ARTE, RELAÇÕES, IMPLICAÇÕES:

o VI Congresso CSO'2015

Organização das atas:
João Paulo Queiroz
(Ed.)

ISBN 978-989-8771-17-9

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

ARTE, RELAÇÕES, IMPLICAÇÕES:

o VI Congresso CSO'2015

26 março
— 1 abril 2015
Lisboa, FBAUL

Organização das atas:
João Paulo Queiroz
(Ed.)

ISBN 978-989-8771-17-9

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

Comissão Científica:
Almudena Fernández Fariña (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo).

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

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

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

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

Cleomar Rocha (Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais).

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

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

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

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

Joaquín Escuder (Espanha, Universidad de Zaragoza).

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

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

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

Marilice Corona (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes).

Maristela Salvatori (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes).

Mònica Febrer Martín (Espanha, artista independente).

Neide Marcondes (Brasil, Universidade Estadual Paulista, UNESP).

Nuno Sacramento (Reino Unido, Scottish Sculpture Workshop, SSW).

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

Moderações dos painéis:
Américo Marcelino, Ana Vasconcelos, António Delgado, António Trindade, Artur Ramos, Clóvis Martins Costa, Eliane Gordeeff, Isabel Dâmaso, Joana Tomé, João Castro Silva, João Duarte, João Jacinto, João Paulo Queiroz, Joaquìn Escuder, Jorge Castanho, Juan Carlos Meana, Lizângela Torres, Manuel Gantes, Margarida P. Prieto, Marta Cordeiro, Neide Marcondes, Rogério Taveira, Sofia Leal Rodrigues, Teresa Matos Pereira, Virgínia Fróis

Relações públicas: Isabel Nunes
Captação vídeo: Diogo Leôncio, Samara Azevedo, Tatiana Dias
Serviços financeiros: Isabel Vieira, Carla Soeiro
Logística: Lurdes Santos
Colaboração: Amadeu Farinha, Arminda Valente, Conceição Reis, Eugénia Garcês, Manuela Almeida, Maria da Luz Almeida, Paula Brito, Romana Paula

Design: Tomás Gouveia, Inês Chambel, Lúcia Buísel
Crédito da capa: Sobre obra de Sobre obra de Atílio Gomes Ferreira (Nenna) *Estilingue*, 1970, performance.
ISBN: 978-989-8771-17-9

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

LISBOA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE BELAS ARTES · LISBOA · PORTUGAL · 1836

CIEBA

ARTE, RELAÇÕES, IMPLICAÇÕES:

o VI Congresso CSO'2015

Organização das atas:
João Paulo Queiroz
(Ed.)

1. Textos editoriais	***1. Editorial texts***	18-22
Arte, novas relações JOÃO PAULO QUEIROZ	***Art, new relations*** JOÃO PAULO QUEIROZ	18-22
2. Comunicações **apresentadas ao VI Congresso**	***2. Communications*** ***presented to the VI Congress***	24-872
A arte conceitual do capixaba Atílio Gomes Ferreira (Nenna) ALMERINDA DA SILVA LOPES	***Conceptual art of Atílio Gomes Ferreira (Nenna)*** ALMERINDA DA SILVA LOPES	24-30
O que falta a uma escultura para ser um filme? O que falta a um filme para ser uma escultura? ANA LUISA RITO DA SILVA RODRIGUES	***What is missing from a sculpture to be a movie? What is missing in a movie to be a sculpture?*** ANA LUISA RITO DA SILVA RODRIGUES	31-38
Revolução das Flores: Uma introdução ao Grupo do Ano 24 na vanguarda do *shojo manga* ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA	***Flowers' Revolution: an introduction to the Year 24 Group in the vanguard of shojo manga*** ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA	39-52
Adentrando os poros abertos de Cláudia Paim ANA ZEFERINA FERREIRA MAIO	***Entering the open pores of Cláudia Paim*** ANA ZEFERINA FERREIRA MAIO	53-60
***Ensaio*: Fotografia e Pintura nos trabalhos de Marilice Corona** ANDRÉA BRÄCHER	**Essay*: Photography and Painting in the work of Marilice Corona*** ANDRÉA BRÄCHER	61-67
Rosângela Rennó e "Desenho Fotogênico: Homenagem a Fox Talbot" ANDRÉA BRÄCHER	***Rosângela Rennó and "Photogenic Drawing — Homage to Fox Talbot"*** ANDRÉA BRÄCHER	68-75
Bill Viola, o tempo em suspensão ANGELA GRANDO	***Bill Viola: the suspension time*** ANGELA GRANDO	76-84
Alma e identidade na obra de David Nebreda ANTONIO CARLOS VARGAS SANT´ANNA	***Identity at the work of David Nebreda*** ANTONIO CARLOS VARGAS SANT´ANNA	85-92

Paragens de nenhum lugar
ANTÓNIO DELGADO

Landscapes from nowhere
ANTÓNIO DELGADO
93-99

Vazadores: um dispositivo de ruptura estética
BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER

Vazadores: a device of aesthetic break
BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER
100-105

Semilla de animal humano de Estela de Frutos
BEATRIZ SUÁREZ SAÁ

Human animal seed
BEATRIZ SUÁREZ SAÁ
106-113

As "árvores tortas" de Bernardino Lopes Ribeiro
CARLA MARIA REIS VIEIRA FRAZÃO

The "crooked trees" by Bernardino Lopes Ribeiro
CARLA MARIA REIS VIEIRA FRAZÃO
114-119

Juan Francisco Casas: hedonismo doméstico como reflejo de una sociedad líquida
CARLOS ROJAS REDONDO & PACO LARA-BARRANCO

Juan Francisco Casas: home hedonism as a reflexion of a liquid society
CARLOS ROJAS REDONDO & PACO LARA-BARRANCO
120-127

Al Borde del abismo: Rocío Garriga
CARMEN MARCOS MARTÍNEZ

Rocío Garriga: near the border line
CARMEN MARCOS MARTÍNEZ
128-138

Arnaldo Albuquerque: uma animação para além da lente do estereótipo
CÍCERO DE BRITO NOGUEIRA

Arnaldo Albuquerque: animation beyond the stereotype
CÍCERO DE BRITO NOGUEIRA
139-146

Bia Medeiros e o tracejo do rasgo
CINARA BARBOSA DE SOUSA

Bia Medeiros: Drawing and tearing
CINARA BARBOSA DE SOUSA
147-157

Sinval Garcia: por dentro da Câmara da Transmutação Secreta
CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO & ORLANDO MANESCHY

Sinval Garcia: Inside the Chamber of Secret Transmutation
CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO & ORLANDO MANESCHY
158-165

Geraldo de Barros: quando o índice fotográfico é reversível ao imaginário
CLAUDIA DIAS ELIAS

Geraldo de Barros, when the photographic index is reversible to the imaginary
CLAUDIA DIAS ELIAS
166-172

Objeto, preensão e performance na construção de um desenho de Letícia Grandinetti
CLÁUDIA MARIA FRANÇA

Object, hold and performance in Leticia Grandinetti's drawing
CLÁUDIA MARIA FRANÇA
173-179

Para olhar o mar através dos teus olhos: um corpo vibrátil entre dois continentes
CLAUDIA TEIXEIRA PAIM

In order to look at the sea through your eyes: a vibratile body between two continents
CLAUDIA TEIXEIRA PAIM
180-185

Antonio López García: Una nueva concepción espacial del realismo
DAVID SERRANO LEÓN

Antonio López García: A new spatial conception of realism
DAVID SERRANO LEÓN
186-193

Pedro Cabrita Reis e a inversão do familiar
DIANA MARGARIDA ROCHA SIMÕES

Pedro Cabrita Reis and the inversion of the familiar
DIANA MARGARIDA ROCHA SIMÕES
194-199

Escrever na areia, na água e no vento: o esquecimento em Martha Gofre
EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

To write over the sand, water and wind: The obliviousness in Martha Gofre's work
EDUARDO VIEIRA DA CUNHA
200-206

Ruth Sousa e as lembranças inventadas: a arte como promessa de algo melhor?
EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA

Ruth Sousa and the invented memory. Art as a promise of something better
EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA
207-213

Imagens flutuantes e espaços públicos na obra de Klaus W. Eisenlohr
ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO

Public spaces and floating images in the artwork of Klaus W. Eisenlohr
ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO
214-221

Luminaris: Sob a Luz do Cinema de Atrações
ELIANE MUNIZ GORDEEFF

Luminaris: Under the Light of Show Film
ELIANE MUNIZ GORDEEFF
222-232

A intensidade estética na obra de Guillermo Kuitca: experiência do olhar
FÁBIO WOSNIAK & JOCIELE LAMPERT

The aesthetic intensity in the work of Guillermo Kuitca: experience the look
FÁBIO WOSNIAK & JOCIELE LAMPERT
233-239

Peso em suspensão: o anjo de pedra de Laura Vinci
FERNANDA MARIA TRENTINI CARNEIRO

Weight suspended: the Stone Angel of Laura Vinci
FERNANDA MARIA TRENTINI CARNEIRO
240-246

Delineando Narrativas Visuais A/r/tográficas em Marcos Martins
FLÁVIA PEDROSA VASCONCELOS

Drawing A/r/tographic Visual Narratives in Marcos Martins
FLÁVIA PEDROSA VASCONCELOS
247-252

Juan Cantizzani: taller Aural. Spatial Perception Study #12
GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA

Juan Cantizzani: Taller Aural. Spatial Perception Study #12
GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA
253-258

Las medidas de lo invisible. Ignasi Aballí y la Cabinet (Measuring-Invisible)
GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA

The measures of the invisible. Ignasi Aballí and the Cabinet
GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA
259-264

Entre arte e documento: as fotografias da Mídia Ninja e a cultura da convergência
GUILHERME MARCONDES TOSETTO

Between art and document: Mídia Ninja's photography and the convergency culture
GUILHERME MARCONDES TOSETTO
265-272

Diários de classes: Matrizes culturais
HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN

Classroom diaries: cultural references
HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN
273-279

Expedição Ephifenomênica África: fotografias de Gustavo Jardim
HENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA

Ephiphenomenic expedition to África: photos of Gustavo Jardim
HENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA
280-286

Devir identidade: mise-en-scène da identidade Xakriabá na autoetnofotografia de Edgar Corrêa
HENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA

Identity to be: Xakriabá mise-en-scène in the self-etnophotography ofEdgar Corrêa
HENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA
287-294

Juan Rivas: La pintura en el lugar
IGNACIO PÉREZ-JOFRE SANTESMASES

Juan Rivas: a painting in a place
IGNACIO PÉREZ-JOFRE SANTESMASES
295-305

Repetição e resgate: o gesto na poética de Nelson Félix
IRACEMA BARBOSA

Repetition and rescue: the gesture in Nelson Félix
IRACEMA BARBOSA
306-314

A memória criadora de um novo olhar na obra de Teresa Segurado Pavão
ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE

The creative memory of in the work of Teresa Segurado Pavão
ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE

315-321

Maria Keil: traços discretos para um espaço público
ISABEL SABINO

Maria Keil: discret traces for a public space
ISABEL SABINO

322-331

António Delgado: un artista de la tierra. Dibujo, Escultura, identidad y memoria para una toma de conciencia
ISUSKO VIVAS ZIARRUSTA & AMAIA LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA

António Delgado: an artist of the earth. Design, Sculpture, identity and memory for awareness
ISUSKO VIVAS ZIARRUSTA & AMAIA LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA

332-341

Olhos que fascinam: reminiscências da morte nas fotomontagens de Odires Mlászho
IVANA SOARES PAIM

Fascinating eyes: reminiscences of death in Odires Mlászho's photo assemblages
IVANA SOARES PAIM

342-349

Sobre as impermanências: o instante retido
JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE

Impermanences: the instant retained
JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE

350-356

António Reis e Margarida Cordeiro: uma abordagem ao Simulacro em "Trás-os-Montes"
JOANA RAQUEL BARROSO DE CARVALHO E SILVA

António Reis e Margarida Cordeiro: an approach to simulacrum in the movie "Trás-os-Montes"
JOANA RAQUEL BARROSO DE CARVALHO E SILVA

357-364

Subjectividade nómada: novas cartografias do feminino em Kathleen Petyarre
JOANA TOMÉ

Nomadic Subjectivity: new cartographies of the feminine in Kathleen Petyarre
JOANA TOMÉ

365-373

La paradoja hipnótica: las escenografías (im)posibles de Enrique Larroy
JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE

The Hypnotic Paradox: (im)possible Scenographies of Enrique Larroy
JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE

374-379

Jan Tschichold e o seu opus magnum, A Nova Tipografia, enquanto plataforma fundadora de uma abordagem intervencionista e visual da escrita
JORGE DOS REIS

Jan Tschichold and his opus magnum, The New Typography, as a founding platform of an interventionist and visual approach to writing
JORGE DOS REIS

380-386

Marlon de Azambuja: La arquitectura a través del habitar y el desplazamiento
JOSÉ MANUEL VIDAL VIDAL

