendo el rostro de determinadas figuras. Y por último, fotografías en las que borra con óleo las personas que aparecen.

Palabras clave: Narración / memoria / álbum / dibujo / fotografía

Abstract: *The next paper analyzes the role of memory in the work of José Manuel Martínez Bellido. Family album photographs are the starting point of his series. Among them we can distinguish those images that belong to his own family album and that intervenes with text; Others made in graphite in which he interprets the images dissolving the face of certain figures. And lastly, photographs in which it deletes with oil the people that appear.*

Keywords: *Narrative / Memory / album / drawing / photograhpy*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

A lo largo de la historia, los creadores de diferentes disciplinas han entendido la narración como la representación de acontecimientos reales o ficticios. A partir de la segunda mitad del siglo XX, las narraciones van a proceder de un ámbito mucho más íntimo como son los recuerdos almacenados en nuestra memoria. Dentro de ellas, nos encontramos con las realizadas por José Manuel Martínez Bellido. El origen de su producción va a partir de los vestigios de un tiempo pasado que han llegado al presente en forma de fotografía y que el reograniza e interpreta. A ésto añadimos que los ámbitos de su producción no van a limitarse a la fotografía, si no que abarcan otras disciplinas afines al arte gráfico. Entendiendo éste dentro del punto de vista con el que Rosalind Krauss definía en *A voyage in the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, la práctica contemporánea desde su condición postmedia y en la que se observa que la pureza de los medios no tiene cabida ya que en la propia génesis de la obra de arte se encuentra su carácter intercambiable debido a las nuevas formas de producción y a sus diferentes combinaciones, dando lugar, como consecuencia, a nuevos sistemas de referencia en el arte (Krauss, 1999: 11)

1. La memoria como argumento

El siglo XX ha sido testigo de diversos cambios a nivel social, político y tecnológico que ha repercutido en distintos periodos de crisis y renacimiento de la narración. Debido a estas circunstancias, después de la II Guerra Mundial, un nutrido grupo de artistas volvió a mostrar predilección por los lenguajes figurativos y contar historias que ya no tenían que ver con relatos bíblicos, históricos o mitológicos. Como nuevos argumentos intervendrán los procedentes de la memoria, siendo un recurso bastante habitual desde entonces. Todo ello, a pesar del advenimiento que el crítico de arte Arthur Danto realizó en *Después del Fin del Arte*, en el que afirmaba que la posmodernidad se caracterizaba por la abolición de los "grandes relatos":

> [...] *no pertenece ya a un gran relato inscrito en algún sitio de nuestra conciencia que, entre la inquietud y el regocijo, marca la sensibilidad histórica del presente que daba la opción de crear desde la irresponsabilidad y la frivolidad, podemos observar que esta extinción como tal no se ha producido.* (Danto, 1999: 27)

Además de la pervivencia de grandes relatos históricos, políticos y religiosos, la práctica artística no sólo no se caracteriza por un estado de indefinición frente al futuro, sino que van a convivir con propuestas que obedecen a una naturaleza más íntima. Son, en definitiva, "pequeños relatos" que lo que hacen es servirse del pasado para tratar de intuir hacia dónde ir.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

2. El álbum familiar como huella enigmática

La profesora Joan Gibbons en *Contemporary art and Memory. Images of Recollection and Remembrance* realiza una clasificación de las obras de arte que toman la memoria como fuente principal. Entre la clasificación que propone esta autora se encuentran aquellas obras que poseen "[...] una relación indicial con el sujeto representado, que funciona casi literalmente 'traza fuera del mundo real". (Gibbons, 2007: 30)

Uno de los medios de los que más se ha valido el arte y que representa este tipo de relación directa con el objeto representado es la fotografía, sobre todo con anterioridad a la aparición de las fotografías digitales, ya que esa relación fidedigna con la realidad puede ser quebrantada con los procedimientos digitales. Martínez Bellido se vale de recursos utilizados desde lo fotográfico para poner en juego la antigua vinculación que ha poseído la fotografía para representar lo verídico. Así lo comenta la curadora de su última exposición Patricia del Río en el texto del catálogo: "La exactitud que permite la fotografía, vincula a su contenido con conceptos como descripción, narración o representación" (del Río, 2016: 9).

Dentro de esta referencia a la fotografía, podríamos destacar un tipo de trabajos que están a mitad de camino de ser huellas de indicialidad con lo representado y los relatos autobiográficos. Se tratan de los álbumes familiares, una suerte de archivo organizado bajo unos criterios de selección que registra la historia familiar. Su elaboración supone un trabajo de la memoria, ya que el recolector ha de realizar una labor arqueológica a través del desenterramiento de historias vividas y no contadas que pertenecen a individuos que pasan desapercibidos para la historia y la sociedad. Las propuestas que vemos en Martínez Bellido pretenden otorgar credibilidad, a pesar de las perplejidades que puedan acontecer. Por lo que resultan como una suerte de narraciones enigmáticas y a la vez, genuinas, ya que en cada espectador generará la suya propia.

La fotografía, a través de la rememoración del pasado, fomentará la imaginación debido a su doble cualidad: "Es a la vez una pseudopresencia y signo de ausencia" (Sontag, 2006: 33) Ya que nos evaden y/o retrotraen a otras épocas y a otras personas que tal vez no nos rodean y a la vez son una especie de talismán mágico que nos incitan a poseer algo que no tenemos. La resistencia al paso del tiempo y al olvido ha generado unos recursos plásticos, que analizaremos en el siguiente punto. Éstos han ido cambiando dependiendo del proyecto al que se enfrente. Entre los que encontramos la utilización de difuminados de los rostros como en *Inquisición LII* (Figura 1) que no dejan ver con definición a la persona que representa pero que a la vez atestiguan una presencia. O bien, enmascaramientos con pintura al óleo, como en *Sin título* (Figura 2), que tratan de ocultar que una persona está realizando una acción, pero que en ese ejercicio

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · *José Manuel Martínez Bellido. Inquisición LII.* 2015. Grafito sobre papel. 10 x 6,3 cm. Fuente: <https://issuu.com/iniciarte/docs/catalogo_niebla_ligero>

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · *José Manuel Martínez Bellido. Sin título.* 2016. Óleo sobre fotografía. 7,7 x 5,5 cm. Fuente: <https://issuu.com/jmgaleria/docs/sam_wright_martinez_bellido>
Figura 3 · *José Manuel Martínez Bellido, Indisposición I,* 2015. Fotografía digital sobre papel. 42 x 29,7 cm. Fuente: <https://issuu.com/iniciarte/docs/catalogo_niebla_ligero>

de invisibilidad se evidencia las estrías de ese borrado a conciencia. Estos medios de los que se vale Martínez Bellido no son sino un ejercicio de imaginación reconstructiva a través del dibujo y la fotografía que pretende: "abrir un campo al imaginario desprovisto de la identidad del protagonista y del artífice para mostrarnos un espacio espectral y virgen que espera, más que la lectura del espectador, su propia reescritura." (del Río, 2016: 9)

3. Series narrativas

La memoria y la imaginación son dos procedencias interrelacionadas de las que los artistas se han servido a la hora de elaborar sus trabajos. La una no puede existir sin la otra. Podríamos considerar que la memoria es un terreno extenso de donde la imaginación se nutre para elaborar sus imágenes. Aparte de ser la que va definiendo nuestra identidad, "somos lo que recordamos" (Pallasmaa, 2010: 153)

A continuación, nos dispondremos a analizar tres series que Martínez Bellido ha abordado y que serán ejemplificadas con una obra. La primera de estas imágenes es la que aparece en la Figura 3, *Indisposiciones I* y pertenece a la serie del mismo nombre. Es una fotografía analógica que ha sido digitalizada e impresa de nuevo. Pertenece a su álbum familiar y en ella sitúa enumera determinados elementos de la imagen. A pie de foto explica, a modo de leyenda, que significa cada uno. De esta manera propone un relato paralelo que se relaciona con el ritual de visualización de los álbumes.

Como dice la historiadora del arte, Nuria Enguita, con respecto al álbum familiar, esta manifestación: "participa del teatro y de la literatura por la existencia de un argumento y de unos protagonistas, y sobre todo por la inclusión de la voz de un narrador o el autor" (Enguita Mayo, 2013: 115). La actividad recopiladora del autor-narrador se desarrolla desde la intimidad. Sin embargo el acto de mostrarlo y/o de narrarlo se enfoca hacia lo público, aunque no exista en primer término una pretensión de ser consideradas como arte. Aparte, la realización de esa imagen es un acto bastante teatralizado que "se produce delante y detrás de la cámara, antes y después de hacer la fotografía. [...] todos representamos lo que somos, nos convertimos en actores de nuestras propias vidas" (Vicente, 2013: 13).

Martínez Bellido propone una nueva imagen que se nos muestra invisible y que acontece tras la lectura de la leyenda a pie de foto. En *Indisposiciones I* podemos leer el siguiente texto: *1. Domingo, 2. Vecino curioso, 3. Puerta forzada, 4. Mobiliario ausente, 5. Objetos que permanecen secos, 6. Objetos que flotan, 7. Objetos de una conversación, 8. Suelo anegado, 9. Juez, 10. Temerosos que fingen temer, 11. Personas que de cerca parecen montañas, 12. Montañas que de lejos parecen personas, 13. 9 que finge ser 2.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

No todos los números coinciden con el elemento asignado de la fotografía. A medida que se va leyendo el texto y buscando su equiparación entre el número y el elemento representado, comienza a dibujarse en nuestra mente otra imagen y otro relato paralelo. Dicha historia se produce a consecuencia de un juego de reflejos y reciprocidades entre nuestra mirada al observar una fotografía del pasado, la de los espectadores que miran la escena pero desde la propia fotografía y por último, la del autor de la imagen cuya sombra se arroja sobre esta montaña humana.

La segunda de las series se titula *Inquisiciones* y como ejemplo de la misma mostramos la número *III* (Figura 4). En ella aparece realizado en grafito un retrato grupal cuya ejecución pretende evidenciar el carácter de huella fidedigna de un pasado real, utilizando un lenguaje figurativo muy riguroso. La pequeña escala de esta serie no es tampoco casual, Martínez Bellido ha querido conservar el tamaño original de las imágenes fotográficas de su propio álbum familiar. En esta representación observamos que salvo una de las figuras (el propio J. M. Martínez Bellido), los rostros de las restantes aparecen difuminados. En la imagen se representan cuatro personas que el recuerda, una que falleció y otras dos que no recuerda bien. A pesar de estas distinciones entre el recuerdo y el olvido, todas comparten la disolución de su rostro. Señal, por otro lado, que manifiesta la resistencia a que el olvido haga tabula rasa con ellos, por lo que nos queda es un sedimento de un recuerdo almacenado, a pesar de que sea turbio.

Y, por último, una imagen de su última serie, en la que se plantea una narración lineal fictcia. El autor adquirió un álbum de principios de siglo XX a través de internet y en cuyas páginas encontró el nombre de Sam Wright, que es el que da título a la serie. Como podemos apreciar en la Figura 5, Martínez Bellido sigue resistiéndose a la completa desaparición del recuerdo. Sin embargo, quiere hacer patente las intervenciones del olvido sobre las imágenes de alguien desconocido pero que del que acaba encontrando conexiones con su propia biografía generando una narración. Muestra de ello es la predilección por los paisajes marítimos, que no son sino unos enclaves geográficos que comparten ambos. El enigma de la imagen se acentúa a través de la utilización de pintura al óleo para cubrir la figura que aparecen en las fotografías, pero no le interesa ocultarla por completo. Como vemos, aparecen las estrías del pincel a la hora de depositar la pintura que perfila la silueta de lo que se sitúa debajo. Un residuo pictórico que trata de resistir la anulación completa por el paso del tiempo, generando una narración. Así lo comenta la crítica de arte María Regina Pérez sobre dicho proyecto: "Al hacer desaparecer la figura humana, el artista sitúa en primer plano un escenario y los objetos que lo componen, obligándonos (y obligándose) a proyectar una historia inventada". (Pérez Castillo, 2016)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

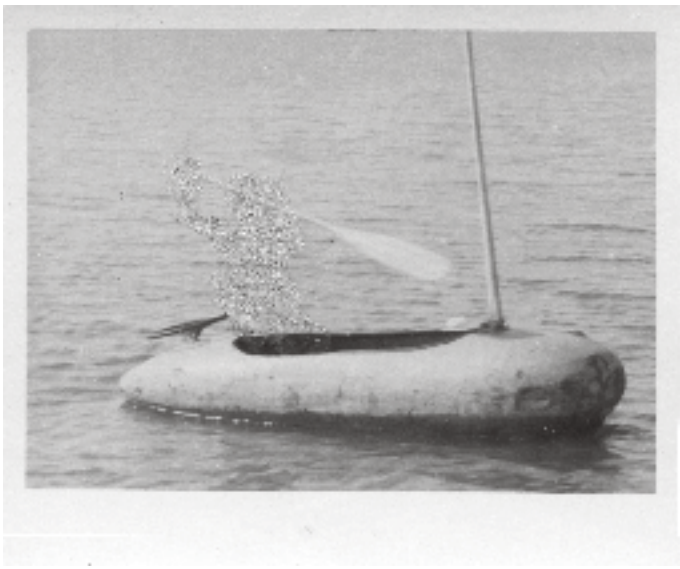


Figura 4 · *José Manuel Martínez Bellido. Inquisición III.* 2014. Grafito sobre papel. 5,8 x 8,3 cm. Fuente: <https://issuu.com/iniciarte/docs/catalogo_niebla_ligero>
Figura 5 · *José Manuel Martínez Bellido. Sin título.* 2016. Óleo sobre fotografía. 7,7 x 6,9 cm. Fuente: <https://issuu.com/jmgaleria/docs/sam_wright_martinez_bellido>

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Conclusiones

Después de efectuar el análisis de estas obras, podemos concluir que: Aunque la aparición de determinadas corrientes artísticas y la falta de consenso entre autores y artistas en cuanto a una definición fija, la narración sigue siendo una opción factible para la creación plástica.

Muchas de las temáticas abordadas en la contemporaneidad tratan de representar relatos vividos por los propios autores y por otros. Por lo que la memoria, la preservación de los recuerdos y la resistencia al olvido son algunos de los argumentos que se abordan de manera narrativa, como vemos en la obra Martínez Bellido.

Referencias

Danto, A. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia.* Barcelona: Paidós. ISBN: 84-493-0700-7

del Río, P. (5 de 12 de 2016). *Correspondencias verticales.* Galería JM. [Consult.2016-12-5]. Disponible en URL: <https://issuu.com/jmgaleria/docs/sam_wright_martinez_bellido>

Enguita Mayo, N. (2013). Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar. En P. Vicente (Ed.), *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in] materialidad de las fotografías familiares* (págs. 115-136). Madrid: Diputación de Huesca. La Oficina.

Gibbons, J. (2007). *Contemporary art and Memory. Images of Recollection and Remembrance.* Londres. Nueva York: I.B. Tauris.

Krauss, R. (1999). *A voyage in the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* . Nueva York: Thames & Hudson.

Pallasmaa, J. (2010). *Una arquitectura de la memoria.* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Pérez Castillo, M. R. (4 de 11 de 2016). *La lucha del recuerdo. Martínez Bellido en la Columna JM.* Plataforma de Arte Contemporáneo. [Consult.2016-12-5]. Disponible en URL: <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/la-lucha-del-recuerdo-martinez-bellido-en-la-columna-jm/>

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía.* Barcelona: Alfaguara.

Vicente, P. (2013). Apuntes a un álbum de familia. En P. Vicente (Ed.), *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (págs. 11-19). Madrid: Diputación de Huesca. La Oficina.

Felippe Moraes: Tudo o que nos ultrapassa

Felippe Moraes: Everything that is beyond us

SUSANA ROCHA*

Artigo completo submetido a 19 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Portugal, artista visual. Mestre em Ensino de Artes Visuais, Universidade de Lisboa. Mestre em Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Licenciada em Pintura, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: susanavrocha@gmail.com

Resumo: O presente artigo desenvolve uma breve reflexão sobre a obra plástica do artista brasileiro Felippe Moraes, nascida de uma aliança aparentemente paradoxal entre metodologia científica e busca espiritual. Ao longo do texto são analisadas não só as suas motivações como as obras que lhes dão forma. Conclui-se que a obra de Moraes é um elogio singular à condição humana, e ao ímpeto da busca por compreendê-la nas suas distintas dimensões.

Palavras-chave: Felippe Moraes / Arte Contemporânea / Método / Espiritualidade / Paradoxo.

Abstract: *The following article develops a brief reflection on the plastic work of the brazilian artist Felippe Moraes, triggered by a seemingly paradoxical alliance between scientific methodology and spiritual search. Throughout the text not only his motivations are analyzed but also the works that were shaped by them. It is concluded that the body of work of Moraes is a singular praise to the human condition, and to the permanent quest to understand it in its distinct dimensions.*

Keywords: *Felippe Moraes / Contemporary Art / Method / Spirituality / Paradox.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Arte e ciência têm, ao longo da história, oscilado entre uma relação íntima e convergente e uma relação conflituosa e dissonante, que revela as assimetrias possíveis entre dois grandes campos que acompanham o percurso da humanidade. Se a estes adicionarmos a fé, como uma terceira grande força motriz do ímpeto do ser humano e como um terceiro grande produto do nosso intelecto, estamos perante uma trindade de complexas e profundas relações, com múltiplas nuances e idiossincrasias, que tornam possível formular todas as grandes questões sobre cada uma das equações que nos ultrapassa.

É neste cruzamento de universos que podemos encontrar a obra de Felippe Moraes, artista brasileiro oriundo do Rio de Janeiro, cidade onde nasceu em 1988.

Actualmente doutorando em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Felippe Moraes é um artista plástico representado pela proeminente Galeria Baró de São Paulo, tendo sido, entre outras relevantes distinções, escolhido como finalista do Prémio EDP (SP) e financiado pelo Prémio Arte Monumento 2016 (FUNARTE).

1. A ciência como método para questionar a ciência

> *Nem mesmo catalogando consigo compreender a dimensão subjectiva do mundo.*
> (Moraes, comunicação pessoal)

Felippe Moraes tem construído, no decorrer dos últimos anos, uma obra que alia dois aspectos basilares da nossa cultura: uma metódica racionalidade científica focada nos processos e nos valores mensuráveis, e a procura de algo transcendente que explique o que a razão não consegue.

Sentindo o mundo como a continuidade de uma dimensão espiritual, mas ciente de que a sociedade contemporânea tende a valorizar e operar a partir de verdades concretas e absolutas, Felippe Moraes aceita o desafio, e parece partir de um lugar de desconfiança deste sistema estritamente racional — onde tudo precisa de ser logicamente comprovado e respondido — para instrumentalizar e usar regras e processos científicos de um modo subversivo, chegando a um lugar de fé em algo maior e sem nome.

Assim, a matemática enquanto linguagem limitada pelas suas próprias regras e vocábulos torna-se, neste contexto, insuficiente ao invés de uma provedora de verdade absoluta. E a fé, numa crença que não se resume à ideia de Deus, pode traduzir-se apenas num desejo de infinito.

Figura 1 · Felippe Moraes, s/d. Fotografia de Denise Adams.
Fonte: http://cargocollective.com/felippemoraes/Bio

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Aparentemente paradoxais, as duas ambivalências, imperativo metodológico-científico e vontade de crença numa transcendência infinita, sustentam uma procura métrica e processual, que questiona a ciência através da própria ciência. Nesse processo começamos a compreender que, também no domínio cientifico, existem perguntas às quais não é dada resposta por exiguidade de um conhecimento inerentemente racional no qual nos habituamos a confiar como único e constante emissor de respostas, hábito que Moraes permanentemente contraria, esforçando-se por tornar visíveis as forças imateriais que participam e, quiçá, sustentam a nossa existência.

Numa poética delicada e atenta às pequenas subtilezas, as formulações científicas evocadas tornam-se ficções entrópicas, e desse modo absolutamente contrarias ao positivismo que se poderia deduzir do aspecto formal das obras criadas pelo artista. No final, o que mais parece importar a Moraes é a busca por respostas, o desencadear de ressonâncias internas que despertem as questões mais profundas e universais da humanidade — e para as quais não é necessariamente oferecida uma resposta verificável.

Nas palavras do curador Alexandre Sá, o trabalho de Felippe Moraes:

> (...) *tem como material semântico a ciência. Suas fórmulas e suas fabulações estão ali. As equações matemáticas, as topologias do terreno (subjectivo e objectivo), a geologia do espaço (entre o eu e o tu) e todas as outras possibilidades de compreensão e utilização do afã quantitativo que se estabelece enquanto pesquisa. Contudo, Felippe Moraes faz uso deste material de maneira lúdica, consideravelmente ficcional, como se soubesse da verdade que atravessa tais cálculos e exactamente por isto, optasse assumidamente por desconfiar deles, torcendo-os e aplicando-os já de outra forma, na materialidade refinada dos objectos e proposições; promovendo um tipo de lastro poético que se sustenta pela coragem da sua dúvida, pela certeza inelutável de suas angústias e pela instabilidade de suas formulações plásticas* (Sá: 2016).

2. Uma rede de referências

A introdução de enunciações matemáticas ou científicas como meio para tentar compreender e expressar o espiritual através da criação artística permite traçar uma extensa e antiga árvore genealógica para a prática de Felippe Moraes.

A influência da teosofia na arte existe desde tempos imemoriais; a representação da geometria sagrada na arte prolongou-se durante séculos; a matemática e a proporção áurea foram essenciais ao Renascimento; o simbolismo geométrico de carácter universalizante participou do Construtivismo; a métrica musical esteve profundamente associada à Abstracção Lírica... Porém todos estes momentos fazem parte de uma história longa e já bem contada.

Apesar de claramente se denotar a influência de antigos génios, como

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Euclides ou Leonardo Da Vinci, na obra de Moraes, bem como a influência posterior de Kasimir Malevich ou mesmo de Piet Mondrian, se quisermos nomear parentes artísticos menos distantes de Felippe Moraes temos que focar, sobretudo, a contemporaneidade.

Artistas conceptuais como Walter de Maria, Joseph Kosuth e Sol Lewitt abriram caminho e revelaram-se marcantes na aceitação do método enquanto possibilidade artística, e é neles que a rede de referências de Felippe Moraes verdadeiramente se enraíza.

> *Acredito que, sem esses artistas, talvez não tivesse chegado às minhas conclusões. Acontece como na metáfora de estarmos sentados sobre os ombros de gigantes: só vemos alguns horizontes em dado momento histórico, porque outros estabeleceram uma estrada para que caminhássemos por ela.*
> *Walter De Maria é particularmente importante para mim pelo trabalho "Broken Kilometer", que discute* a noção de tamanho, de proporção e d*e arbitrariedade das unidades de medida. Sol Lewitt interessa-me muito no sentido das regras que estabelece para desenhar e como, dessa forma, o desenho é uma manifestação directa da aplicação de um método. Kosuth, por sua vez, interessa-me por reflectir acerca da linguagem e de suas diferentes manifestações.* (...)
> *No sentido mais transcendental do meu trabalho, inseriria, por exemplo Kasemir Malevich, Mondrian, Yves Klein e Anish Kapoor. Acredito que esses, com o passar de pouco mais de um século estão, afinal, a falar das mesmas coisas mas com linguagens próprias dos seus tempos. Falam de uma certa capacidade de ultrapassar o mundo do tangível por meio da forma e da experiência da mesma.*
> *Como referência na arte brasileira, Antônio Dias sempre foi um artista, como eu dividido entre o pragmatismo e o espiritual. O que me interessa nele, principalmente, são as suas fases mais conceptuais, em que estabelece "grids" convocando relações humanas e mapas estelares* (Moraes, comunicação pessoal).

Cada um destes fortes exemplos ecoa no universo de referências do artista Felippe Moraes, podendo a sua influência ser pressentida no decorrer da descoberta da sua obra. Assim sendo, resta-nos descobri-la.

3. O verbo e o seu peso

Em 2009, Felippe Moraes inicia a obra "Verbo" (2009-2010). Num processo quase ritualista, que demora cerca de 7 meses a ser completado, o artista recorta todas as aparições da palavra "Deus" presentes numa Bíblia.

Partindo do conceito formulado no primeiro Evangelho de João: "No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus" (JO 1:1) "E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós" (JO 1:4), Moraes tenta, através deste fonema, que se torna palavra, e que impresso se materializa, encontrar e extrapolar o "verbo" que é "Deus", para fora do texto — ou seja, materializar este

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Felippe Moraes, *Verbo*, 2009-2010. Bíblia e colagens sobre papel. Dimensões variáveis. Fonte: http://cargocollective.com/felippemoraes/Obras/Verbo

Figura 3 · Felippe Moraes, *Verbo*, 2009-2010. Bíblia e colagens sobre papel. Dimensões variáveis. Fonte: http://cargocollective.com/felippemoraes/Obras/Verbo

Figura 4 · Felippe Moraes, π, 2010-2011. Tinta dourada sobre parede branca. Dimensões variáveis. Fonte: Imagem cedida pelo artista

Figura 5 · Felippe Moraes, π, ϕ e *Primos*, 2016. Painéis LED. Dimensões variáveis. Fonte: Imagem cedida pelo artista

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

"verbo"; torná-lo "carne"; tornar o imaterial, palpável. De seguida, cataloga as 5101 aparições da palavra, em folhas A4.

Quando confrontados com os espaços vazios do livro, percebemos que a palavra "Deus" parece realmente carregar uma potência que abandonou o texto, e que agora nos confronta, vertical, na parede em frente.

É certo que a ideia de Deus, como acontece com todas as coisas, é mais poderosa que a palavra que possibilita nomeá-la. Porém, a palavra não se dilui quando separada da narrativa. Já a narrativa, com os seus espaços vazios, parece sugerir-nos poder ser preenchida com qualquer outra designação deste mesmo, ou de um outro qualquer Deus.

Num momento posterior, Felippe Moraes cria um desdobramento desta obra. Designa-o "O Peso do Verbo" (2010-2014). Numa contínua procura por dar forma ao espiritual, o artista apresenta-nos uma balança que equilibra o peso dos 5101 recortes da palavra Deus, com 15g de sal. Na parede atrás da balança, são também dispostos em frascos de vidro, mais 71 reagentes químicos. Desta forma, Moraes parece evocar a possibilidade de Deus se encontrar em potência, nas reacções químicas para as quais os vários reagentes remetem.

Neste jogo metafórico, digno de um incansável alquimista, onde o artista evidencia que tudo o que tem um peso, e que reage quimicamente, inevitavelmente existe, são usados métodos considerados científicos, que, no entanto, nos conduzem a descobertas sem resultados maiores. Embora "Deus" possa ser contabilizado, materializado e até pesado... continuamos no final do processo, precisamente onde começamos: com a desconfiança de que para verdadeiramente tornar Deus em algo concreto a metodologia cientifica não servirá. O trabalho de Felippe Moraes, pertence deste modo ao domínio da fenomenologia, mas remete-nos sempre para o que está para além dela. É desse modo um trabalho de evocações, onde os fracassos da ciência se tornam evidência de transcendência. Onde o relevante está para além de nós.

Porém, Moraes não desiste dos números.

4. Números, infinitos e divisões

Ainda que a relação entre ciência e espiritualidade se revele por vezes difícil, Felippe Moraes desvenda formas de fazer um permanente elogio à matemática, quando esta nos remete para o sublime infinito. É isso que acontece com a obra "π" (2010-2011), onde podemos observar alguns algarismos, deste número interminável, escritos a dourado sobre uma parede branca.

É também o que é deduzido dos painéis LED designados "π" (2016), "φ" (2016) e "Primos" (2016). Neles vemos uma vez mais os algarismos do número pi (número

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

infinito e por isso designado de irracional), os algarismos do número fi (número correspondente à proporção áurea) e diferentes números primos (números apenas diviseis por 1 ou por si mesmos, dando resultados inteiros), respectivamente.

Através destes números estranhos, carregados de poder simbólico, somos uma vez mais conduzidos a um questionamento sobre o funcionamento do universo, sobre a nossa capacidade de compreensão sobre que nos rodeia e a nossa dificuldade em aceitar a inexistência de explicações verificáveis.

Felippe Moraes atraiçoa a nossa sensação de segurança e estabilidade revelando-nos um mundo onde não só o universo macro dos números infinitamente grandes nos parece espantar, mas também um mundo onde a tendência para o sublime pode ainda ser encontrada na incomensurável divisão das coisas.

Partindo em direcção a este contexto atómico, onde todos somos feitos da mesma matéria basilar, interessa reflectir sobre "Divisão" (2011). Nela, uma unidade (um tronco), é apresentada inteira, em 13 partes iguais, dividida ao meio e dividida em quartos. Uma unidade nunca é só uma unidade, mas sim todas as divisões possíveis em direcção ao átomo. E ainda assim... parece pairar a pergunta: num conhecimento em constante evolução, o que poderemos encontrar depois do átomo? O nada? Ou será que é o tudo que reside nessa possível descoberta?

Nem mesmo Felippe Moares se atreveria a reduzir um tronco a um átomo na sua procura obstinada por respostas. Mas a sugestão dessa ambição reside nesta sensação de progressão que nasce da crescente divisão da unidade e que a reduz, nas palavras de Raphael Fonseca, "a índices de existência que não são capazes de substituir os nomes próprios" (Fonseca: 2012).

5. Padrões invisíveis

Na sua contínua e curiosa demanda em conhecer a face oculta do mundo, Felippe Moraes tem-se focado, mais recentemente, em descobrir os padrões invisíveis que nos rodeiam. As premissas que usa são as mesmas que até aqui usou. Porém, a semântica científica fica, por hora, apenas subentendida, possibilitando um lugar de destaque a aspectos mais sensitivos, que dão origem a seduções hipnóticas originadas por movimento ou som.

Em "Movimento Pendular #1" (2014), o artista solta um pêndulo de vidro que, perdendo areia, forma no chão desenhos circulares concêntricos, com uma amplitude cada vez menor. A dança deste pêndulo prende o olhar de cada espectador e fixa-o no processo deste desenho ordenado e preciso, criado pelas leis da física.

O resultado final revela uma sobreposição complexa de curvas, que nos conduz o olhar para o centro vazio. A nossa memória cria, através do pensamento

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

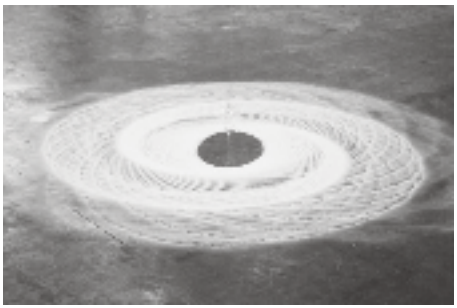


Figura 6 · Felippe Moraes, *Divisão*, 2011. Impressões inkjet sobre papel e troncos de madeira. Dimensões variáveis. Fonte: http://barogaleria.com/artist/felippe-moraes/
Figura 7 · Felippe Moraes, *Movimento Pendular #1*, 2014. Areia, vidro e cabo de aço. Dimensões variáveis. Fonte: http://cargocollective.com/felippemoraes/Movimento-Pendular
Figura 8 · Felippe Moraes, *Tubos Sonoros*, 2014. Aço inoxidável, aço e acrílico Fonte: http://cargocollective.com/felippemoraes/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

rizomático que lhe é característico, relações com movimentos cósmicos, com buracos negros, ou implosões de universos inteiros. Ao contrário do pêndulo de Foucault, aqui, o movimento da terra não parece o destino final.

Em "Tubos Sonoros" (2014) é a variação do som que nos desperta para o mistério que parece esconder-se dentro de cada tubo. Numa lógica que dita o funcionamento de qualquer instrumento musical de sopro, os diferentes comprimentos produzem diferentes variações sonoras.

O artista dá deste modo, e uma vez mais, forma ao imaterial. Convoca-o a revelar-se e a participar das suas obras, permitindo que o público faça a sua própria descoberta de um modo activo e participante.

Tanto "Movimento Pendular #1" como "Tubos Sonoros" são potentes experiências que parecem nascer do exterior para o interior. Hipnóticos, ressoam visual e auditivamente em cada espectador, ecoando muito para além do tempo em que nos confrontamos com as obras. São dois exemplos, nos quais Felippe Moraes se torna, por momentos, "um revelador, mais que um criador" (Moraes, comunicação pessoal).

6. Horizonte

Para terminar este breve percurso pela profícua obra de Felippe Moraes, é indispensável dedicar atenção a uma das suas obras mais recentes, "Monumento ao Horizonte" (2016), que pode ser encontrada no pontão Caminho Niemeyer, em Niterói — Rio de Janeiro. De certo modo, esta obra é a súmula de todos os princípios que guiam a prática deste autor, até este momento.

Partindo de uma obra anterior, "A Distância do Horizonte" (2010), onde o artista desenvolve uma fórmula matemática para calcular a distância entre o olhar do observador e o seu horizonte óptico, sendo a altura dos olhos de cada observador que determina a distância que o seu olhar pode alcançar, Moraes oferece com "Monumento ao Horizonte", um olhar mais grandioso que qualquer outro.

Esta estrutura em aço eleva-nos, através de uma escada interior, até uma fenda que, fixando-nos o olhar, oferece um horizonte cerca de 7 km mais longínquo do que aquele que seria possível ver a partir de uma altitude de 0 metros.

Esta estrutura que nos eleva parece não só homenagear o horizonte, mas sobretudo a admirável busca humana por "ver mais longe", por descobrir novas costas, olhar para lá de fronteiras, e conquistar o direito a um mundo onde é a nossa latitude de conhecimento que permite que sejamos grandes; e é a eterna busca por ampliá-la que nos orienta através do tempo.

Seu acabamento já riscado e marcado denota a ação de um tempo que ainda não passou,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

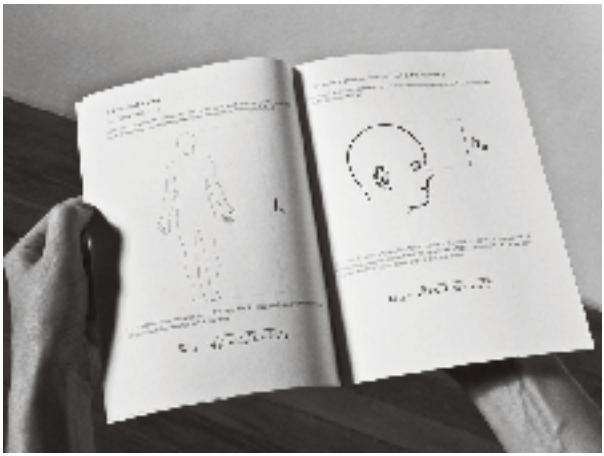


Figura 9 · Felippe Moraes, *A Distância do Horizonte*, 2010. Formula Matemática. Múltiplos formatos. Fonte: http://cargocollective.com/felippemoraes/Obras/Monumento-ao-Horizonte

Figura 10 · Felippe Moraes, *Monumento ao Horizonte*, 2016. Aço corten. 490x90x300. Fonte: http://cargocollective.com/felippemoraes/Obras/Monumento-ao-Horizonte

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

> *sugerindo sua existência no mundo desde muito antes de sua instalação. Este protomirante está voltado para o oeste, como se fosse a agulha de uma bússola poente, e nada mais poético do que construir um aparato que desafia o tempo cronológico apontando sempre para o anoitecer (afinal, é no Rio que inventaram o aplauso ao pôr do sol).*
> *De forma alongada, quando visto de frente seu aspecto oscila entre o totem e o monólito: pode ser visto como um objeto cuja presença é ancestral, ou então como elemento natural; algo construído por uma civilização antiga ou matéria orgânica que brota da própria terra, irrompida do chão. Por outro lado, também parece erguer-se como lugar artificial criado fora de nosso tempo, como se trazido para o passado-presente para suscitar o porvir e nos fazer encarar o futuro — em cada esfera distinta de apreensão da obra ativamos diferentes modos de ser, estar e se perceber no mundo.* (Lima, 2016)

Esta obra sem tempo, sem época, e por isso ruína eterna e futurista, que estruturalmente oferece uma possibilidade real (a de ver mais longe), mas que não parece sustentar qualquer consequência pragmática, vale-se do seu intuito poético para nos lembrar que as descobertas de novos horizontes nem sempre devem ser comandadas por propósitos funcionais, mas por chamamentos interiores, por pulsões em direcção a este infinito, que o horizonte também é.

Conclusão

Felippe Moraes propõe pensar a arte como um diálogo entre a ciência e a espiritualidade, numa constante descoberta que nos revela seres orientados para o conhecimento mas também impelidos para uma crença espiritual.

Convocando um vasto leque de referências e auto-referências, o artista cria uma obra poética, que formalmente apresenta uma linguagem científica na sua busca metodológica por algo maior do que a razão poderá explicar. Nesta ambivalência, Felippe Moraes presta tributo a uma grande dualidade da condição humana: a constante procura de conhecimento, concreto e transcendente, sobre tudo o que parece ultrapassar-nos.

Referências

Fonseca, Raphael (2012) *1,04 Centímetros*. [Consult. 2017-01-04] Disponível em URL: http://www.mkgallery.org/downloads/137/104centmetrospt.pdf

Lima, Júlia (2016) *Monumento ao Horizonte*. [Consult. 2017-01-09]
Disponível em URL: http://cargocollective.com/felippemoraes/Monumento-ao-Horizonte

Sá, Alexandre (2016) *Felippe Moraes*. [Consult. 2017-01-03]
Disponível em URL: http://cargocollective.com/felippemoraes/Obras/Texto

Agradecimentos

Bolseira Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

A tangibilidade tácita do intangível: Matéria e Memória na obra de Sara Bichão

The unspoken tangibility of the intangible: Matter and Memory in Sara Bichão's work

SUSANA MARIA PIRES*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, artista visual. Licenciatura Artes Plásticas Pintura pela Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Mestrado em Pintura, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Secção de Pintura. E-mail: pi.susana@gmail.com

Resumo: Este artigo parte de uma reflexão infundida pela visita à exposição "O meu sol chora" de Sara Bichão. Desenhos e objetos, as intervenções morfológicas de Sara Bichão, endossam o metabolismo poético da matéria. A sua obra revela uma predisposição para o conhecimento alargado do funcionamento físico das coisas, apartando-se, simultaneamente, das limitações consubstancias do existente. Em consonância com as considerações da artista, sobre a etimologia da obra com fluxo proteiforme, o presente texto desdobra referências e aliterações aos percursos entre matéria e memória, sensação e imaginação.

Palavras chave: Matéria / Memória / Imaginação / Sara Bichão.

Abstract: *This paper is a reflection about the exhibition of Sara Bichão, "My sun cries". Drawings and objects inhabit the gallery space where all the compositions carry the poetic metabolism of matter. Her work discloses an extended knowledge about the physical functioning of things, while she distracts herself from the factual limits of existing substances. Bichão understands the work of art as a protean flow. According to her thinking this text explores the cross paths between matter and memory, sensation and imagination.*

Keywords: *Matter / Memory / Imagination / Sara Bichão.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

As forças que propagam o devir do existente estabeleceram de antemão um acordo com as propriedades físicas da matéria, deixando em segredo o sublime subliminar das suas reorganizações. A continuidade movente, mesmo daquilo que permanece intacto, unifica dois segmentos intangíveis, a transferência de unidades mudas entre os corpos e a proliferação dos circuitos que guiam a imaginação.

Sara Bichão (1986), foca-se nos próprios momentos de pulsação criativa enquanto matriz de trabalho. Atenta ao murmúrio das forças do mundo, mergulha na imaginação, analisando as instâncias do seu metabolismo interno. Os seus objetos são um corpo material contido nessa abstração.

A exposição "O meu sol chora – Parte II", que Sara Bichão apresentou em 2016 na Fundação Portuguesa das Comunicações, em parceria com a Galeria Bessa Pereira, propõe sintomaticamente um diálogo com um estado depurado das estruturas intrínsecas e ações constitutivas implicadas no fazer do objeto artístico.

Este artigo dá a conhecer o trabalho da jovem artista. O texto é sustentado por reflexão ramificada, infundida pela obra, afeta ao périplo matéria e memória. Coloca-se assim em aposição o acontecimento de quem vê, com o pensamento da artista sobre o seu próprio trabalho.

1. O metabolismo poético da matéria.

Aprendemos com Bachelard (1998) que, na memória que trabalha diretamente com o imaginário, o que importa não é tanto a veracidade mas a intensidade. Indagando a dinamogenia, essa força essencial do real, o filósofo encontrou na matéria o inconsciente da forma.

Não será de todo infundado redirecionar um eco, desta descoberta em palavras, para o movimento que induz a geratriz pictórica e morfológica de Sara Bichão. No entanto, comecemos pelo lado de quem vê. E neste ângulo, as mesmas palavras, são proficientes.

Na galeria de exposições temporárias do Museu das Comunicações, desenhos sobre tecido, construções tridimensionais, pintura em matéria sem tela, perfazem o corpo de trabalho de "O meu sol chora".

Entramos na exposição e, sem referências diretivas, construímos subjetivamente relações fluídas entre uma memória vaga e uma ação presente, impostas pela veemência da substância das formas. Esponja, cimento, algodão, cordas, sabão, madeira, pregos, são agora poemas de cor, textura e volume. As qualidades em potência da matéria atualizam-se e deixam-se apreender em um novo estado de ser. Os títulos, índices conotativos implicados na composição, coadunam a descodificação sensível com a reorganização construtiva. Duas ações decorrem

em simultâneo, recebe-se a oferta do universo particular de Sara Bichão e acionam-se imagens dinâmicas implicadas no ato sublimado da inscrição.

Há uma pictorialidade latente que percorre os objetos expostos. Maioritariamente, cada obra resulta de uma adição de elementos objetuais que são atados, pintados, cosidos, bordados, pregados, emaranhados, ligados pela forma e pela cor.

A ficha técnica de "Verso", (2016) (Figura 1) revela-nos a realidade material da obra: Bloco de *Ytong*, cimento, algodão, tinta acrílica e bola de ténis. A física fala e falha, mas entende-se com a poesia. Resistência e dureza são conjugadas com o seu oposto, numa justaposição que se encerra na organicidade. Em "Verso", um bloco compacto tem embutidas várias semiesferas côncavas, das quais apenas temos acesso ao contorno da linha de corte. Estas linhas, de consistências distintas, expandem-se contidamente nas suas massas de cor. Assistimos a uma interação precisa entre o geométrico e o orgânico. A tensão material que seria evidente é dilacerada pela improvável harmonia que se estabelece. A matiz reduz a heterogeneidade, tornado-a quase consubstancial. Mas nunca apaga a natureza bruta dos seus elementos.

Em obras como "Machado"(2015) (Figura 2), é exatamente o comportamento dissímil dos seus componentes que cria uma rede de detalhes capaz de criar emoção no espectador.

Extensão, impenetrabilidade, inércia, ponderabilidade, energia, massa e densidade estabilizam-se enquanto propriedades gerais. Madeira e algodão, pedra e sabão, tecidos, pregos e arame de latão justapõe-se em subtileza. Há uma beleza na articulação destes materiais humildes que reflete a fragilidade do mundo. A contiguidade, destes corpos simples, liquefaz um universo de conexões íntimas. Uma sinfonia invisível sobrepõe-se à experiência visual.

É precisamente a dinâmica silenciosa, das obras, que nos faz deter, fixar, permanecer, descansar e acercar-nos do inefável. Longe do ruído e das grandes escalas cria-se uma empatia com o objeto, concentrada no encontro e no presente. Afastamo-nos dos artifícios da linguagem lógica e de contaminações diferidas por alusões referenciais. A obra não foi orientada para um fim exterior à sua própria concretização.

Na variedade de materiais que utiliza, Sara, gera exercícios de experimentação, onde inscreve os vestígios fenomenológicos da sua criação livre. A pintora confessa que faz questão de dar seguimento às atrações por determinada matéria que casualmente encontra.

Aqui a força transformadora subsome a intuição. Mas se a agilidade dos gestos dá corpo à obra, é também a sensibilidade meticulosa dos detalhes que

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

caraterizam a sua linguagem singular. Articulações delicadas, conexões ritmadas, apontamentos de cor ínfimos, elementos suspensos por filamentos, pedaços de pano pregadas como se fossem bordadas. Estas sobreposições construtivas criam uma atmosfera na qual a mínima torção de arame ou o mais modesto segmento de tinta podem tornar-se eloquentes.

No plano bidimensional, o mesmo engenho tácito, desdobra a poética da obra entre a composição e a magnificência da materialidade. No desenhos, a ação decorre pela tinta permanente sobre lençol rosa. A tinta preta desloca-se na porosidade do tecido não tratado para além do lugar do gesto. Sara, contempla o ritmo do fluído mas impõe a intencionalidade do seu registo.

Estes trabalhos existem num espaço entre a pintura, a escultura e a poesia. Por isso mesmo a artista os designa por *intervenções morfológicas*. Neste contexto, a sua ação criativa é descrita numa idiossincrasia implicada no léxico de movimentos empíricos: os sistemas, a organicidade (de organização e de organismo), a ordem, as coordenadas, a geometria irregular, sensível e afetiva, a codificação, a vibração da cor, a poesia, a dimensão onírica e as visões, o mistério e a revelação, a memória e a não correspondência literal entre objeto e representação.

Fisicamente os seus objetos são corpos tangíveis, espessos. A forma visual é uníssona com o olhar háptico. Mas a sua natureza sensorial é contundente com outras tensões mais interiores.

A folha de sala que acompanha a exposição, apresenta-se o e trabalho como: "(....)uma visão solitária da artista sobre a própria existência, oscilando em cadência meditativa como num estado de sacrifício."

Conjeturando sobre "A desimplicação e as forças do mundo" (Gil, 2005:287), José Gil, questiona retoricamente, como pode o movimento da inscrição gravar forças em formas. Este movimento próprio da arte que supõe a retomada, numa certa forma-incrição, das forças aparentemente abandonadas pela força singular na luta contra as forças do mundo.

Num pensamento ocupado pela prática da arte perscruta-se incessantemente a inevitabilidade da inscrição. José Gil, pelo olhar de quem vê, eleva-nos com as palavras, acionando reflexões férteis implicadas neste movimento implexo. Sara responde a si mesma construindo.

A artista revela um conhecimento atento do funcionamento físico das coisas, mas mantém consciente que a atenção livre não prevê reproduzir mas começar. Traduz a ideia de criação como uma instância transitória, metamórfica, não necessariamente contida ou condicionada por uma ordem racional, causal ou narrativa. Esta aceção não subtraí a investigação. A artista cumpre-se no rasto contínuo do alicerces da sua própria invenção poética.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Sara Bichão, "Verso", 2016. Bloco de Ytong, algodão, tinta acrílica e bola de tennis. 43×25×11 cm. Fonte : Galeria Bessa Pereira.
Figura 2 · Sara Bichão, "Machado", 2015. Madeira, algodão, pedra, sabão, tecido, pregos e arame de latão, 20×8×11 cm. Fonte: Galeria Bessa Pereira.
Figura 3 · Sara Bichão, "Peito", 2015. Bloco de Ytong, tecido, pregos e tinta acrílica. 23×52×10 cm. Fonte: Galeria Bessa Pereira.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

As suas convicções são clarificadas na dissertação de mestrado "Open Gates: (Pre)sentimentos de um caminho". Indiferente a formatações estilisticas ou metodológicas, o seu texto, revela o compromisso de verdade da artista. É quase uma confissão.

David Lynch, Matthew Barney e Agnes Martin unificam as referências estéticas, onde Sara encontra um espaço de diálogo, para retomar uma meditação sobre a obra visual, como evento ou processo, no espaço e no tempo ou a utilização da matéria como massa imergente, metamórfica e disruptiva.

O pensamento circunscrito no projeto "Open Gates" é vinculativo da identidade artística de Sara Bichão. É evidente a maturidade estética das obras recentes, presentes em "O meu sol chora". Entre os dois projetos, seis anos de produção contínua é audivelmente profícua. No entanto, seguindo um pensamento especulativo, façamos um circuito tangente, às formulações implicadas no trabalho antecedente.

Com o corpo construímos subjetivamente os objetos e as relações com o mundo. Entre o perene e o transitório, assistimos à cadência do existente. Para Bergson a imagem é também memória. Devemos de facto a Bergson a fenomenologia das imagens como processo fundado no corpo e na ação, onde somente a noção de duração permite uma reconciliação com o ritmo do tempo, e a aferição de um circuito ininterrupto que sustem a subjetividade. Para o autor de "Matéria e Memória", "*O espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade.*" (Bergson, 1990: 291)

No campo da imaginação as imagens perdem a referencialidade para dar lugar a uma memória singular e sensível.

Na procura de um nível sublimado do seu próprio interior, em "Open Gates", Sara Bichão, subscreve um mergulho no momento em que alcança um estado mental inspirado.

> *O modo abstratizado de, num mesmo instante, inscrever as sensações visualizadas no meu interior, deve a posteriori obrigar o espectador a entrar no meu universo criativo e sentir, livremente e sem prisões culturais, a poesia visual no seu estado mais universal.* (Bichão, 2010:54)

Se é verdade que se autopropôs a esse exercício e, que esse processo de conhecimento percorre as estruturas do seu trabalho. Não é menos verdade que a complexidade da sua obra encerra uma gramática visual, material e imagética em que o singular se articula com o universal.

> *Resumindo, é minha pretensão simbolizar o metabolismo de uma espécie de perfeição universal como um vestígio pictórico da existência interior na sua condição mais bruta. Como artista, quero registar tais sintonias mentais e mostrá-las aos outros, como fórmulas onde a cor, o traço e as formas, são o mecanismo ativador da sua revelação ao olhar alheio.* (Bichão, 2010:55)

Nestes diálogos encontramos uma conceção de arte como estrutura de comunicação, como sistema de emissão, transmissão e receção. No seu trabalho, a liberdade interpretativa é real, mas a estrutura da interpretação está a priori implícita como uma intenção.

Em "O meu sol chora", tudo pode ser tudo e tudo é apenas aquilo que é. "Cavalo de pau", "Língua", "Machado", "Vara", "Arco", "Verso" e um sol que chora. Objetos obsoletos, pedaços de roupa da artista ou de alguém que lhe é próximo, madeira encontrada na praia ou na rua, elementos cosidos meditativamente, fios em coreografias circulares, torções, cordas, materiais de cariz industrial. Para todos os *restos de coisa* a artista encontrou um diálogo inventivo, associações improváveis ou apenas inevitáveis. Toda a matéria traz a memória do que já foi.

Para Sara Bichão, os seus objetos escultóricos recentes, são vestígios do quotidiano, testemunhas de um tempo amplo, que vagueia entre a própria, o observador e o processo criativo (Figura 3).

O mistério da inscrição reside na sua capacidade de dilacerar o instante e projetar do presente em imagens-ação. Será assim tão simples? Os ritmos mais elementares de cada universo são sempre os que nunca encontram descodificações estanques. Por isso mesmo caminhar ao lado da poética destes objetos-pintura sintoniza um dialogo, nunca terminado, com as estacas fertilizantes do f*azer obra* e seu fluxo proteiforme.

Conclusão

Se a matéria é o inconsciente da forma, ela tende a fornecer as suas condições de possibilidade. Pela transferência de unidades mudas entre os corpos ou pelos circuitos que guiam a imaginação, ecoam os murmúrios do tangível. Não precisamos de entrar no problema de Bergson, refutar materialistas e idealistas, para nos certificarmos que as instâncias intangíveis da imaginação coadunam com a matéria sensível. Flutuando numa abstração, ato de uma inscrição ou alterada por qualquer fenómeno natural ou técnico, a matéria transforma-se. Assistir a esse acontecimento, provocá-lo ou simplesmente interiorizá-lo, desloca encantamento.

O funcionamento da gramática pode induzir a um posicionamento dialético entre tangível e intangível. A obra de Sara Bichão, o fluxo entre matéria e memória, sensação e imaginação, lembra-nos como tal é infundado.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Bachelard, Gaston (1998). A água e os sonhos. Ensaio sobre a Imaginação da matéria. Martins Fontes, São Paulo.

Bergson, Henri (1990). Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espirito. Martins Fontes, São Paulo.

Bichão, Sara (2010). Open Gates: (Pre) sentimentos de um caminho. David Lynch, Matthew Barney, Agnes Martin. Dissertação de mestrado. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. Lisboa.

Gil, José (2005). A imagem nua e as pequenas percepções. Relógio D'Água, Lisboa.

Agradecimentos

A autora é bolseira da Universidade de Lisboa, na Faculdade de Belas Artes.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Da paisagem, do tempo e do logro na pintura de Domingos Loureiro

On landscape, time and deception in the work of Domingos Loureiro

SUSANA MARIA CLEMENTE DOS SANTOS PITEIRA*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, artes plásticas – escultura. Bacharelato em Arquitectura de Interiores e Design de Móveis, Escola Museu da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa. Licenciada em Belas Artes- Escultura, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP). Pós-Graduação em Espacio Público, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts (FBAUB).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: spiteira@fba.up.pt

Resumo: A obra de Domingos Loureiro, reclama a actualidade da estética e da natureza a partir de uma ideia de paisagem como feito cultural na sua construção material e imaterial, nas práticas artística actuais. Sempre permeada pelos valores ontológicos de uma certa tradição da pintura, esta obra em modo de palimpsesto, conduz-nos ao trabalho de intervenção publica, de espaço e interdisciplinar.
Palavras chave: paisagem / pintura / escultura / práticas artísticas.

Abstract: *The work of Domingos Loureiro claims the currentness of aesthetics and nature. It approaches the idea of landscape in contemporary artistic practice as a concept materially and immaterially constructed by culture (Maderuelo, 2006). Continuously permeated by ontological ideals of the painting tradition, this work, in form of palimpsest, leads us to public intervention of spacial and interdisciplinary character.*
Keywords: *Landscape / painting / sculpture / artistic practice.*

Introdução

A paisagem, artifício supremo das artes e da civilização ocidentais, tem assumido distintas formas de se expressar, dependendo do tempo e do lugar em que é considerada. Construção conceptual que adquiriu corpo notável através da

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

acção pictórica, a paisagem, joga-se no conflito entre cultura e natureza, traduzido na oposição secular entre beleza natural e beleza artística.

A experiência estética moderna longamente debruçada sobre a beleza artística, narcisicamente impôs uma estética do artifício, impedindo durante longo tempo uma reflexão abrangente sobre a paisagem. No âmbito das artes, a pintura salientou-se criando um género que se expressou em magníficas obras. Em meados do Séc. XX a paisagem protagonizou importantes alterações paradigmáticas ocorridas no seio das artes, nomeadamente nas questões teóricas que lançaram a emergência do conceito *public* no interior da linguagem da escultura, impondo a reconsideração do conceito de *monumento,* tradicionalmente associado à prática da escultura nos espaços públicos, propondo-lhe novas vias.

Neste contexto, a paisagem expandiu-se a par da escultura, constituindo-se a partir desse momento como suporte e meio artístico, superando assim o seu anterior papel de referente. As novas dimensões a que acedeu a paisagem cruzaram-na com outras disciplinas, originando distintas problemáticas ou ressuscitando aquelas que se encontravam inibidas na sua fundação moderna, não cessando desde então de produzir conhecimento com impacto directo em muitos âmbitos disciplinares e em especial nas práticas artísticas contemporâneas (Figura 1).

A obra Loureiro é-nos aqui central porque substantiva nas questões que enunciamos, reafirmando a actualidade da estética e da natureza a partir de uma ideia de paisagem como feito cultural na sua construção material e imaterial nas práticas artística actuais (Maderuelo, 2006). Sempre permeada pelos valores ontológicos de uma certa tradição da pintura, esta obra em modo de palimpsesto, conduz-nos ao trabalho de intervenção publica, de espaço e interdisciplinar.

Domingos Loureiro nasceu em 1977. Natural de Valongo, vive e trabalha no Porto, é licenciado e doutorado em pintura pela FBAUP e Assistente Convidado na mesma Escola. A sua obra plástica é relevante e diversificada expressando-se em diversos meios e processos, da pintura à arte pública, estando representada em diversas colecções publicas e privadas, e tendo já sido premiada internacionalmente.

1. Da obra

De um lado os efeitos de luz, do outro a paisagem implícita à prática artística de Domingos Loureiro, nas suas próprias palavras, uma ferramenta profundamente abstracta, e entre estes dois aspectos, a pintura agindo. Diríamos assim, que nos encontramos no pleno domínio do pictórico, uma vez reunidos

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

estes dois elementos ontológicos da pintura ocidental. A abordagem à floresta, no caso de pinturas como *Am' I right?* (Figura 2) ou *Considero-te parte de mim* (Figura 3), e de toda a série a que pertencem, tem a memória longínqua de desenhos que o autor fazia quando viajava de autocarro, registando em poucos segundos, árvores que ia avistando no caminho. Estas árvores tinham *carácter e humor,* o que podia conferir uma dimensão antropomórfica à imagem da paisagem que viessem eventualmente a compor.

O desenho que se apresentava prévio à pintura, deu lugar ao registo fotográfico para fixar os instantâneos de imagens apanhadas ao acaso, posteriormente remontadas sobre mdf, ao qual se subtraía através de talhe (escavação) o que estava a mais para definir a paisagem, abrindo um paradoxo entre a imagem rápida e o tempo que levava a realizar o talhe. No final, só a imagem se impõe e o trabalho exercido pela mão através de ferramentas permanecerá oculto, esquecendo-se o tempo que levou esta execução.

Os trabalhos assim realizados, alguns dos quais foram apresentados numa primeira exposição na Galeria Plumba, no Porto, em 2004, incorporam a ideia de matriz de madeira para xilogravura, enunciando a possibilidade da reprodução e da série. São trabalhos totalmente definidos pela qualidade do seu suporte industrial, tal como todos os que lhes sucederam até à data, como refere o autor, a certo momento, na sua tese de doutoramento:

> *respondem à necessidade de aumento do risco de fracasso da imagem segundo os processos mais consensuais da sua construção, nomeadamente a composição, a marca deixada pelo gesto, a sobreposição de camadas e a cor* (Loureiro, 2016: 208).

E, continuando sobre a sua práxis artística:

> *onde a imagem previamente definida atuava como um processo de constrangimento a que se responderia de modo obediente. Apenas depois de concluídos os sulcos, a imagem ficaria totalmente visível* (Loureiro, 2016: 208).

Mantendo as metodologias quanto aos meios técnicos já explicados anteriormente mas recorrendo a uma abordagem de instalação, a exposição *ERASE* (Figura 3), também na Galeria Plumba, no Porto, em 2006, desenvolve-se nas paredes da própria galeria instaurando um novo lugar. À parede subtraiu-se a matéria por meio de talhe, aparecendo nesta a forma que já lá estava. A Galeria enquanto espaço validador da obra, vê nesta circunstância, o seu papel redobrado, uma vez que é suporte da obra e ela própria em simultâneo.

Realizadas entre 2004 e 2012, estas obras em mdf escavado, definem-se a partir do suporte pelos condicionalismos que este pode apresentar,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Domingos Loureiro, Ponte VLM, 2009. Projecto concebido em co-autoria com o estúdio And-Ré / arquitecto Francisco Salgado Ré VLM,. Fonte: www.archdaily.com.br/br/766066/ponte-vlm-and-re/552748ebe58ecea11900042d-perspective-section

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Domingos Loureiro, Am' I right?, 2005. Mdf pintado e escavado (220×440 cm, 8 módulos). Fonte: Domingos Loureiro.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Domingos Loureiro, Considero-te parte de mim, 2006. Mdf pintado e escavado (220×440 cm, 8 módulos). Colecção privada, Madrid. Fonte: Domingos Loureiro.

verificando-se "que o suporte seria obviamente o recurso ideal para induzir o risco de fracasso ou de erro, mas também de descoberta e de revelação" (Loureiro, 2016: 209).

Decorrente de tais descobertas e revelações, mais uma vez, "O suporte não foi uma escolha ocasional, mas resulta de uma pesquisa iniciada com a realização do Mestrado em Pintura, concluído em 2011" (Loureiro, 2016: 208). Se até então a tridimensionalidade da obra era conseguida pela acção da mão, produzindo um relevo forte e por vezes profundo ao escavar o suporte de mdf da obra, para conseguir as condições para que exista projecção da sombra e da luz, nas séries de trabalhos sob o vidro (2011) ou sobre o plexiglass e vidro acrílico (2013/2016), a tridimensionalidade deve-se à espessura da matéria, a tinta, e da sua cor e à forma como estas projectam a sombra e a luz (Figura 4). Por isso:

> *Opta-se por não referir o desenho ou a perspetiva por se assumir a pertinência da pintura não estar associada a nenhuma categoria pré-definida. A seleção deste material entre diversos suportes experimentados, de cariz objetivamente industrial, foi por isso uma escolha natural. A opção por plexiglass, ou vidro acrílico, em detrimento do vidro, resultou da qualidade completamente incolor que no vidro não se apurara* (Loureiro, 2016: 209) (Figura 5).