Marlon de Azambuja. Architecture: inhabiting and displacement
JOSÉ MANUEL VIDAL VIDAL

387-393

Oriol Vilapuig, *Tan funesto deseo*: el ensayo, como oscilación entre ser, pensar y hacer
JOSEP MONTOYA HORTELANO

Oriol Vilapuig, 'Tan funesto deseo': the essay, as an oscillation between to be, to think and to do
JOSEP MONTOYA HORTELANO

394-399

Paisajeando: orden de la experiencia vs. desorden del paisaje en la obra de Christian García Bello y Román Corbato
JUAN CARLOS MEANA MARTÍNEZ

Paisajeando: order of experience vs. Landscape disorder in the work of Christian Garcia Bello and Roman Corbato
JUAN CARLOS MEANA MARTÍNE

400-415

Aproximación al lenguaje procesual-seriado en las artes plásticas en la baja posmodenidad: la obra de Soledad Córdoba
JUAN LOECK HERNÁNDEZ

An approach to the process-serial language, in the visual arts in the late postmodernism: the work of Soledad Córdoba
JUAN LOECK HERNÁNDEZ

416-420

Casa-graffiti: o cotidiano e o Kitsch na instalação de Alex Vallauri
KATLER DETTMANN WANDEKOKEN

Home-graffiti: the everyday and the Kitsch on installation of Alex Vallauri
KATLER DETTMANN WANDEKOKEN

421-428

Ateliê do Antigo Matadouro: a gênese de uma cultura ceramista
KLEBER JOSÉ DA SILVA

A studio at the old slaughterhouse: the genesis of a potter culture
KLEBER JOSÉ DA SILVA

429-435

Artificialidad: Un acercamiento a la obra de Cristóbal Tabares
LETICIA VÁZQUEZ CARPIO

Artificiality: Deepening into Cristobal Tabares' work
LETICIA VÁZQUEZ CARPIO

436-445

Ilha errante: um ensaio sobre *Herança* de Thiago Rocha Pitta
LILIAN DE CARVALHO SOARES

Errant Island: an essay on* Heritage *by Thiago Rocha Pitta
LILIAN DE CARVALHO SOARES

446-450

Julio Schmidt e o estatuto das aparências
LINCOLN GUIMARÃES DIAS

Julio Schimdt and the statute of appearances
LINCOLN GUIMARÃES DIAS

451-458

A práxis de Ermelindo Nardin
LÚCIA FONSECA

Ermelindo Nardin's praxis
LÚCIA FONSECA

459-465

La experiencia expositiva como medio para superar una fobia en la obra de Visi Ortega
LUIS ÁNGEL LÓPEZ DIEZMA

The exhibition experience as a means to overcome a phobia in the work of Visi Ortega
LUIS ÁNGEL LÓPEZ DIEZMA

466-471

Há um equívoco de obscenidade na obra sexualmente explícita de Clara Menéres (1968-72)?
LUÍS HERBERTO NUNES

Is there a misconception of obscenity in the sexually explicit work of Clara Menéres?
LUÍS HERBERTO NUNES

472-479

Obra/Vida: os Signos Justapostos na Pintura de Ubiratã Braga
LUIZ EDUARDO ROBINSON ACHUTTI

Work/Life: the Signs Juxtaposed in Ubiratã Braga Painting
LUIZ EDUARDO ROBINSON ACHUTTI

480-487

Dalmau-Górriz: contra-crónicas y documentos de ficción
M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ

Dalmau-Górriz: anti-fictional chronicles and documents
M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ

488-496

***Pretty Ribbons* de Donigam Cumming y *Cárcel de los sueños* por Vida Yovanovich: dos versiones sobre la vejez**
M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ

Pretty Ribbons *of Donigam Cumming and* Cárcel de los sueños *of Vida Yovanich: two versions of the old age*
M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ

497-505

Diana Torres Pornoterrorista: Sexo, transfeminismos e postpornografía
Mª EUGENIA ROMERO BAAMONDE

Diana Torres Pornoterrorist: Sex, transfeminisms and postpornography
Mª EUGENIA ROMERO BAAMONDE

506-515

El dinamismo en la obra de Vicente Martínez
MANUEL ADSUARA RUIZ

Dynamism in the work of Vicente Martínez
MANUEL ADSUARA RUIZ

516-522

La parte caduca: sobre la obra de Vanessa Mosquera Cabanas
MANUEL MATA PIÑEIRO

About the work of Vanessa Mosquera Cabanas: "la parte caduca"
MANUEL MATA PIÑEIRO
523-531

Del territorio al vecindario a través de la fotografía: paisaje, comunidad y redes sociales en la obra O, 13-14 de Pere Grimau
MAR REDONDO AROLAS & PERE FREIXA FONT

From land to neighborhood through photography: landscape, community and social networks in Pere Grimau's work O, 13-14
MAR REDONDO AROLAS & PERE FREIXA FONT
532-541

Rosana Paulino: Fluxos e Assentamentos
MARCOS RODRIGUES AULICINO & RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA

Rosana Paulino: Assentamento exhibition
MARCOS RODRIGUES AULICINO & RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA
542-550

Os Nelsinhos de Flávio Abuhab: arte contemporânea multidimensional
MARCOS RIZOLLI

The Nelsinhos of Flávio Abuhab: multidimensional contemporary art
MARCOS RIZOLLI
551-558

Tema e variações na Pintura: Quatro instalações pictóricas de Rui Macedo
MARGARIDA P. PRIETO

Theme and variation: Four installations with paintings by Rui Macedo
MARGARIDA P. PRIETO
559-569

Visibilizar lo invisible
MARÍA CASTELLANOS VICENTE

Make the invisible visible
MARÍA CASTELLANOS VICENTE
570-573

La huella como andamio para una poética de la ausencia: Una mirada a través de la obra de Graciela Sacco
MARÍA GUILLERMINA VALENT

The mark as a scaffold for a poetics of absence: A look through the work of Graciela Sacco
MARÍA GUILLERMINA VALENT
574-580

Dentro e fora de cena: figurinos de António Lagarto
MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA

Inside and out scene: costume design by António Lagarto
MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA
581-586

Os corpos toilette de Vilma Villaverde
MARIA REGINA RODRIGUES

The bodies niceties of Vilma Villaverde
MARIA REGINA RODRIGUES
587-596

137 pasos y uno más: reinterpretándonos a la luz de la obra de Asunción Lozano
MARÍA REYES GONZÁLEZ VIDA

137 steps and one more: reinterpreting ourselves in light of the work by Asunción Lozano
MARÍA REYES GONZÁLEZ VIDA

597-607

Territorios violentados: Las marcas de lo indecible en la obra de Horacio Zabala
MARÍA SILVINA VALESINI

Violated territories: The unspeakable marks in Horacio Zabala´s work
MARÍA SILVINA VALESINI

608-616

O impulso amoroso: um olhar sobre os retratos de Mariana Riera
MARILICE CORONA

Love impulse: a glance at the portraits of Mariana Riera
MARILICE CORONA

617-625

[DF]_códigos de actuación
MARTA AGUILAR MORENO

[DF]_action codes
MARTA AGUILAR MORENO

626-635

Corpo-realidad: arte, tecnología y lo aparentemente invisible
MARTA LÓPEZ LÓPEZ

'Corpo-realidad': art, technology and what is seemingly invisible
MARTA LÓPEZ LÓPEZ

636-645

Apropiaciones e intertextualidades en las instalaciones de Cristina Planas
MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA & ROSA GONZALES MENDIBURU

Appropriations and intertextuality in the installations of Cristina Planas
MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA & ROSA GONZALES MENDIBURU

646-653

Practicas estructurantes de la corporalidad en las performances de Héctor Acuña, artista visual peruano
MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA

Structuring practices corporeality in the performances of Héctor Acuña, Peruvian visual artist
MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA

654-662

A relação do corpo com o vídeo na obra de Otávio Donasci
MILTON TERUMITSU SOGABE

The body's relationship with the video in Otavio Danasci´s artwork
MILTON TERUMITSU SOGABE

663-672

Além das Obras: o artista colombiano Oscar Murillo e o brasileiro Thiago Martins de Melo
NEIDE MARCONDES & NARA MARTINS

Beyond the works: the Colombian artist Oscar Murillo and brazilian Thiago Martins de Melo
NEIDE MARCONDES & NARA MARTINS

673-681

Nanocriogênio: as realidades atemporais de Anna Barros e Alberto Blumenschein
NIKOLETA TZVETANOVA KERINSKA

Nanocriogênio: the timeless realities of Anna Barros and Alberto Blumenschein
NIKOLETA TZVETANOVA KERINSKA
682-688

Andamios de cristal de Flyppy
OLEGARIO MARTÍN SÁNCHEZ & BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES

Flyppy's glass scaffolding
OLEGARIO MARTÍN SÁNCHEZ & BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES
689-698

E Pluribus Unum: as poéticas viso-conceituais de Peter de Brito, um artista da contemporaneidade
OMAR KHOURI

E Pluribus Unum: The Visual And Conceptual Poetics of Peter De Brito, An Artist of Contemporaneity
OMAR KHOURI
699-711

Paula Sampaio e a ética nos caminhos
ORLANDO MANESCHY

Paula Sampaio and the ethic in the ways
ORLANDO MANESCHY
712-720

A memória da cor na fotografia em preto e branco: a poesia retratada em Felipe Lorientes
PAULO EMÍLIO MACEDO PINTO

The memory of the color in the photo in black and white: poetry portrayed in Felipe Lorientes
PAULO EMÍLIO MACEDO PINTO
721-726

Anotações de um artista-viajante: considerações sobre o processo criativo de Marcelo Moscheta
PRISCILA RAMPIN

Annotations on an traveler-artist: considerations about the creative process of Marcelo Moscheta
PRISCILA RAMPIN
727-732

O Imenso Desenho de Um Breve Encontro: Álvaro Siza
MARIA RAQUEL N. DE A. E CASAL PELAYO & MARIA TERESA S. P. DA F. D. DA FONSECA

The Immense Drawing of a Brief Meeting: Álvaro Siza
MARIA RAQUEL N. DE A. E CASAL PELAYO & MARIA TERESA S. P. DA F. D. DA FONSECA
733-742

Mar de Tierra: criação de Miquel Barcelò para a Catedral de Palma de Mallorca
REGINA LARA SILVEIRA MELLO

Sea of Clay: work of Miquel Barcelò in Palma de Mallorca Cathedral
REGINA LARA SILVEIRA MELLO
743-751

Fotomicrografías de la emoción: La mirada científica de lo cotidiano en la obra de Sasha R. Gregor
RICARDO GUIXÀ FRUTOS

Photomicrographs of emotion: The scientific view of everyday life in the work of Sasha R. Gregor
RICARDO GUIXÀ FRUTOS
752-759

***O Louvre e seus visitantes* de Alécio de Andrade: território de penumbra e possibilidades de experiência estética em museus de arte** RITA DE CÁSSIA DEMARCHI	***'The Louvre and its visitors' of Alécio de Andrade: territory of 'penumbra' and possibilities of aesthetic experience in art museums*** RITA DE CÁSSIA DEMARCHI	760-769
Obstruir la mirada. La observación en el cine de Laida Lertxundi: Utskor: Either/Or RITA SIXTO CESTEROS	***Obstructing the gaze. The observation in Laida Lertxundi cinema: Utskor: Either/Or*** RITA SIXTO CESTEROS	770-779
Belvedere: lugares da memória SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	***Belvedere: places of memory*** SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	780-786
Fernando Lemos. A idade do tempo SANDRA M. L. PEREIRA GONÇALVES	***Fernando Lemos. The age of time*** SANDRA M. L. PEREIRA GONÇALVES	787-796
Eduardo Salavisa: um Desenhador do Quotidiano SHAKIL YUSSUF RAHIM	***Eduardo Salavisa: a Daily Drawer*** SHAKIL YUSSUF RAHIM	797-806
Tiago Baptista: As falhas que nos prendem ao chão SUSANA DE NORONHA V. T. DA ROCHA	***Tiago Baptista: The failures that hold us to the ground*** SUSANA DE NORONHA V. T. DA ROCHA	807-816
Délio Jasse: ensaios sobre a memória e o esquecimento TERESA MATOS PEREIRA	***Délio Jasse: essays on memory and forgetfulness*** TERESA MATOS PEREIRA	817-826
***Transportadores de Memórias* de Rodrigo Bettencourt da Câmara: Cabo Verde no Vale de Chelas** TERESA PALMA RODRIGUES	***'Transportadores de Memórias' of Rodrigo Bettencourt da Câmara: Cape Verde in Chelas Valley*** TERESA PALMA RODRIGUES	827-834
Linha mais palavra entre vazios igual a territórios dispostos: Macchi e Ricalde TERESINHA BARACHINI	***Line plus word between voids equals displayed territories: Macchi and Ricalde*** TERESINHA BARACHINI	835-843

Sensorimemórias: sensorialidades como matéria de criação em dança THAÍS GONÇALVES	***Sensormemories: sensorialities as a material of creation in dance*** THAÍS GONÇALVES	844-849
Fernando Bayona, la construcción fotográfica del gusto bárbaro MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ & YOLANDA SPÍNOLA	***Fernando Bayona, the photographic construction of the barbaric taste*** MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ & YOLANDA SPÍNOLA	850-858
Historias de vida: la memoria biográfica-narrativa en la obra de Miguel Romero YOLANDA SPÍNOLA	***Life stories: the biographic memory in the work of Miguel Romero*** YOLANDA SPÍNOLA	859-866
Hai Kai: poemas picturais de Ema M. ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO	***Hai Kai: Pictorial poems by Ema M.*** ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO	867-872
3. Atividades e painéis que decorreram no CSO'2015	***3. Activities and panels during CSO'2015***	874-886
Painéis	***Panels***	874-883
Atividades paralelas	***Parallel activities***	884
4. Comissão científica do CSO'2015	***4. CSO'2015 Scientific Committee***	885
5. Moderadores dos painéis do CSO'2015	***5. CSO'2015 Panel Moderators***	886

1. Textos editoriais

Editorial texts

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, novas relações

Art, new relations

JOÃO PAULO QUEIROZ

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

A ideia que se lança ao desafio é simples: fala-me de um artista que te seja significativo, tu, que também és um companheiro do ofício criativo.

Junta-se a esta ideia o descentramento linguístico, que solicita comunicações em português ou espanhol. Trata-se de por em comum um acervo desconhecido entre os muitos falantes destes idiomas, que abrangem dezenas de países e tocam uma massa falante próxima dos 600 milhões de pessoas, espalhadas pelos diversos continentes.

Esta é a proposta lançada aos autores que responderam à chamada de trabalhos e submeteram comunicações à apreciação da comissão científica. Esta procedeu à apreciação em duas fases, sendo a primeira, a fase de resumos, e a segunda, a fase de artigos completos. Entre um momento e outro garantiu-se o procedimento de revisão cega (*double blind review*) a par com a garantia geográfica da distância entre autores e jurados da Comissão Científica. De modo simples: nem autores sabem o nome dos três membros da Comissão Científica que os avaliaram, nem os jurados sabem o nome do autor do resumo, ou do texto completo que avaliaram (sendo assim um procedimento duplamente cego).

O que mais caracteriza o Congresso Internacional CSO "Criadores Sobre outras Obras" é esta inscrição no espaço excêntrico aos discursos dominantes do *art world*, convocando a "altermodernidade" (Bourriaud, 2009), estabelecendo as bases para uma população resistente, que, sem este congresso, nunca se teria encontrado.

Através dos sucessivos Congressos CSO (Queiroz, 2010; 2011; 2012; 2013; 2014; 2015), novas afinidades surgiram, e autores que até então se desconheciam, iniciaram hábitos de reconhecimento mútuo, e passaram até a escrever

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Cartaz do Congresso Internacional CSO'2015, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

sobre artistas que conheceram através das comunicações que os anteriores congressos disseminaram.

Este é um Congresso que se desenrola em processo (Barthes, 1989), dentro de parâmetros resistência ideológica (Hall, 1980), face à hegemonia do mundo da arte (Thornton, 2010) e das instituições de reconhecimento (Véron, 1980). Faz-se uma plataforma de disseminação e de resistência, que a cada edição que se repete, mais virulenta se torna no seu propósito de criar um novo discurso sobre a arte.

O discurso de artistas, sobre artistas, deslocado, descentrado, alternativo, produtor de novos conhecimentos, interrogações, intermediações. É esta a matéria com que se constrói o pensamento, com que se elabora um novo discurso, mais próximo das fontes, dos protagonistas, mais independente dos interesses circunstanciais dos patrocinadores, dos curadores, das instituições que dominam até agora a legitimação da arte.

Trata-se de consolidar um corpo discursivo eficiente e diferente, que seja portador de inovação, conhecimento, interrogação, rigor e valorização da identidade.

Surgem mais ricos os autores que escrevem, e mais ricos também aqueles que veem o seu trabalho ser estudado por olhares de profissionais companheiros, que sabem do que se fala quando se fala de arte. A arte faz-se por pessoas, aqui se desafia essas pessoas a, sobre a arte se expressarem, pesquisarem, interrogarem.

Há já hoje um sólido reportório de publicações que tornam esta tarefa permanente e que tornaram a disseminação mais permanente e eficaz: são as revistas surgidas no âmbito deste projeto, artistas sobre outras obras: a *revista Estúdio* (2010; 2011; 2012; 2013; 2014; 2015), a *revista Gama* (2013; 2014; 2015), e a *revista Croma* (2013; 2014; 2015). A sua persistência e regularidade têm permitido uma crescente presença nas indexadoras de conhecimento.

Assim se propõe uma intervenção junto dos artistas, interpelando outros artistas, gerando conhecimento e novos públicos mais especializados.

Referências

Barthes, Roland (1989) *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Ed. 70.

Bourriaud, Nicolas (2009) *The radicant*. New York: Lukas & Sternberg. ISBN 978-1-933128-42-9

Eliseo Verón (1980) *A Produção de sentido*. São Paulo: Cultrix.

Hall, Stuart (1980). "Encoding / Decoding." In: Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (eds). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*. London: Hutchinson, pp. 128–138.

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2010) *Actas do I Congresso Internacional 'Criadores Sobre Outras Obras : CSO'2010.'* [Consult. 2015-12-02] Disponível em http://www.cso.fba.ul.pt/atas.htm ISBN 978-989-8300-06-5

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2011) *Quando os criadores apresentam obras de outros criadores: Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras - CSO'2011*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 679 pp. ISBN: 978-989-8300-14-0 [Consult. 2015-12-02] Disponível em http://www.cso.fba.ul.pt/atas.htm

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2012) *Artes em torno do Atlântico: Atas do III Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras - CSO'2012*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 760 pp. ISBN: 978-989-8300-32-4. [Consult. 2015-12-02] Disponível em http://www.cso.fba.ul.pt/atas.htm

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2013) *Emergências: Atas do IV Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras, CSO'2013*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 901 pp. [Consult. 2015-12-02] Disponível em http://www.cso.fba.ul.pt/atas.htm ISBN 978-989-8300-50-8

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea, Criatividade e Hibridação: o V congresso CSO'2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. [Consult. 2015-12-02] Disponível em http://www.cso.fba.ul.pt/atas.htm ISBN: 978-989-8300-93-5

Revista :Estúdio. (2010) ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 1, (1), janeiro-junho. Tema: Artistas Sobre Outras Obras;

Revista :Estúdio. (2010) ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 1, (2), julho-dezembro. Tema: Auto-retrato e autorrepresentação.

Revista :Estúdio. (2011) ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 2, (3), janeiro-junho. Tema: Artistas Sobre Outras Obras.

Revista :Estúdio. (2011) ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 2, (4), julho-dezembro. Tema: Corpo.

Revista :Estúdio. (2012) ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 3, (6), julho-dezembro. Tema: Livro de Artista.

Revista :Estúdio. (2012) ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 3, (5), janeiro-junho. Tema: Artistas Sobre Outras Obras.

Revista :Estúdio. (2013) ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 4, (8), julho-dezembro. Tema: Paisagem.

Revista :Estúdio. (2013) ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 4, (7), janeiro-junho. Tema: Artistas Sobre Outras Obras.

Revista :Estúdio. (2014) ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 5, (9), janeiro-junho. Tema: Artistas Sobre Outras Obras.

Revista :Estúdio. (2014) ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 5, (10), julho-dezembro. Tema: Deus.

Revista :Estúdio. (2015) ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 5, (11), janeiro-junho. Tema: Artistas Sobre Outras Obras.

Revista :Estúdio. (2015) ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 5, (12), julho-dezembro. Tema: Identidade.

Revista Croma. (2013) ISSN: 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. Vol 1, (1), janeiro-junho.

Revista Croma. (2013) ISSN: 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. Vol 1, (2), julho-dezembro.

Revista Croma. (2014) ISSN: 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. Vol 2, (3), janeiro-junho.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Revista Croma. (2014) ISSN: 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. Vol 2, (4), julho-dezembro.
Revista Croma. (2015) ISSN: 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. Vol 3, (5), janeiro-junho.
Revista Croma. (2015) ISSN: 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. Vol 3, (6), julho-dezembro.
Revista Gama. (2013) ISSN: 2182-8539, e-ISSN 2182-8725. Vol 1, (1), janeiro-junho.
Revista Gama. (2013) ISSN: 2182-8539, e-ISSN 2182-8725. Vol 1, (2), julho-dezembro.
Revista Gama. (2014) ISSN: 2182-8539, e-ISSN 2182-8725. Vol 2, (3), janeiro-junho.
Revista Gama. (2014) ISSN: 2182-8539, e-ISSN 2182-8725. Vol 2, (4), julho-dezembro.
Revista Gama. (2015) ISSN: 2182-8539, e-ISSN 2182-8725. Vol 3, (5), janeiro-junho.
Revista Gama. (2015) ISSN: 2182-8539, e-ISSN 2182-8725. Vol 3, (6), julho-dezembro.
Thornton, sarah (2010) *Sete dias no mundo da arte*. Lisboa: Arcádia. ISBN 9788522008018

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

2. Comunicações apresentadas ao VI Congresso

Communications presented to the VI Congress

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

A arte conceitual do capixaba Atílio Gomes Ferreira (Nenna)

Conceptual art of Atílio Gomes Ferreira (Nenna)

ALMERINDA DA SILVA LOPES*

Artigo submetido a 8 de janeiro e aprovado a 24 Janeiro de 2015

*Curadora, professora e pesquisadora. Graduação em Artes Plásticas e licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista. Mestre em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), Doutora em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes (CAR). Avenida Fernando Ferrari, 514. CEP 29075-910 Campus Universitário de Goiabeiras, Vitória — ES — Brasil. E-mail: aslopes@npd.ufes.br

Resumo: Este artigo analisa e discute o teor político/crítico de algumas proposições conceitualistas produzidas na década de 1970, pelo artista capixaba Atílio Gomes Ferreira (o Nenna), as quais seriam balizadas em uma ironia ao regime ditatorial, pelo qual passava o Brasil.

Palavras-chave: Conceitualismo / Arte e Política / Arte Interativa / Ironia.

Abstract: *This paper analyzes and discusses the political/critical content of some conceptualists propositions produced in the 1970s, artist capixaba, Atílio Gomes Ferreira (the Nenna), which would guide by a critical irony to the dictatorial regime in Brazil.*

Keywords: *Conceptualism / Art and Politics / Art and Politics / Interactive Art / Irony.*

Introdução

Quando da instauração do Golpe Militar no Brasil, em 1964, a pintura e a escultura, tanto de formulação abstrata, quanto as chamadas "novas figurações" de matriz Pop continuavam dominando a produção, as exposições oficiais e o mercado. O endurecimento da repressão política e a interferência da censura sobre a produção artística, mais notoriamente após a publicação do Ato Institucional nº 5 (dezembro de 1968), voltaria sua sanha para todos os processos artísticos. Isso faria com que a pintura entrasse em refluxo, por ser a mais visada pelos órgãos de repressão, com inúmeros casos de retirada e apreensão de obras, além da perseguição, interrogatório e prisão de artistas. Embora com certo atraso em relação a outros continentes, essa realidade faria com que alguns artistas passassem a desenvolver práticas experimentais ou conceituais, desviando-se dos modelos e valores ditados pelas vanguardas.

E se no final da década de 1960 as linguagens experimentais, de natureza conceitualista e relacional — performances, happenings, vídeo e mail arte — eram ainda quase que exceção entre os brasileiros, no início da década seguinte a adesão a essas novas práticas ampliava-se consideravelmente. Desembreadas por artistas do eixo Rio/São Paulo, oriundos do concretismo, a exemplo de Helio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, emergiam também, nomes sem vinculação com tal gramática, como Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Rubens Gerchmann, Antonio Manuel, Carlos Zílio, Artur Barrio, Cildo Meireles.

A realidade sócio-política citada, faria com que nossos artistas se desviassem de questões meramente linguísticas, para deter-se na questão ideológico/crítica, levando alguns a nomearem as novas proposições de *Arte Guerrilha*. Nessa esteira iriam trafegar algumas das mais conhecidas e contundentes proposições, como: *Urnas quentes* (1968), *de autoria* de Antonio Manuel; *Inscrições em circuitos ideológicos* (1970), de Cildo Meireles e *Trouxas ensanguentadas* (1969-70), de Artur Barrio. Embora vivendo e atuando praticamente de maneira isolada, isto é, fora do eixo Rio/São Paulo, o capixaba Atílio Gomes Ferreira, mais conhecido pelo cognome de Nenna, elaborava na mesma época uma produção conceitual bastante profícua, de natureza crítica, ainda pouco estudada e quase desconhecida. Em razão dos limites do texto elegemos dessas proposições para análise e discussão: *Estilingue* (1970) e *Muito Prazer* (1976).