Para um pintor a tinta e a cor têm uma particularidade, a de estimular um certo virtuosismo. Temendo o fascínio por este processo, sem prescindir daquilo que é próprio da pintura, Loureiro, opta racionalmente por se afastar da pintura convencional. Interessa-se por materiais que sejam difíceis de controlar, como a madeira ou o vidro, na busca estimulante de *achar* novas possibilidades de sublime e de constrangimento.

Nesta busca estimulante, a sua mão trabalha incessantemente, actuando em cada acção, aplicando camada sobre camada de matéria ou retirando-a disciplinada e demoradamente. Os objectos por si criados, reclamam o toque, porque espessos, matéricos, promovendo a dupla relação entre a distância e a proximidade. Distanciamento da obra relativamente ao artista, ocultando o intenso trabalho da mão, autonomização do objecto e possível proximidade do observador, promovida pela percepção háptica da pintura.

Com a pintura agindo, concluímos assim a apresentação da obra.

2. Da paisagem

Trabalhar com a paisagem, ou a partir dela, pode carregar hoje a banalização com que este termo foi incorporado na linguagem comum. As consequências da sua utilização abusiva levaram a uma extensão do termo, que amplia os seus

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

múltiplos significados a uma expansão conceptual que lhe desvirtuou o sentido e o conteúdo originais (Maderuelo, 2005).

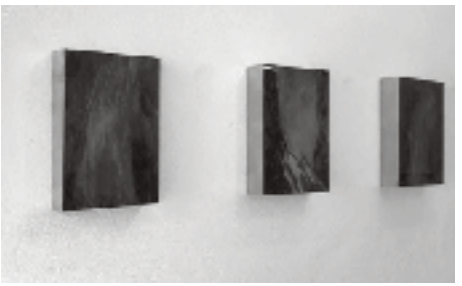
Mas, este não será o caso de Loureiro, que maneja criteriosamente na sua prática artística, todos os recursos que a pintura ocidental desenvolveu ao longo da história da arte. Na realidade, que género definirá mais o âmbito pictórico que a pintura de paisagem, a qual "testemunha a dominação do homem sobre a natureza, traduz uma percepção individual que revela mais o pintor, e a sociedade em que este vive, do que a natureza das paisagens" (Corne, 2009: 13). Loureiro, nas suas imagens apanhadas ao acaso, por registos fotográficos, começa por fixar elementos da natureza, em especial e numa primeira fase, de árvores. Posteriormente, organizava-as de outra forma, dando origem a uma nova imagem. Não estamos então perante uma acção de verosimilhança em que um elemento da natureza é representado por uma imagem sua equivalente. A natureza, é aqui usada apenas como pretexto, desmontada pela fragmentação das imagens que a representavam, artificializada. Depois, estes fragmentos, são reordenados a partir de uma ordem, em concordância com a pretensão mais ou menos consciente do pintor, que por isso organiza a sua composição de modo a orientar o olhar do observador, através de um enquadramento (moldura), criando assim uma separação entre o que está dentro e o que está fora. Por fim, ao objecto que resulta deste processo, pode dar-se um título, o qual já nada revela, por vezes, sobre o significado daquela primeira imagem da qual se partiu para tão complexa construção (ver Cauquelin, 2008:101).

A série de pinturas em causa assume-se pela via da "grandeza abstracta que Immanuel Kant admirava, comparando-a à lei moral, em que a expressão do belo absoluto e do infinito, a isolam das coisas humanas" (Corne, 2009: 15). Denuncia também matizes do barroco tardio ao comunicar alguma "exacerbação do tormento existencial, a efusão trágica das paisagens febris de um William Turner" ou uma representação do sublime (tema caro ao artista), "verdadeiro manifesto panteísta em que o esplender da natureza "revelada" é o resultado de uma mediação interior" (Corne, 2009: 14). Para ainda incorporar algo de impressionista na representação instantânea da paisagem, vontade que "acarretará uma verdadeira dissolução das formas nas vibrações luminosas" (Corne, 2009: 20). Porém, os meios que dão corpo às obras, são produtos da contemporaneidade, os processos, os exigidos por aqueles, a mão ainda que fundamental, dilui-se acentuando o *constrangimento* (Loureiro, 2016: 197).

A paisagem já lá não está.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



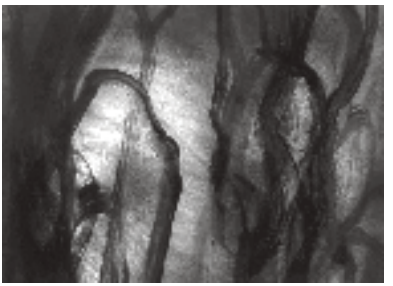


Figura 4 · Domingos Loureiro, vista da exposição *Erased*, 2006. Mdf pintado e escavado, projectores, Instalação na Galeria Plumba, Porto, Portugal. Fonte: Nuno Pereira, Galeria Plumba.
Figura 5 · Domingos Loureiro, vista da exposição: Em direção ao azul, Silo- Espaço Cultural, Matosinhos, 2015. Fonte: Domingos Loureiro.
Figura 6 · Domingos Loureiro, Paisagem-corpo XV, 2016. Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre (29×40 cm). Fonte: Domingos Loureiro.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Do tempo

Os monumentos são meios de propaganda, elementos que mantêm a memória colectiva e pontos de referência urbana que consolidam e completam a terceira dimensão de um espaço urbano que é essencialmente plano, acrescentando-lhe a dimensão temporal: o tempo da memória (Piteira, 2003).

A ponte pedonal e ciclável VLM (Figura 1), projecto concebido por Loureiro em co-autoria com o estúdio And-Ré / arquitecto Salgado Ré, afasta-se desta lógica do monumento como consequência da lógica sua dissolução segue uma via diferente na prática da arte pública.

Assim, a ponte pedonal VLM resulta de um trabalho entre disciplinas, a arquitectura e a pintura, numa intervenção urbana, cuja estrutura em madeira se estende por 160 metros na Avenida Vilamoura XXI. É uma obra dialeticamente ligada ao sítio, ao estar comprometida com o ambiente do qual tomou a motivação, intervindo na paisagem, servindo-se dela como suporte e como meio, e afirmando a horizontalidade que se opõe à verticalidade do monumento tradicional.

Tal como nas obras artísticas dos *earthwoks* é o movimento dos corpos que percorrem o tabuleiro da ponte, que permite o entendimento da(s) paisagem(ns) circundante(s).O mesmo acontece, quando se abordada a ponte pelo exterior, a parede de madeira com 25 metros que acompanha um dos lados da estrutura, na qual foram criadas duas imagens dinâmicas, apenas visíveis como um todo com o movimento dos carros que circulam na ponte viária que lhe é paralela (Domingos Loureiro e Francisco Ré, comunicação pessoal, 2016), em "que a sequência de imagens, composta por 180 tábuas pintadas à mão, funciona como "frames [imagens fixas] de um filme" (Francisco Ré, comunicação pessoal, 2016) (Figura 1). As imagens mimetizam elementos da natureza que conseguimos então ler como paisagem.

Do logro, em modo de conclusão

Na obra de Loureiro, a paisagem, é mais do que um tema, será certamente um pretexto para partir para o trabalho e uma delimitação cultural, oscilando "sempre entre um imaginário empático do artista e a busca de uma realidade objectiva" (Corne, 2009; 25) que no caso do artista começaram por ser as árvores. A sua pintura, demarca-se das convenções tradicionais desta disciplina. A ponte pedonal VLM, dependendo de como a queiramos olhar, tanto pode estar no domínio da escultura, como da arquitectura, sendo contudo a dimensão pictórica que lhe afirma o singular carácter.

Referências

Cauquelin, Anne (2008) *A invenção da paisagem*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1404-1.

Corne, Eric (2009) *Paisagens Oblíquas*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Colecção Berardo. ISBN: 978-989-8239-09-9.

Loureiro, Domingos (2016) *Sublime e Constrangimento*. Tese de Doutoramento. Porto: FBAUP – Universidade do Porto.

Maderuelo, Javier (2005) *El Paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores. ISBN: 84-96258-56-4.

Maderuelo, Javier (Dir.) (2006) *Paisaje y Pensamento*. Madrid: Abada Editores, S.L. 235pp. ISBN: 978-84-96258-84-6.

Piteira, Susana (2003), "Monumento e Anti-Monumento: A simbologia da escultura publica", *Arte e Espaço Público*, Boletim interactivo da APHA, 1, 7p. [Consult. 2016-12-04] Disponível em www.apha.pt/boletim/boletim1/default.htm

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Obra Primera. Representación del paisaje a través del ensamblaje y el dibujo en el espacio, del artista Franco Contreras

First Work. Representation of the landscape through the assembly and the drawing in the space of the artist Franco Contreras

SUSANA SUNIAGA MARÍN*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Venezuela, artista visual. Licenciatura en Artes Visuales. Universidad de los Andes, Facultad de Arte. Diplomado en tasación y apreciación estética de obras de arte. Universidad de los Andes, Facultad de Arte. Máster en Libro ilustrado y Animación audiovisual, Universidad de Vigo (FBA-UVigo).

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Doctorado en creación e investigación en Arte Contemporaneo. Maestranza Nº2. 36002. Pontevedra, España. E-mail: susanasuniaga24@yahoo.com

Resumen: El paisaje cotidiano, o el que sólo queda en sus recuerdos, es el protagonista principal en la obra del artista venezolano Franco Contreras. Un paisaje compuesto de líneas, formas y materiales, casi efímeros, que se disponen en el espacio a manera de dibujos, ensamblajes y esculturas flotantes muy complejas o, por el contrario, muy sencillas. Estas obras representan un imaginario diverso que recrea su infancia en el campo y una especie de regresión hacia un universo primitivo que, casualmente, lo hace contemporáneo.
Palabras clave: Arte / Dibujo / Escultura / Paisaje / Abstracción / Nudo / Materia.

Abstract: *The everyday landscape, or at least the one that still remains on his memories, is the main character of the work of the Venezuelan artist Franco Contreras. A landscape composed by lines, shapes and practically ephemeral materials that are settled in the space as drawings, assemblies or floating sculptures characterised by its complexity or on the other hand by it simplicity. These works represent a diverse imagination made to recreate his childhood in the countryside and a kind of regression to a primitive universe which, coincidentally, makes it a contemporary one.*
Keywords: *Art / Drawing / Sculpture / Landscape / Abstraction / Nod / Materia.*

Introducción

> *Es una propuesta casi espontánea que surge de la curiosidad de crear una situación y un espacio visible más allá de querer crear propiamente una obra. Quiero divertirme y no llegar a las complejidades de una obra de arte. No me gustan las confrontaciones ni las denuncias. Me interesa el desafío y la lucha con el material, eso también es un acto social porque es para el hombre, es el encuentro del hombre con el hombre. El palo y el nudo en sí solos, son dos materiales inertes, basta que un hombre tome estos elementos para amarrar y les dé una dirección, para convertirlo en un acontecimiento humano, así, como al principio de la civilización* (Contreras, 2017).

El paisaje ha sido uno de los temas por predilección que se ha explorado durante toda la historia del arte hasta nuestros días, sigue siendo un referente abordado desde múltiples perspectivas en el arte contemporáneo y un ejemplo de esto sería la obra del artista venezolano Franco Contreras (Mérida, 1953). Licenciado en Historia del arte, desarrolla su carrera artística de forma paralela a sus funciones académicas, en las que estuvo por más de 25 años como profesor de escultura en la Facultad de Arte de la Universidad de los Andes de Venezuela. A partir de 1990 comienzan a aparecer sus primeros trabajos con participaciones en concursos, bienales, exposiciones en el ámbito nacional e internacional, obteniendo premios y reconocimientos que hicieron girar las miradas hacia su obra. Una obra poco convencional que, según palabras del propio artista, podría parecer un poco tramposa pero es allí cuando afirma que no se trata de él sino del arte que permite hacer esto posible.

> *Se dice que la fotografía es una ocurrencia, todo converge en el momento en que sucede. Para Franco Contreras la condición de artista es efímera, no existe permanentemente, sólo es un momento que acontece en el que se gesta la obra de arte. El artista está presente y puede no estar. El arte está fuera del tiempo, es un momento único* (Pintó, 2015:8).

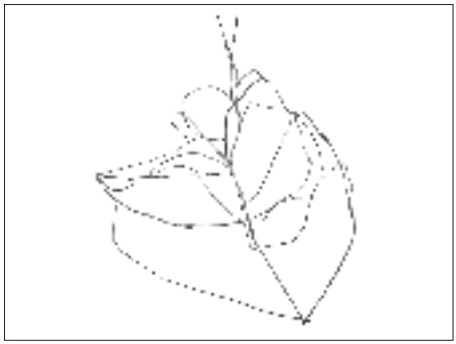
En este punto radica parte del contenido conceptual de este artículo, en el acercamiento y la reflexión sobre una obra que no alardea de lo que es, que se crea de la forma más primitiva, haciendo uso de los materiales que están al alcance inmediato y representan hechos y situaciones comunes, casi básicas, en las que no se gestan complicaciones de ningún tipo, en los árboles, la montaña, el río, la casa, el muro que separa la casa, la lluvia, el viento, ése que en algunas piezas de carácter escultórico queda entre el vacío de dos líneas paralelas que se cruzan pero que también, en algún dibujo, el artista hace uso del lápiz sobre el papel y escribe "Viento" (Figura 1, Figura 2). En el dibujo más convencional (lápiz sobre papel) de

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Franco Contreras, Paisajes 2008. Lápiz sobre papel. 25×16 cm. Fuente: Propia.
Figura 2 · Franco Contreras, Paisajes 2008. Lápiz sobre papel. 25×16 cm. Fuente: Propia.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



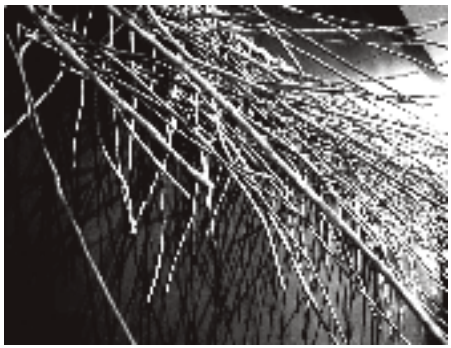
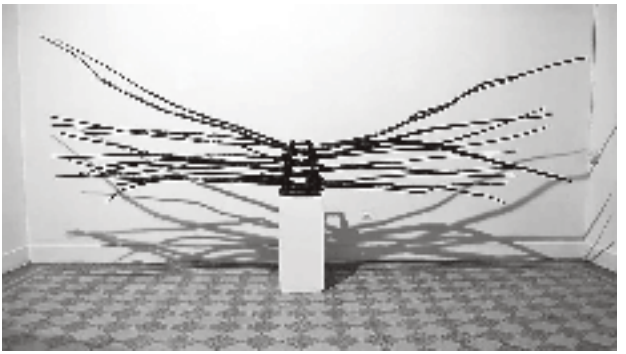


Figura 3 · Franco Contreras, La Montaña, 2014. Madera de café atada con cabuya (cuerda de fibra natural) 500 x 340 x 200 cm. Fuente: Propia.
Figura 4 · Franco Contreras, Detalle de La Chorrera, 2006. Madera de café atada con cabuya (cuerda de fibra natural) 300 x 200 x 150 cm. Fuente: Cedida por el autor.
Figura 5 · Fotografía de Franco Contreras con Detalle de La Chorrera. (2014) Fuente: Cedida por el autor.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



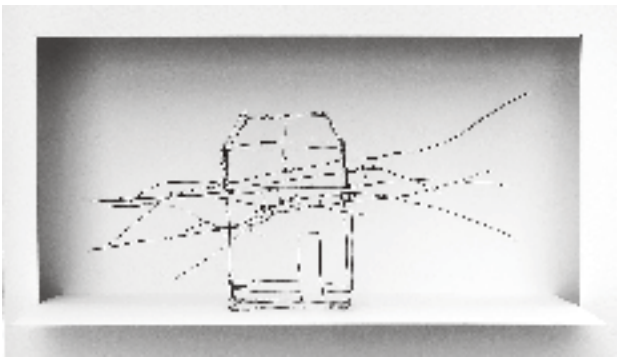


Figura 6 · Franco Contreras, Vuelo nocturno (vista 1), 2006. Madera de café atada con cabuya (cuerda de fibra natural) 500×120×50 cm. Fuente: Cedida por el autor.
Figura 7 · Franco Contreras, Vuelo nocturno (vista 2), 2006. Madera de café atada con cabuya (cuerda de fibra natural) 500×120×50 cm. Fuente: Cedida por el autor.
Figura 8 · Franco Contreras, Pequeño viento que pasa por casa, 2012. Láminas de Zinc recortadas. 35×20×15 cm. Fuente: Cedida por el autor.

esta propuesta artística, el texto y la palabra también se vuelven dibujo y además un acontecimiento.

Estos serían sólo detalles a considerar entre las variantes de una obra que plantea una perspectiva amplia del dibujo que para el caso de este artículo en un aspecto más formal, se concentrarán esencialmente en tres enfoques: dibujo en el espacio, dibujo fuera del plano y dibujo móvil.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

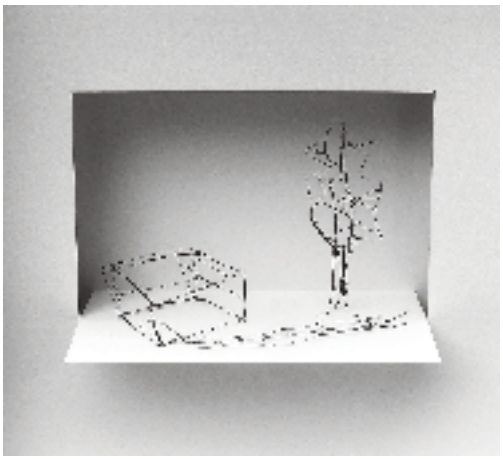
1. Dibujo en el espacio

Que el dibujo sea espacial, no solo lo determina la conformación de la propia obra sino el material utilizado para que ésta se expanda en determinadas dimensiones, esto tomado de la mano con un planteamiento distinto del paisaje. La interpretación del paisaje se visualiza en las formas representativas y en ocasiones abstractas que dan pistas sobre formas de animales, objetos o elementos de la naturaleza que cuando no pueden ser comprensibles, es el propio título de la obra el que lo descubre, pero lo que realmente deja en evidencia el contenido de estas imágenes en su relación con el paisaje, es el material, un protagonista que se disfraza, se moldea y se transforma sin perder su máxima pureza. Esta obra hace honor a la naturaleza por lo que representa y por la obra en sí misma, en la que todos los recursos de unión o amarre están realizados con elementos extraídos del entorno del artista, como es la madera de la planta de café y la cabuya (cuerda de fibra natural), elementos estos que determinan un territorio y una condición geográfica en el que se desarrolla la obra. Esta relación directa con el lugar, no deja de hacer alusión a propuestas del Land Art, como podría ser la obra del artista británico Andy Goldsworthy.

> *(...) la valoración cotidiana de su entorno. Contreras extrae no solo las imágenes sino el material con que se elaboran sus piezas. Por eso el lugar hace la obra. Los palos de café entrelazados que están allí creciendo en su hábitat cotidiano crean estructuras aéreas que revelan precisamente las relaciones espaciales establecidas por el artista. Además de ser esculturas, son "dibujos" tridimensionales aéreos, que se integran en el espacio sin perder su condición orgánica*. (Benko, 2008:7)

Las ramas de las plantas de café, al igual que gran parte de los elementos que existen en la naturaleza, poseen características propias e indeterminadas que al ser modificadas y re-ubicadas toman un nuevo significado, que, en este caso, funcionan como un replanteamiento de esa naturaleza de donde fueron extraídas. Ahora actúan como una línea irregular y de distintas dimensiones que al ser atadas con nudos, se pueden sostener y mantener en el espacio como

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



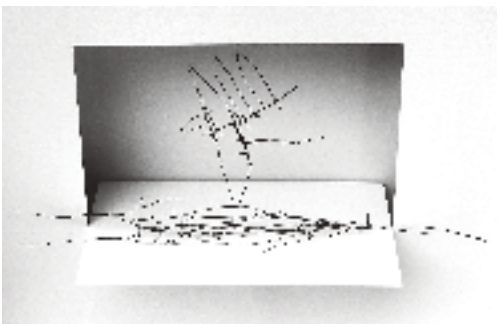


Figura 9 · Franco Contreras, Camino a casa caída,2012. Láminas de Zinc recortadas. 35×20×15 cm. Fuente: Cedida por el autor.
Figura 10 · Franco Contreras, Un pájaro en río, 2012. Láminas de Zinc recortadas. 35×20×15 cm.
Figura 11 · Franco Contreras, Vaca asomándose, 2012. Láminas de Zinc recortadas. 35×20×5 cm.

lo hace "La Montaña" (Figura 3). Una obra del año 2014 que parece estar suspendida en el aire y en constante movimiento.

La razón que lleva a hablar de un dibujo en el espacio, a pesar de estar ante una obra que podría estar más relacionada a la escultura, es la presencia protagónica de la línea sobre el plano, generalmente un plano vacío en el espacio que sirve en ocasiones de soporte virtual a estas líneas, como es el caso de "La Montaña". Se dibuja como un contorno que va delimitando áreas en cuyo vacío se genera un volumen que no es real pero se puede ver y también sentir. En el momento que estas líneas ya no funcionan de manera solitaria como un contorno, lo hacen generando una trama, superponiéndose unas sobre otras de forma aparentemente desordenada, como ocurre en "La Chorrera" (Figura 4, Figura 5). Obra del año 2006 que representa una caída de agua formada por líneas que se tejen en diversas direcciones.

Con una propuesta de dibujo, quizás más escultórica por su rigidez, este artista ha realizado obras que posan en el suelo y llaman a una interacción con la misma, ya que gracias a su modelo de construcción, permite tener múltiples vistas debido a la irregularidad con la que se disponen sus elementos. Un ejemplo de esto es "Vuelo nocturno" (Figura 6, figura 7), una obra elaborada con las mismas ramas casi blancas de la planta de café, que en este caso son teñidas de una tinta oscura para connotar la presencia de la noche.

> *Sus dibujos arrojan aspectos de eso que la ciencia, y más tarde las artes llamaron "espacio simultaneo": dentro y fuera, convexo y cóncavo a la vez, materia descompuesta en simples líneas transparentes juegan entre sí... un ensamblaje libre de líneas que radian en todas las direcciones del espacio, sin privilegiar ninguna vista principal* (Lubo, 2015: 2).

2. Dibujo fuera del plano

Esta categoría de dibujo que clasifica la obra del artista Franco Contreras, continúa con el planteamiento inicial del dibujo en el espacio, con la variante de que en este caso el espacio está determinado por el plano. Un plano de papel que sirve de soporte o más bien como escenario de pequeñas piezas que posan sobre él (Figura 8).

La mejor manera de abordar esta parte de su trabajo sería basándose en una serie de obras realizadas en el año 2012, expuestas en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en el mismo año. Se trata de pequeñas piezas de narrativa sugerente, de acuerdo al título que las acompañan, "Camino a casa caída" (Figura 9), "Un pájaro en el río" (Figura 10).

Un trabajo meticuloso realizado con láminas de Zinc recortadas en tiras

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

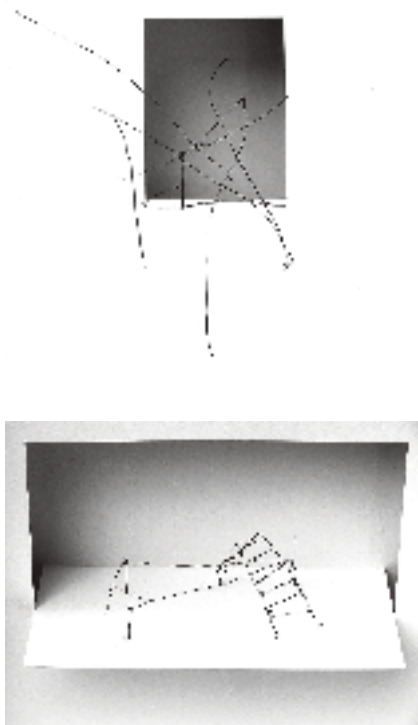


Figura 12 · Franco Contreras, Enredadera en la ventana, 2012.
Láminas de Zinc recortadas. 30×30×15 cm.
Figura 13 · Franco Contreras. Casa en construcción, 2012.
Láminas de Zinc recortadas. 35×20×15 cm.

que forman líneas de no más de 3 milímetros de grosor, con las que se ha construido un dibujo de contornos finos y casi imperceptibles que al ser unidos en sus extremos, cierra y crea formas que generan ese espacio y volumen de vacío, mencionado ya con anterioridad en este artículo (Figura 11). Si se tuviese que describir un método de trabajo, se podría decir que el artista primero fabrica las líneas con las que va a dibujar y luego las selecciona para comenzar a construir el dibujo. Da la impresión de estar mirando dibujos completos que se han salido del papel, para ser parte de un espacio tridimensional (Figura 12, Figura 13).

Como referencia de esta idea y salvando las distancias de ambos trabajos, es importante mencionar la obra plástica de Gego (Hamburogo 1912-Caracas 1994), una de las artistas de mayor relevancia a nivel nacional que hizo sus primeras apariciones a mediados de los años 50, con un trabajo que insistió en mantener al margen de las corrientes artísticas del momento, aunque su obra la relacionaron con el constructivismo, la abstracción geométrica y con una influencia que predominó de forma más contundente en el arte venezolano, como fue el cinetismo. Una de las series más relevantes de su trabajo se tituló "Dibujos sin papel", en la que realizó múltiples trazos con alambres y otros materiales desplegados en el espacio y pendiendo a poca distancia de la pared, que sirvió como plano.

3. Dibujos móviles

Nuevamente el material marca la definición de la obra de Franco Contreras y la hace móvil, que es el objetivo de distinción de este punto. Entran en escena dos materiales que siempre están presentes pero que en la medida que se modifican permiten la reconfiguración del concepto original. La selección de una rama de café mucho más fina y frágil es la línea que va a definir estos dibujos, no solo como contorno de un plano sino como soporte de una estructura que ahora no encierra el vacío o la nada sino trozos de papel recortados que van atados y cocidos a ellas como si se tratase de la vela de un barco. Amarres, nudos y costuras con hilos que sostienen pequeños planos de papel que se encuentra suspendido en el espacio a manera de móviles (Figura 14). La sensación de fragilidad e inestabilidad que se genera en las obras ensambladas de esta manera son parte de los procesos transitorios y evolutivos propios de este planteamiento artístico, en el que cada vez más, surge una cercanía hacia la minimización de elementos. Comienza a disminuir el peso, el espacio, la dimensión de todas las cosas que suceden a su alrededor, en donde antes había una gran obra que interactuaba con el espectador en un espacio abierto e indeterminado, ahora hay un acercamiento para mirar detalles de piezas con costuras minuciosas que penden de un

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

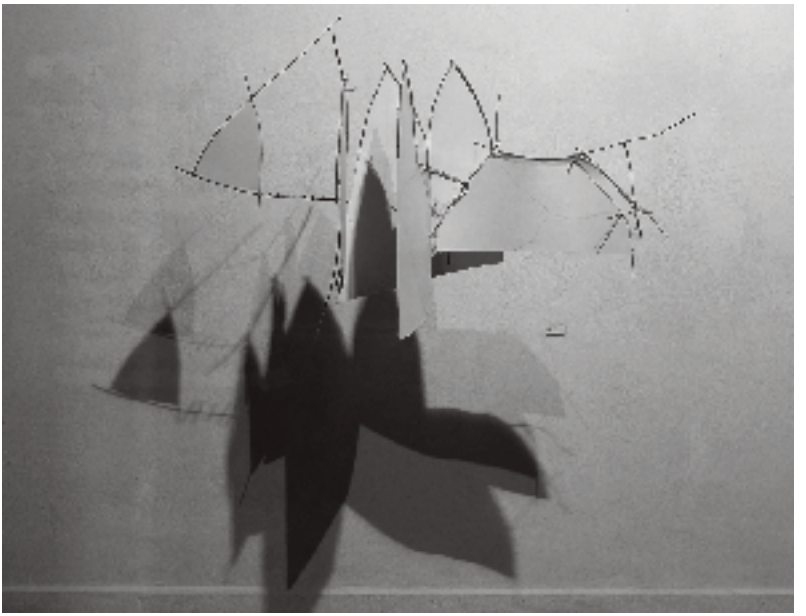


Figura 14 · Franco Contreras, Parece una montaña, 2015. Papel y madera de café. 80×60×50 cm. Fuente: Cedida por el autor.

hilo. Por esta razón, el artista decide protegerlas con cajas de cristal como quien protege un objeto precioso, pero ¿qué valor se le asigna a trozos de papel atados con palitos de café? el artista argumenta que el cristal las protege del polvo y también de las malas miradas (Franco Contreras, entrevista a Ortiz Araya 5 de septiembre 2006).

No todas están protegidas, también se sostienen solas, incrementado esa sensación de levedad que recuerda la obra del escultor estadounidense Alexander Calder, un artista que también tuvo una trascendente presencia con su obra en el ámbito artístico venezolano gracias a su cercanía con Carlos Raúl Villanueva, uno de los arquitectos de mayor trayectoria y reconocimiento en el país.

Obra Primera

> *OBRA PRIMERA parecía no decir gran cosa, ni comprometidamente poética, ni rebuscadamente filosófica. Estaba como en la mitad de donde las miradas y comentarios pierden el ímpetu y la agudeza de los extremos. El nombre pasaba como agachado. Me cuadraba y no me comprometía a mostrar lo que no tenía o a esconder lo que a simple vista no era ordinario...Entonces es OBRA PRIMERA toda obra que hago porque tiene como fuente primaria lo que adentro de mí pasa o lo que afuera es poseído por mi propia manera de ver y sentir...* (Contreras, 2015).

El título "Obra Primera" aparece en cada una de las quince exposiciones individuales realizadas por Franco Contreras, él sostiene que toda obra es la primera y nunca se hace una segunda vez. Es natural que una obra nunca se repita pero en su caso se refiere al hecho de siempre volver al principio de todo con cada nueva obra, porque cada una es única y cada vez que se hace es la primera (Contreras, 2017). La distinción del título de cada exposición que ha presentado está en el número que lo acompaña, que se traduce en el número de veces que ha expuesto, siguiendo así un orden cronológico de cada presentación. La primera exposición se tituló OBRA PRIMERA I y la última OBRA PRIMERA XV.

Conclusiones

Este análisis ha partido de la premisa de hablar y examinar una obra que generalmente ha sido relacionada con la escultura, por sus obvias características tridimensionales y no con el dibujo.

Entre las consideraciones que la puede enmarcar adentro de un ámbito contemporáneo, independientemente de sus aspectos formales está su insistencia hacia lo tradicional, lo primero o lo más puro, es una de las razones que la

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

hace saltarse al otro lado de esta percepción y hacerse más irreverente y transgresora, en un mundo cada vez más globalizado en el que nadie quiere volver atrás porque lo que está por venir se presenta siempre como una idea intangible mucho más interesante. Volver al origen puede parecer un acto de rebeldía y ese es parte del riesgo que Franco asume con su obra.

Referências

Benko, Susana (2008) *Franco Contreras*. Caracas: Editorial Arte, Colección Arte Venezolano. ISBN: 978-9807240-00-0

Contreras, Franco (2015) "Cuatro razones. Franco Contreras 2015." *Retrospectiva Obra Primera XV*. Catálogo de exposición. Dirección de cultura de la Universidad de los Andes, Centro de Arte Contemporáneo Galería la otra Banda. Mérida-Venezuela. 12-15.

Lubo, Julio (2015) "En el orden de las Estructuras: Continuidad y Vacío. Amarres, costuras y puntadas." *Retrospectiva Obra Primera XV*. Catálogo de exposición. Dirección de cultura de la Universidad de los Andes, Centro de Arte Contemporáneo Galería la otra Banda. Mérida-Venezuela. 1-3.

Pintó, Maciá (2015) "Forma originaria en la obra Primera de Franco Contreras." *Retrospectiva Obra Primera XV*. Catálogo de exposición. Dirección de cultura de la Universidad de los Andes, Centro de Arte Contemporáneo Galería la otra Banda. Mérida-Venezuela. 16-21.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Açúcar Amargo: Escravatura, Resiliência e Memória na obra de María Magdalena Campos-Pons

Bitter Sugar: Slavery, Resilience and Memory in María Magdalena Campos-Pons's work

TERESA ISABEL MATOS PEREIRA*

Artigo completo submetido a 16 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, artista plástica e professora. Licenciatura em Artes Plásticas (Pintura) e Mestrado em Teorias da Arte, Doutoramento em Belas Artes (especialização de Pintura), Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes CIEBA. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: tpereira@eselx.ipl.pt

Resumo: Este artigo propõe uma abordagem à obra da artista cubana María Magdalena Campos-Pons considerando a relação que esta estabelece com questões como a identidade, a memória, o deslocamento, exílio, diáspora ou a resiliência cultural. Estas problemáticas são encaradas numa transversalidade histórica e geracional associando autobiografia com a memória coletiva e propondo uma revisitação da narrativa histórica acerca de Cuba, onde o açúcar e a escravatura se apresentam como binómio indissociável.

Palavras chave: Diáspora / Escravatura / Açúcar / Intervenção Artística / Identidade.

Abstract: *This article proposes an approach to the Cuban artist María Magdalena Campos-Pons work considering the relationship between issues such as identity, memory, displacement, exile, diaspora or cultural resilience. These themes are analyzed in a transverse way to history and several generations, associating autobiography with collective memory and proposing a revisitation of Cuba's historical narrative where sugar and slavery appear as inseparable pair.*

Keywords: *Diaspora / Slavery / Sugar / Artistic Intervention / Identity.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

1. Identity could be a Tragedy

María Magdalena Campos-Pons (n. 1959, Matanzas, Cuba) estudou na Escola Nacional de Arte e no Instituto Superior de Arte (ISA) em Havana. Na década de 80 do século XX frequenta o Massachussets College of Art e desde o início da década de 90 irá residir em Boston. Desde então colabora com o músico/compositor (e marido) Neil Leonard fundando o GASP, um laboratório artístico e estúdio.

O percurso formativo de Magdalena Campos-Pons, desde a escola primária, em Cuba, será marcado por uma abordagem interdisciplinar que a levam a experimentar vários domínios técnicos, estéticos e conceptuais, decisivos para o desenvolvimento posterior da sua obra enquanto artista visual.

Através da pintura, escultura, fotografia, performance, vídeo ou instalação, desenvolve uma obra que conhece larga circulação internacional com participações na Bienal de Johannesburg, a Dak'Art (Bienal de Dakar) no Senegal, a Bienal de Veneza ou a Trienal de Guangzhou na China, para além de inúmeras exposições em instituições museológicas.

A experiência da diáspora cubana nos EUA, a memória cultural e história de vida cruzam-se na obra de Magdalena Campos-Pons onde as questões como identidade, religião, género, memória ou história são termos de uma reflexão em torno da acerca de sobrevivência cultural dos milhares de africanos desde o tráfico de escravos para as plantações de açúcar em Cuba durante o século XVIII até à atual sociedade americana (onde reside e trabalha). Nascida em Matanzas a artista, afrodescendente, convive não só com o legado cultural e religioso dos seus antepassados Ioruba bem como com as memórias materiais da escravatura e da produção de açúcar (vestígios industriais dos *engenhos*) que floresceu durante o século XIX.

Quando emigra para os Estados Unidos confronta-se com a interpelação de outras elaborações identitárias que lhe são exteriores, e em larga medida uniformizam, anulam as idiossincrasias individuais e culturais, retirando à construção da identidade o carácter polimorfo e dinâmico que esta pressupõe. Na verdade as armadilhas das identidades estereotipadas constituem-se como pontos de reflexão da artista ao longo da sua obra, cruzando-se com a complexidade cultural de Cuba. Nas suas palavras:

> *The construction of identity is such a complex layer rooted with so many implications, (...). If I let myself be seen only as a Cuban, that is a trap. If I let myself be seen only as woman, that is a trap. If I let myself be seen only as black, that is a trap. If I let myself be seen only as woman with Chinese ancestry, that is a trap. So, I wanted to open the conversation to the construction of identity, and especially within the history of Cuba. Cuba is such a place of encounters, no? Of merging ideas, merging of ethnicities,*

merging of traditions.... What I was trying to say is this is who I am". (Campos-Pons apud William: 2011)

As sucessivas camadas de sentido que interligam questões como a identidade a memória, a separação, a resiliência cultural e o exílio, considerados na sua transversalidade histórica e geracional, integram, deste modo, a revisitação crítica das narrativas históricas e identitárias. Através de meios como a fotografia (com destaque para a polaroid), a instalação, o vídeo ou a performance, artista evoca sucessivamente a ideia de deslocamento/separação, de exílio bem como o papel central da economia do açúcar na criação de um atroz sistema de escravatura e exploração humana.

2. Old Diaspora / New Diaspora

A obra de Magdalena Campos-Pons deriva de um conjunto de circunstâncias que extravasam o mero campo artístico. Na verdade nela se cruzam as rotas da escravatura, da migração e dos contactos culturais, inseparáveis de dinâmicas globais desde o séc. XV até à atualidade que atravessam a formação da diáspora afro-cubana originada pelo comércio esclavagista transatlântico – e que Toyin Falola designa por *Old Diaspora* (Falola, 2013: 2) – bem como a formação de comunidades diaspóricas na contemporaneidade, resultantes dos trânsitos transnacionais – ou *New Diaspora*, segundo o mesmo autor (Falola:2013, 2). Tanto uma como outra constituem-se *comunidades imaginadas* (Anderson, 1991; Rahier, Hintzen & Smith, 2010) onde os laços sociais – longe de serem formalizados através de fronteiras territoriais, instituições políticas ou instrumento de poder nacional – se concretizam através de profundas solidariedades que, num plano horizontal, interligam populações, convictas de uma herança cultural e destino comuns, apesar das origens geográficas ou histórias divergentes.

A emergência de uma comunidade afro-cubana conheceu uma história onde se cruzam inicialmente dois elementos fundamentais: escravatura e açúcar.

De facto, o incremento da produção de açúcar em Cuba no final do séc. XVIII realizou-se à custa de trabalho escravo, com um aumento dramático entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX. Neste período estima-se que a população escrava tenha aumentado dos cerca de 39.000 na década de 1770 para cerca de 400.000 na década de 1840. Depressa a economia iria desenvolver um sistema de monocultura que aproveitou os elevados preços de mercado e a mecanização da produção (com a introdução dos *engenhos* movidos a vapor e a construção de vias férreas) sendo que na década de 1860 o açúcar cubano representaria cerca de 1/3 da produção mundial. Deslocação, trabalho escravo e economia do açúcar surgem como

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

pilares que estruturaram a *Old Diaspora* afro-cubana. Na verdade a deslocação forçada dos milhares de africanos a sua fixação no outro lado do Atlântico, como mão-de-obra escrava nas plantações de açúcar do Caribe, esteve na origem de uma cultura de diáspora onde o sincretismo da *santería* assume um papel importante enquanto cimento simbólico-religioso. A *santería*, uma mistura de crenças católicas com a tradição religiosa Ioruba integra um complexo cultural mestiço mais abrangente onde os processos e contributos da hibridação se articulam com estratégias de adaptação e/ou resiliência social/cultural em diferentes períodos históricos e constituem-se como esteios da construção de uma identidade baseada na narrativa diaspórica.

3. As águas que separam

A exposição *Everything Is Separated by Water* (com itinerância pelo Indianapolis Museum of Art, e pelo Bass Museum of Art, Miami Beach) reuniu, em 2007, um conjunto de obras de pintura, instalação e fotografia (com destaque para a polaroid de 20"x24"), que Magdalena Campos- Pons desenvolve desde a década de 90 do século XX – quando emigra para os EUA. Nestas a artista, reflete, a partir da experiência vivencial, um conjunto de fenómenos de natureza social, cultural e histórica como sejam a memória coletiva do deslocamento desde África, o seu exílio e a experiência enquanto mulher negra, cubana a viver na América do Norte.

Desde a trágica travessia do Atlântico nos navios de escravos até aos perigos da passagem pelo Estreito da Flórida, sofrida pelos seus contemporâneos, a obra de Campos-Pons evoca o sentido da deslocação e da separação que as barreiras espácio-temporais vão impondo tanto numa dimensão autobiográfica (da separação familiar) como numa dimensão global (que preconizou a criação de comunidades na diáspora africana).

A instalação *The Seven Powers come by the Sea* (1992) é constituída por sete pranchas de madeira, diferentes na sua configuração e com pequenas figuras lineares gravadas, que mimetizam um plano dos navios do comércio de escravos (Figuras 1 e 2). Cada prancha ostenta uma inscrição com o nome de sete Orixás da tradição Ioruba (Ogum, Oxum, Iemanjá, Obatalá, Xangô, Oxóssi e Oyá). Intercaladas com as pranchas surgem sete silhuetas em tamanho real que representam os sete Orixás e, no chão, dois grupos de fotografias, dos familiares cubanos e americanos da artista, organizados em volta das frases "Let us never forget" e "Prohibido Olvidar".

A obra manifesta a dupla consciência de uma herança da escravatura responsável por uma cultura de resistência do outro lado do Atlântico, apesar dos horrores sofridos e do trauma da travessia nos navios negreiros; os Orixás

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Magdalena Campos-Pons. *The Seven Powers come by the Sea*. 1992. Instalação.
Figura 2 · Magdalena Campos-Pons. *The Seven Powers come by the Sea*. 1992. Instalação.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

surgem como figuras tutelares, guardiões que estabelecem uma ligação entre o passado e o presente. Por outro lado, as fotografias dos familiares no chão remetem para as consequências da escravatura nas vidas de descendentes de escravos e exortam o público a rememorar a crueldade de um sistema que se encontra no cerne da atual descriminação racial e exclusão social. No conjunto, a obra coloca em questão a forma como a escravatura constitui um fenómeno global entranhado na construção de identidades que atravessam transversalmente os domínios individual e coletivo, passado e presente.

A fotografia, sobretudo a polaroid assume um papel de relevo no percurso da artista que recorre a esta técnica como suporte para obras como *When I Am Not Here/Estoy Allá*, de 1994, *Abridor des Caminos*, de 1997, *Elevata* de 2002 (Figura 3) *Replenishing* ou *De las Dos Aguas* de 2007 (Figura 4). Para a artista o processo inerente à fotografia polaroid assume-se como dispositivo simultaneamente técnico, plástico, estético e performático, já que a instantaneidade da revelação da imagem – estreitando o tempo que medeia entre a captura e a visualização – permite de imediato repensar o motivo fotografado e voltar a disparar. Em *Elevata,* uma composição composta a partir da ideia de múltiplo, Campos-Pons, autorretrata-se de costas, cortada pelo limite superior do plano visual. Traduzindo visualmente uma ideia de flutuação, a obra sugere uma aproximação entre a fotografia e a prática pictórica. A artista procura transpor para o suporte fotográfico a liquidez da água, através da abstração da mancha de tinta. O cabelo transforma-se num conjunto de linhas fluídas que atravessam e estabelecem uma coesão compositiva juntamente com o elemento aquático predominante que surge como fundo da imagem.

A possibilidade de reconfigurar e construir sucessivamente a imagem através de múltiplos segmentos de tempo é materializada na obra *De las Dos Aguas*, onde a composição fotográfica, em grelha, é composta por 12 unidades – cada fragmento possui um duplo sentido individualizado e como parte de um todo. Aqui, novamente, artista surge autorrepresentada vestindo de azul e branco (cores associadas a Iemanja), segurando com numa mão um saco de papel com uma etiqueta onde se lê "this is not art" e a outra mão segura um pequeno barco com figuras esculpidas em madeira que remetem igualmente para os ancestrais africanos. A simetria da composição é parcialmente quebrada pela organicidade do cabelo de ambas as figuras que estabelece uma ligação entre os vários elementos: barco, figuras, sacos de papel. Os vários elementos integram um simbolismo que remete para a duplicidade entre separação/ligação, açúcar/escravatura, a travessia das águas (de África para o Caribe e de Cuba para a Flórida/EUA), género/religião/cultura.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

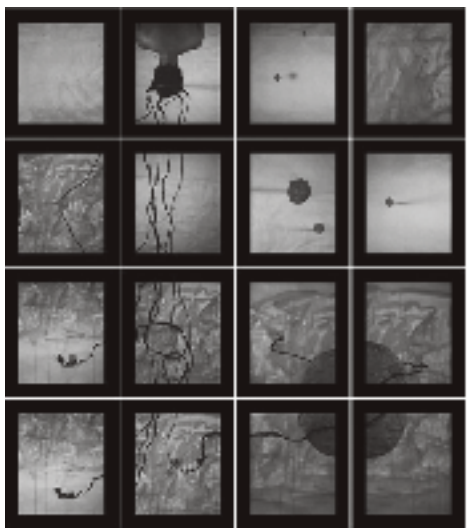


Figura 3 · Magdalena Campos-Pons *Elevata*. 2002. Fotografia Polaroid.
Figura 4 · Magdalena Campos-Pons. *De las Dos Aguas* 2007. Fotografia Polaroid.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

1. Ritual e hibridação

A complexidade cultural e social cubana com destaque para a presença da cultura Ioruba e de outras manifestações populares – como espaços de fusão cultural, étnica, religiosa, artística – assume uma nova dimensão crítica, discursiva e plástica em vários projetos performativos desenvolvidos pela artista sob o acrónimo *FeFa* (que resulta da junção de "Familiares en Estrajero" [*Fe*] e "Family Abroad" [*Fa*]).

Em 2012 cria este alter-ego no contexto do projeto conjunto com Neil Leonard, que apresenta na Bienal de Havana, no Centro de arte Contemporânea Wilfredo Lam. O projeto *FeFa* integra uma instalação e uma performance no âmbito da qual a artista recorre a um imaginário social (com destaque para a figura do *progonero*) para exprimir um lugar através de referências culturais e históricas (Figura 5).

O sentido ritual da performance que remete para as celebrações da *santería* é complementado pelos pregões dos vendedores ambulantes – silenciados pela proibição de desenvolver atividades comerciais de iniciativa privada – que, segundo a artista, reconfiguram a paisagem sonora das ruas. Esta primeira aparição do projeto *FeFa* materializou-se numa série de apresentações de *pregoneros*, que integraram o projeto, e que ao invés de anunciar produtos, entoam cânticos sobre o amor familiar, expressando o condicionamento das famílias cubanas dentro e fora da Ilha (resultado do conflito politico EUA-Cuba), e a artificialidade deste desencontro. Considerando as dimensões poética e musical das atuações, o projeto começou por dar voz à comunidade e integrar uma manifestação vernacular no discurso artístico contemporâneo.

Sucessivamente Magdalena Campos-Pons irá recorrer a este alter-ego, marcado pelo hibridismo cultural em inúmeras performances (Figura 6) onde a figura matricial evoca o sincretismo religioso e convoca a música, a recitação, a procissão e o cerimonial como formas de inscrever/clarificar a presenta africana na história (passada e presente).

Nas performances que realiza no Queens Museum e Guggeheim Museum em Nova Iorque, no Peabody Essex Museum em Salem, Massachusetts ou no Hirshhorn Museum em Washington, *FeFa* ora evoca figura da matriarca que traz o consolo, a fé e o alívio, ora evoca a dor, a raiva e a angústia que marcam as experiências de sobrevivência e resiliência de muitos cubanos, assumindo-se como um corpo performático-simbólico da migração. Projeta as marcas do colonialismo, da globalização, do deslocamento e do assentamento que permite a criação da diáspora, problematizando e explorando as condições e ligações entre o universo cultural Ioruba e a cultura ocidental.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · Magdalena Campos-Pons. *FeFa*. 2012.
Performance.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 6 · Magdalena Campos-Pons. *FeFa IDENTIFY: Performance Art as. portraiture* . 2016.
Figura 7 · Magdalena Campos-Pons. *Sugar/Bittersweet.* 2010. Instalação.

Nas suas palavras:

> *My subjects are often my Afro-Cuban relatives as well as myself. My themes are cross cultural, and cross generational; race and gender expressed in symbols of matriarchy and maternity are thematic ideas.* (Campos-Pons, s/d)

2. Rum e suor

O projeto de 2010 Sugar / Bittersweet (Figura 7) propõe uma revisão crítica da narrativa histórica oficial de Cuba, através de uma instalação onde objetos pictóricos, escultóricos, fotografia, vídeo e performance confluem num discurso onde predominam a violência sexual, o chicote, o sangue e o intolerável odor dos navios do tráfico de escravos. A instalação representa uma plantação de cana-de-açúcar onde as plantas são simbolizadas por 24 colunas compostas por discos de açúcar, vidro, pesos e lanças africanas, assentes em bancos de madeira. As lanças e os bancos de madeira evocam os escravos vindos de África para trabalhar nas plantações, os pesos chineses usados para a pesagem da cana sacarina após a colheita reportam-se aos operários chineses que trabalhavam nos engenhos de açúcar e dos quais a artista também descende

A metáfora histórica que revisita o passado de Cuba (considerada desde sempre numa ligação inquebrável entre local e global) espelha-se igualmente numa dimensão autobiográfica da artista. Tal como em outros projetos, a experiência vivencial, cruza-se com a memória histórica e reflete uma dimensão coletiva que atravessa tempo e espaço: a do infame "triângulo do açúcar" entre a Europa, África e as Américas – e que esteve na origem de uma cultura de diáspora, o Atlântico Negro de Paul Gilroy no qual se praticou a troca de escravos africanos por açúcar.

A propósito da produção de açúcar a artista refere:

> *My perception of sugar has to do with my personal associations with it as well as seeing it as part of a larger narrative... So there's something almost ancestral, in the bones, for me about the implications associated with sugar production. As the quote states, every "lump of sugar" is produced by the sweat of some individual. Producing sugar is a very, very painful process.* (Campos-Pons apud Besseches: 2016)

Em 2015 a artista retoma ciclo do açúcar, mais precisamente a destilação do rum numa instalação intitulada *Alchemy of the Soul*, *Elixir for the Spirits*, (Figura 8, Figura 9 e Figura 10).

A instalação é composta por sacas de açúcar, um gira-discos onde um disco de 45 rpm lembra uma antiga canção cubana, e um conjunto de seis esculturas em metal e vidro soprado onde um líquido cor de âmbar lança um odor

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 8 · Magdalena Campos-Pons. *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits.* 2015. Instalação.
Figura 9 · Magdalena Campos-Pons. *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits.* 2015 (Detalhe).
Figura 10 · Magdalena Campos-Pons. *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits.* 2015 (Detalhe).

adocicado do rum. Uma camada sonora criada por Neil Leonard com fragmentos de vozes, sons do mar, música cubana dissolve-se no espaço transformando a instalação numa experiência multissensorial que convoca a visão, o olfato, o ouvido, o tato, a memória e a imaginação.

As esculturas que evocam as ruinas industriais dos antigos *engenhos* de açúcar, são uma reminiscência das lembranças de infância de Campos-Pons que viveu com a família num quartel de alojamento de escravos em La Vega e onde a paisagem era dominada pela chaminé do antigo engenho de açúcar. As estruturas curvilíneas, bulbosas e etéreas da destilaria em vidro, surgem como presenças espectrais, fantasmagóricas que, através da abstração, remetem para as ruínas da indústria do açúcar, fechando o ciclo composto por inúmeros estratos ou camadas que cruzam memória individual e coletiva. Na verdade a artista utiliza o vidro como forma de "materializar a memória" sendo o uso deste material uma metáfora para evocar a distorção da memória, a sua fragilidade, instabilidade e vulnerabilidade. Artista estabelece, finalmente um paralelismo entre as duas matérias que compõem a obra – o açúcar e o vidro – afirmando que, "there is a conceptual parallel between the materiality of these two substances: liquid to solid, solid to liquid; transparent, translucent, material, immaterial" (Campos- Pons in Besseches: 2016) de onde resulta uma tentativa alquímica de transfigurar a dor em beleza.

Nota Final

A pluralidade discursiva e estética da obra de Magdalena Campos-Pons partilha e reflete um percurso artístico, vivencial e cultural mais vasto, marcado pela consciência de uma construção identitária que resulta não só das heranças ancestrais como das experiências de deslocação, emigração, conhecimento histórico e experiência quotidiana. A revisitação e revisão crítica de problemáticas como memória, género, diáspora, as heranças culturais e os processos de negociação social/cultural, ou as histórias de vida constituem-se assim como matérias que incorporam diversas camadas de sentido que integram os processos criativos da artista.

Através da fotografia, da pintura, escultura, performance, vídeo e instalação Campos-Pons evoca a complexidade das ligações entre o comércio transatlântico, a escravatura e a produção de açúcar em Cuba, apropriando-se criticamente de imagens, gestos, formas, odores e vozes onde o deslocamento, a separação, a hibridação e o sincretismo que marcaram a história de Cuba culminam na criação um alter-ego (*FeFa*) que funde subjetividades individuais e coletivas.

Na verdade *FeFa* constitui-se acima de tudo, como metáfora do

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

deslocamento, da emigração, do exílio e da separação, experimentadas por muitas famílias cubanas não só num período histórico pós-revolução mas que se inscrevem na história do próprio país onde se cruzam a desumanidade e brutalidade do trabalho na indústria do açúcar, o poder e fragilidade da memória ou as narrativas da diáspora que integram um cenário global ora marcado pela indiferença ora pela resiliência.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso

Besseches Joshua. (2016) *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*. [Consultado em 20-11-2016]. Disponível em www.pem.org/sites/alchemy/alchemy_soul/

Campos-Pons, Magdalena (s/d) "Feminist Artist Statement" in Elizabeth A. Sackler Centre for Feminist Art (Brooklyn Museum). [Consultado em 20-11-2016]. Disponível em www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/maria-magdalena-campos-pons

Falola, Toyin (2013). *The African Diaspora. Slavery, Modernity and Globalization*. Rochester: University of Rochester Press

Muehlig, Linda (s/d). *Sugar. Maria Magdalena Campos-Pons*. [Consultado em 15-11-2016]. Disponível em www.smith.edu/artmuseum2/archived_exhibitions/sugar/exhibition.html

Rahier, Jean Muteba; Hintzen, Percy C. & Smith, Felipe (Edited by) (2010). Global Circuits of Blackness. Interrogating the African Diaspora. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press

William, Luis (2011)"Art and diaspora: a conversation with Maria Magdalena Campos-Pons." In Afro-Hispanic Review 30.2: 155-166.

Objeto-roupa: atos de presença

Clothing-object: presence acts

TERESINHA BARACHINI*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, artista visual, professora. Bacharelado em Escultura, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil. Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutora em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes, UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (IA-UFRGS). E-mail: tete.barachini@gmail.com

Resumo: Entendo que as obras de vestir de Hélio Oiticica e de Lygia Clark abordam a inserção consciente do corpo no espaço real através dos atos de experimentações individuais ou coletivos, tendo o objeto-roupa como o elemento propositor junto ao sujeito e, deste em relação ao meio ativo, espaço de vivência coletiva e efêmera.
Palavras chave: Hélio Oiticica / Lygia Clark / roupa-corpo / sujeito / ambiente.

Abstract: *I understand that the wearing works from Hélio Oiticica and Lygia Clark approach the conscious insertion of the body into the real space, through individual or collective acts of experimentations, having the clothing-object as the proposer element along the subject and, from this in relation to the active environment, collective and transient living space.*
Keywords: *Hélio Oiticica / Lygia Clark / body-clothing / subject / environment.*

Introdução

Quando penso sobre as obras sensoriais de Hélio Oiticica e Lygia Clark – trabalhos estes tensionadores e dissolvidos no cotidiano e, porque não dizer, reapropriadores e dissolutórios dos valores estéticos fixos – percebo que suas experimentações são, na maioria das vezes, abordadas em relação à inserção do corpo em um espaço real, evidenciando que o problema não se encontra necessariamente no objeto, mas no sujeito, e com este, uma comunicação desritualizada, abrindo de forma efetiva a participação da obra para com o outro

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

através de deslocamentos constantes de suas próprias significações. Mas todo este aparente desejo de tornar o objeto desfeito, insignificante, é contraditório, na medida em que nem Oiticica tampouco Clark dispensaram o objetual em suas proposições, mas o contrário. Os objetos, mesmo quando dissolvidos ou descontruídos, são os propositores de suas ações.

Para este texto trago os objetos-roupas de ambos para pensar as diferenças e as aproximações que apresentam em relação a vestir o individual e o coletivo. Para Sperling (2008:133), nem Oiticica e nem Lygia Clark realizam uma arte corporal, mas sim a "descoberta do corpo mesmo" e, ainda, enquanto Oiticica tem o enfoque da percepção do corpo pela sua "extroversão", Clark, ao contrário, tem a percepção do corpo pela sua "introversão".

Ato de introversão e extroversão

Nos trabalhos de Lygia Clark, o corpo é absorvente de todo o objeto e, por vezes, leva ao fim deste, estabelecendo-se assim, como uma aparente negação objetual. Interessa-lhe a experiência que o objeto nos propõe. Enfaticamente, chama a nossa atenção sobre o objeto, dando-nos a falsa sensação da desmerecida necessidade do objeto material, pois é na experiência que o objeto se formula enquanto tal. Para Guy Brett (2005:99), a postura que Clark passa a ter com o objeto depois de suas Obras Moles, pode ser dividida em: primeiro lugar, como objetos desprovidos de valores financeiros devido ao material das obras; em segundo lugar, os seus objetos só ganham sentido e estrutura quando o espectador torna-se participante; e, em terceiro lugar, o objeto propicia a interação entre corpo e mente como uma única coisa, fundando assim, a obra como proposição.

O objeto em si, para Clark, passa a ser o propositor das subjetividades que advém da consciência do gesto através da tátil. As *Luvas Sensoriais (1968),* por exemplo, consistem em um primeiro momento vestir as luvas de diferentes materiais e tamanhos para pegar bolas com texturas e dimensões variadas e, logo depois, retirar as luvas e segurar as bolas normalmente. Para Lygia Clark (1980:29), "este renascimento do tato é sentido como uma alegria, como se a pessoa estivesse vivendo novamente a descoberta do próprio tato", do seu corpo e do espaço que este funda a partir desta interação, pois as *Luvas Sensoriais* dão

> *a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida. Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano, para que ele se expresse ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira.* (...) *Para mim, tanto as pedras que encontro ou sacos plásticos são uma só coisa: servem para expressar uma proposição. Se eu construo ainda algo é pela mesma razão. Não vejo por que negar o objeto somente porque o construímos. O importante é o que ele expressa.* (Clark,1986:15-6)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Lygia Clark, *Máscara Abismo* (1968) Fonte: Clark; Oiticica, 1986.
Figura 2 · Lygia Clark, Roupa-corpo-roupa: casal 1969. Foto: Byron Smith Fonte: www.nytimes.com/2014/05/16/arts/design/lygia-clarks-many-twists-and-turns-at-moma.html?_r=0

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Entre os objetos de vestir que aguçam a percepção corporal no sujeito em experiências individuais intimistas, reclusos em seu próprio corpo por meio da introspecção partilhada com os objetos propositores, encontram-se as *Máscaras Sensoriais* (1967-68) e o *Capacete Sensorial* (1967). Este último propõe que o participante vista o capuz e experimente os óculos, os cheiros e, assim, vivencie a percepção da realidade de forma distorcida, onde o mundo ao redor se apresenta alterado, pois o limite específico dado ao corpo tende a isolá-lo, potencializando a "sensação de sentir-se dentro de si mesmo (Bortolon, 2015: 68)."

Em uma carta escrita por Lygia Clark (1986:20-1) à Hélio Oiticica ela afirma estar fazendo uma série de máscaras sensoriais que lembram os *Parangolés*, mais especificamente a *Máscara Abismo* (1968) (Figura 1), que além de ser imensa, "quando se olha no interior debruça-se num verdadeiro abismo! (...) Parecem papos de aves, barrigas de animais e, às vezes, além de máscaras, parecem mais *roupas.*" Objetos que são moldados pelo sopro de quem toma consciência dos "vazios plenos" como espaço de formulações simbólicas.