O Estilingue gerador de um Happening

Ao idealizar uma inusitada ação, que se tornaria conhecida como *Estilingue Gigante*, com o propósito de afrontar o gosto conservador das elites locais e desafiar a repressão militar, o inquieto e compulsivo jovem estudante da Escola de

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Belas Artes do Espírito Santo, contando, então, com 18 anos de idade, mostrava perfeita sintonia com seu tempo poético e histórico. Além de leitor assíduo de revistas internacionais, transitava com alguma frequência por ateliês e espaços culturais do Rio de Janeiro.

O caráter subversivo da proposição não encontraria, na época, a devida interlocução e compreensão, pois pegava desprevenido o público de Vitória, capital de um estado periférico, de restrita tradição artística e de gosto defasado. Apesar de possuir uma Escola de Belas Artes (criada em 1951), a cidade não dispunha de museus, galerias de arte, e consequentemente, de um sistema artístico devidamente constituído, o que potencializava a ousadia da proposta. Tal cenário impedia que a informação cultural e as linguagens artísticas contemporâneas e radicais fossem aí veiculadas ou integrassem os discursos no âmbito acadêmico.

Para confeccionar e instalar o *Estilingue* Nenna contou com a colaboração de amigos, e apropriou-se, clandestinamente, na calada da noite de sábado para domingo, 14 de junho de 1970, de uma árvore (conhecida como chapéu de sol ou castanheira), encontrada por ele na orla da Praia do Canto, bairro nobre da cidade de Vitória, local que foi escolhido pelo jovem artista não por acaso. A intenção era provocar e desestabilizar o gosto e a concepção romântica de arte que imperava entre os integrantes de uma elite endinheirada, acomodada e conservadora. A árvore foi eleita por apresentar uma curiosa bifurcação do tronco, a certa altura em relação ao plano do chão, lembrando uma forquilha de atiradeira. Demarcou-a, revestindo essa formação com uma massa de gesso e pigmento amarelo, na qual prendeu as alças do estilingue, de plástico preto, no extremo das quais fixou um retângulo de borracha vermelho (similar ao dos brinquedos para segurar as pedras/ projéteis a serem arremessados). Ao recorrer a elementos concretos, o artista rechaçava a representação ilusória e postiça da pintura tradicional, redimensionando e recodificando o conceito de espaço, a noção e a natureza de objeto e o próprio conceito individualista e aurático de artista. Nenna propunha, assim, tanto a instauração de um embate com a pintura de paisagem, arraigada no gosto das elites e que, naquele momento, ainda refutavam as linguagens modernas, de modo especial a abstração. Mas também ironizava a perenidade e a especificidade dos materiais e processos artísticos tradicionais.

A instalação do *Estilingue gigante* estava concluída no final da madrugada citada, para tornar-se um elemento ativo, reificador e transformador do espaço ambiental, ou, ainda, um corpo tangível capaz de modificar a percepção não apenas da árvore, mas de tudo o que a circundava. Assumia ao mesmo tempo

uma dimensão particular e universal, tornando-se acessível a todos, e funcionando como unidade integradora e diferenciadora desse ambiente.

Os habituais caminhantes de final de semana à beira mar foram surpreendidos ao observarem o intruso objeto insólito pendendo da árvore. Se em um primeiro momento e Estilingue promoveu impacto, curiosidade e atração a alguns, a outros passantes causou estranhamento ou mesmo indiferença. Mas, por suas dimensões descomunais não deixaria de ser notado e logo passaria a instigar a percepção e a reflexão de grande parte dos transeuntes. Estes se aproximaram da árvore, circularam ao redor dela, fizeram suposições a respeito da inquietante instalação do objeto, interrogaram a respeito de seu significado. Logo, pessoas de todas as idades se apossaram e passaram a interagir de diferentes maneiras com o Estilingue, posicionando a "atiradeira" sobre as costas, como se o vestissem ou nele penetrassem. Nessa vivência o interlocutor percebeu que a escala ampliada do estilingue redimensionava dialeticamente o seu significado: de usual e inofensivo brinquedo infantil para arremessar pequenas pedras, se transformava — apesar de sua frágil construção — em armadilha perversa e ameaçadora, capaz de lançar simbolicamente os indivíduos à distância. Mas alguns não deixariam de estabelecer uma relação com o ritmo e a dinâmica do corpo, associando o estilingue ao caráter lúdico de um balanço.

Ao recorrer a instrumento de origem remota, criado em tempos imemoriais, para lançar pedras, o artista ironizava o fato de ser essa a única arma utilizada pelo povo brasileiro, na época, na tentativa de se defender e enfrentar a violência e a truculência policial.

Os interlocutores, logo deixariam de lado o receio inicial, para interagir e dialogar com o Estilingue, criando espontaneamente textos sonoros, visuais e corporais, gerando uma livre e inusitada improvisação teatral. Resta saber se compreenderam a real crítica da proposta. O artista permaneceu no local, sem se identificar ou interferir nas ações, juntando-se aos amigos e músicos eruditos, os irmãos Marcos e José Renato Moraes, que tocaram violão, violino e flauta, como parte efetiva da proposição. Posicionados nas proximidades da instalação do estilingue, além de partes integrantes do happening, imprimiam seriedade e erudição à intervenção pública.

Tais atributos contribuiriam para que a ação pública não levantasse qualquer suspeita por parte da polícia, que observava perfilada à distância, enquanto a participação do público era discretamente registrada pela câmera do fotógrafo Jorge Luís Sagrilo. Assim, contrariando a lógica dos acontecimentos e a expectativa do artista, a polícia não impediu nem interferiu na realização

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Atílio Gomes Ferreira (Nenna), *Estilingue*, 1970. Fonte: Arquivo do artista.

do happening, uma vez que durante os chamados "anos de chumbo" pessoas reunidas em lugar público levantavam logo suspeita. Mas os "defensores da ordem" não iriam interrogar ou molestar o autor ou os seus colaboradores, por não atinarem evidentemente para a natureza e o teor crítico da proposta.

Preconizando, antecipadamente, que a polícia lhe solicitaria ao menos a autorização da Prefeitura Municipal de Vitória para a apropriação da citada árvore e a realização dessa ação em local público, o artista redigiu-a em papel timbrado, assinada por um pseudo José Joaquim da Silva Xavier (cópia da assinatura do herói da Inconfidência Mineira, extraída de um documento do século XVIII), identificado sarcasticamente no documento gerado por Nenna, como funcionário do órgão competente da prefeitura local. Como a solicitação não ocorreu, o teor político e marginal do evento não atingiu plenamente o efeito esperado.

Se a idéia de happening remete a uma ação efêmera, que se desenrola e é finalizada num tempo determinado a priori pelo autor, a interação com o objeto que o desencadeou introduzia um novo paradigma artístico, punha em xeque o conceito tradicional de representação e a utopia da perenidade do objeto de arte. Tais prerrogativas não foram determinantes para que o *Estilingue* caísse no esquecimento, ou sua repercussão se mantivesse restrita ao âmbito local. O significado da ação e a ironia nela imbricados, embora não tivessem sido

Figura 2 · Atílio Gomes Ferreira (Nenna), *Muito prazer,* 1976. Fonte: Acervo do artista.

devidamente compreendidos pelos articulistas da imprensa local, não passariam incólumes à imprensa do Rio de Janeiro, sendo o happening referendado por Luiz Carlos Maciel, no *Pasquim* — jornal alternativo que se tornou alvo constante da censura, por ironizar a realidade política do país.

Para Bourriaud, "a dificuldade em reconhecer a legitimidade ou o interesse dessas experiências, é porque elas não se apresentam mais como prenúncios de uma inexorável evolução histórica", o que explica seu caráter fragmentário, mesmo que no caso citado, em virtude do enfrentamento político, a proposta se imbuísse de um viés ideológico" (Bourriaud, 2009:17)

A Instalação "E Agora?"

A seleção de apenas três artistas fora do eixo hegemônico, do total de dezessete reconhecidos nomes para participarem da exposição *Arte Agora I*, no MAM carioca, sendo Atílio Gomes Ferreira o mais jovem deles, não deixava de ser significativa. Confirmava o reconhecimento do crítico e organizador do evento, Roberto Pontual, de que a arte e a cultura de um país não podem ficar restritas ou concentrar-se nas regiões de maior visibilidade, uma vez que se articulam como em um mosaico. Percebia na produção do jovem provinciano, simetria com as proposições mais arrojadas desenvolvidas no âmbito nacional e até internacional.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Essa instalação, denominada *Muito Prazer* iria dirimir a falsa ideia de que nos chamados "estados periféricos", a produção artística, além de defasada tende a centrar-se em um viés exótico. A instalação compunha-se de pacotes de lâminas de vidro sobrepostas, amarrados com tarjas nas cores da bandeira brasileira, que foram depositados sobre em montes de areia deslocada para o interior do Museu. Entre os pedaços de vidro o artista inseriu frases críticas — que podiam ser parcialmente lidas pelo público, remetendo a uma espécie de livro de artista. Os pacotes deveriam ser destruídos a golpes de martelo pelo público no encerramento da mostra, ato violento que transformaria a instalação, em um inusitado happening, para desvelar simbolicamente os segredos ou enigmas dos textos contidos nos pacotes, desfecho esse recusado pelo Museu.

Considerações finais

Sem intenção de estabelecer analogia entre as proposições conceituais de Atílio Gomes, com a de outros brasileiros, os exemplos citados confirmam que, no campo artístico, não raro se cometem injustiças e equívocos, ao priorizar determinadas proposições e iniciativas processadas nas regiões culturais hegemônicas, em detrimento, do que é produzido na periferia. Se isso explica porque grande parte da produção artística continua desconhecida e sem ser devidamente analisada e contextualizada, também inviabiliza a construção de um quadro mais completo do legado de um passado recente, em especial a do período de exceção política. Embora o projeto poético de Nenna não se restrinja às propostas aqui abordadas, sem contar que ele continua ativo e produzindo ainda hoje, nosso objetivo não foi abarcar toda a trajetória do capixaba, mas mostrar especificidades de uma linguagem que revelou ousadia e engenhosidade no âmbito das propostas conceituais engajadas, o que atesta sua marcante contribuição à arte produzida no Brasil na década de 1970.

Referências

Bourriaud, Nicolas (2009); trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes.

Fréchoret (2003). *Les anées 70: l´art en cause.* Bordeaux: Musée d´art contemporain.

Pontual, Roberto (1976). Manifestismo. *Jornal do Brasil,* 16 março.

O que falta a uma escultura para ser um filme? O que falta a um filme para ser uma escultura?

What is missing from a sculpture to be a movie? What is missing in a movie to be a sculpture?

ANA LUISA RITO DA SILVA RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 13 de Janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual, curadora, investigadora e docente. Licenciatura em Pintura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL); Mestrado em Pintura (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL); Faculdade de Belas-Artes (FBA); Centro de Investigação e Estudo em Belas Artes (CIEBA). E-mail: anarito.ar@gmail.com

Resumo: O presente artigo investiga uma zona de contacto (hibridizada) que resulta das relações entre o filme e a escultura (no seio de um projecto específico) e a possibilidade da constituição de um palco comum, extensivo e movente.
Palavras-chave: filme / escultura / instalação / espetador.

Abstract: *This paper investigates a contact zone (hybridized) resulting from the relationship between the film and sculpture (within a specific project) and the possibility of setting up a common, extensive and moving stage.*
Keywords: *film / sculpture / installation / spectator.*

Introdução

Film as Sculpture, exposição comissariada por Elena Filipovic (Wiels, Bruxelas, 2013), com artistas como Rosa Barba, Zbyněk Baladrán e Jiří Kovanda, Ulla von Brandenburg, João Maria Gusmão & Pedro Paiva, Rachel Harrison, Žilvinas Kempinas, Elad Lassry, Karthik Pandian e Bojan Šarčević apresenta uma nova geração

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

de artistas cujas preocupações coincidem com a ideia edificadora do presente ensaio: compreender o filme (e os seus dispositivos) enquanto objecto, mais especificamente enquanto escultura, enquadrando um artista e uma obra específicos.

As várias intervenções questionam ambas as tradições, a escultórica e a cinematográfica, sendo criados "blocos de construção" que configuram novos significados — entre o movente e o estático, entre o material e o imaterial — na constituição de uma "zona" profundamente hibridizada, decorrente de toda uma prática que se define nos interstícios das formas e das linguagens. O objecto escultórico e a imagem projectada parecem querer reconvocar um certo ambiente "expandido", no qual as ideias de Krauss (1986) e Youngblood (1970) se moldam, na e para a instituição de um novo paradigma: o do *filme-escultura*, cujas premissas já se encontram na sua génese em "campo aberto".