Com Ovo-Mortalha (1968) o corpo ganha a ênfase de objeto e passa a ser ele mesmo o outro e o suporte da experiência. Este trabalho surgiu de uma 'brincadeira' proposta por Lygia Clark a Hélio Oiticica, a qual consistia em fazer uso de um plástico costurado a outros sacos que estavam em seu ateliê. Com os pés e as mãos dentro dos sacos plásticos é possível envolver o corpo do outro participante em uma ação lúdica na qual se partilham as decisões e os limites das ações corporais do outro.

> *Ele* [o corpo] *incorpora a ideia de ação através de sua expressão gesticular. Ele cessa de ser objeto de si mesmo para tornar-se o objeto do outro, realizando o processo de introversão e extroversão. Ele inverte os conceitos casa e corpo. Agora o corpo é a casa.* (...) *Ele se incorpora à criatividade do outro na invenção coletiva da proposição.* (Clark, 1980:37)

Nesta mesma linha de pensamento "polinuclear" está a série *Roupa-corpo-roupa* (1966-68) (Figura 2), na qual surgem diálogos que carregam a ideia da sexualidade e de gênero como consciência do próprio corpo e da existência do outro. No trabalho *Cesariana* (1967), por exemplo, um macacão feito de tecido emborrachado, com capuz que cobre a cabeça, tem internamente um objeto semelhante à barriga de uma mulher grávida, com zíperes que permitem abrir e tirar espuma picada de dentro, experimentando o ato do 'parto' por aquele que a veste. Já, no trabalho *O eu e o tu* (1968) (Figura 3), dois macacões ligados por um cano carregam no seu interior diversos materiais postos em seus forros, que sugerem corpos masculino e feminino apenas internamente e, externamente,

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Lygia Clark, O eu e e o Tu (1968).
Fonte: Catálogo Hélio Oiticica Lygia Clark: 22ª Bienal Internacional de São Paulo.
Figura 4 · Lygia Clark, Corpo Coletivo (1986).
Foto: Sérgio Zalis. Fonte: Catálogo Hélio Oiticica Lygia Clark: 22ª Bienal Internacional de São Paulo.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

permanecem objetos-roupas assexuadas. A experiência da descoberta ocorre no ato de vestir e tocar a si e ao outro através das aberturas de zíperes existentes.

O toque propiciado pelas roupas-corpo de Lygia Clark fomenta a consciência do gesto e possibilita o reposicionamento em relação ao próprio corpo e ao outro, enquanto sujeito participativo. Segundo Sperling (2008: 130), "ao incorporar o espaço vivencial do participante, a obra deixa de estar no espaço para ser no espaço", pois, já era perceptível desde 1968 que Lygia Clark distanciava-se cada vez mais do objeto em si para ir em direção aos corpos individuais dos participantes que tornavam as suas vivências sensoriais um corpo coletivo na formação de uma arquitetura efêmera. Assim, as suas obras realizadas entre 1970 e 1976, na França, passam a ser denominadas *Corpo Coletivo* (Figura 4).

Em Oiticica, pode-se dizer que com seus *Parangolés* (Figura 5 e Figura 6) o corpo não é apenas dança, mas extensão da própria atitude corporal em relação ao ambiente, apresentando-se como singularidade do sujeito e vinculando-se intimamente a este como meio para conexões expressivas através do sensório. Segundo Favareto (1992), não podemos categorizá-los como arte corporal porque o corpo, para Oiticica, não era suporte, ficando evidenciado que seus objetos são veículos irredutíveis para a experimentação em aberto ao outro e, concomitantemente, ao ambiente.

Oiticica compartilha a ideia do objeto como uma nova categoria aberta, e principalmente como um elemento propositivo, que quando entendido como tal, deve-se considerar a possibilidade do objeto ser o que leva a um "novo comportamento perceptivo" e participativo por parte do espectador. Tendo o objeto, portanto, a proposição como sua essência, este passa a ser partícipe importante do ambiente. Para Oiticica, o interesse por este que é o objeto "se volta para a ação no ambiente", no qual os objetos existem como sinais que são absorvidos e transformados pelas experiências dessas ações.

Os *Parangolés* são apresentados por Oiticica (1986:70-6) como o próprio *Programa Ambiental* na medida em que este é "eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura". Os Parangolés não se colocam como obra-espaço-tempo, mas como "obra-objeto no mundo ambiental" em que participam 'usuário' e 'observador'.

> *Parangolé é a descoberta do corpo. Parangolé para mim é um programa. Parangolés são as capas que eram feitas para vestir, elas são extensões do corpo, elas mudam, elas estabelecem uma relação do corpo com ele mesmo e da estrutura da capa com o corpo e com ela mesma.* (Oiticica, 1979 In Oiticica Filho 2009: 233)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 5 · Hélio Oiticica, Nildo da Mangueira veste Parangolé 19 capa 15 Foto: Sérgio Zalis (1986) Fonte: *Lygia Clark e Hélio Oiticica. Catálogo da Sala Especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: Funarte
Figura 6 · Hélio Oiticica, Nildo da Mangueira veste Parangolé 1 capa 1(1964) Fonte: Favareto, 1992

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Há um deslocamento de posição do objeto na mesma proporção em que há o deslocamento da simples observação para o da experimentação múltipla e indeterminada no seu devir. O objeto que produz estes efeitos no sujeito – obviamente a partir da iniciativa deste – já não pode ser considerado como elemento exterior a este último, mas como um sujeito que lhe fala e induz à mudança da significação do seu gestual. O corpo é constituído de um gestual que se realiza no ato em si e, por vezes, torna-se indissolúvel em relação ao objeto. Para Oiticica, por exemplo, o aparecimento do sujeito que realiza a fruição do trabalho de arte, transformando-o e utilizando-o como veículo e extensão reflexiva de sua expressão, torna-o potencialmente um ator-autor em lugar do tradicional espectador. O seu objeto-roupa, *Parangolé,* não utiliza o corpo como suporte da obra, "pelo contrário, é a total incorporação. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo... eu chamo de in-corporação (Oiticica, 1979 In Oiticica Filho 2009: 229)."

Conclusão

Com o objeto-roupa, Oiticica cria um "programa ambiental" e Lygia Clark nos oferece suas "proposições sensoriais". Em um, o foco está no vestir e movimentar-se com o objeto-roupa, ativando desta maneira a consciência do corpo, do ambiente e de suas inter-relações. Cradall (2008:148) dirá que se cria neste vestir um "espaço intersticial ou fase intermediária entre sujeito e objeto, observar e vestir, ação e inação, corpo e ambiente, movimento e estrutura", ou seja, uma "estrutura-ação no espaço". E, nas proposições sensoriais, o foco passa a ser o sujeito da ação, pois é a partir dele e nele como uma unidade celular que o coletivo se constitui durante a experiência, porque somos todos propositores.

Como vestir um objeto-roupa de Oiticica e de Lygia Clark e não sermos levados a repensar o nosso estar no mundo? Parece-me impossível permanecer indiferente ao ato de vestir, por exemplo, uma *Roupa-corpo-roupa* ou um *Parangolé*. Impossível não perceber o ato presentificado do gesto consciente no e do corpo ao tocar, ao caminhar, ao dançar, etc. Vivenciar é uma urgência do instante.

Referências

Bortolon, Flavia J. A. (2015) *A nostalgia do corpo: a construção do corpo na obra de Lygia Clark*. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, UFPR

Brett, Guy (2005) *Brasil Experimental: arte /vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. ISBN 85-86011-94-0

Clark, Lygia (1980) Lygia Clark: *Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: FUNARTE

Clark, Lygia; OITICICA, Hélio (1986) *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Catálogo da Sala Especial do 9° Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte

Crandall, Jordan (2008) "Anotações sobre o Parangolé" In Braga, Paula (2008) *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008 ISBN 9788527308052

Favaretto, Celso Fernando (1992) *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo ISBN 8531400651

Figueiredo, Luciano (curador) Catálogo Hélio Oiticica Lygia Clark: 22º Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo

Figueiredo, Luciano (org.) (1998) *Cartas 1964–74 Lygia Clark Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ ISBN 9788571081918

Oiticica Filho, Cesar; Vieira, Ingrid (org). (2009). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue (Encontros) ISBN 9788579200069

Oiticica, Hélio (1968) "Objeto-Instâncias do problema do Objeto". Revista GAM-n°15-Rio de Janeiro In Catálogo (1978) *Objeto na arte*: Brasil, anos 60. São Paulo: FAP

Oiticica, Hélio; Cardoso, Ivan (1979) "HO. Depoimento especial para o filme HO" In Oiticica Filho, Cesar; Vieira, Ingrid. (2009) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. ISBN 9788579200069

Smith, Roberta. (15-mai-2014) *See Me. Feel Me. Maybe Drool on Me. Lygia Clark's Many Twists and Turns*, at MoMA. NY:Jornal New York Times [acesso em 10-dez-2016] Disponível em URL: www.nytimes.com/2014/05/16/arts /design/lygia-clarks-many-twists-and-turns-at-moma.html?_r=0

Sperling, David (2008) "Corpo+Arte = Arquitetura. Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark" In Braga, Paula (2008) *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008 ISBN 9788527308052

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Já me transformei em imagem: Apropriações indígenas da tecnologia no coletivo Vídeo nas Aldeias

I already became an image: Indigenous appropriations of technology in the collective Vídeo nas Aldeias

THAIS GOMES DA SILVA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil. artista visual, professora e pesquisadora. Licenciatura plena em Artes Visuais – Pontifícia Universidade católica de Campinas (PUC-Campinas).

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, CLC – Centro de Linguagem e Comunicação; Programa de Pós-graduação em Linguagem, Mídia e Arte. Campus I – Prédio da Reitoria Rod. D. Pedro I, km 136. Pq. das Universidades Campinas – SP / CEP: 13086-900 Brasil. E-mail: thaisilvarte@gmail.com

Resumo: Este artigo busca refletir sobre a importância da apropriação da tecnologia audiovisual por indígenas brasileiros dentro do coletivo Vídeo nas Aldeias, como forma de fortalecer a memória dos povos tradicionais, assim como dar visibilidade ao movimento indígena. "Brasil dos índios: um arquivo aberto" A instalação que parte da 32º Bienal de São Paulo assume uma forma que fortalece e reafirma o protagonismo nativo, assim como se posiciona contra a exotização da imagem do indígena na sociedade do espetáculo.

Palavras chave: Vídeo nas aldeias / Imagem / 32º Bienal São Paulo.

Abstract: *This paper aims to consider about the relevance of the audiovisual technology appropriation by brazilian indigenous people within the collective Video nas Aldeias, as a way to make stronger the memory of the traditional people, as well as give visibility to the indigenous movement. The art installation "Brasil dos índios: um arquivo aberto", part of the 32th Bienal of São Paulo assumes a shape that strengthens and reaffirms the native protagonism, as well as takes a position against the exotization of the indigenous picture inside the society of the spectacle.*

Keywords: *Vídeo nas aldeias / Image / 32º Bienal São Paulo.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Desde a chegada dos colonizadores no território brasileiro, a imagem dos nativos vem sendo criada e recriada à revelia de seus próprios costumes e expropriada por interesses mercadológicos internos. Os estereótipos e preconceitos culturais sustentados ao longo desses mais de 500 anos negam o acolhimento do indígena que chega na contemporaneidade sob os efeitos da colonização. Uma delas é a idealização de sua imagem, vista em uma fotografia da Amazônia, na literatura de José de Alencar, a partir do protótipo xinguano e do "*bom selvagem*" de Rousseau, que segundo Leopoldi (2002) influencia até hoje o modo de ver/estudar as populações indígenas no passado e no presente.

Essas generalizações e mitos deixam de considerar a sua realidade atual, composta por uma multiplicidade que abarca inevitáveis transformações, necessidades e bi-culturalismos. No Brasil, atualmente existem mais de 300 povos falantes de 200 línguas diferentes além do português. São mais de 800 mil indígenas espalhados pelo país em diferentes situações de subsistência, memória e resistência. Parafraseando o título da 32º Bienal de São Paulo, a situação indígena atual está carregada de *Incerteza viva*. Incerteza sobre a demarcação de suas terras, a perpetuação de sua língua materna e sua identidade, seus ritos e costumes, sobre a permanência de suas florestas, assim como a garantia de seus direitos em contexto urbano.

O genocídio desses povos tradicionais vem acontecendo ainda hoje, provocado pelo poder e violência da bancada ruralista na luta pela demarcação de suas terras, pelo descaso da mídia que exotiza e silencia suas reivindicações, bem como do estado brasileiro, que parece ignorar a sua existência, assim como os seus diversos graus de necessidades, o que pode ser caracterizado como forma de etnocídio.

São inúmeras as questões que poderíamos citar neste artigo, mas a proposta não é necessariamente essa, apesar de precisar de seus dados para perceber o protagonismo que líderes indígenas visionários estão conquistando com o uso da tecnologia audiovisual trazida pelo coletivo Vídeo nas Aldeias (Figura 1). O coletivo vem cumprindo um papel essencial diante da necessidade da construção e produção da imagem indígena, pelo próprio indígena e a partir de suas próprias escolhas.

Enquanto na sociedade que vivemos a imagem ditada pela ideia de espetáculo cumpre uma função de alienação, apagamento e mercantilização (Debor, 1967), as produções realizadas pelos nativos seguem em sua contramão, utilizando seus recursos para recuperar, moldar e transformar a sua própria imagem, em um movimento de resistência, que carrega de historicidade o que a sociedade do espetáculo teima em apagar.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

1. Vídeo nas Aldeias

O projeto VNA foi idealizado pelo indigenista Vincent Carelli em 1986. Surgiu dentro das atividades da ONG Centro de Trabalho Indigenista, quando Vincent experienciou filmar os Nambiquaras e depois deixá-los assistir a si mesmos. Essa relação de troca gerou uma mobilização e experiência coletiva, vistas pelo indigenista como forma de contribuir para um maior protagonismo e autonomia dos indígenas.

> *Quando esses povos obtêm informações sobre a existência de outros povos indígenas, quando percebem que todos experimentam as mesmas dificuldades no convívio com os "brancos", quando se sentem, então, muito mais numerosos, eles captam a dimensão da posição de "índio" que lhes reservamos.*
> *Aprendem uns com os outros novas formas de interação com a sociedade nacional, constroem alternativas próprias que experimentam primeiro internamente, mas que também estão interessados em divulgar. São novas modalidades de representação que envolvem a reconstrução de sua auto-imagem, um processo seletivo de peculiaridades culturais, que cada povo realiza em função de sua experiência e de seus interesses de contato.*
> *Os povos indígenas se fortalecem em situações de comunicação, nas quais as situações particulares fazem sentido e quando eles podem manifestar respostas culturalmente adequadas. O formato de suas culturas depende, efetivamente, de uma dinâmica de recriação permanente de diferenças, que assumem como afirmação política e que tem muito a ganhar no acesso aos meios de comunicação* (Gallois e Carelli, 1995:26-31)

No ano 2000 o projeto se constitui como ONG independente e passa a trabalhar com comunidades interessadas em trocar experiências com outros povos (Figura 2) "assim como na revisão de sua imagem e representação junto à sociedade brasileira e internacional" (Gallois & Carelli 1995).

Hoje, o projeto *Vídeo nas Aldeias* é uma referência na área e conta com um importante acervo de imagens dos povos indígenas no Brasil, tendo produzido mais de 70 filmes. O coletivo atua principalmente na formação de qualidade dos cineastas indígenas assim como na produção e divulgação dos vídeos em escolas, universidades e festivais nacionais e internacionais. Sua área de atuação se espalha por todo território brasileiro onde há comunidades indígenas interessadas no projeto.

1.1. O Brasil dos índios: um arquivo aberto na 32° Bienal de São Paulo

A 32º Bienal de São Paulo chegou em 2016 com a curadoria do crítico Jochen Volz (1971, Braunschweig, Alemanha) trazendo em seu projeto curatorial a *Incerteza Viva*. Nesse tema abrangente que assola os aspectos sociais, públicos e políticos da nossa vida, ele nos instiga a refletir sobre as condições contemporâneas no

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Reprodução/ Vídeo nas Aldeias. Fonte: www.3.bp.blogspot.com /-9orcAKcAaX8/UUOQMuKcFkI/AAAAAAAAAZM/Q5JMfktkfAc /s1600/video+nas+aldeias.jpg
Figura 2 · Reprodução/ Projeção de vídeo na aldeia Panara de Nasipotiti, Mato Grosso. Foto: Vincent Carelli. fonte: www.saopaulosao.com.br /images/bienal_projecao.jpg

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

que diz respeito à vida em contexto da incerteza, "consciente de que vivemos imersos em um ambiente por ela regido" (Volz, 2016). Assim, dentre os 81 convidados, o Vídeo nas Aldeias, que completa 30 anos de trajetória, traz para a bienal um panorama histórico das produções realizadas por povos indígenas entre eles Xavante, Guarani Kaiowá, Fulni-ô, Gavião, Krahô, Maxakali, Yanomami e Kayapó, como pode ser visto no folheto de divulgação (2016) da exposição, contendo

> *Uma série de imagens, cedidas por colaboradores, indígenas e não indígenas, entre cineastas, militantes e artistas que produziram arquivos preciosos de fatos políticos relevantes e dos movimentos de insurgência e mobilização indígena atuais (...) um recorte composto por 85 fragmentos de 27 povos indígenas, com imagens filmadas entre os anos de 1911 e 2016, no Brasil.*

A proposta de instalação montada em três grandes telas simultâneas é *"O Brasil dos índios: Um arquivo aberto"* que nas palavras de Vincent Carelli (2016) traz "um quadro complexo dessa realidade contemporânea dos índios brasileiros" arquivos de imagem que vão desde os "índios do primeiro contato, a intimidade de cerimoniais na aldeia, conflitos com governo e com os exploradores da Amazônia".

Na instalação, podemos identificar as diversas formas de produção feitas pelos realizadores, em especial os que passam pela manutenção de uma memória em um processo de resgate, como no filme As hipermulheres (Figura 3) que aborda o ritual feminino Jamurikumalu no Alto Xingu (MT), que não era realizado a mais de 20 anos na aldeia Kuikuru. O ritual é retomado e registrado quando se percebe que os cantos primordiais para a sua realização sobrevivem no conhecimento de uma única mulher indígena. O vídeo aparece novamente como instrumento que evoca e possibilita esse processo de retomada, trata-se não apenas de um processo de preservação da memória, mas de seu resgate e reativação.

A beleza dos rituais indígenas e da intimidade nas aldeias como é o caso do filme *Cheiro de Pequi (Imbé Gikegü*na) dos diretores indígenas Takumã e Maricá Kuikuro, que mostra a festa do Hugagü, no qual, de forma descontraída, "os homens esculpem vaginas em madeira a fim de provocar as mulheres, que reagem alegremente." Mas entre olhar uma tela por vez ou todas, nosso olhar inevitavelmente percebe o contraste da intimidade que nos aproxima do indígena e desmantela nosso olhar exotizado para ir de frente com a violência, de invasões e intervenções militares presente em vários dos fragmentos, entre eles o filme *Vamos à luta* (2002) do realizador indígena Divino Tserewahu (xavante), com registro da reserva Raposa Serra do Sol.

Aos que desconhecem as questões indígenas, é preciso se demorar para que as imagens, tão diversas e tão próximas entre si, comecem a fazer sentido

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

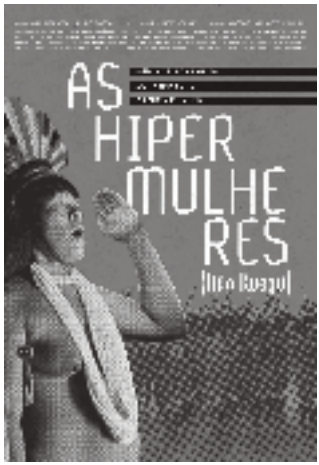


Figura 3 · Folheto divulgação. filme "As Hipermulheres (Itão Kuegü)".
Carlos Fausto, leonardo Sette e Takumã Kuikuro, 2011.
Fonte: www.videonasaldeias.org.br/admin/gui/files_upload/noticias/1314265905.jpg

Figura 4 · Zezinho Yube, diretor indigena do curta Ma Ê Dami Xina – Já me transformei em imagem, 2008. Em evento no Berlinale 2015.
Fonte: www.berlinale.de/media/bilder/2015/boulevard_2015/06_02_2015/060215_AK_0003_IMG_FIX_1200x800.jpg

dentro do imaginário que costumamos colocá-los. O filme possui o recurso de desmantelar as falsas impressões que repetimos sobre a imagem dos índigenas, num senso comum, exotizada e negativada.

As produções feitas por esses realizadores indígenas subvertem a memória nacional, a história passa a ser contada a partir de suas próprias experiências em vias de desconstruir essa falsa impressão que a sociedade ocidental insiste em manter.

Conclusão

O título deste artigo vem da produção de um curta J*á me transformei em imagem | Ma ë Dami Xima, (2008)* com direção do realizador indígena Zezinho Yube, um Huni kui (Kaxinawá) do Acre no norte brasileiro. O curta (Figura 4) responde de forma objetiva à necessidade do recurso do vídeo como forma de perpetuar o conhecimento ancestral, fragmentado pela dispersão, pelo contato e pelas transformações que cada nova geração de índios é exposta.

Sabemos que na sociedade do espetáculo a imagem representa visibilidade: sem ela, assim como sem um registro civil, desaparecemos. Para o indígena o uso dessas ferramentas vem promovendo na sociedade uma aproximação particular com o outro, que ao se fazer ver, tenta garantir o ouvir e o existir além do imaginário do mundo.

Nesse sentido, podemos ressaltar a importância do coletivo vídeo nas aldeias neste processo de desconstrução do nosso olhar por meio de produções que surgem dentro dos anseios do próprio indígena. Se antes era preciso um deslocamento geográfico para compreender a existência múltipla e diversa dos índios, hoje esse deslocamento se dá em uma visita na página do coletivo na internet, assim como na instalação *O Brasil dos índios: um arquivo aberto* proposto para a 32º bienal.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Carelli, Vicent; Gallois, Dominique. (1995) "índios eletrônicos: a rede indígena de comunicação". Sexta-feira. São Paulo, v.2, p.26-31, 1998. [Consult. 2017-01-11] Disponível em URL: www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/indio_elet.pdf

O Brasil dos índios: um arquivo aberto. Publicação Fundação Bienal de São Paulo, 32a Bienal de São Paulo – Incerteza Viva. 2016. Disponível em URL: www.issuu.com/bienal/docs/folhetovnabienal_final_web/3?e=0/39729546

Vídeo nas Aldeias. Apresentação. 2016. www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1 [Consult. 2017-01-11]

TedxAmazônia. Putting cameras in the hands of people without voices: Carelli. 2011 Disponível em URL: www.youtube.com/watch?v=q_eU6qhLOXY [Consult. 2017-01-11]

La invención del mundo en la obra de Victoria Iranzo

The invention of the world in the work of Victoria Iranzo

VENTURA ALEJANDRO PÉREZ SUÁREZ*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual. Bachillerato Artístico en el Politécnico de Vigo, Grado en Bellas Artes en la Universidade de Vigo, Master de arte contemporánea: Investigación y creación en la Universidade de Vigo.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Departamento de Escultura, Grupo MODO. Maestranza N°2. 36002. Pontevedra, España. E-mail: ven-tu@hotmail.es

Resumen: El objetivo de este artículo es acercar la obra pictórica de Victoria Iranzo, abordándola desde la cosmovisión como representación de la imagen del mundo, la utilización de la maqueta como elemento auxiliar en su proceso pictórico y la revisión del metamapa, en calidad de cartografía de una cosmovisión, como tema general de su trabajo. Concluye este texto en un recorrido de la historia de la imagen del mundo que finaliza en su hipótesis y metodología: sigue siendo posible la inveción del mundo desde la combinatoria de sus partes dadas.

Palabras clave: Cosmovisión / metamapa / bricoleur.

Abstract: *The aim of this article is to focus the pictorial work of Victoria Iranzo, approaching from the cosmovision as a representation of the image of the world, the use of the model as an auxiliary element in her pictorial process and the metamap´s revision, in the quality of the worldview´s cartography, as a general theme of his work. This text concludes in a path of the history of the world's image that concludes in her hypothesis and methodology: it is still possible the world's invention from the combination of its given parts.*

Keywords: *Worldview / metamap / bricoleur.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

1. Introducción

> *Estoy al borde del precipicio y mi trabajo consiste en evitar que los niños caigan en él. En cuanto empiezan a correr sin mirar adónde van, yo salgo de donde esté y los cojo. Eso es lo que me gustaría hacer todo el tiempo. Yo sería el guardián entre el centeno*. (J.D. Salinger, 1995; 112)

Un plato roto en la cocina y encima de la mesa hay un libro de título "L´invention du Monde". En esta escena, (Figura 1) la pintura de Victoria Iranzo (Cuenca, 1989) muestra un espacio donde solamente ocurre ese incidente, pero se descubre, más allá de esta imagen, que la representación se dobla a una presentación, resultado de la maqueta hecha de una cocina. (Figura 2)

Representar la maqueta en pintura es tomar distancia dos veces de un modelo al natural, una desde el cambio de escala de la maqueta y otra desde el medio pictórico. Esta doble distancia permite un proceso donde límite, obra y representación generan un discurso creativo que se vuelca, como ese mismo título del libro, a la invención de un mundo o cosmología creativa.

Por consiguiente, la construcción del mundo en la obra de Victoria Iranzo se consolida en base a tácticas interceptoras. De este modo miniaturización o encapsulamiento son los componentes de un aislamiento que gestiona una nueva forma de crear un mundo.

El replanteamiento a la hora de entender el espacio y, sobre todo, de definir el límite de ese cosmos, a la par del cartógrafo del XVI, el filósofo, el utopista o la artista que amplia o disminuye la dialéctica del límite del mundo conocido (Sloterdijk, 2004), genera el tema a tratar en este texto: ¿Hay alternativas en la actualidad para proponer una nueva forma y límite del mundo?

2. Metamapa

Se contempla la cosmovisión como eje central a la hora de abordar la obra pictórica de Iranzo, donde el apoyo de la maqueta, como modelo de representación, reniega del modelo natural ya dado del propio mundo. Una imagen del mundo actual, o cosmovisión contemporánea, puede trabajar desde la voluntad de cambiar el mundo mediante la transformación, miniaturización y negación de su representación directa, más que la labor de representarlo a su imagen y semejanza.

En contraste, se trata de un posicionamiento contrario al que Paul Zumthor muestra con respecto a la configuración mental, intelectural y espacial de la Edad Media, que en su libro "La medida del mundo" (1993) señala la preocupación del hombre medieval "por el mundo tal y como es, más que impulsados por el deseo de transformarlo" (Zumthor, 1994; 33).

La imagen del mundo en la Edad Media no se habría cerrado a como lo comprendemos en la actualidad. La búsqueda de la forma final del mundo y posteriormente el fin del período medieval con el descubrimiento de América, da luz sobre lo qué se ha centrado el saber europeo de aquel entonces con respecto a su entorno; una creciente investigación de explorar y ampliar el límite del planeta en su afán colonizador.

Desde otro ámbito teórico, Sloterdijk añade en la cosmovisión el hecho de «que sólo puede serlo en los límites bien definidos de su contorno» (Sloterdijk, 2004: 191), como mapa o representación del mundo cercado.

Por consiguiente, Sloterdijk apunta a que si existe un límite, también existe la capacidad de sobrepasarlo, conocido este parámetro como "dialéctica del límite" y en cuya máxima expone: "todo límite o frontera dice a la vez "alto" y "sigue", incluso aquella que se presenta como la última" (2004: 188).

De este modo, la definición del mundo se traduce como todo lo que puede ser contenido por una forma de límite conocido y traspasable, además de fijar al ser humano en el mundo como aquel que "sigue marcado por el recuerdo de otro-haber-estado-dentro y por la anticipación de una última envoltura" (2004; 183).

Pero, ¿Donde situar estos límites que envuelven al ser humano?

En respuesta a ello, artistas y pensadores como Vilém Flusser abordarían esta dinámica de la cosmovisión y sus limites desde una perspectiva individual. En este caso, propone un par polar cercano a lo privado/público como los dos campos en el que fluctúa su composición de límites; de lo más acostumbrado de la casa a lo menos acostumbrado del universo desconocido, este autor genera una gama de capas espaciales acopladas unas dentro de otras que engloba, de lo más íntimo a lo más externo, la casa; la ciudad; las afueras; el país; el mundo y el universo. (Sloterdijk, 2006)

De manera similar, el artista Friedensreich Hundertwasser introduce la "Teoría de las cinco Pieles" (1972) en un diagrama de los límites de representación del mundo y que se diferencia de la propuesta de Flusser cuando Hundertwasser incorpora al cuerpo y a la prenda en los centros más íntimos.

Con todo, se podrá entender estas teorías como un mapa de cosmovisiones concéntricas, un metamapa o cartografía de los límites de la cosmovisión y donde el proyecto de Iranzo conjuga estas envolturas a un nuevo resultado cartográfico.