1. PLAYGROUND: Dispositivo de (in)visibilidade

Neste contexto expositivo, *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film C),* (2010), de Bojan Šarčević (Belgrado, 1974) é um filme sobre uma escultura, acompanhado por uma composição sonora e uma estrutura arquitectónica, um pavilhão de acrílico "construtivista": todo o trabalho questiona a experiência do filme, criando um diálogo com as formas minimalistas esculturais e a ideia de espaço e de tempo criada pela música e pelo objecto. Esta obra pertence a uma série de filme-instalações que compreende quatro peças distintas, sendo *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B*), de 2009, aquela que melhor define esta "zona" intermitente e elasticizada entre os vários campos de acção (esta peça integra, ao momento da redacção deste texto, a exposição *O Narrador Relutante — Práticas Narrativas na Arte Contemporânea*, com curadoria de Ana Teixeira Pinto, no Museu Colecção Berardo — CCB) (Figura 1, Figura 2).

Recorrendo ao vocabulário formal do cinema, Šarčević estabelece um encadeamento de planos, enquadramentos e movimentos de câmara que, na imaterialidade da luz e do som (composição de Ulas Ozdemir) e na plasticidade do projector (16 mm) "em cena" e da estrutura "pendente", presentifica a imagem enquanto escultura. Observamos uma estranha sequência animada, onde figuras esculpidas de pequena dimensão (que se assemelham, de forma um pouco perturbadora, a ossos) aparentam traços antropomórficos. O deslocamento dos objectos e das suas imagens acontece num palco construído por si, onde (num olhar panorâmico sobre este "seu" mundo) a textura, o volume, o peso, o tempo e o espaço são experienciados de forma particular, por vezes contrastada, na composição de paisagens ficcionadas (porém físicas) e intemporais. Deparamo-nos com uma topografia sem linha do horizonte, sem fronteira demarcada,

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Bojan Šarcevic. Fotograma de *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)*, filme 16mm, cor, som, 2'57", pavilhão em acrílico, 300x200x300, 2009 (pormenor). Cortesia do artista e da Galeria Stuart Shave/ Modern Art.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

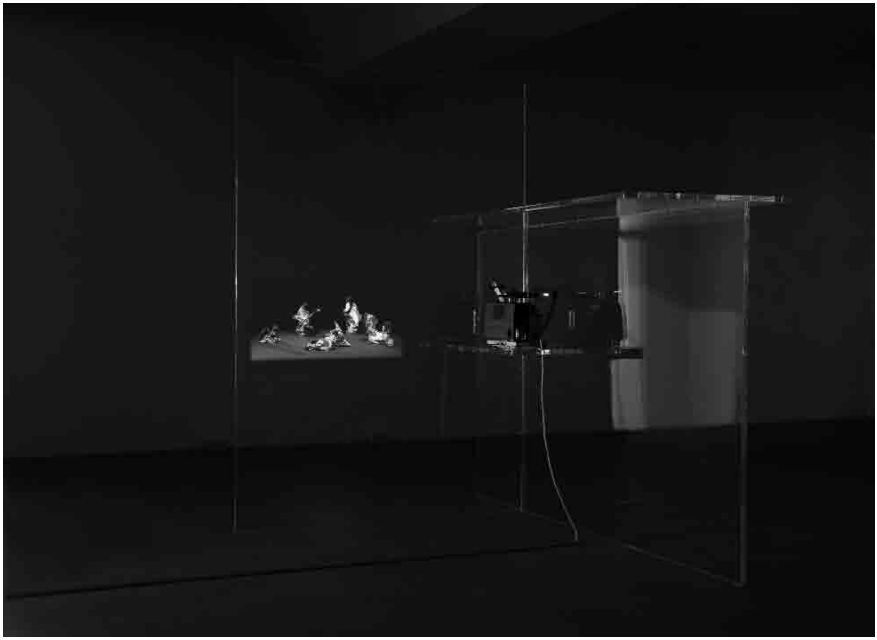


Figura 2 · Bojan Šarcevic. *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)*, filme 16mm, cor, som, 2´57´´, pavilhão em acrílico, 300x200x300, 2009, vista da instalação. Cortesia do artista e da Galeria Stuart Shave/ Modern Art.

onde modelos orgânicos se erguem enquanto atores, sem fala, mudos, comunicando apenas através da sua maleabilidade (entre o feixe de luz projectado e a presença/materialidade do dispositivo instalativo) estética e do som que parece romper do seu interior. As esculturas não são figuras de acção, o movimento resulta das investidas da câmara — pelas novas perspectivas que manifesta, pela utilização criteriosa de *zoom* ou *travelling* — bem como da banda sonora que acrescenta uma outra dimensão espácio-temporal à experiência perceptiva. Do mesmo modo, a possibilidade de circulação do espectador por entre os "pavilhões", ou salas de projecção suspensas (porque de contornos e paredes "quasi-invisíveis"), e a constatação de que todo o ambiente se torna superfície de onde a imagem parece irromper, traduzem uma dramaturgia de corpos e falas, de luzes e sombras que flutuam por entre "arquitecturas assombradas".

Identificamos a prática da instalação como um *modus operandi* (uma estratégia intermedial que compreende uma *praxis*, um discurso e um sistema que capacita a ativação do espaço/lugar e dos contextos circundantes e intrínsecos, o desdobramento temporal da obra e o accionamento de conceitos como *situação* e a enfatização da perceção sinestésica) e um fenómeno empírico: a (vídeo) instalação fabrica o "real" e apresenta o "real" através da experiência física e sensitiva do espetador, que, a partir do seu próprio corpo produz subjetividades, tempos e espaços vários, sendo a obra não um objeto mas um espaço (entre a arquitetura e o teatro), um "ambiente" — *passagen-werk* — na medida em que esta opera e se constitui entre passagens, conexões, palcos transitórios ou em transição entre diferentes disciplinas, formas e experiências. A aproximação à realidade do espetador, no desempenhar de ações corriqueiras como entrar, sair, abrir, fechar, sentar ou levantar, levam-nos a apontar uma espécie de "realismo performativo" como conceito edificador desta prática que assimila o pictórico, o cénico, o cinematográfico e o ritualístico. A experiência da vídeo-instalação (entre a imagem e o palco) é caracterizada por uma forte sensação (multissensorial) de presença, explorando e produzindo situações de "aqui" e "agora" e apostando na plasticidade do próprio espaço, esculpido a cada movimento e a cada tomada de posição dos corpos (reais e virtuais). Como tal, assinalamos quatro modalidades fundadoras: perceção, navegação, imersão e interação, que podem surgir em simultâneo (confundindo-se) ou intervaladas, estruturando a experiência percetiva do espetador.

Em *Video Installation Art: The Body, the Image and the space in-between*, Margaret Morse (1990) discute os conceitos de *liveness*, *nowness* e *presentness* (ou *presentation*) no contexto de intervenções artísticas que visam concretamente o encontro (zona) entre a obra e o espetador (particularizando a década de 1960), numa relação espácio-temporal coincidente. O espetador,

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

testemunha de aparições ou visões (representações ou evocações de ausências) é simultaneamente participante da construção de um espaço (físico) mediado e contaminado, resultante de um projeto *on going* (iniciado precisamente com as propostas minimalistas) que resgata o gesto e o corpo. O próprio espaço expositivo (arquitetura desenhada de raiz ou adaptada a um projecto específico) que privilegia a deambulação do visitante e a criação de ambientes penetráveis e articuláveis, como em *Film as Sculpture*, constitui uma possibilidade de reflexão em torno da relação entre a sala obscurecida do cinema e o *white cube* museográfico ou galerístico.

Neste sentido, Giuliana Bruno (2007) aponta para uma conexão concetual entre o cinema e o museu (na medida em que ambos podem ser considerados espaços arquitetónicos da memória), na edificação de narrativas multidimensionais, sendo o cinema transportado (pela vídeo-instalação) para o espaço tridimensional (real), assim como os conteúdos de uma instalação são experienciados segundo uma certa montagem espacial (*spatial montage*): o cinema, na sua essência, encontra-se fragmentado, mas "emoldurado", no seio da vídeo-instalação, que por sua vez, presentifica as imagens cinematográficas. Em *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film*, Bruno (2002) refere-se à passagem da experiência (e ao entendimento) *sight-seeing* (de cariz óptico) a *site-seeing* (de natureza háptica), relativamente à abordagem cinematográfica à cidade e à arquitetura, que aplicamos aqui ao contexto museográfico, ao filme e à sua relação com as artes plásticas (no âmbito da vídeo-instalação). Explicitemos: paralelamente ao advento do cinema e da projeção das suas imagens moventes, surge uma nova rede de formas arquitetónicas que produzem consequentemente uma também inédita visualidade espacial: locais essencialmente de trânsito, de passagem, que fundam a geografia da modernidade. Transformando a relação entre a perceção espacial e a transitoriedade das matérias, a arquitetura (e o cinema) aposta na mobilidade e no aceleramento dos corpos (e das imagens), epítomes da "vanguarda". O conceito de *flânerie* parece evocar aqui a era da consciência urbana (onde os espaços são percorridos e vividos, onde a experiência dos mesmos substitui a sua contemplação) e o(s) ponto(s) de vista cinematográfico(s) a si associado(s) que apresenta(m) a cidade como ecrã, como *mise en abîme*.

Deste modo, interessa-nos reter a correspondência entre a mobilidade do cinema e da arquitetura que deslocamos para o espaço expositivo, museográfico ou galerístico (e para a especificidade da vídeo-instalação), na medida em que a construção ou adaptação deste condiciona a perceção e a receção da imagem em movimento. Diferentes modelos de visualização são preconcebidos no

desenho do espaço expositivo, possibilitando ao espetador uma relação heterógena com as imagens que acompanham as suas deambulações. Uma espécie de sistema sinestésico de navegação (próprio e adquirido *in situ*) permite ao espetador atravessar territórios abertos, conetá-los através da sua imagética pessoal e participar da montagem espacial que se desenvolve a partir do seu ponto de vista (movente).

A mutabilidade inerente a este processo atesta a leitura *on going* de obras de natureza híbrida: de carácter instalativo (por vezes *site specific*) e que integram imagens de proveniência diversa (vídeo-instalação mais concretamente). Ou seja, à medida que o espetador itinerante ("viajante", segundo Morse) avança, permeia o espaço, "trespassa" a obra, esta também se lhe desvela, também se lhe implica (o espetador é conjuntamente sujeito e objeto). Esta passagem através de espaços (semi)obscurecidos (ou mesmo totalmente iluminados) encontra eco na ideia de *promenade architectural* (Le Corbusier, 2010; Eisenstein, 2010), na medida em que estes (assim como a arquitetura e a cidade) são experienciados *on the move*, entre a marcha e o passo que vai de um lugar a outro.

Conclusão

Assim e em jeito de conclusão, aliando a esta dinâmica do corpo e do espaço envolvente o(s) tempo(s) e a intermitência das imagens, é esboçada uma cartografia (móvel) de sensações alicerçada no instante, no momento de encontro de todos os agentes (protagonistas) em cena. A prática do espaço, o enquadramento e o mapeamento (tangível) deste, segundo vetores e trajetórias múltiplas, mobiliza um território vivido (*veritable plots*) centrando o enredo no espetador em trânsito e à deriva, que partilha o fôlego e a respiração do próprio filme como em *The Breath-Taker is the Breath-Giver (Film B)*.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Bruno, Giuliana (2002) *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film*. London:Verso.

Bruno, Giuliana (2007) *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Eisenstein, Sergei (2010) *Eisenstein Towards a Theory of Montage: Sergei Eisenstein Selected Works, Volume* 2. London: I.B Tauris

Krauss, Rosalind (1986) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: Cambridge MIT Press.

Le Corbusier (2010) *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Basel: Birkhäuser.

Morse, Margaret (1990) *Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between, in Doug Hall and Sally Jo Fifer (eds.), Illuminating Video An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture Foundation Inc. [consult. em 2014-12-11] Disponível em URL: http://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/176downloads.html

Youngblood, Gene (1970) *Expanded Cinema*. New York: P.Dutton&Co., Inc.

Revolução das Flores: uma introdução ao Grupo do Ano 24 na vanguarda do *shōjo manga*

Flowers' Revolution: an introduction to the Year 24 Group in the vanguard of shōjo manga

ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual. Licenciada em Artes Plásticas — Pintura na 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

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Resumo: O Grupo do Ano 24 é um conjunto histórico de autoras que revolucionaram o shōjo manga (BD japonesa para raparigas) na década de 70. Partindo de quatro obras representativas — "Coração de Tomás", "Poema do Vento e das Árvores", "Rosa de Versailles" e "De Eroica Com Amor" —, introduzem-se algumas questões temáticas e visuais que marcaram a sua agenda ética e estética, dominada pela política identitária.
Palavras-chave: banda desenhada / Grupo do Ano 24 / Japão / género / shōjo manga.