Otros artistas como Guillermo Kuitca, que trabaja con el metamapa a la hora de contemplar la cartografía "como el lugar de todos los lugares posibles" (G. Cortés, 2010: 88) y que establece el punto más privado en la cama, así como Flusser lo establece en la casa o Hundertwasser en el propio cuerpo. Desde el otro lado, Kuitca afirma que tanto el mapa al uso como la cama son "dos

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Victoria Iranzo, *View from the window*, 2016. Pintura, Óleo sobre lienzo, 42 x 36 cm. Fuente cedida por la creadora.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 2 · Victoria Iranzo, *sin título*, 2016. Maqueta, madera, tela, papel sobre cartón, 16 x 16 x 16 cm. Fuente cedida por la creadora.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

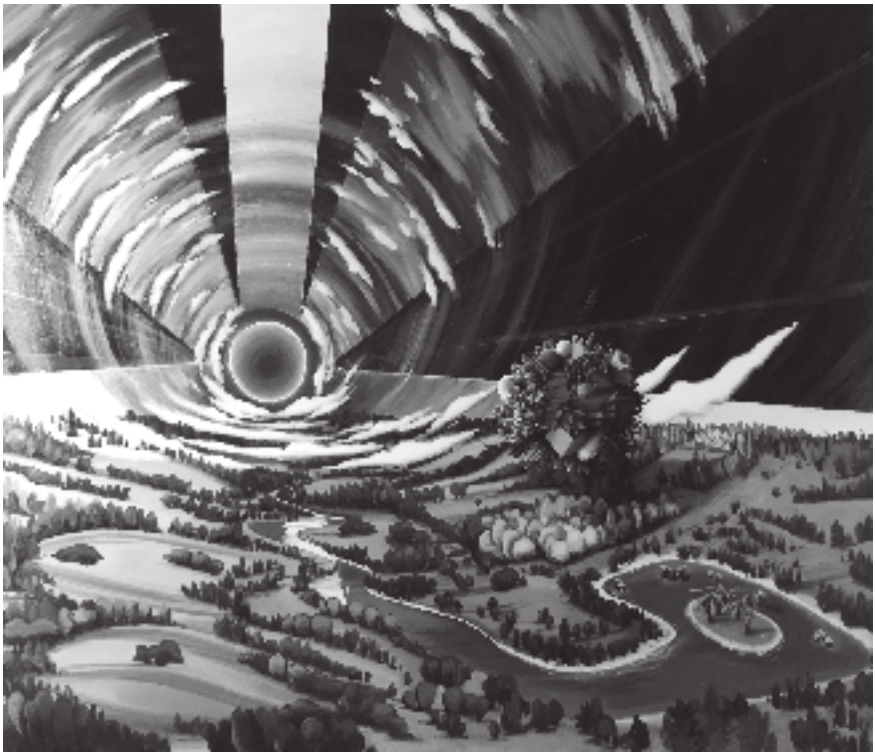


Figura 3 · Victoria Iranzo, *Rolling Sint Anna*, 2016. Pintura, óleo sobre lienzo, 120 x 150 cm. Fuente cedida por la creadora.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 4 · Victoria Iranzo, *Fail*, 2016. Maqueta, témpera sobre lienzo, 10 x 15 cm. Fuente cedida por la creadora.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

extremos de localización, el privado y el público, lugares excluidos para cada uno de nosotros aunque compartidos por todos" (2010: 89).

En relación a la pintura de Iranzo, los límites representados se separan, dilatan y truncan. La diferencia con los otros ejemplos revisados reside en que el metamapa de Iranzo evita todo principio de concentricidad o encerramiento de espacios unos dentro de otros. No pretende ampliar otros límites sino repensar los ya dados hasta ahora desde otras perspectivas.

Desde un nivel conceptual, la obra de Iranzo (Figura 3) apuesta por el replanteamiento de la visión del mundo donde el cielo, como supuesto límite envolvente del centro-mundo, es transformado en una estructura tubular y modificador del paisaje representado. Ese mundo deja de ser centro para dar paso a un nuevo posicionamiento en sus límites y estructura. Mientras, otro planeta de tamaño más pequeño parece rodar por ese paisaje-tubo.

Desde el nivel técnico, la obra siempre reniega de una visión directa y romántica del mundo como modelo de representación. La pintura de Iranzo, del mismo modo que la obra de Philipp Fröhlich, también se cuestiona el medio cuando representa una presentación antecedente en la maqueta.

Este posicionamiento se puede ver en otras obras como "Fail" (2016) (Figura 4), donde utiliza el collage con láminas fotográficas dentro de la maqueta sin ninguna voluntad, en la posterior pintura, de integrar o difuminar los límites entre las imágenes impresas de la hoja con la maqueta general. Con esto, no pretende engañar al ojo en el verismo de un paisaje natural, sino en evidenciar una construcción de tramoya que vuelve a resaltar los límites de un mundo.

Para finalizar este apartado, se expone que la situación del límite en la cosmovisión se divide desde lo micro y más privado a lo macro y más lejano en una serie de límites concéntricos.

Por otro lado, se denominan metamapas a las diferentes lecturas que generan los artistas y pensadores acerca de la situación de estos límites, para concluir que el metamapa de Iranzo es un modelo diferente donde concentricidad o encapsulamiento mutan a otras alternativas.

Cabe preguntar, una vez comprendido los diferentes posicionamientos del límite en un esquema como el metamapa, ¿Cuáles son sus resultados a lo largo de la historia?¿Cuáles son las referencias directas de la pintura de Iranzo?

3. The city as an egg

> *Por su mágica simetría y su forma quintaesenciada, desde los tiempos de las creaciones neolíticas de imágenes del mundo el huevo actúo como protosímbolo de la cosmización del caos* (Sloterdijk, 2011: 297).

En esta dinámica es lícito relacionar la figura del huevo como metáfora en cuanto a cosmovisión se refiere. Sloterdijk señala la idea del huevo como "un símbolo que enseña de por sí a pensar en conjunto la forma que cobija y su rotura". (2011: 297) Dinámica que se encuentra presente en la dialéctica del límite en cuanto se establece una frontera para ser rebasada-

Por consiguiente, en esta idea de límite susceptible a rupturas y ampliaciones por un tipo de tensiones, Cedric Price ofrece un primer diagrama de la evolución histórica de la ciudad occidental como el resultado de los diferentes cambios en la imagen del mundo. (Figura 5)

De este modo, se propone una relación entre la evolución de la ciudad, del mismo modo que Iranzo aborda en su pintura, como otra de las tantas maneras de generar una cosmovisión. Acaso, como se abordó con Flusser o Hunderwassert, ¿No hay diferentes capas concéntricas, entre ellas el espacio de la casa, el cuerpo o la propia ciudad, en el metamapa de la cosmovisión?

Con todo, "The city as an Egg" (1969) se muestra como el trazado de la urbe en tres períodos que muestran el cambio de límite que sufre la ciudad y que corre en paralelo a tres tipos de cosmovisiones. La obra de Iranzo, a su vez, recoje una amplia iconografía de este recorrido histórico-urbano.

3.1. Boiled egg

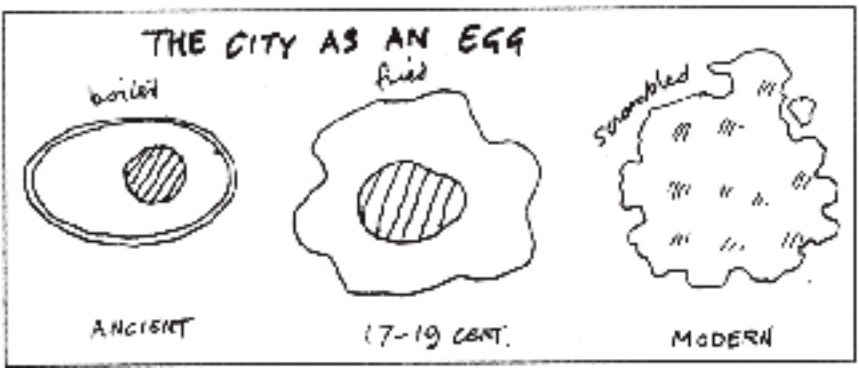
> *O que lle suscitaba un inesgotable interese non era o fragmento de coral, senón o interior do propio vidro. Tiña moita profundidade, malia ser transparente como o aire. Era coma se a superficie de vidro fose unha bóveda celeste que encerrase un mundo diminuto cunha atmosfera completa.* (Orwell, 2011: 151)

La imagen del mundo está íntimamente vinculada a la construcción de espacios. Ya Rykwert trataría de manera reveladora a la ciudad antigua como cosmovisión de límites muy definidos y defendibles (Rykwert, 2002: 29). Límites tan definidos como Price aboga en la figura izquierda del "Boiled egg" (Figura 5) y que hace alusión a la ciudad antigua.

Esta figura a tratar se inscribe en la Grecia clásica, con la construcción de la República platónica como una propuesta de expansión cosmológica ante a la caída de Atenas y al abatimiento de la forma de mundo clásico conocido (Sloterdijk, 2004).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



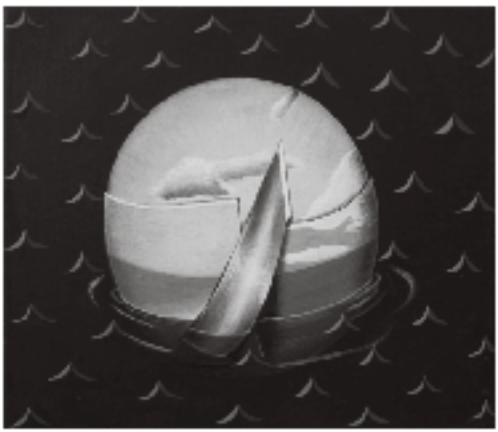


Figura 5 · Cedric Price, *The city as an egg*, 1969. Dibujo, tinta sobre papel, 27 x 11,58 cm. Fuente: https://geoarchitecture.wordpress.com/2015/08/24/the-urban-hyperobject/cedric-price-city-a-an-egg/
Figura 6 · Victoria Iranzo, *Water floating space*, 2016. Pintura, témpera sobre lienzo, 26 x 32 cm. Fuente cedida por la creadora.

Como advierte Rykwert, la imagen del mundo clásico fue la de los límites defendibles por sus murallas griegas, de cualidad hermética o a lo que Price sintetiza, por sus cualidades similares, como Huevo Cocido (Boiled egg).

En relación a la obra de Iranzo se descubre resquicios de cercos y construcciones de límites. (Figura 4) Surge la imageneria de la cúpula, la cápsula, la burbuja o la bóveda heredadas de la iconografía de el Bosco, Haus-Rucker Co o Buckminster Fuller con la "Cúpula sobre Manhattan" (1960). La cáscara o ese sentido del cobijo abordado por Sloterdijk sigue presente en la pintura de Iranzo.

3.2. Fried egg

El siguiente punto es marcado en 1516 por la isla "Utopía" de Tomás Moro en cuanto responde al "desasosiego de la generación que "descubrió" América" (Zumthor, 1994: 238). Proceso que conlleva hacia una apertura y ruptura de la antigua cosmovisión europea que tiene que volver a redimensionar su medida, orden y forma.

Por otro lado, los límites urbanos se expanden, del mismo modo que el "Fried egg" (Figura 5) o la cosmovisión medieval. La cáscara se ha roto y el contorno se abre a nuevas formas. Los próximos siglos, que abarca en el diágrama de Price del XVII al XIX, se verán condicionados por diferentes proyectos e ideales basados en la imagen arquetípica de la isla o "lo que emerge del mar y promete reposo", término "para designar en un primer momento toda tierra nueva" (1994: 241) como supondría América.

Recurrente a lo abordado, la imagen insular reaparece en la obra de Iranzo (Figura 6) o en Urbano Lugrís con "San Barandán" (1946). Reflejo del descubrimiento de una nueva codificación del mundo.

3.3. Scrambled egg

Tras el descubrimiento de América, el mundo se agota en su realidad y representación. Ya no hay más lugares que descubrir. En 1978, "Delirio de Nueva York" de Koolhaas dicta la huida de un mundo agotado en una analogía al Arca de Noé. (Koolhaas, 2014)

Por su parte, aunque la Tierra finalmente queda resuelta en su forma esférica actual, Lévi-Strauss en 1962 ofrece el pensamiento bricoleur como aquel método idóneo en el agotamiento de la cosmovisión , ya que "no opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos" (Lévi-Strauss, 2014: 35)

Cinco años más tarde, "Entropy and the New Monuments" de Robert Smithson registrará la evolución constructiva de los restos de la urbe, lo híbrido entre rural y urbano. Suburbanismos que se acercan al "Scrambled egg" de Price

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

(Figura 5); es el "territorio caliente" como límite diluido de la ciudad moderna, sujeto a unas leyes de entropía o aquella energía residual "que queda disipada cuando un estado se transforma en otro" (Careri, 2002: 170).

Son la mezcla como método, la parte bricoleur y la entropía abordada por Smithson los que conjugan un reciclaje de fragmentos de un mundo aparentemente agotado a otras formas posibles de cosmovisión.

4. Conclusión

> *Esto es, evidenciar cómo los dispositivos de representación pueden dar lugar a nuevas complejidades, cómo nuevos mundos son creados desde el arte a través de obras que repiten y fragmentan la complejidad total, bajo una estrategia interna de miniaturización. Es lo que aquí denominamos: construcción del microcosmos como proceso recursivo* (Fuentes, 2016: 116).

Iranzo, de este modo bricoleur, recoge fragmentos de otras ideas, iconografías, fotografías y los recompone en una maqueta. Maqueta como modelo de representación compuesto por esos pedazos y que da lugar a nuevas complejidades que son fijadas en el resultado final de sus pinturas.

De forma contraria a lo que Koolhaas podría dictaminar en un agotamiento del mundo, los artistas aquí expuestos, junto con Victoria Iranzo, abordan la hipótesis de que la construcción de la imagen del mundo, aún con todas sus piezas descubiertas, mantiene aún una combinatoria bricoleur de infinitas posibilidades.

Referências

Careri, Francesco (2002) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Madrid. Gustavo Gili. ISBN: 978-8425218415

Fuentes, Sara. (2016) "Recursividad, modelos y sistemas en la obra de Samuel Castro" *Revista Estúdio. Artistas sobre outras Obras*. ISBN: 978-989-8771-36-0. Vol. 15: 112 - 121

G. Cortés, José Miguel (2010) *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid. Akal. Arte contemporáneo. ISBN: 978-84-460-2785-0

Koolhaas, Rem. (2014) *Delirio de Nueva York*. Barcelona. Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-1966-5

Lévi-Strauss, Claude. (1964) *El pensamiento salvaje*. México. Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978-968-16-0933-7

Orwell, George. (2011) *1984*. Pontevedra. Kalandraka. ISBN: 978-84-15250-16-6

Rykwert, Joseph (2002*) La casa de Adán en el Paraíso*. Madrid. Gustavo Gili. SBN: 978-8425217975

Salinger, Jerome David. (1995) *El guardián entre el centeno*. Barcelona. Alianza Editorial. ISBN: 84-206-1689-3

Sloterdijk, Peter. (2011*) Esferas I. Burbujas. Microesferología*. Madrid. Siruela. ISBN: 978-84-7844-654-4

Sloterdijk, Peter. (2004*) Esferas II. Globos. Macroesferología*. Madrid. Siruela. ISBN: 84-7844-754-7

Sloterdijk, Peter. (2006*) Esferas III. Espumas*. Esferología plural. Madrid. Siruela. ISBN: 84-7844-951-5

Zumthor, Paul. (1994) *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid. Cátedra. ISBN: 84-376-1301-9

Partir para contar: Mona Hatoum, arte y denuncia sociopolítica

Leaving to tell: Mona Hatoum, art and sociopolitical criticism

YASSINE CHOUATI* & ÁUREA MUÑOZ DEL AMO**

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Marruecos, artista visual. Máster en "Arte: Idea y Producción", Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. C/ Laraña, 3. 41003. Sevilla, España. E-mail: yassinechouati88@gmail.com

**España, artista visual / professora contrada Doctora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. C/ Laraña, 3. 41003. Sevilla, España. E-mail: aurea@us.es

Resumen: El presente artículo explora el trabajo de Mona Hatoum como artista árabe expatriada y analiza su discurso artístico como observadora-offside de la situación sociopolítica actual en los países árabes; esto es, como creadora que elabora un juicio crítico sobre dicha situación desde fuera del lugar. Para ello, examinaremos la relación identitaria que ésta guarda con su respectivo país de origen, Líbano y con Europa como lugar de acogida; y estudiaremos el modo en que construye su mensaje, frecuentemente apoyado en el uso de la metáfora visual.

Palabras clave: Identidad / Mundo Árabe / sur-norte / viaje / fronteras / crítica / diáspora.

Abstract: *This paper seeks to explore Mona Hatoum's artwork, as Arab expatriate artista, and to anlysis her artistic discourse as offside-observer of the sociopolitical situation in the Arab countries; this means, as creator making critical judgement about the situation from the distance. In order to understand her artwork, we will examine the identitarian relationship that she keeps with both, her country of birth, Lebanon, and Europe, where she lives now; and we will study the way in which her message is made, often supported by the use of visual metaphor.*

Keywords: *Identity / Arab World / south-north / trip / borders / criticism / diaspora.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

Identidades complejas, con este binomio conceptual define el escritor Amin Maalouf el estado identitario en el que se encuentran aquellos individuos que viven a caballo entre dos (o más) culturas. La obra de este árabe eternamente exiliado, como se le ha definido en ocasiones, nos ayuda a comprender la doble visión que poseen quienes miran hacia Oriente desde la óptica y la distancia que proporciona la atalaya europea. En su libro *Identidades Asesinas* -donde precisamente aparece la idea de las *identidades complejas*- Maalouf realiza una reflexión personal en torno a su experiencia como escritor e historiador libanés expatriado en Francia, país en el que lleva refugiado desde 1976: "(...) *cuántas veces me habrán preguntado, con la mejor intención del mundo, si me siento «más francés» o «más libanés». Y mi respuesta es siempre la misma: «¡Las dos cosas!»*." (Maalouf, 1999: 6). Con estas palabras, Maalouf se hace eco de un sentir compartido por la inmensa mayoría de los pensadores y artistas árabes expatriados, el de saberse parte de dos mundos. De hecho, al igual que él, también en el ámbito de lo visual son numerosos los artistas ocupados en transmitir los sentimientos y las inquietudes de quienes viven a caballo entre dos culturas, dando visibilidad a sus problemáticas, buscando tender puentes de diálogo entre sus respectivos países de origen y de acogida y especulando sobre posibles soluciones a los conflictos que les empujaron a partir hacia Occidente; todo ello desde la perspectiva crítica que proporciona el distanciamiento. En esta línea de denuncia encontramos a creadores como Yto Barrada (París, 1971, de padres marroquíes, actualmente reside en Nueva York), Zineb Sedira (París, 1963, de padres argelinos, actualmente reside en Londres), Zoulikha Bouabdellah (Moscú, 1977, de padres argelinos, actualmente reside en Casablanca), Mounir El Fatmi (Tánger, 1970, actualmente reside en París), Kader Attia (Sena-Saint Denis, 1970, de padres argelinos, actualmente reside en Berlín), o la artista que nos ocupa: Mona Hatoum. Todos ellos artistas árabes, de una u otra forma, expatriados.

1. Mona Hatoum, el exilio como factor determinante en su discurso

Los hechos básicos de la biografía temprana de Hatoum están bien documentados. Nació en Beirut en 1952, en el seno de una familia refugiada palestina, originaria de Haifa; ciudad que sus padres se vieron obligados a abandonar en 1948 para terminar recalando en la capital libanesa. Hatoum comienza su formación artística en el University College de Beirut, donde estudió diseño gráfico durante dos años, entre 1970 y 1972. Poco más tarde, en 1975, se trasladó a Londres con la intención de quedarse allí solo por una breve temporada, sin embargo el estallido de la Guerra Civil Libanesa (1975-1990) le hizo cambiar sus planes y

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Mona Hatoum, *Road Works (Performance Still)*, 1985-95. Fotografía (impresión de gelatina de plata sobre papel, montada sobre aluminio), 76'4 x 113'6 cm. Colección Tate Modern, Londres. Fuente: http://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-performance-still-p80087
Figura 2 · Mona Hatoum, *Present Tense*, 1996. Instalación (jabón y cuentas de vidrio), 4'5 x 299 x 241 cm. Galería Anadiel, Jerusalén. Fuente: © Mona Hatoum. Fotografía de Issa Freij. http://www.anadiel.com/exhibitions/past/mona-hatoum/

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

decidió establecerse en Londres como refugiada. En el mismo año se matriculó en la Byam Shaw School of Art para continuar sus estudios artísticos, pasando en 1979 a la también londinense Slade School of Art, donde estuvo hasta 1981. En esta última etapa de formación tuvo como profesor al artista Stuart Brisley, quien fue una de sus primeras influencias, por cuanto le trasladó su concepción de la performance como acción espontánea del cuerpo, producto de la improvisación. En relación a esta etapa de estudios, según declaraba Hatoum en un reportaje publicado en el diario *El País*: "(...) *En principio la performance era más libre y experimental, a finales de los ochenta se convirtió en una expresión teatral. En esa época la performance, definitivamente, no se vendía, era una reacción al mercado del arte. Hoy ya ha sido asimilada.*" (Jarque, 2010).

Un año después de su graduación en 1982, su país de nacimiento, Líbano, sufrió la invasión israelí, lo que sin duda alargó su permanencia en el Reino Unido. No obstante, el periplo geográfico por el que había pasado la familia de Hatoum (Palestina — Líbano — Reino Unido), convirtió inevitablemente al exilio, el alejamiento y la diáspora, así como a la violencia -por cuanto el conflicto árabe-israelí era la causa de ese desplazamiento-, en cuestiones vertebrales dentro de su trabajo. Este hecho lo podemos contemplar en sus primeras performances, donde Hatoum exploraba la confrontación física mediante el uso de su cuerpo como medio para manifestar sus inquietudes y la vulnerabilidad del individuo frente a las estructuras de poder.

De esa época es *Road Works (Performance Still)*, una de sus primeras y más conocidas performances. Desarrollada en 1983 en las calles de Brixton (Reino Unido), precisamente en un barrio obrero de mayoría inmigrante, en esta acción de una hora de duración Hatoum recorría las calles descalza, con un par de pesadas botas Doctor Marten amarradas a sus tobillos, pisándole los talones. La imagen de sus pies, frágiles y delicados, en contraste con la dureza de las botas que les perseguían (las cuales eran parte del atuendo característico tanto de la policía como de los cabezas rapadas) resultaba enormemente sugerente. La pieza se editó en 1985 en un video en color de seis minutos y se mostró en exposiciones posteriores en un monitor de televisión bajo el título *Road Works*. Diez años después, Hatoum sacó una foto del video, recortó la imagen y la imprimió como una fotografía en blanco y negro. El trabajo resultante fue *Performance Stil* (1985-95), obra adquirida por el *Tate Modern* y que siempre se muestra directamente en el suelo, apoyada en una pared. Con esta obra Hatoum cuestionaba el sistema, pues se presentaba como una persona marginal al evidenciar la literalidad de *estar descalza*, convirtiendo el movimiento en algo dificultoso. Una acción en la que el acto de desplazarse se convertía en objeto y materia de

creación al mismo tiempo y que, sin duda, tenía que ver el hecho de que ella misma fuese una emigrante en el exilio.

El potencial narrativo que reside en la idea de alejamiento y desorientación es, en este sentido, un elemento activo dentro la obra de Hatoum. Obviamente, la experiencia migratoria causó en ella un fuerte impacto vital, lo que detonó la necesidad de investigar en torno a la identidad y al modo en el que ésta se construye bajo la influencia de determinadas circunstancias socio-políticas. Podríamos decir al respecto que, cuando alguien realiza un viaje de la dimensión del llevado a cabo por la artista, por motivos forzados -de índole generalmente político-, éste deja una huella indeleble en quien lo vive. No en vano, el destino final de ese viaje suele ser un lugar nuevo y muy diferente, lo que lógicamente también afecta a la construcción de la identidad, pues la persona queda expuesta a situaciones muy distintas y diversas. Estas nuevas experiencias vitales se suman a las anteriores, reemplazando las imágenes del recuerdo y modificando las ideas y los conceptos asumidos desde la niñez.

2. La metáfora y el compromiso socio-político

Ese sentimiento de pertenencia a mundos distintos que emana de la obra de Hatoum contribuye enormemente a la visualización de una realidad compleja y con frecuencia difícil de mostrar: la de quienes se han visto obligados a desplazarse a otro contexto cultural y, más concretamente, la de los ciudadanos árabes que han sido empujados a abandonar sus países hacia Occidente, en busca de oportunidades de vida. A través del filtro de su particular mirada y sensibilidad, el mensaje que traslada la artista provoca en el observador una necesaria reflexión sobre lo que está sucediendo actualmente en el Mundo Àrabe. Ejemplo de ello es la pieza instalativa *Present Tense* (1996). En esta obra Hatoum traza el mapa de los *Acuerdos de Oslo* de 1993 (acuerdos tomados entre el gobierno israelí de Isaac Rabin y Yasir Arafat por los cuales se reorganizaban los territorios israelíes y palestinos) sobre un material soluble como es el jabón, utilizando para ello diminutas cuentas de vidrio incrustadas en él. Convierte así el gesto de dibujar en una herramienta de denuncia política. Con ese propósito, recurre igualmente a materiales emocionalmente simbólicos que empujan al espectador a explorar los límites de las problemáticas que afectan a Oriente Próximo (tanto el jabón como las piedras de vidrio rojo fueron compradas por la artista en el mercado palestino de Nablus; de hecho el jabón era de la marca Al-Jamal, que ella recordaba de su infancia). De esta forma, mediante la construcción de un discurso crítico, alejado de cualquier adoctrinamiento, genera una visión diferente y rica en matices; discurso que viene a complementar las

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 3 · Mona Hatoum, *Interior Landscape*, 2008. Instalación (cama de acero, almohada, cabello humano, mesa, bandeja de cartón, mapa cut-up, percha de alambre), dimensiones variables. Galería Alexander and Bonin. Fuente: http://www.alexanderandbonin.com/artist/mona-hatoum

líneas de especulación presentes actualmente en el ámbito de la creación artística occidental. Podríamos decir que el arte, desde el punto de vista de Hatoum, se presenta como un vehículo de concienciación ciudadana esencial, capaz de modificar la percepción del mundo.

En el contexto 53ª Bienal de Venecia, Hatoum intervino en los espacios del palacio de la Fondazione Querini Stampalia, creando un diálogo sutil con la propia colección del museo. Entre las distintas piezas expuestas se encontraba la instalación titulada *Interior Landscape* (2008). La obra consistía en un dormitorio austero que contrastaba con la profusa decoración de las estancias de esta casa palacio del *settecento*; de esta manera, la artista conseguía que el espectador imaginara la dura realidad de un individuo palestino en yuxtaposición a la opulencia del resto del palacio.

Esta fórmula de interacción con el espectador, basada en descubrimiento de conexiones y significados latentes enmascarados tras la metáfora, hace que las creaciones de Hatoum transmitan un mensaje que va más allá de una denuncia previsible. A través del empleo de analogías, contradicciones y asociaciones iconográficas, logra que sea el espectador quien tenga que dar forma a la idea, interpretando y articulando la información que proporciona la obra, obligándole así a involucrarse en ella para poder tocar el fondo del mensaje. Un mensaje que, más que un mensaje, es un llamamiento a la empatía. Una denuncia en clave poética que visibiliza la situación de quienes, en contra de su voluntad, marcharon. Citando a uno de los personajes refugiados de Bertolt Brecht -quien, como es sabido, también sufrió el exilio obligado-, en relación a la condición identitaria de las personas desplazadas: *"El pasaporte es la parte más noble del hombre. Y no es tan fácil de fabricar como un hombre. Un ser humano puede fabricarse en cualquier parte, de la manera más irresponsable y sin ninguna razón sensata; un pasaporte, jamás. De ahí que lo reconozcan cuando es bueno, mientras que un hombre puede ser todo lo bueno que quiera y, sin embargo, no ser reconocido."* (Brecht, 1994: 9).

Conclusión

El exilio, como hemos visto, es una cuestión clave en el discurso de Hatoum; una indudable consecuencia de los acontecimientos biográficos referidos anteriormente. No obstante, cabe subrayar que en el exilio se condensa una experiencia que, en el caso de las personas forzadas a emigrar, con frecuencia, resulta traumática al tiempo que redentora. Este sentimiento, que la artista comparte con quienes tuvieron que partir de sus países natales en busca de una vida mejor en Occidente, envuelve su producción artística de un cierto halo de melancolía. Y

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

es que, el viaje al exilio posee en sí mismo una estructura narrativa que, de alguna forma, hace que se preste a ser contado; pues al igual que una historia posee un inicio, un nudo y un desenlace, el viaje presenta tres fases esenciales: salida, itinerario y llegada. Fases que implican, inevitablemente, una pérdida, una búsqueda y un encuentro. El exilio supone, podríamos decir, además de una migración geográfica, una migración de orden existencial que redunda en esa idea de *identidades complejas* con la que abríamos el artículo. Hatoum, podríamos concluir, aprovecha el potencial metafórico que ofrece la creación artística para denunciar la realidad de quienes, como ella, tuvieron que abandonar sus países natales en busca de seguridad y libertad.

Referencias

Brecht, Bertolt (1994) *Diálogos de Refugiados*, Madrid: Alianza editorial. ISBN: 9788420606705.

Jarque, Fietta (2010) "El minimalismo 'infectado' de Mona Hatoum". En *El País* [Consultado.01/12/2016] Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/10/09/babelia/1286583178_850215.html

Maalouf, Amin (1999) *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza editorial. ISBN: 9788420657226

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Habitar la imagen. El concepto de utopía y realidad en la obra de Sofía Jack

To inhabit the image. The concept of Utopia and reality in Sofía Jack's work

YOLANDA RÍOS COELLO*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

*España, artista plástica. Grado en Bellas Artes, Universidade de Vigo, Master Universitario en Arte Contemporáneo, Creación e Investigación.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Vigo, Departamento de Pintura, Grupo MODO. R/ Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: yolandarioscoello@gmail.com

Resumen: El artículo se centra en el concepto de utopía y realidad en la obra de Sofía Jack. Se analizan dos proyectos clave: la "Casa B-300" y "Todo lo sólido se desvanece en el aire" donde la artista pone en evidencia su preocupación por el espacio doméstico y por la imagen que se daba de éste durante el Movimiento Moderno.

Palabras clave: habitar / imagen / arquitectura / Movimiento Moderno / utopía y realidad

Abstract: *The article is focused on the concept of Utopia and reality on Sofía Jack's work. Two key projects are analyzed: the "Casa B-300" and "Todo lo sólido se desvanece en el aire" where the artist demonstrates her concerns about the living space and by its image portrayed during the Modern Movement.*

Keywords: *To inhabit / image / architecture / Modern Movement / Utopia and reality*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introducción

Sofía Jack nació en 1969 en Figueras, Cataluña, aunque mantiene estrechos vínculos con Galicia ya que su familia es originaria de allí. En la actualidad vive y trabaja en Madrid. Se licenció en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Ha realizado diversos talleres con artistas y ha disfrutado de varias becas como la Beca de la Academia de Historia, Arqueología y Bellas Artes de Roma desde el año 1997 al 1998, entre otras. Ha participado en multitud de exposiciones colectivas, y entre sus exposiciones individuales, tanto en el ámbito nacional como internacional, se encuentran la exposición "Todo lo sólido se desvanece en el aire" realizada en la Galería Fúcares de Madrid en el año 2011, o "Control + Z, no está disponible" en la Galería Sociedad Anónima en Madrid en el 2015.