Abstract: *The Year 24 Group is a historic set of authors who revolutionized shōjo manga (Japanese girls' comics) in the 70s. By delving into four representative works —"Heart of Thomas," "Poem of the Wind and the Trees," "Rose of Versailles" and "From Eroica With Love" —, this paper introduces some thematic and visual cues that marked their ethical and aesthetic agenda, one dominated by identity and gender politics.*
Keywords: *comics / Year 24 Group / Japan / gender / shōjo manga.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

Nos anos 70 do século XX, uma revolução tomou de assalto o *shōjo manga* — banda desenhada japonesa para raparigas —, elevando-o da posição marginal que até então ocupara para a vanguarda da cultura popular nipónica. No olho da tempestade, esteve um conjunto nebuloso de autoras na casa dos 20 anos que, juntas, ficaram conhecidas como *Nijūyo-nen Gumi*, ou Grupo do Ano 24 (GA24). Neste artigo, proponho uma introdução à sua obra revolucionária, mas ainda largamente desconhecida do público ocidental.

De modo a cobrir quer as inovações narrativas e visuais, quer a diversidade interna do GA24, focar-me-ei em quatro obras fundamentais de quatro das suas autoras mais representativas. No primeiro capítulo, abordarei *Tōma no shinzō* ("Coração de Tomás", 1974-75), de Moto Hagio, e *Kaze to ki no uta* ("Poema do Vento e das Árvores", 1976-84), de Keiko Takemiya. No segundo, *Berusaiyu no bara* ("Rosa de Versailles", 1972) de Riyoko Ikeda, e *Eroica yori ai o komete* ("De Eroica Com Amor", 1976 — presente) de Yasuko Aoike .

2. Amor de rapazes com corações de rapariga

"Coração de Tomás" (CT) e "Poema do Vento e das Árvores" (PVA) são obras "gémeas" que estabeleceram algumas das características mais icónicas e inovadoras do GA24 (Figura 1). Ambas contam histórias trágicas de amor entre rapazes — Eric e Julie na primeira, Gilbert e Serge na segunda —, passados em colégios católicos na Europa (Alemanha e França) em finais do século XIX, abordando temas melindrosos como o suicídio, o abuso sexual, o racismo e a pedofilia (Figura 2). Colegas de quarto em Tóquio, Hagio e Takemiya partilhavam interesses que se revelaram determinantes na criação destas obras: por um lado, a vontade de construir narrativas complexas e psicológicas com temas arrojados, influenciadas por *bildungsroman* como *Damien* de Hermann Hesse (Shamoon, 2012: 105); por outro, o fascínio com histórias de amor entre rapazes, fomentado por filmes europeus como *Les Amitiés Particulières* (Thorn, 2012: 520). Este último culminou na introdução do género *shōnen-ai* ("amor de rapazes") na banda desenhada por Hagio e Takemiya — do qual CT e PVA são considerados obras-primas —, bem como da figura sexualmente ambígua do *bishōnen*, ou "rapaz belo".

A homossexualidade masculina e os *bishōnen* são, ainda hoje, motivos prevalentes no *shōjo manga* que suscitam perplexidade. Contudo, o *shōnen-ai* é uma torção, mais do que uma ruptura, na tradição da cultura *shōjo* da primeira metade do século XX, caracterizada pela "classe S" ou "relações S" (Shamoon, 2012: 105-111). A relação S define um tipo de "amizade apaixonada" entre

Figura 1 · Capas dos primeiros volumes de "Coração de Tomás", à esquerda (Hagio, 1975), e "Poema do Vento e das Árvores", à direita (Takemiya, 1977).
Figura 2 · Exemplos de temas arrojados em "Coração de Tomás" (1974-75), de Moto Hagio, e "Poema do Vento e das Árvores" (1976-84), de Keiko Takemiya: o suicídio de Tomás, à esquerda (Hagio, 2012: 3), e cena de sexo entre Gilbert e Serge, à direita (Takemiya, 1977-84).

raparigas, assente no discurso do amor espiritual (*ren'ai*) típico da literatura da Era Meiji, canalizado para relações homossociais arrebatadas mas sexualmente inocentes (Shamoon, 2012: 11, 29). O mundo privado e protegido das relações S permitia às adolescentes expressarem os seus desejos em moldes impossíveis nas relações heterossexuais, envoltas em tabu e controladas pelos homens (Shamoon, 2012: 11). O romance *Otome no minato* ("O Porto das Raparigas",

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · Ilustração de Nakahara Junichi para *Otome no minato* (1937), à esquerda (Shamoon, 2012: 39), e página de *Sakura namiki* (1957) de Takahashi Makoto, à direita (Takahashi, 2006), típicas da estética classe S.
Figura 4 · Gilbert Cocteau, protagonista de "Poema do Vento e das Árvores", de Keiko Takemiya (1976-1984), como exemplo de *bishonen* (Takemiya, 1977-84).

1937-38) e a banda desenhada *Sakura namiki* ("As Filas de Cerejeiras", 1957) são exemplos emblemáticos de classe S, narrando triângulos amorosos entre estudantes de colégios para raparigas (Shamoon, 2012: 38-45, 93) (Figura 3). É já na década de 70, com o GA24, que as "amizades apaixonadas" entre rapazes se tornam mais populares na cultura *shōjo* (Shamoon, 2012: 104).

Indissociável do *shōnen-ai* é o emergir do *bishōnen* no *shōjo manga*, um termo utilizado para designar rapazes adolescentes com traços andróginos ou "femininos", esbeltos e depilados, com olhos grandes e expressivos e, frequentemente, cabelo comprido (Tvtropes, s.d.). Porque a percentagem de

feminilidade varia entre *bishōnen*, o factor decisivo é a sua beleza compósita, combinando componentes masculinos e femininos de uma forma que sublinha "a artificialidade da própria noção de género ao justapor estereótipos sexuais que representam a androgenia através de múltiplas variações" (Antononoka, 2011: 3). No contexto do *shōnen-ai*, a ambiguidade sexual dos *bishōnen* — "corpos masculinos com corações de raparigas" (Antononoka, 2011: 2) — permitiu a autoras como Hagio e Takemiya explorarem questões ligadas à sexualidade e ansiedades femininas de uma forma renovada, que a convencional classe S não lhes possibilitava (Shamoon, 2007: 7) (Figura 4).

Em termos formais, Hagio e Takemiya desenvolveram a visualidade háptica característica do GA24 a partir das convenções estilísticas da cultura *shōjo*, combinando uma qualidade caligráfica e serpenteante do traço com efeitos atmosféricos, símbolos e metáforas visuais. Neste reportório — que inclui elementos figurativos, como flores, e abstractos e atmosféricos, como brilhos cruciformes, bolhas e efeitos pontilhistas e traço interrompido —, os ornamentos não têm um significado fixo e inequívoco. Pelo contrário, surgem afixados a emoções ou sentimentos complexos, não necessariamente verbalizáveis, assumindo valências emocionais localizadas através de um seu uso "acústico" e estrutural: provocando, através da complexidade e densidade da ornamentação, variações na distribuição das imagens que afectam a percepção do tempo e tom diegético; e produzindo sentido face à posição que ocupam na topografia da página (Figura 5). Como um "sismógrafo" emocional, esta estratégia adequa-se ao género do *bildungsroman* enquanto narrativa focada na evolução psicológica e moral dos protagonistas. (Sousa & Tomé, 2013)

Esta visualidade háptica manifesta-se, igualmente, na ruptura com a grelha em que a página se abre a espaços nómadas de deambulação sensorial. Por oposição à ortogonalidade das vinhetas, o espaço háptico privilegia a multiplicidade e o encadeamento (mais do que entrecruzamento) de elementos heterogéneos. Em CT e PVA, este espaço é conseguido através da simultaneidade e contiguidade de personagens, recorrendo a desdobramentos do espaço-tempo e cenas e figuras "abertas" ou fragmentadas, fundidas entre si numa dinâmica de multicamadas em que presente, memórias e tempo mítico se sobrepõem (Figura 6). Estes espaços podem circunscrever-se a uma ou duas vinhetas ou abarcar toda a página, ressurgindo com maior e menor intensidade e atingindo o seu potencial dramático na articulação recíproca e constante com a regularidade das vinhetas ortogonais, jogada na economia geral das obras. O háptico, enquanto qualidade plástica, torna-se assim sinónimo de situações particularmente investidas de afecto (momentos de conflito emocional ou autodescoberta), ligadas diacronicamente ao longo da narrativa (Figura 7). (Sousa & Tomé, 2013)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 5 · Detalhes de "Poema do Vento e das Árvores" (1976-84) de Keiko Takemiya, à esquerda (Takemiya, 1977-84), e "Coração de Tomás" (1974-75) de Moto Hagio, à direita (Hagio, 2012: 252), como exemplo da visualidade háptica.

2. De Versailles a James Bond

Se CT e PVA introduziram inovações narrativas e visuais que marcaram definitivamente o *shōjo manga*, é importante reforçar que estas características se exteriorizam de modos diversos dentro do GA24. Outros clássicos do género, como "Rosa de Versailles" e "De Eroica Com Amor" (DECA) ilustram como Riyoko Ikeda e Yasuko Aoike (respectivamente) oferecem soluções diferentes para preocupações éticas e estéticas semelhantes.

No drama histórico "Rosa de Versailles" (RV), a relação S assume, paradoxalmente, uma manifestação heterossexual. Sucesso estrondoso desde o início da seriação em 1972, RV conta a história de Oscar Jarjayes, uma jovem mulher educada como um rapaz pelo pai, que se veste e comporta como um homem. Líder natural e espadachim exímia, Oscar torna-se comandante da Guarda Imperial de Maria Antonieta, mas acaba por renunciar ao seu estatuto aristocrático para abraçar os ideais da Revolução Francesa, morrendo durante a Tomada da Bastilha (Figura 8). RV introduziu uma dimensão política sem precedentes no *shōjo manga* — Ikeda pertencia ao Partido Comunista Japonês e, como o resto do GA24, crescera durante o pico da contestação estudantil nos anos 60 —, explorando ideais igualitários que se estendem ao conteúdo romântico da história (Shamoon, 2012: 121,123). Incapaz de fixar-se num papel apenas masculino ou

Figura 6 · Exemplo de sobreposição de memórias e tempo mítico numa vinheta de "Coração de Tomás" (1974-75), de Moto Hagio, representando Eric e Julie como personagens da mitología grega (Hagio, 2012: 433).
Figura 7 · Detalhe de página de "Coração de Tomás" (1974-75), de Moto Hagio, como exemplo de espaço háptico (Hagio, 2012: 465).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

apenas feminino, incluindo no contexto de uma relação S com a estereotipicamente feminina Rosalie Lamorlière, Oscar desafia a dinâmica binária presente nas representações tradicionais tanto do romance heterossexual, como da classe S (Shamoon, 2007: 10-11) (Figura 9).

Oscar acaba por apaixonar-se, sim, pelo amigo de infância André Grandier, que não só se torna progressivamente mais semelhante à heroína em termos físicos, como é emasculado pela sua posição social baixa (um serviçal na casa dos Jarjayes), cegueira resultante de um ferimento em batalha — colocando-o numa posição de dependência e castração simbólica —, e dores emocionais devido ao amor que julga não correspondido por Oscar (Shamoon, 2007: 11-12). Segundo Shamoon, "enquanto mulher masculina e homem emasculado, Oscar e André parecem-se física e simbolicamente, indicando que a história ainda opera dentro da estética da igualdade que permeia tanto as revistas para raparigas do pré-guerra como o *shōnen-ai* no *shōjo manga do* pós-guerra" (Shamoon, 2012: 127). Existem precedentes na cultura *shōjo* para esta ambiguidade, ou "neutralidade" (Shamoon, 2012: 131), sexual: as mulheres que representavam papéis masculinos no teatro musical Takarazuka no pré-guerra, ou a protagonista Sapphire de Tezuka Osamu, uma princesa com dois corações, um de rapaz e outro de rapariga (Figura 10). No entanto, em RV — que apresenta uma das primeiras "cenas na cama" da história do *shōjo manga* (Shamoon, 2007: 14-15) —, é o mundo adulto do romance heterossexual que é re-imaginado à luz de uma política igualitária ou "homogénero", que possibilita o amor espiritual (Shamoon, 2012: 136) (Figura 11).