Ha desarrollado su trabajo artístico a través de diversas técnicas como el dibujo, la fotografía, la escultura, la instalación, el vídeo o la animación. Sus proyectos se centran en el espacio doméstico abordando la problemática existente entre la utopía y la realidad, como se evidencia en sus trabajos "Casa B-300" (2006) y "Todo lo sólido se desvanece en el aire" (2011). La artista extrae fotografías de revistas de arquitectura de la primera mitad del siglo XX, a través de las que realiza dibujos a carboncillo de esas mismas imágenes o, en otros casos, trabaja con el concepto de habitabilidad y de casa con el que se ilustraba el ideal del Movimiento Moderno.

1. Utopía y realidad. La Casa B-300

Para hablar de utopía y realidad en la obra de Sofía Jack se deberá hacer un acercamiento a los ideales del Movimiento Moderno en arquitectura donde el funcionalismo era el eje principal desde el que los arquitectos proyectaban sus construcciones. Este movimiento que surge a principios del siglo XX quería romper con todo lo anterior, dando lugar a una arquitectura de líneas rectas, sin decoraciones superfluas, de espacios amplios y luminosos, donde se buscaba la funcionalidad en las construcciones apoyándose en los nuevos materiales como el vidrio o el hormigón armado. Todo lo innecesario era eliminado, volviendo a lo esencial de la cabaña primitiva, cada elemento existe porque forma parte esencial de esa construcción. "Es preciso que la existencia del edificio dependa hasta tal punto de su unión que no pueda retirarse una sola de esas partes sin que el edificio se hunda" (Hereu et al., 1999:21).

Para uno de los arquitectos fundamentales del Movimiento Moderno, Le Corbusier, la arquitectura había perdido todos los valores e ideales esenciales. Creía que el concepto de casa estaba obsoleto y trabajaba en una nueva concepción de vivienda que denominaba la "Casa-Máquina" (Hereu et al., 1999: 181).

El arquitecto defendía la idea de que la industria debería realizar todos los elementos de la casa, con la finalidad de desarrollar "casas en serie" (Hereu et al., 1999: 180). Le Corbusier quería recuperar el espacio cedido al decorador, por lo que él mismo se ocupaba de diseñar todos los elementos que forman una vivienda, desde el mobiliario a la manilla de la puerta. Buscaba "la estructura perfecta, que permitiera la construcción en masa de unidades de habitación estandarizadas" (Rubira, 2006). Estaba fascinado con las nuevas máquinas como el automóvil, el avión o el trasatlántico, cuya belleza se encontraba en el funcionalismo.

> *La técnica fue considerada también como garantía de una nueva ética y de una nueva sociedad. El diseño, la arquitectura y el urbanismo fueron vistos como medios para alcanzar el progreso social y promover la vida democrática y social* (Hereu et al., 1999: 253-254).

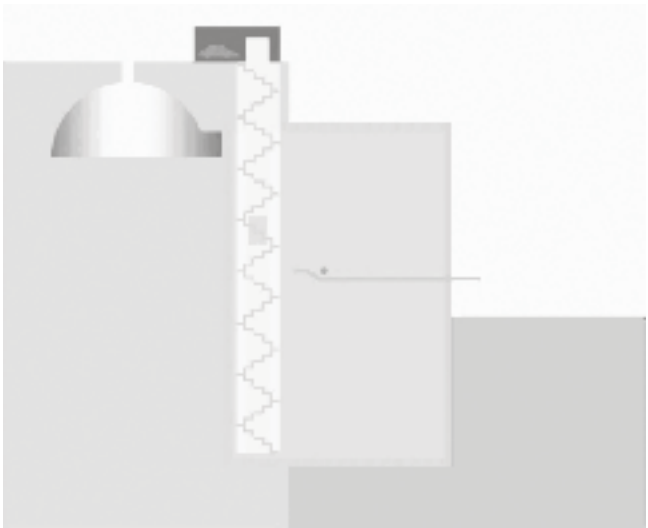
En la película *Mon oncle* (Mi tío) de Jacques Tati, se pone en evidencia como este tipo de construcciones generan espacio vacíos y poco dados a la vida, al uso, a la suciedad, haciendo que la vida de sus habitantes se torne precaria. Mientras el protagonista, el señor Hulot vive en un pequeño apartamento donde la vida se expande en todo su esplendor, se puede apreciar como el uso y el paso del tiempo han ido desgastando los materiales y al edificio mismo, puede hablar con sus vecinos, puede sentirse cómodo y cálido en su hogar. Al contrario que la familia de su hermana, que reside en una casa ultramoderna donde la vida no es bien recibida, la huella no está permitida, todo deslumbra rígido y frío como el plástico con el que trabaja su marido. El señor Hulot juega con su sobrino, que se siente triste en una casa donde no puede invitar a sus amigos por miedo a que algo se rompa y le enseña cómo es la vida sin instrucciones de uso. En este relato se puede entender perfectamente la crítica hacia la arquitectura del Movimiento Moderno. "El funcionalismo resultó ser una conclusión estilística más, basada esta vez en un positivismo técnico y científico, una simulación de la eficiencia" (Hereu et al., 1999: 466-7).

> *El hogar es una condición compleja y difusa, que integra memorias, imágenes, deseos, miedos, pasado y presente; comporta un conjunto de rituales, ritmos personales y rutinas cotidianas; constituye el reflejo del habitante, de sus sueños, sus esperanzas, sus tragedias o su memoria* (Gili Galfetti, 1999: 7).

Los conceptos clave del Movimiento Moderno se evidencian en el trabajo "Casa B-300" (2006) que consiste en una animación basada en un diseño de formas sencillas y básicas. Una voz en *off* comienza narrando la historia de la casa para pasar a describir las características de lo que se ha llamado la Casa B-300. Esta manera de describir la casa está inspirada en los manuales de

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9



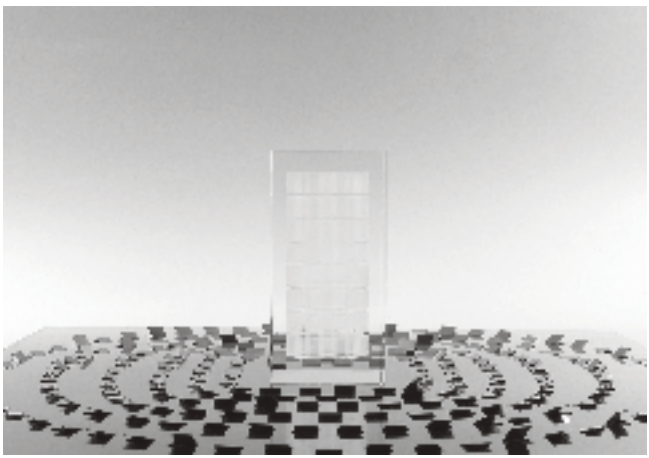
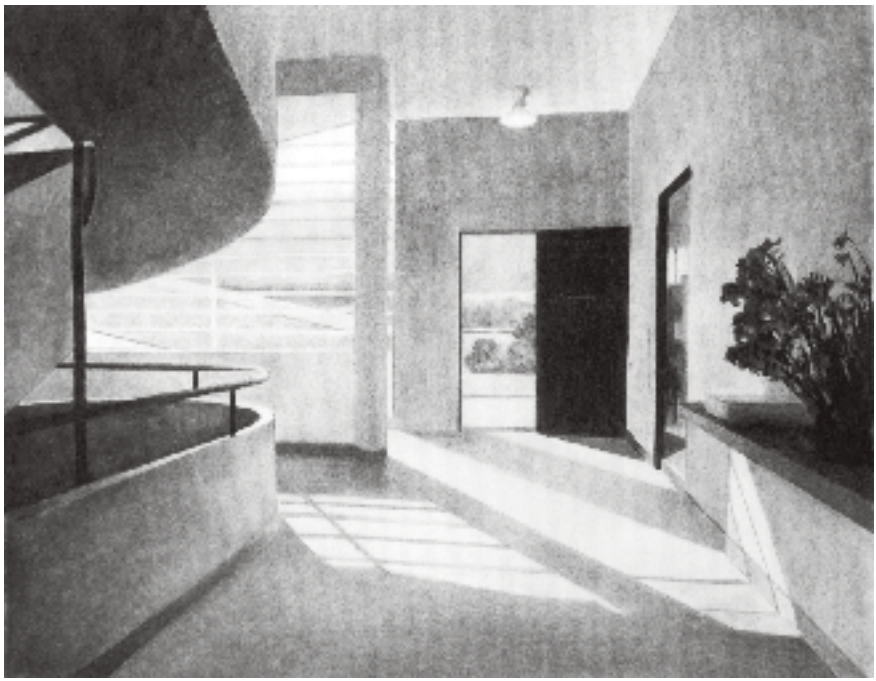


Figura 1 · Sofía Jack, *Casa B-300*, 2006. Representación en 3D del software de la Casa B-300. Fuente: cortesía de la artista.
Figura 2 · Sofía Jack, *Casa B-300*, 2006. Fotograma de la animación. Duración: 5:18 min. Fuente: cortesía de la artista.



F**igura 3** · Sofía Jack, *S/T (Puerta de entrada Villa Savoye)*, 2011. Carboncillo sobre papel. 58,5 x 49,5 cm. Fuente: cortesía de la artista.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

instrucciones, algo con lo que Sofía ya había trabajado en la serie "En caso de emergencia" en el año 1996. También está inspirada en los primeros juegos de ordenador como el Tetris. Para la artista no resulta extraño inspirarse en juegos informáticos, ya que para ella la casa es el resultado de un deseo y por ello debe albergar un espacio para lo lúdico.

La animación continúa con el desplazamiento de la Casa B-300 en helicóptero, cuando sobrevolaba el océano se produjo un fallo y tuvo que ser soltada cayendo al mar. Después de flotar sin rumbo termina acoplándose a un acantilado y allí, la casa, se adapta a ese ambiente entre la tierra y el mar dando lugar a una serie de espacios acorde a ese entorno. Es una casa-máquina imaginaria con la capacidad de adaptarse a este nuevo hábitat, superando todos los problemas e imprevistos, es capaz de responder a los deseos de sus moradores. El azar hizo que la Casa B-300 se tuviese que acomodar a su nuevo emplazamiento y ahora ya dejaba de ser un prototipo para convertirse en un hogar. En definitiva, el accidente dio lugar a la vida.

Este trabajo fue el resultado de la Beca Unión Fenosa (2004), para ello Sofía visitó diversos proyectos arquitectónicos como el de Chipperfield en el cementerio San Michele en Venecia, el campo eólico sobre el mar en Copenhague, las ruinas submarinas de una villa de veraneo romana en el Golfo de Pozzuoli y varios proyectos de ingeniería en Holanda y de arquitectura, especialmente en Rotterdam.

2. Habitar la imagen

Una de las preocupaciones de la artista se encuentra en el espacio privado y en el espacio doméstico. Su proyecto "Todo lo sólido se desvanece en el aire" realizado en el 2011 hace referencia al libro del mismo nombre que Marshall Berman escribió en 1982. El autor parte de Marx para desarrollar "la tesis de que la cultura y mentalidad modernas son un mito ilustrado que se recrea una y otra vez" (Pozuelo, 2011). Una de las características del mundo moderno es la inestabilidad, nada se muestra ya de una manera sólida sino fluida o líquida como diría Zygmunt Bauman.

El trabajo de la artista consiste en una serie de dibujos que ha extraído de revistas de arquitectura de la primera mitad del siglo XX. En esas imágenes podemos analizar la manera en la que se nos muestran esas viviendas, cómo esos espacios evidencian las características de sus moradores.

> *El método de Jack sigue siendo el acostumbrado: poner a nuestro alcance los objetos cotidianos, una vez han sido reducidos a fragmentos abstractos y sustraída su más inmediata funcionalidad, a fin de ver ser reflejada (de que nos veamos reflejados) en ellos (Pozuelo, 2011).*

El dibujo realizado por Jack de la entrada de la *Villa Saboye* (Le Corbusier, 1929), nos muestra una imagen desde el interior de la casa. Media hoja de la puerta está abierta, por lo que podemos observar una parte del exterior (que además, es donde se sitúa el punto de fuga del dibujo), la luz entra por esa abertura y por los grandes ventanales de la fachada. A la izquierda hay una escalera, a la derecha un acceso hacia otra habitación y más cercano al observador un elemento natural, una planta. Casi en el punto medio está uno de los *pilotis* (columnas) tan característicos del arquitecto y presentes en la villa.

La calidez y la pátina del uso difiere mucho de las casas que se muestran en las revistas, donde todo luce ordenado y limpio. "Lo hogareño no es lo ordenado. Si no, todo el mundo viviría en réplicas del tipo de las casas estériles e impersonales que se ven en las revistas de diseño de interiores y de arquitectura" (Rybczynski, 1986:29). Sofía trabaja desde esta visión de la imagen fotográfica desposeída de toda habitabilidad, donde los interiores se presentaban fríos y alejados de lo humano.

Otro artista contemporáneo preocupado por la imagen fotográfica, por lo que miramos y cómo lo miramos es Thomas Demand. El artista alemán se siente atraído por imágenes del ámbito mediático que, tras un laborioso proceso, convierte en maquetas hechas de papel y cartón a tamaño real. Una vez construido ese escenario las fotografía consiguiendo una nueva imagen. El resultado es una fotografía a imagen y semejanza del modelo, totalmente aséptica, sin personajes pero con un ligero rastro de actividad humana en algunas de ellas, como papeles por la mesa, un café a medio tomar.... Al observarla se produce un extrañamiento ya que no distinguimos claramente si lo que estamos viendo es real o no.

> *Thomas Demand nos sitúa frente a una reflexión fundamental sobre el estatus de la imagen como algo que oscila entre la verdad y la ficción, entre el documento y la escenificación, entre el reconocimiento y la proyección imaginaria. Es, pues, un mundo a la vez artificial y real, una fantasmagoría extrañamente desprovista de la presencia humana, aunque se trate de espacios reconocibles y en apariencia habitados* (Mah, 2008: 6).

Las imágenes de Demand nos muestran interiores donde algo sucedió, en algunos casos es un hecho dramático, en otros, es un interior habitado por algún personaje histórico... Estas imágenes hechas mediante la construcción de una maqueta siguiendo el modelo de la fotografía original, podrían parecer frías y poco reales al estar realizadas en papel y cartón, pero la acertada iluminación hace que se nos muestre una imagen sugerente, misteriosa, de secretos ocultos, que nos recuerda a la atmósfera de extrañeza del mundo de David Lynch.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Los dibujos de Jack y las fotografías de Demand tienen algo en común y es que las imágenes que nos muestran son construcciones ideales, por lo que no se pueden habitar más allá de la imagen. Es decir, están en medio de lo real y lo artificial. Por otra parte, Jack nos muestra sus dibujos tal cual estaban en la imagen de referencia, mientras Demand nos lo muestra sin algunos elementos, ha vaciado el espacio para mostrarnos sólo la propia arquitectura y los elementos propios de cada habitáculo, la presencia humana está totalmente excluida.

Conclusiones

En este artículo se ha hecho un acercamiento al trabajo de Sofía Jack centrándolo en lo real y lo utópico presente en las imágenes de arquitectura de principios del siglo XX. La arquitectura del Movimiento Moderno se desarrollaba haciendo hincapié en el funcionalismo, todo se regía desde este presupuesto. Debido a este hecho, se dejó de lado la calidez y el confort del hogar, haciendo que las construcciones resultasen frías y poco cómodas para la vida. Jack nos muestra ese ideal de vida a través de la animación y los dibujos poniendo en evidencia la utopía presente en el Movimiento Moderno.

La imagen es uno de los productos más poderosos de nuestra sociedad actual. A través de ellas se nos muestran ideales que en muchos casos nada tienen que ver con la realidad. El mundo está inmerso en imágenes con las que la sociedad convive y que, al mismo tiempo, construyen nuestro entendimiento del mundo.

Referencias

Gili Galfetti, Gustau (1999) *Mi casa, mi paraíso. La construcción del universo doméstico ideal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1789-X

Pozuelo, Abel H. (2011) *Presentación*. En Sofía Jack [Página web], [Consult. 2017-01-7] Disponible en URL: http://www.sofiajack.net/proyectos/todo-lo-solido-se-desvanece-en-el-aire/

Hereu, Pere; Montaner, Josep María; Oliveras, Jordi (1999) *Textos de arquitectura de la modernidad*. 2º Edición. Barcelona: Editorial Nerea. ISBN: 84-86763-85-1

Jack, Sofía (2016) Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. *Jack, Sofía* [en línea], [Consult. 2016-12-10] http://bellasartes.ucm.es/sofia-jack

Jack, Sofía (2016), Sofía Jack [Página web], [Consult. 2016-12-10] http://www.sofiajack.net

Mah, Sérgio (Comisario) (2008) *Cámara. Thomas Demand*. Madrid: Editorial Fundación Telefónica y La Fábrica. ISBN: 978-84-89884-85-4

Rubira, Sergio (2006) *Historia de la casa: cuando se prescinde la vida*. En Sofía Jack [Página web], [Consult. 2017-01-7] Disponible en URL: http://www.sofiajack.net/historia-de-la-casa-cuando-se-prescinde-de-la-vida/

Rybczynski, Witold (1986) *La casa. Historia de una idea*. Madrid: Editorial Nerea. ISBN: 84-86763-13-4

Serén, María do Carmo (2004) 'El poder de la letra', *W[ART]*, ISSN: 1645-8664, Nº: 4, 43-45

Entre-lugares: as Pinturas secas, de Luiz Monken

Between-places: the Dry Paintings, by Luiz Monken

ZALINDA CARTAXO*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual. Graduação em Artes Plásticas — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Mestrado em História e Crítica de Arte — Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutorado em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Doutorado em Artes Visuais, UFRJ.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Avenida Pasteur nº 436, fundos, Urca, Rio de Janeiro/ RJ, CEP 22.290-240 Brasil. E-mail: z.cartaxo@uol.com.br

Resumo: Considerar a pintura como uma experiência processual auxilia na compreensão das "pinturas secas" do artista brasileiro Luiz Monken. O suporte da tradição é substituído pelo MDF (madeira de fibra), criando nova técnica ao conciliar a tinta acrílica e o fogo, responsável pela negritude barroca dos seus espaços pictóricos. Ao invés do pincel, o massarico que queima a superfície e desenha as formas volumétricas. O confronto entre ser e nada, vazio e pleno, abstrato e concreto, infinitude e finitude, apontam para lugares intermediários: entre-lugares.

Palavras-chave: pintura / espaço / técnica.

Abstract: *Considering painting as a process experience helps in understanding the "dry paintings" of the Brazilian artist Luiz Monken. The support of the tradition is replaced by the MDF (fiber wood), creating new technique to reconcile acrylic paint and fire, responsible for the baroque blackness of its pictorial spaces. Instead of the brush, the massarico that burns the surface and draws the volumetric shapes. The confrontation between being and nothing, empty and full, abstract and concrete, infinitude and finitude, point to intermediate places: between-places.*

Keywords: *painting / space / techinique.*

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Introdução

Segundo Joseph Kosuth (1997), com o surgimento do *ready-made*, a arte deixou de focar a forma da linguagem (problema de morfologia) para se concentrar no que seria dito (problema de função), ou seja, na transferência da ênfase da 'aparência' para a 'concepção'. Ainda segundo o artista, toda arte depois de Duchamp é, por natureza, conceitual, visto que, *"a arte só existe conceitualmente"*.

Desenvolver qualquer tipo de reflexão sobre as "pinturas secas" do artista brasileiro Luiz Monken, significa considerar a dimensão filosófica que as constitui. De um modo geral, a produção do artista transita (considerando, também, suas criações com outros meios e espacialidades) num território, cuja experiência ocorre de forma aberta, infinita, inconclusa e, fundamentalmente, processual. Daí tomarmos como referência o discurso de Kosuth. Por mais atrativas que suas "pinturas secas" sejam, visualmente falando, o artista opera numa dimensão que está além da fruição visual.

Nesta série podemos localizar, conjuntamente, várias questões relevantes para a disciplina pintura, especialmente, quando pensada conceitualmente: o suporte utilizado, a adoção de materiais e técnicas não tradicionais, a citação à História da Arte (neste caso, ao espaço infinito Barroco) ou o uso do *tromp-l'oeil*.

A discussão sobre o suporte tem sido questão premente desde, especialmente, o Período Moderno com as investigações críticas das Vanguardas Artísticas, culminando nas experimentações contemporâneas. Neste contexto podemos citar as pinturas losangulares de Mondrian, as geometrias irregulares das telas de Frank Stella ou de Mel Bochnner, as pinturas brancas de Robert Ryman ou, ainda, as pinturas pós-minimalistas de Richard Tuttle e Keith Sonnier. De várias maneiras o suporte foi testado, pensado, discutido e praticado. As "pinturas secas" do artista brasileiro inscrevem-se nesta filiação.

Luiz Monken possui formação acadêmica em arquitetura, portanto, sua proximidade com matérias, materiais e espaço, é visivelmente influente na sua poética. Não se trata de um arquiteto-artista, mas de um artista consciente que buscou formação condizente às suas necessidades estéticas. Vem da sua formação em arquitetura a qualidade e sofisticação do seu pensamento espacial e conceitual. É muito comum o uso de materiais de construção na sua produção artística: azulejos, lajotas ou a pedra. A eleição da pedra como elemento figurativo protagonizador das suas "pinturas secas" vem, muito mais, das suas qualidades metafóricas, do que propriamente plásticas. Do mesmo modo, a citação ao espaço negro e infinito do Barroco. Juntos, operam um diálogo fundamentalmente paradoxal. Para tanto, o artista criou nova técnica que confere a materialidade necessária à imagem e ao espaço:

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

> *Inicialmente faço um esboço dos contornos com grafite à mão livre numa chapa de MDF crú. Com a ajuda de um maçarico vou queimando a superfície da placa bem vagarosamente, ora aproximando e ora afastando a chama de fogo da superfície, com muito controle, para não queimá-la totalmente. Onde se queima mais fica completamente preto. Menos surgem vários tons de marrons. Nas áreas onde a queima do MDF é mais branda aparece uma coloração amarelada muito forte, devido à química da madeira em rea*ção com a chama do maçarico. *Para amenizá-la passo uma camada de tinta acrílica branca muito rala com um pincel bem macio. Finalizando, aplico uma camada de verniz fixador spray incolor, em toda a superfície trabalhada para uma maior conservação da obra* (Luiz Monken, comunicação pessoal)

O enfrentamento dos materiais e das matérias nesta série de Luiz Monken revela o quão essencial torna-se o *real*. Não se trata da representação de uma pedra num espaço negro, senão, da construção de um espaço pictórico único constituido, simultaneamente e indissocialmente, de forma e lugar. Patrick Vauday (2002), em seu *'La Peintura et l'Image: y a-t-il peinture sans image?'*, propõe a denominação *de espaço imaginal* para aquele espaço comum, diferenciado, que deixa claro o próximo e o distante, a representação e o meio. Para o autor o ponto de vista da pintura não é o 'ou' (alternativa disjuntiva), mas sim o 'e' (simultaneidade conjuntiva). Numa pintura, a imagem está em composição dinâmica com a matéria: é próprio da imagem pictural compor sua superfície manual com o plano visual da representação. Desta forma, o *espaço imaginal* é aquele da indeterminação visto que o fundo altera a forma, faz-se superfície, signo e a matéria criam agenciamentos imprevisíveis. A imagem pictórica não é sujeito nem objeto, mas sim percurso entre os dois — é trajeto e meio. Conseqüentemente, o *espaço imaginal* é mais topológico — a topologia estuda a noção de vizinhança dos elementos de dado conjunto independente das distâncias entre os mesmos —, quando, numa pintura elementos composicionais constituem-se pelo movimento de atração e repulsão, independentemente da distância que os separa. Tal espaço, nada mais é, senão, um espaço de contração e de dilatação, em que qualquer elemento pode vir a se relacionar com o outro. As "pinturas secas" de Luiz Monken inscrevem-se nesta estrutura de dinâmica temporal incessante.

A dimensão filosófico-conceitual das "pinturas secas" de Monken, por analogia, aproxima-se, de algum modo, da cérebre pintura *Marat assassiné*, de 1793, pintada por Jacques-Louis David. David representa a morte de Marat, segundo Giulio Carlo Argan (1994:44), à "velha maneira da pintura do Iluminismo (Hogarth) de determinar o local do fato mediante uma série de presenças significativas, testemunhais; mas não há o gosto narrativo que dava à representação a duração de uma cena de teatro, de um capítulo de romance."

Se na pintura de David existe o confronto entre a representação do

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Figura 1 · Luiz Monken. *Sem título. Série Pinturas secas*, 2010. Fogo e tinta acrílica sobre MDF.

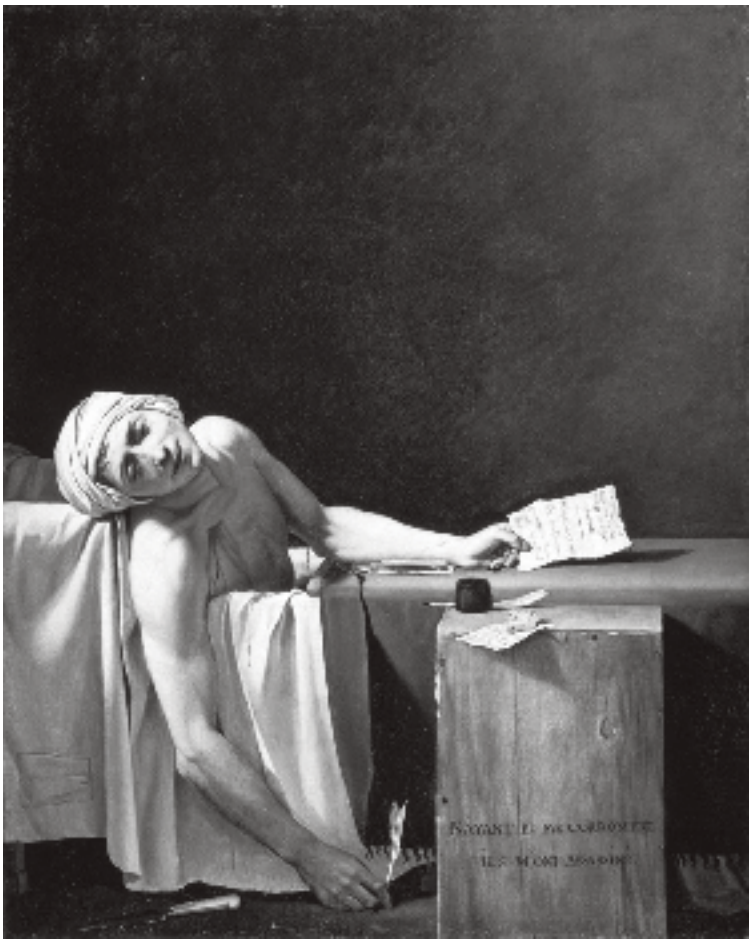


Figura 2 · Jacques-Louis David. *Marat assassiné*, 1793.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

tromp-l'oeil da parte inferior com a abstração da parte superior, em Monken, a solidez figurativa da pedra também contrasta com o fundo negro abstrato. Para Argan (1994:44), referindo-se à obra de David, "a definição do local, tão exata em primeiro plano, dilui-se no alto: mais da metade do quadro é vazia, é um fundo abstrato, sem sinal algum de existência". O autor conclui que, "da presença tangível das coisas passa-se à desolada ausência, da realidade ao nada, do ser ao não-ser", em que "na exígua zona intermediária morre Marat: David não descreve a violência do assassinato, nem o tormento da agonia, nem a angústia da morte, mas, como filósofo, a passagem do ser ao nada".

Segundo Argan (1994:44), esse "estóico deter-se no momento da morte", aproxima David de Caravaggio, referindo-no ao *Sepultamento de Cristo*, quando o braço que pende representa o último sopro de vida, tal qual em *Marat assassiné*. Argan alerta que David chegou a Caravaggio através de Poussin, em que o tema da morte é recorrente, "como passagem do presente a um passado sem fim, do drama à catarse" (Argan, 1994:44):

> Somente além da vida reencontrva aquela serenidade clássica que, para ele, reunia o sentido pagão ou natural e o sentido espiritual ou cristão da vida. No entanto, a filosofia de David não é cristã nem pagã, é atéia. Para ele, a morte é apenas o deter-se do presente, as coisas sem a vida. Não havendo drama, não há tempo nem espaço.

Ainda sobre *Marat assassiné*, Argan observa que não existe nenhuma fonte de luz que justifique o contraste entre luz e sombra, lembrando que a primeira significa a vida e a segunda, a morte. Ambas existem em reciprocidade. Indo mais além, o autor indica o acordo entre a forma-Marat com a estrutura compositiva da obra, em que o nariz acompanha a horizontalidade da borda da banheira e as sobrancelhas a verticalidade do braço e da caixa: a figura está na pintura e *vice-versa*, tal qual nos fala Vauday. Segundo o autor, a história para David "não é mais fato memorável e exemplar, tampouco drama ou episódio; é a lógica e, ao mesmo tempo, a moral dos acontecimentos" (Argan, 1994, 44).

As afinidades entre as "pinturas secas", de Monken, e *Marat assassiné*, de David, ocorrem no âmbito filosófico-conceitural. Também nas pinturas do artista brasileiro inexiste a narrativa de uma cena ou indícios de um drama ("não havendo drama, não há tempo nem espaço"). Simplesmente um bloco de pedra (cada um numa pintura) que parece flutuar num espaço escuro. Nossos olhos, viciados, talvez os veja apoiados sobre um chão invisível, contudo, não há, realmente, a indicação de que ele exista. É certo, entretanto, que as arestas dos blocos de pedra estão ajustadas às nossas referências espacias, arquitetônicas,

Figura 3 · Caspar Fridrich. *The Temple of June in Agrigento*, c.1828-1830.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

ortogonalmente, portanto, existe uma distensão da pintura no espaço, além da afirmação da subjetividade (as formas regulares existem pelo e para o sujeito).

O confronto objetividade-figurativa *versus* a abstração também existe nas "pinturas secas". Contudo, diferentemente de David que trata da transição entre a vida e a morte, as pinturas de Monken *revelam* um lugar intermediário entre a vida e a morte: um *entre-lugar*. Neste, parece não existir nem passado, nem presente, visto não haver qualquer tipo de narrativa ou alusão temporal. A pedra, elemento da natureza, mas também estrutura do humano na construção das suas arquiteturas-abrigo, aqui é metáfora. O protagonismo da imagem-pedra parece indicar a infinitude da Natureza frente à finitude humana. Tal qual na pintura de Caspar Fridrich, *The Temple of Juno in Agrigento*, de c. 1828-1830, em que o templo-pedra sobrevive ao seu criador, nas "pinturas secas" de Luiz Monken as pedras em destaque parecem retomar a categoria estética do *sublime* para refletir sobre as fragilidades do tempo atual, em que

> ... na época do desgelo, os limites se fundem, se deslizam, se submergem e reermergem por todas as partes. As identidades — nacionais, culturais, individuais — experimentam as ansiedades exultantes que acompanham a ameaça de dissolução (...). As fronteiras da Europa atual são cada vez mais porosas. (Burgin, 2004:165)

Segundo Victor Burgin (2004), antes da perspectiva de ponto de fuga surgir no Renascimento não existia a 'ausência', em que o "*horror vacui*" era manifesto na filosofia aristotélica, nas cosmologias clássicas, onde o espaço era *plenitude* e na Idade Média, em que Deus manifestava-se como *totalidade*. Com o surgimento da perspectiva no *quattrocento* o sujeito depara-se, pela primeira vez, com a ausência no campo de visão. O vazio transforma-se em objeto de *abjeção* (grau zero da espacialização). Burgin afirma não existir espaço de representação sem sujeito, nem sujeito sem espaço referente, concluindo a existência de limites para o mesmo. Para o autor, o conceito de *abjeto* poderia corresponder à separação entre 'sujeito' e 'objeto', contudo está na história do primeiro sendo anterior a esta dicotomia. Tem início com a expulsão do sujeito pela sua mãe pré-édipica, em que o corpo procriador da mulher biológica é o primeiro objeto de *abjeção*. O "corpo da mulher recorda aos homens a sua própria mortalidade" (Burgin, 2004:91). Para Lacan, a esfera das cosmologias clássicas representa o espaço físico onde o sujeito, repetidamente, renasce e o vazio central nela contida, o lugar do objeto perdido, assim como, da morte do sujeito.

A indissociabilidade entre forma e espaço nas "pinturas secas" de Monken (iclusive, com o mesmo tratamento técnico — fatura e materiais), tal qual nos

fala, também, Patrick Vauday, a necessidade de reunião, de conciliação do *ser-no-mundo*, alinha-se à reflexão de Burgin quanto à transformação do *vazio* em objeto de *abjeção*.

Conclusão

Os fundos na cor de ouro das pinturas do Trecento, o espaço negro e infinito do Barroco, os brancos de Malévich ou do artista brasileiro Leonilson, cada um destes, à sua maneira, sustenta um conceito espacial, que, em comum, refletem o sentido de extensão ou deslimite. Não é diferente nos negros em carvão das "pinturas secas" de Luiz Monken, contudo, sua espacialidade, densa (em matéria, o fogo transforma a madeira em carvão), está atrelada aos sólidos de forma uníssona. Aqui, não existe o *abismo*. Tal qual nos fala Burgin, não existe espaço de representação sem sujeito, nem sujeito sem espaço referente. A pedra que vira pó, metáfora do homem no mundo, está em relação direta ao espaço negro que o sustenta (o *Absolutamente grande*) e *vice-versa*. O artista enfatisa esta indissociabilidade no uso das técnicas e materiais: ambos constituem-se em igualdade.

A suspensão temporal da representação (forma e espaço), a ausência de ação ou de dramaticidade, a inexistência do tempo passado ou presente, absolutamente tudo, revela um *locus*, em que o confronto entre *ser* e *nada*, *vazio* e *pleno*, *abstrato* e *concreto*, *infinitude* e *finitude*, apontam para lugares intermediários: entre-*lugares*.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Referências

Argan, G.C. (1994). *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Lestras.

Burgin, Victor. (2004) *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili,

Kosuth, J, (1997) *'L'Art Après la Philosophie'*. In: Harrison, Charles & Wood, Paul. *Art en Théorie 1900-1990*. Paris: Hazan.

Vauday, Patrick. (2002). *La Peintura et l'Image: y a-t-il peinture sans image?* Pleins Veux.

3. Atividades que decorreram no CSO'2017

Activities during CSO'2017

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Painéis

Panels

Dia I.
7 de abril 2017, sexta-feira.

15H00 Boas vindas, registo. Concentração na Galeria.

15H00 Visita à exposição patente na Galeria, "à margem da noite", de Clóvis Martins Costa e Lizângela Torres, comissariada por João Paulo Queiroz

Inauguração da exposição "Persistência dos gestos," de Elke Coelho, patente na Capela, comissariada por Ronaldo Oliveira e João Paulo Queiroz

Visita à exposição FIDEM "New Ideas", medalhística contemporânea, patente na escadaria da capela, comissariada por Andreia Ferreira

16H00 › 17H00 A Faculdade de Belas-Artes no antigo convento de São Francisco. O edifício em 1217 e sucessivas reconstruções. Visita acompanhada pelo coordenador do Congresso, João Paulo Queiroz.

16H00 › 17H00 Pequeno lanche de boas vindas, piso inferior da Sala A

Dia II.
10 de abril 2017, segunda-feira.

08H30 › ACREDITAÇÃO E BOAS VINDAS

sala A: 09H00

SESSÃO DE ABERTURA › Presidente da FBAUL, Victor dos Reis
Presidente do CIEBA e Coordenador do Congresso, João Paulo Queiroz
Vice-Presidente do CIEBA, Ilídio Salteiro

sala A **09H30 › 11H00** **sala B**

Moderação: PAULA ALMOZARA

MIGUEL RODRIGUES › José Luís Neto: a duração na Fotografia

CARMEN GARCÍA › Lika Mutal, las piedras y el ojo que llora de la artista plástica holandesa que se enamoró del Perú

ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO › Grupo Nervo Óptico: narrativas visuais e ironia na vanguarda artística brasileira

MARISTELA SALVATORI › In Pure Print: Um diálogo com o legado de Marques Abreu

Moderação: INÊS MARQUES

MARCOS RIZOLLI › O registro patrimonial como arco expressivo: as fotografias de Luciano Alarkon

LAURA ALGIBEZ › Tales, capturando la inocência y crueldad de los cuentos de hadasBR

ORLANDO FRANCO MANESCHY › Luciana Magno, um corpo movente na Amazônia

ELENA MENDIZABAL › Elena Aitzkoa. Paisaje de amor. Materia, escala y tema

10H40 › coffee break, piso inferior da Sala A.

11H00
SALA DE EVENTOS [junto à exposição de livros dos congressistas]

EVENTO › Darkness/Processos fotográficos históricos. Mesa: Sandra M L P Gonçalves, Andréa Brächer, e João Paulo Queiroz (Coord. Congresso)

EVENTO › Apresentação do livro "Desenho: registo definidor no Projeto em Escultura. Mesa: António Delgado, Rui Pereira e João Paulo Queiroz (Coord. Congresso)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

sala A **11H00 › 12H30** **sala B**

Moderação: JOAQUÍN ESCUDER

MARCOS PINHEIRO › Construção pela destruição: camadas de pele da cidade revelada pela obra de Vhils

ISABEL DE ALBUQUERQUE › Interioridades

PEDRO ORTUÑO & SONIA CORRALES › Arte Urbano textual como Reivindicación Poética en la Obra de Rogelio López Cuenca

OSCAR PADILLA MACHÓ › Algo puede suceder: Loss Of Symmetry, una aproximación a la obra de Nicolás Lamas

Moderação: SAMARA AZEVEDO DE SOUZA

TERESINHA BARACHINI › Objeto-roupa: atos de presença

JORDI MORELL › Pedres (sílex), blau de Prússia i pintura de marcatge: revisant l'obra recent d'Òscar Padilla

LUISA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI › Imagem-diagrama: formulações da forma videográfica em Maria Lucia Cattani

SUSANA PITEIRA › Da paisagem, do tempo e do logro na pintura de Domingos Loureiro

[PAUSA PARA ALMOÇO]

sala A **14H00 › 16H00** **sala B**

Moderação: MARGARIDA PRIETO

RONALDO OLIVEIRA › As Ordenações Poéticas de Elke Coelho

TERESA MATOS PEREIRA › Açúcar Amargo: Escravatura, Resiliência e Memória na obra de Maria Magdalena Campos-Pons

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO & ROSA GONZALES MENDIBURU › Las narrativas del cuerpo en la obra de Natalia Iguiñiz

FÁBIO OLIVEIRA NUNES › Vinicius Dantas e a expansão tecnológica do corpo

DORA-IVA RITA › Tomás Saraceno: o Pós-Antropoceno

Moderação: ORLANDO MANESCHY

JOÃO CASTRO SILVA › O Camões de Francisco de Assis Rodrigues

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA › O duplo de Laura Cattani: reflexões sobre as armadilhas de Narciso em um trabalho plástico

MASSIMO COVA › Señales visuales espontáneas presentes en la cotidianidad, como referentes de creación artística en la obra de Ignasi Aballí

BRUNA MIBIELLI › O Livro dos Arrependimentos: Emblemas de Maria do Céu Diel

AMINE ASSELMAN › Zellige y creación contemporánea: la visión mística de Younes Rahmoun

15H40 › coffee break, piso inferior da Sala A.

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

16H00

SALA DE EVENTOS [junto à exposição de livros dos congressistas]

EVENTO › Narrativas flutuantes. O congresso #.ART, processos de criação, e as exposições #.EmMeio. Mesa: Luisa Paraguai, Paula Almazara, João Paulo Queiroz (Coord. Congresso)

EVENTO › Presentación del libro "Arqueologia do presente: Ianificios" Mesa: Pedro Ortuño Mengual (autor), João Paulo Queiroz (Coord. Congresso), Ilidio Salteiro (Vice-presidente do CIEBA)

EVENTO › Revista Artéria 11 — lançamento em Portugal. Artéria é a única remanescente dentre as revistas experimentais brasileiras, no 41° ano de existência. Mesa: Omar Khouri (coeditor de Artéria), João Paulo Queiroz (Coord. Congresso)

sala A — 16H00 › 17H30 — sala B

Moderação: MARISTELA SALVATORI

ANGELA GRANDO › Regina Chulam (1950-), além da estética, uma condição da imagem

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE › El jardín durmiente de Sabine Finkenauer

ALICE GEIRINHAS › O Admirável Mundo do coletivo artístico Pandora Complexa

BEATRIZ PIMENTA VELLOSO › Montes brancos e espelhos d'água

Moderação: SUSANA PITEIRA

M. MONTSERRAT LÓPEZ › Construcciones y performances: las prendas de Alicia Framis

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA › Lizângela Torres em Incursões Noturnas: notas sobre a poética das sombras

LUÍSA SANTOS › João Paulo Queiroz: Desenhos, 2005-2016. Acalmar a natureza inquieta do lugar

LUCIANO VINHOSA › Pintura Habitada, Fotoperformance em Helena de Almeida

17H15 › coffee break, piso inferior da Sala A.

sala A — 17H30 › 19H00 — sala B

Moderação: TERESA MATOS PEREIRA

ALICE GEIRINHAS › A Desfiguração do Eu: Dead Inside, um livro de artista e uma exposição de São Trindade

ANA PAULA DE CAMPOS › Corpo e ornamento: as provocações de Laura Kalman

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO › Personajes y escenarios en las performances de Elena Tejada

LILA NEMIROVSKY & REGINA LARA SILVEIRA › Nomades: o processo criativo na obra de Sol Abadi

Moderação: MARILICE CORONA

HELENA KANAAN › Híbridos na construção do imaginário de M T: narrativa, performance, fotografia e gravura

ANDRÉA BRÄCHER › Através de um corpo que dói, reflexões sobre o trabalho de Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves

M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ › Antoni Abad: hacia megafone.net

MARCOS RIZOLLI › Es[ins]tabilidades: as instalações de José Spaniol

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Dia III.
11 de março 2016, terça-feira.

sala A **09H00 › 11H00** **sala B**

Moderação: SUSANA PIRES

ARIANE COLE › Interlocuções, confluências e expansões na obra de Guto Lacaz
DANIEL RODRÍGUEZ-PALACIOS › Salirse del encuadre. La transgresión del tiempo y el espacio en la animación en el "campo expandido" de David Fidalgo
DOMINGOS LOUREIRO › Constrangimento e Sublime: o processo racional de acesso a um território transcendental na obra de Jason Martin
SANDRA GONÇALVES › Klaus Mitteldorf: memórias do presente
ANTONIO OSORIO › Itinerancias Espirituales: el deambular metafísico de Simón Arrebola
MARILICE CORONA › Os nichos de Josefina Guilisasti: um topos para a pintura ou um espaço de pensamento

Moderação: FELIPE ARISTIMUÑO

HUGO FERRÃO › O teatro da alma nos retratos de Miquel Quílez Bach
JOSÉ UMBELINO BRASIL › Meu Compadre Vladimir Carvalho: um homem destinado a filmar
PABLO GARCÍA CALVENTE › Alejandro Gorafe y el objeto mutante: de lo común a lo sublime
MARÍA DOLORES GALLEGO › Encuentro con la artista emergente brasileña Guga Szabzon: breve acercamiento a su trayectoria e inmersión en su proyecto artístico "Mapas"
NEIDE MARCONDES & NARA MARTINS › A transnacionalidade de artistas no Museu Afro Brasil: Yonamine e José Pedro Croft
VENTURA ALEJANDRO PÉREZ › La invención del mundo en la obra de Victoria Iranzo

10H40 › coffee break, piso inferior da Sala A.

11H00
SALA DE EVENTOS (junto à exposição de livros dos congressistas)

EVENTO › Esplendor e Engano. Comentário de uma exposição. Joias e sedas, na Peregrinação, de Fernão Mendes Pinto, da Etiópia ao japão. Mesa: Isa Duarte Ribeiro e Pureza Oliveira. João Paulo Queiroz (Coord. Congresso)

sala A **11H00 › 12H30** **sala B**

Moderação: MARCOS RIZOLLI

DANIELA CIDADE › 3Nós3: arte como crítica política no quotidiano urbano
CARLOS CAMARGO › Invasão e espreita nos sistemas poéticos de Márcia Braga
ASIER LUZARRAGA › Desvíos y anomalías: la pintura de Damaris Pan
THAIS GOMES DA SILVA › Já me transformei em imagem: Apropriações indígenas da tecnologia

Moderação: RONALDO OLIVEIRA

NORBERTO STORI & ROSSINI CASTRO › O ambiente amazônico nas obras de Hélio Melo
CLÁUDIA FRANÇA › Planos em diálogo: sobre um livro de artista de Fernando Augusto
PILAR SOTO › Relatos sublimes a través de objetos cotidianos. Identidad, poder y cotidianeidad en la obra de Eulália

[PAUSA PARA ALMOÇO]

sala A **14H30 › 16H30** **sala B**

Moderação: EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

MARISE BERTA DE SOUZA › O corpo e a política na poética fílmica de Fernando Belens
RAQUEL PELAYO › Aurélia de Souza: Pelo Brilho da Penumbra
HALISSON JÚNIOR DA SILVA › O feminino entre a imagem e o texto na obra de Alice Geirinhas
LUÍS HERBERTO › Barahona Possollo: a contradição do soft-porn
RAFAEL KUMOTO & LUCIANA MARTHA SILVEIRA › As artes do corpo em Nervo de Prata

Moderação: PILAR SOTO SOLIER

NORBERTO STORI & MARIA LÚCIA PELAES › Diálogos sobre a obra do artista brasileiro Hélio Oiticica no Instituto Inhotim
SUSANA ROCHA › Felippe Moraes: tudo o que nos ultrapassa
PAULA TACCA › A fotografia, o vivo, o ausente, o agora: a produção da artista brasileira Sofia Borges
MARÍA ANTONIA BLANCO › Dana Fritz inspirada por la naturaleza
ZALINDA CARTAXO › Entre-lugares. As Pinturas Secas de Luiz Monken

16H10 › coffee break, piso inferior da Sala A.

17H00
SALA DE EVENTOS [junto à exposição de livros dos congressistas]

EVENTO › apresentação do Livro «Pensar o Fazer da Pintura»
Publicação que reúne 31 textos de investigadores, professores e artistas, sobre a investigação em Pintura entre 2014 e 2019, no I2ADS / FBAUP. Mesa: Domingos Loureiro, João Paulo Queiroz (Coord. Congresso)

sala A **17H00 › 19H00** **sala B**

Moderação: OMAR KHOURI

SHEILA GERALDO › Um jogo de significações: o comum na obra de Alexandre Sequeira
CARLOS CORREIA › Princípio é o fim é o princípio é o fim : Arte e Ciência no trabalho de Cecilia Costa
ALMERINDA DA SILVA LOPES › O fluxo da memória no gesto pictórico de Carlos Zílio
DANIELA CIDADE › Cicatrizes na paisagem: a fotografia entre o olhar e o lugar

Moderação: ZALINDA CARTAXO

ÂNGELA TEIXEIRA › O poema Marcelo Ariel, ou como nos tornamos sóis
SANDRA GONÇALVES › Cássio Vasconcellos: um olhar em plongé
GUILHERME TOSETTO › Ruído e interferência nas imagens técnicas de Guilherme Maranhão
MANUEL MAS MARTÍN-CORTÉS › Dionisio Cañas: entre la Palabra y la Imagen. Un Lugar para Reconciliación
RENATA FELINTO › Rapunzel, cabelos que tocam o céu: a arte

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Dia IV.
12 de abril 2016, quarta-feira.

DURANTE O DIA [junto ao coffee break]
Exposição de livros e publicações dos congressistas

sala A **09H00 › 11H00** **sala B**

Moderação: RITA CACHÃO

PAULA ALMOZARA › "Arquivos da Destruição": experiências e invenções sobre a paisagem a partir da obra de Glayson Arcanjo
ROMÁN CORBATO › Fran Meana: evocaciones del lugar y archivos de la memoria
HÉLIO FERVENZA › A obra gráfica de Otacílio Camilo, a reprodução e a rememoração das imagens
DAVID SERRANO › La zona limítrofe en la pintura de Rubén Guerrero
IRIA GARCÍA › Rosendo Cid y el juego de cuestionar el Arte

Moderação: SUSANA ROCHA

JOSÉ CIRILLO › As pedras não respondem contra mim: a paisagem como matéria na obra de João Cutileiro
SAMARA SOUZA › Rompendo a horizontal: corpo político em videoperformance, na obra AguaCero de Oscar Leone Moyano
DIANA COSTA › (Des)construção de um jogar na obra de Victor Costa
ELENA FERNÁNDEZ-NÓVOA › El cuerpo extendido: indumentaria mutante en la obra de Ali Schachtschneider
OMAR KHOURI › Lenora de Barros: uma Produtora de Linguagem Transpondo Fronteiras

10H40 › coffee break, piso inferior da Sala A.

11H00
SALA DE EVENTOS [junto à exposição de livros dos congressistas]

EVENTO › apresentação Impressões, acúmulos e rasgos: procedimentos litográficos e alguns desvios. Mesa: Helena Kanaan, João Paulo Queiroz (Coord. Congresso)

EVENTO › Sonorização dos poemas de Melo e Castro. Mesa: Jorge dos Reis, João Paulo Queiroz (Coord. Congresso), Ilídio Salteiro (Vice-Presidente do CIEBA)

sala A **11H00 › 13H00** **sala B**

Moderação: JOSÉ CIRILLO

JOAO WESLEY › A impossibilidade Minimal na obra de Jose Carlos Villar

SUSANA PIRES › A tangibilidade tácita do intangível. Matéria e Memória na obra de Sara Bichão

YASSINE CHOUATI & ÁUREA MUÑOZ › Partir para contar: Mona Hatoum arte y denuncia sociopolitica

INÊS MARQUES › Da tela à parede da fábrica. Edgard Pillet, a arte abstrata integrada e os equívocos na sua aceitação

Moderação: DIANA COSTA

SIMÓN ARREBOLA › La presencia de la memoria en la obra gráfica de José Manuel Martínez Bellido

SÉRGIO VICENTE › José Aurélio, o Monumento ao Trabalho de 1993 ou a obra como alegoria da história da cidade de Almada

DAVID SERRANO › La condición humana-animal en la obra de Idaira del Castillo

MANUELA BRONZE › Henrique Silva: Pintura Transfigurada

[PAUSA PARA ALMOÇO]

sala A **14H30 › 16H30** **sala B**

Moderação: ISABEL SABINO

MATILDE DIOGO DE SOUSA › Porque sou imperfeita: THE END, a ópera VOCALOID "sem" humanos"

GENOVEVA LINAZA › Naturalezas vivas: un acercamiento a la idea de paisaje a través de la pintura de Carmelo Ortiz de Elgea

PAULO GOMES › Contando histórias: a xilogravura de Zoravia Bettiol

NURIA BOUZAS › El pelo tejido. Una aproximación al pelo como material artístico en la obra de Basilisa Fiestras

JORGE DOS REIS › As partituras gráficas e sonoras de Ernesto Melo e Castro: sua construção e performance

Moderação: ANGELA GRANDO

HUGO BONJOUR › As elegias bordadas de Leonilson: expressões de afecto

PEDRO SANTOS SILVA › O que somos?: Leitura Heideggeriana do trabalho de Ricardo Guerreiro Campos

ALFREDO NICOLAIEWSKY › A realidade da ficção na pintura de Carlos Alberto Petrucci

SARA RAMÍREZ & MARÍA DEL ROCÍO GONZÁLEZ › PichiAvo: un acto, dos impulsos

SAMARA SOUZA › Ações de (des)velamento: a escrita performativa em Pes(o)soa de Carne e Osso de Santiago

16H10 › coffee break, piso inferior da Sala A.

16H30

SALA DE EVENTOS [junto à exposição de livros dos congressistas]

EVENTO › a cidade como dispositivo de representação/ integração em fotografia. Mesa: Eduardo Vieira da Cunha, Daniela Cidade, Lisangela Torres, João Paulo Queiroz (Coord. Congresso), Ilídio Salteiro (Vice-Presidente do CIEBA)

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

sala A **16H30 › 17H45** **sala B**

Moderação: PAULO GOMES

DAMARIS PAN › Irrumpe como Granada Roja. Hacer Tener que Ver. El concepto de di-versión en la obra de Taxio Ardanaz

YOLANDA RÍOS › Habitar la imagen. El concepto de utopía y realidad en la obra de Sofía Jack

ISABEL SABINO › Julie Brook, naquele quarto a céu aberto

Moderação: ISABEL DE ALBUQUERQUE

IRANZU ANTONA › Un espacio intermedio para la reflexión. UNA COSA por Irantzu Sanzo

SUSANA SUNIAGA MARÍN › Obra Primera. Representación del paisaje a traves del ensamblaje y el dibujo en el espacio del artista Franco Contreras

ANA FILIPA SIMÕES DA SILVA › Álvaro Siza, escultor

sala A: 17H50

SESSÃO DE ENCERRAMENTO › Presidente da Faculdade, Prof. Vítor dos Reis
Coordenador do Congresso e presidente do CIEBA Prof. João Paulo Queiroz
Vice-presidente do CIEBA, Ilídio Salteiro]
Lançamento das revistas: Revista Estúdio, Revista Gama, Revista Croma.
Chamada de trabalhos para o CSO'2017. Palavras finais.

[FIM DAS ATIVIDADES]

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Atividades paralelas do CSO'2017

CSO'2017: parallel activities

Exposição de livros e publicações dos congressistas no átrio da Faculdade.

Visita à exposição patente na Galeria, "à margem da noite", de Clóvis Martins Costa e Lizângela Torres, comissariada por João Paulo Queiroz.

Inauguração da Exposição "Persistência dos gestos," de Elke Coelho, patente na Capela, comissariada por Ronaldo Oliveira e João Paulo Queiroz.

Visita à exposição FIDEM "New Ideas", medalhística contemporânea, patente na escadaria da capela, comissariada por Andreia Ferreira.

A Faculdade de Belas-Artes no antigo convento de São Francisco. O edifício em 1217 e sucessivas reconstruções. Visita acompanhada pelo coordenador do Congresso, João Paulo Queiroz.

Evento: Darkness/Processos fotográficos históricos. Mesa: Sandra M L P Gonçalves, Andréa Brächer, e João Paulo Queiroz (Coord. Congresso).

Evento: Apresentação do livro "Desenho: registo definidor no Projeto em Escultura. Mesa: António Delgado, Rui Pereira e João Paulo Queiroz (Coord. Congresso).

Evento: Narrativas flutuantes. O congresso #.ART, processos de criação, e as exposições #.EmMeio. Mesa: Luisa Paraguai, Paula Almozara, João Paulo Queiroz (Coord. Congresso).

Evento: Presentación del libro "Arqueologia do presente: lanifícios". Mesa: Pedro Ortuño Mengual (autor), Ilídio Salteiro.

Evento: Revista Artéria 11 - lançamento em Portugal. Artéria é a única remanescente dentre as revistas experimentais brasileiras, no 41° ano de existência. Mesa: Omar Khouri (coeditor de Artéria), Ilídio Salteiro.

Evento: Esplendor e Engano. Comentário de uma exposição. Joias e sedas, na Peregrinação, de Fernão Mendes Pinto, da Etiópia ao japão. Mesa: Isa Duarte Ribeiro e Pureza Oliveira. João Paulo Queiroz (Coord. Congresso).

Evento: apresentação do Livro «Pensar o Fazer da Pintura». Publicação que reúne 31 textos de investigadores, professores e artistas, sobre a investigação em Pintura entre 2014 e 2019, no I2ADS / FBAUP. Mesa: Domingos Loureiro, João Paulo Queiroz (Coord. Congresso).

Evento: apresentação Impressões, acúmulos e rasgos: procedimentos litográficos e alguns desvios. Mesa: Helena Kanaan, João Paulo Queiroz (Coord. Congresso).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Evento: Sonorização dos poemas de Melo e Castro. Mesa: Jorge dos Reis, João Paulo Queiroz (Coord. Congresso).

Evento: a cidade como dispositivo de representação/ integração em fotografia. Mesa, Eduardo Vieira da Cunha, Daniela Cidade, Lisangela Torres, João Paulo Queiroz (Coord. Congresso).

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

4. Notas sobre a Comissão Científica

Notes on the Scientific Committee

Comissão Científica

Scientific Committee

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Almerinda Lopes (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Vitória);

Almudena Fernández Fariña (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo);

Álvaro Barbosa (China, Macau, Universidade de São José, Faculdade de Indústrias Criativas);

Angela Grando (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória);

António Delgado, (Portugal, Instituto Politécnico de Leiria, Escola Superior de Artes e Design, Caldas da Rainha);

Aparecido Jose Cirilo, (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória);

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

Carlos Tejo (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo);

Cleomar Rocha (Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Belas-Artes);

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

Eduardo Vieira da Cunha (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto das Artes);

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

Ilídio Salteiro (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);

J. Paulo Serra (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras);

Joaquín Escuder (Espanha, Universidad de Zaragoza);

João Castro Silva (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);

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

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

Josu Rekalde Izaguirre (Espanha, Facultad de Bellas Artes, Universidad del Pais Vasco);

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

Luísa Santos (Portugal, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa);

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

Marcos Rizolli (Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (Brasil, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais).

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

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

Margarida P. Prieto (Portugal, Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes);

Mònica Febrer Martín (Espanha, Doctora, Facultat de Belles Arts, Universitat Barcelona);

Neide Marcondes (Brasil, Universidade Estadual Paulista);

Nuno Sacramento, (Reino Unido, Scottish Sculpture Workshop, Aberdeen);

Orlando Franco Maneschy (Brasil, Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte).

Paula Almozara, (Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Artes Visuais);

Renata Felinto, (Brasil, Ceará, Universidade Regional do Cariri, Departamento de Artes Visuais);

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

5. Notas sobre os moderadores

Notes about the moderators

Moderadores dos painéis

Debate panel's moderators

Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017, isbn 978-989-8771-59-9

Angela Grando (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo)
Diana Costa, (Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, CIEBA)
Eduardo Vieira da Cunha (Brasil, Universidade Federal de Rio Grande do Sul)
Felipe Aristimuño (Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes)
Ilídio Salteiro, (Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, CIEBA);«
Inês Andrade Marques (Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, CIEBA)
Isabel de Albuquerque (Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, CIEBA)
Isabel Sabino, (Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, CIEBA)
João Paulo Queiroz (Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, CIEBA)
Joaquìn Escuder, (Espanha, Universidad de Zaragoza)
José Cirillo, (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo)
Marcos Rizolli, (Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)
Margarida P. Prieto (Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, CIEBA)
Marilice Corona, (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Maristela Salvatori, (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Omar Khouri (Brasil, UNESP, Universidade de Estadual de São Paulo)
Orlando Maneschy (Brasil, Universidade Federal do Pará)
Paula Almozara (Brasil, São Paulo, PUC Campinas)
Paulo Gomes (Brasil, Universidade Federal de Rio Grande do Sul)
Pilar Soto Solier (Espanha, Universidad Murcia)
Rita Cachão ((Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, CIEBA)
Ronaldo Oliveira (Brasil, Universidade Estadual do Paraná)
Samara Azevedo de Sousa (Portugal, Universidade de Lisboa)
Susana Pires (Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, CIEBA)
Susana Piteira (Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, CIEBA)
Susana Rocha (Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, CIEBA)
Teresa Matos Pereira (Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, CIEBA)
Zalinda Cartaxo (Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, CIEBA)

O projeto do congresso "CSO, Criadores Sobre outras Obras" é desafiar o discurso de artistas sobre outros artistas. Aumentar a produção de discursos do lado dos autores, alargar a participação e a retroação.

Quando os artistas resgatam, promovem, estudam outros artistas, fazem-no com um olhar distinto do tradicional historiador, curador, colecionador. O projeto é simples: é preciso conhecer quem está por conhecer, e agir em circuitos alternativos, propor novas relações e novos centros. Suscitar um conhecimento mútuo que renova a produção artística, e faz novidade no discurso sobre arte.

É um tatear de corpos próximos, para os quais existia uma cegueira, como na imagem de Lygia Clark que escolhida para a imagem do Congresso.

Desde 2010 se fazem, na proposta CSO, as chamadas aos artistas para esta construção, uma nova relação, um mútuo novo conhecimento. Oito anos passaram e observa-se um reconhecimento de mais partilha no espaço atlântico e um maior conhecimento das realidades vividas nos distintos territórios que se aproximam pelos idiomas, mas que se mantinham estranhamente afastados.

ISBN 978-989-8771-59-9
CIEBA—FBAUL

Lygia Clark, *'O Eu e o Tu'*, 1968. Cortesia Associação Lygia Clark, Brasil.