Apesar do GA24 ter ficado conhecido pelas histórias "sérias", este não é o único modo através do qual se expressa. A prová-lo está "De Eroica Com Amor" (DECA), jóia *camp* que, apesar de largamente negligenciada em termos de atenção crítica, é uma das obras mais influentes do grupo (Thorn, 2004 a e b). Correndo desde 1976, DECA é uma aventura internacional à maneira de James Bond (o título joga com o famoso *From Russia, With Love*), entrelaçando comédia e acção, em que um agente alemão da NATO, Klaus Eberbach, persegue e é perseguido pelo ladrão de arte Eroica, um lorde inglês *gay* chamado Dorian Gloria. O efeito cómico resulta tanto das personagens idiossincráticas, como do "choque cultural" entre os protagonistas que o destino força a conviver e, por vezes, colaborar: por um lado, "Klaus de Ferro", um militar irrascível que valoriza a eficácia nas missões acima de tudo; por outro, Eroica, um homossexual flamejante e esteta hedonista inspirado na estrela de *rock* Robert Plant (Gravett, 2004: 90). Tal como Oscar e André, Klaus e Eroica são um "casal" igualitário (mesma estatura física e rostos semelhantes), estabelecendo um modelo de *bishōnen* "masculinizado" — ombros largos, queixos quadrados, porte atlético — que, mais do que os adolescentes acriançados de Hagio

Figura 8 · Oscar Jarjayes, a protagonista de "Rosa de Versailles" (1972-73), de Riyoko Ikeda, empunhando a bandeira tricolor antes da Tomada da Bastilha (Ikeda, 2011).
Figura 9 · Oscar assumindo vários papéis de género em "Rosa de Versailles" (1972-73), de Riyoko Ikeda: à esquerda, num papel "masculino" na relação S com Rosalie Lamorlière; ao centro, num vestido, procurando atrair a atenção do Conde Hans Fersen, que a vê apenas como homem; à direita, como *playboy*, para contrariar o noivo, Conde of Girodelle, que a vê apenas como mulher. (Ikeda, 2011)
Figura 10 · À esquerda (*Takarazuka Girls' Revue*, 1936), *musumeyaku* (actriz em papel feminino) com duas *otokoyaku* (acrtizes em papéis masculinos) na companhia de teatro musical Takarazuka, em 1935. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Takarazuka_Revue#mediaviewer/File:Akino,_Katayama_and_Miyajim.jpg
À direita (Tezuka, 1977), Sapphire na capa do terceiro volume de *Ribbon no Kishi* (1953-56), de Osamu Tezuka. Fonte: http://gamazoar.tumblr.com/post/20824651110

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 11 · Sequência em que Oscar e André consumam o seu amor em "Rosa de Versailles" (1972-73), de Ikeda Riyoko, enfantizando a semelhança física e igualdade através da comparação com os gémeos mitológicos Pollux e Castor (Ikeda, 2011).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 12 · Klaus e Eroica numa ilustração de "De Eroica Com Amor" (1976), de Yasuko Aoike (Aoike, s.d.).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 13 · Em cima de um comboio em movimento, Eroica segura na cintura de Klaus para que este possa executar um disparo. "Segura-me na cintura," diz Klaus. "Posso?" pergunta Eroica. "É uma emergência. Podes. Mas não toques em nada a baixo do cinto," responde Klaus. No final, Eroica acaba deitado sobre as nádegas de Klaus, para fúria do último (Aoike, 1979).
Figura 14 · Detalhe de uma página de "De Eroica Com Amor" (1976), de Yasuko Aoike, mostrando Klaus durante uma sequência de acção (Aoike, 1979).

e Takemiya, marcou a cultura *shōjo* nos anos 80 e 90 (*e.g.* a transição do *shōnen-ai* para o mais francamente erótico género *yaoi*) (Figura 12).

O elemento tantalizante da DECA passa pela relação de amizade-ódio em que, apesar de Klaus rejeitar constantemente os avanços de Eroica (com diferentes graus de nojo e indignação que em nada desencorajam o último), as circunstâncias conduzem a momentos de contacto físico forçado ou à necessidade de protegerem-se mutuamente (Figura 13). Cabendo, grosso modo, na categoria do *shōnen-ai*, estas interacções são certamente definidoras da narrativa; porém, um dos aspectos mais inovadores da série — publicada, desde o início, na revista de *shōjo manga Princess* — é a ênfase distinta nas aventuras de espiões e intrigas políticas que conduzem a história. Aoike oferece um reportório caleidoscópio de acções, parafernália e lugares: de submarinos e *zepplins* a perseguições em tanques e helicópteros, armas desde revólveres a bazucas, a Europa dos Alpes ao Pártenon, paisagens geladas do Alasca e desertos escaldantes do Iraque, e uma lista infindável de cidades desde Londres e Paris a Beirute e Istambul (inclusive uma passagem por Lisboa), onde se medem forças adversárias como a Interpol, o FBI, o KGB e os neonazis, no quadro geral da Guerra Fria. Desafiando as convenções, DECA trouxe a acção "pura e dura" para o território do *shōjo manga* — privilegiando vinhetas ortogonais mais do que a visualidade háptica típica do GA24 —, balançando com mestria momentos que alcançam do humor *slapstick* ao thriller *hardboiled* (Figura 14).

Conclusão

"Coração de Tomás", "Poema do Vento e das Árvores", "Rosa de Versailles" e "De Eroica Com Amor" são quatro obras revolucionárias no contexto da banda desenhada japonesa nos anos 70. Reinventando elementos visuais e narrativos da cultura *shōjo* do pré e pós-guerra (*e.g.* relações S, travestismo, visualidade decorativa), autoras como Moto Hagio, Keiko Takemiya, Riyoko Ikeda e Yasuko Aoike trouxeram para as revistas de *shōjo manga* (dirigidas a raparigas adolescentes) personagens psicológica e emocionalmente complexos, narrativas onde se exploram questões políticas, filosóficas, sexuais e sociais, e géneros tipicamente masculinos como o *thriller* e a ficção científica. Para tal, foi necessário "deslocarem-se" estrategicamente para territórios livres dos constrangimentos da realidade mais próxima: outro sexo, outros tempos, outros lugares (*e.g. shōnen-ai*, séculos passados, Europa). O Grupo do Ano 24 partilhou, assim, não só um espaço histórico e cultural comum, como um novo sistema de valores (estéticos e éticos) para o *shōjo manga* — não monolítico, mas heterogéneo e adaptável à visão de cada autora.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Antononoka, O. (2011, Julho) *Bishōnen — the Four Elements*. Artigo apresentado na conferência Examining "Women's Manga": Research Reports by 5 Graduate Students, Quioto, Japão. [Consult. 2015-01-12]. Disponível em <URL: http://imrc.jp/images/upload/lecture/data/joseimanga_AntononokaOlga.pdf>

Aoike, Yasuko (1979) *Eroica yori ai o komete*. Tóquio: Princess Comics. Kana [Consult. 2015-01-12] *Scanlation* por Kx/M.Price. Disponível em < http://www.mangahere.co/manga/eroica_yori_ai_wo_komete/>

Aoike, Yasuko (s.d) *Eroica yori ai o komete*. [Consult. 2015-01-12] *Scanlation* por grupo desconhecido. Disponível em <http://home.arcor.de/natsu_esda/extras/scanlations/eroica_scanlations.htm>

Gravett, Paul (2004) *Manga: 60 Years of Japanese Comics*. Londres: Laurence King. ISBN 1-85669-391-0

Hagio, Moto (1975) *Toma no shinzo*. Tóquio: Flower Comics. [Consult. 2015-01-12] Digitalização de capa de livro. Disponível em <URL: http://suihiru.tumblr.com/post/99520174712>

Hagio, Moto (2012) *Heart of Thomas*. Seattle: Fantagraphics. ISBN: 978-1-60699-551-8

Ikeda, Riyoko (2011) *Rose de Versailles*. Paris: Kana [Consult. 2015-01-12] Disponível em <http://www.mangahere.co/manga/rose_of_versailles/>

Shamoon, D. (2007) Revolutionary Romance: The Rose of Versailles and Transformation of Shojo Manga. *Mechademia, 2*, 3-17.

Shamoon, Deborah (2012) *Passionate Friendships: The Aesthetics of Girls' Culture in Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press. ISBN: 978-0-8248-3638-2

Sousa, A. M. & Tomé, J. (2013, Setembro) *Provas de Contacto: Dispositivo hápticos em Heart of Thomas, de Moto Hagio*. Artigo apresentado nas 3ª Conferências de Banda Desenhada em Portugal, Lisboa, Portugal.

Takahashi, Makoto (2006) *Sakura namiki*. Tóquio: Shogakukan. [Consult. 2015-01-12] *Scanlation* pelo grupo Lililicious. Disponível em <URL: http://www.mangahere.co/manga/sakura_namiki/>

Takemiya, Keiko (1977-84) *Kaze to ki no uta*. Tóquio: Flower Comics. [Consult. 2015-01-12] Scanlation pelo grupo Obsession. Disponível em <URL: http://www.mangahere.co/manga/kaze_to_ki_no_uta/>

Thorn, M. (2004 a). Girls' Stuff, May (?) '94. [Consult. 2015-01-12] Disponível em <URL: http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/girls_stuff/gs94-03-08.html>.

Thorn, Mattew (2004 b) Girls And Women Getting Out Of Hand: The Pleasure And Politics Of Japan's Amateur Comics Community. In Kelly, W.W. (ed.), *Fanning the Flames: Fans and Consumer Culture in Contemporary Japan* (pp. 169-187). Albany, Nova Iorque: State University of New York Press. ISBN: 0-7914-6032-0

Thorn, Mattew (2012) Introduction. In Hagio, Moto, *Heart of Thomas* (pp. 518-521). Seattle: Fantagraphics. ISBN: 978-1-60699-551-8

Tvtropes. s.d. Bishōnen. [online] [Consult. 2015-01-12] Disponível em <URL: http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Bishonen>.

Adentrando os poros abertos de Cláudia Paim

Entering the open pores of Cláudia Paim

ANA ZEFERINA FERREIRA MAIO*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

* Artista visual: Doutora em Engenharia de Produção (2005) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Artes Visuais (1999) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Graduada em Educação Artística pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Instituto de Letras e Artes, Cursos de graduação e pós-graduação em Artes Visuais. Avenida Itália, km 8 – Campus Carreiros, Rio Grande, RS, CEP 96201-900, Brasil. Email: anamaio@terra.com.br

Resumo: Este artigo aborda a produção artística de Cláudia Paim no contexto das performances Carta, Amálgamas e Fluoxetina. Analisa como a artista problematiza questões sobre gênero, narrativa e memória por meio de discurso corporal consciente e intencional, que adota a dispersão como técnica de performar. Para tanto, partimos da premissa que o corpo que performa é um corpo com os poros abertos.
Palavras chave: performance / corpo / dispersão.

Abstract: *This paper discusses the artistic production of Claudia Paim in the context of her performances in Carta, Amálgamas and Fluoxetina. It examines how the artist discusses issues such as gender, narrative and memory through conscious and intentional bodily speech, which adopts dispersion as technique perform. Therefore, we assume that the body that perfoms is a body with open pores.*
Keywords: *performance / body / dispersion.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Claudia Paim (1961–) é artista visual brasileira, com produção em performance, vídeo, instalações sonoras e fotografia. Vive e trabalha na cidade do Rio Grande, Estado do Rio Grande do Sul, onde atua como professora no Curso de Artes Visuais – Bacharelado, do Instituto de Letras e Artes, na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Desenvolveu doutorado com ênfase em História Teoria e Crítica da Arte, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), pesquisando sobre os modos de fazer de coletivos e iniciativas

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

coletivas de artistas ou multidisciplinares na América Latina.

Neste artigo, a performance será abordada, conforme Diana Taylor, como uma prática onde o artista usa o seu próprio corpo como material, e interpela o Outro produzindo experiências estéticas sensíveis, para criar sentidos e gerar inquietações (Taylor, 2012: 11). *Carta* foi primeiramente performada em julho de 2007, em São Paulo, na Galeria Vermelho, durante a 'VERBO 07 – Mostra de performances, vídeos e instalações', e reperformada em Porto Alegre, em 2010, no evento Plataforma Performance promovido pela Galeria de Arte do DMAE. (Disponível em: http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br)

A performance Carta foi criada a partir da apropriação do livro Carta ao Pai (1919), de Franz Kafka. A dimensão biográfica da longa carta que Kafka manuscreveu para o pai – mais de cem páginas –, expôs seus sentimentos em relação ao caráter autoritário da figura paterna. A carta de Kafka nunca foi enviada ao destinatário.

Carta parte da ação de manuscrever uma cópia do texto de Kafka sobre um suporte de papel, substituir o gênero masculino pelo feminino, originando uma carta de filha endereçada à mãe. As vozes de Kafka e Paim interagem entre si, resguardando a autonomia uma da outra. A carta do escritor e da artista tem um conteúdo existencial que, por meio de uma narrativa confessional, expõem uma rememoração que passa pelas figuras tiranas do pai e da mãe, para abordar as relações conflituosas regidas pelos sentimentos de medo, opressão e culpa. Refletem, portanto, sobre os efeitos de uma educação opressora. Theodor Adorno (1998) diz que quando alguém mergulha em si mesmo, não encontra uma personalidade autônoma, desvinculada de momentos sociais, mas sim as marcas de sofrimento do mundo alienado.

Carta levanta questões sobre o caráter ambíguo da educação e do amor que pode ferir, deformar e conformar, tornando os corpos resignados e sem resistência. As performances da artista podem ser pensadas como meio de resistência ao corpo conformado, aquele que mostra-se em acordo com certos modelos sociais, adaptado, que não oferece resistência. Para Paim, o corpo conformado é um

> *corpo que se dobra a modelos que lhe são estranhos, mas aos quais se rende – porém não pacificamente, sempre algo escapa e se manifesta intempestivamente causando estranhezas* – (Paim, 2011: 363)

A performatização do documento de Kafka parece um modo da remetente dar voz as suas inquietações, mediante o endereçamento da correspondência à Outros sujeitos. Ao performar *Carta*, o corpo da artista era parcialmente encoberto com uma blusa branca. Sentada em um banco de madeira, iluminada por

uma lâmpada que descia por um fio sobre a sua cabeça, com as pernas juntas, os pés amarrados por uma corda e acomodados dentro de uma bacia, ela lia em voz alta, pausadamente, e na íntegra, o texto manuscrito, enquanto seu corpo despejava jatos frescos de urina, formando delicadas poças pelo chão.

Somos educadas para expelir urina em ambiente privado, se possível, sem a emissão de som. Em *Carta* nos deparamos com um corpo que elimina urina publicamente. Um corpo destradicionalizante, desobediente, que opera um desvio na conduta social de continência da micção. Um corpo que desassossegado, se esvazia.

Os presentes focavam o singelo gotejar ácido da artista. O corpo, em diluição, espalhava o líquido de cor amarelo citrino, de aspecto límpido, empapando de aroma cada uma das páginas da carta que, após a leitura, ficavam suspensas no ar pelos braços da performer, por um pequeno instante, até serem lentamente abandonadas no espaço. A quem seria endereçada aquela carta? A carta reservaria um processo de reconciliação com o tempo?

Em *Carta* a artista busca ressaltar a fragilidade humana e refletir sobre a carne, o sangue e outros fluídos corpóreos. Ao término da leitura, a performer erguia seus braços e os sustentava, simbolicamente em cruz, levando o corpo ao limite da capacidade de suportar a posição. O arfar da artista deslizava sonoramente pelo espaço, evidenciando a vulnerabilidade do corpo, até o momento em que os presentes se lançaram sobre ela, abaixando os seus braços e desamarrando os seus pés. A exaustão do corpo determinou o final da performance (Figura 1 e Figura 2). Para Paim, em *Carta* o corpo oscila entre o cristal e o aço: a fragilidade e a vulnerabilidade pautando a sua forma de apresentação, mas a ação final testando a resistência de seu material – pode ser pensado também como corpo martirizado – (Disponível em: http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/p/textos-sobre-performance.html).

A artista pensa a dispersão como técnica de performar, com o intuito de obter o contrário, a condensação da atenção (Paim, comunicação pessoal: Poros abertos: corpo em ação e dispersão. Arquivo digital fornecido à autora, 15 dezembro 2014). Assim, os presentes focavam o corpo em diluição através da urina, enquanto a performer abria os seus poros e pulmões, e os presentes sentiam o cheiro da urina e escutavam o seu arfar com os poros e as narinas também abertos.

Em Amálgamas, performance realizada durante a exposição 'Modos de Ser e Estar no Mundo', na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, em Porto Alegre em novembro de 2013, a técnica da dispersão foi usada com objetos e narrativa. A performance consistia em posicionar duas conchas sobre os ouvidos dos presentes, após ter sussurrado uma pequena, porém, densa história.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Claudia Paim, *Carta*. Performance, Brasil (2010).
Figura 2 · Claudia Paim, *Carta*. Performance, Brasil (2010).

Amálgamas, de modo semelhante a *Carta*, também há a presença de um texto. A intenção de Paim era explorar relações entre uma performance presencial e uma fotografia. Formar um todo, juntando diferentes partes. O espaço expositivo acolhia a imagem de uma fotografia (Fotografia colorida, papel matte, 116×154 cm) e a performatização do corpo que, pacientemente, tentava proporcionar uma experiência de escuta.

Na fotoperformance vemos o corpo de uma mulher disposto de maneira horizontal, deitado sobre a areia, em meio a outros corpos despedaçados em madeira. Possíveis fragmentos de navios que erguem suas sobras pontiagudas em direção ao céu azul. A paisagem, quase desértica, abriga o silêncio da imensidão. O corpo afundado, quase desprovido de si mesmo, experimenta a memória dos naufrágios. Esta fotografia integra a série denominada 'corpopaisagem', onde há um corpo vibrátil em sua composição viva com o outro, no caso, a paisagem (Figura 3).

Amálgamas hibridiza fotografia e performance. Nela, a ação de sussurrar implicava na aproximação entre o corpo da artista e os corpos dos presentes. O equilíbrio térmico surgia no balanço entre a perda e a aquisição de calor. A transferência de calor por condução ocorria na medida em que os corpos emitiam e recebiam energia através da pele. Uma transferência de molécula a molécula. O calor era potencializado no e pelo murmúrio de uma narrativa inquietante, desprovida de linearidade, que aos bocados, era balbuciada no ouvido dos sujeitos que abriam os seus poros nesta trama relacional. Ao sussurrar da brisa, estava estabelecido o fluxo com o Outro. A artista ao escrever o texto desta experiência, pensou na apreensão de um fragmento pulsante de vida, o qual transcrevo a seguir:

> *...ela vive à beira mar... Em uma praia imensa e deserta... Ali não há nada além de navios naufragados... e margaridas amarelas... Aos seus ouvidos o barulho do mar... às vezes é canção... às vezes é ruído.*

Nesta performance, a artista explora relações entre processos de escrita e situações de escuta. Após o sussurrar do texto e o posicionar das conchas, a performer buscou proporcionar aos presentes a sensação de imersão no seu próprio universo sonoro. Ela permaneceu segurando as conchas até perceber no Outro uma escuta particular de sonoridade (Figura 4). A dimensão temporal foi um dado técnico relevante. Paim estendeu o tempo de duração da ação, realizando-a lentamente, para se distanciar das ações cotidianas.

Em Fluoxetina, semelhante a Amálgamas, a aproximação entre o corpo da performer e dos presentes exigia uma disposição em receber o contato com a pele do Outro, conduzindo a uma troca sensível de temperatura entre os corpos.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · Claudia Paim, Corpopaisagem #1.
Fotoperformance, Brasil (2012).
Figura 4 · Claudia Paim, Amálgamas.
Performance, Brasil (2013).
Figura 5 · Claudia Paim, Fluoxetina.
Performance, Brasil (2013).

Esta performance consistia em os presentes receber nas mãos um pequeno embrulho de tecido, ainda quente, devido ao que continham – a saliva da artista. Diferentemente das demais performances analisadas, em Fluoxetina eu estava presente. O meu corpo narra a experiência do vivido.

Lembro a entrada de Claudia Paim no hall do prédio de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, onde ocorria o 'Encontro ruído. gesto ação & performance'. Os presentes, em pé, formavam uma espécie de círculo humano. Claudia trajava um longo vestido preto, de tecido suave que convidava ao toque. Ela posicionou-se no centro do círculo e começou a descalçar a sandália de salto alto, um gesto que, metaforicamente, aludia a um corpo inconformado com certos modelos sociais, ali representado no traje de festa.

O espaço era cartografado pelo corpo da artista. O território era resultante do imaginário e da identidade sobre o espaço. A construção do território passava, necessariamente, pela apropriação concreta e simbólica do espaço. Nesta geografia, os presentes observavam os gestos da artista ao realizar as seguintes ações: recortar com uma tesoura um pedaço do elegante vestido preto, cuspir dentro do fragmento do retalho, dobrar cautelosamente o embrulho com a saliva, colocá-lo nas mãos dos presentes e sussurrar uma lista de medos por meio de uma fala suave, sem voz cheia, ao ouvido dos sujeitos (Figura 5). Ao retornar ao centro do circulo ela gritava: 'Eu tenho medo!

A interação entre pessoas é constituída, dentre outros fatores, de seus fazeres, de modo que são estruturantes das subjetividades dos partícipes e, determinantes das significações que, entre eles e elas, se estabelecem. Eu segurei o tecido nas mãos, o toquei, e o guardei junto ao peito. Eu ouvi o desabafo confessional da artista e comunguei da vulnerabilidade do seu corpo. Eu também tenho medo. Afinal, naquele instante, isso nos unia.

Suely Rolnik faz referência ao 'corpo vibrátil' como sendo aquele que se deixa atravessar pelo Outro, ele não sente e pensa o Outro como seu fora, mas é com ele que produz sua singularidade (Rolnik, 2006). Com base nessa vivência, questiono: como carregar um arquivo confessional? Como conservar, compartilhar e apresentar a memória dessa experiência?

As proposições de Paim lembram as narrativas baseadas na ficção da memória, esquecimento, trauma, identidade e alteridade, que remetem à articulação entre o discurso social e o sujeito psíquico, ou o engendramento do Eu a partir da sua relação com o Outro, cujos contornos problematizam questões sobre a condição humana. Assim, a narrativa autobiográfica inclui a

dimensão social do sujeito, que, renunciando à clausura tranquilizante, mas também

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

> *à sufocação da particularidade individual, é atravessado pelas ondas de desejos, de revoltas, de desesperos coletivos* (Gagnebin, 1999: 74)

O que estrutura o enunciado das narrativas de Paim não são suas lembranças pessoais, porque o Eu que nela se diz não fala somente para lembrar de si, mas fala porque deseja encontrar o Outro. O resultado é uma narrativa singular, de imagens do inconsciente, num entrelaçamento da artista com os Outros. Nesse contexto, lembro Benjamin, quando diz que

> *o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes* (Benjamin, 1996: 201)

A temporalidade nas narrativas de Paim não se limita ao cronológico, mas apresentam o tempo como formador de representações. Gagnebin define esse tipo de narrativa como

> *um conjunto de pequenos textos fragmentários que nenhuma diacronia clara organiza, mas que são interligados por uma rede de lugares e de instantes privilegiados* [...] *lugares prediletos onde* [...] *o Eu pode se refugiar, desaparecer e se perder, mas também se encontrar e ter acesso ao Outro.* (Gagnebin, 1992: 44-45)

É também isso que justifica algo de ficcional nas narrativas de Paim, constituídas de lembranças com outros contornos – no dizer de Benjamin, "figuras inventadas da memória." Assim, sustento que as performances de Claudia Paim exigem da artista e dos presentes que estejam com os poros excitados, abertos. Os poros no corpo humano são, basicamente, pontos na pele de onde saem a secreção sebácea e os pelos, e têm uma função imprescindível para o organismo – manter a temperatura do corpo.

Referências

Adorno, Theodor (1998) Anotações sobre Kafka. São Paulo: Editora Ática.

Benjamin, Walter (1996) "Magia e técnica, arte e política." In Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense.

Gagnebin, Jeanne Marie (1992) "Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano?" Revista da USP, São Paulo, n. 15, set.-nov.: 44-47.

Gagnebin, Jeanne Marie (1999) História e narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva.

Paim, Claudia (2011) O corpo conformado: a performance como desconstrução. In: Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade: instâncias e práticas de produção nas políticas da própria vida. Rio Grande, RS: FURG.

Rolnik, Suely (2006) Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS.

Ensaio: Fotografia e Pintura nos trabalhos de Marilice Corona

Essay: *Photography and Painting in the work of Marilice Corona*

ANDRÉA BRÄCHER*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual na área de fotografia e professora universitária. 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 (UFRGS). Doutorado em Poéticas Visuais (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), Rua Ramiro Barcelos, 2705 — Campus Saúde — Bairro Santana, 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: andrea.bracher@terra.com.br

Resumo: Este artigo analisa a obra "Ensaio" da artista brasileira Marilice Corona. A pintora utiliza-se da fotografia de diversas formas em seu trabalho artístico, mas em particular nestas telas veremos como as questões técnicas pertinentes à fotografia são transpostas para seu trabalho em pintura. Estas questões fotográficas influenciam a cor e dimensão de suas pinturas.

Palavras-chave: Pintura / Fotografia / Marilice Corona.

Abstract: *This article analyzes the work "Essay" by Brazilian artist Marilice Corona. The painter uses photography in various forms in her artistical work. We see in those canvases how the technical matters pertinent to photography are transferred to her work in painting. These photographic issues influence the color and size of her paintings.*

Keywords: *Painting / Photography / Marilice Corona.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar o trabalho da artista brasileira Marilice Corona (Porto Alegre, 1964), que desde 1990 desenvolve sua obra artística com pintura. Reconhecida no Rio Grande do Sul (Brasil) como uma das pintoras da geração dos anos 90, expõe nacional e internacionalmente desde então. Professora de pintura e desde 2012 é docente do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Há em sua trajetória artística um diálogo entre pintura e fotografia desde os anos 1990. Efetivamente, essa relação torna-se visível e se estabelece, no período em que desenvolve sua tese de doutorado "Autorreferencialidade em território partilhado" (2009). Nesse momento, os registros fotográficos dos espaços expositivos onde a obra será exibida, assumem grande importância e também passam a ser o "assunto" ou "motivo de representação" da obra, os mesmos,

> [...] *Além de serem obtidos e organizados como projeção do que virá a ser realizado, influenciam na cor, nas dimensões, no formato; de registro do processo da pintura passam a motivo da representação e apresentam-se, também, como obra* (Corona, 2009: 81).

Propomos neste texto analisar parte de seu trabalho em pintura, exemplificado através da série denominada "Ensaio" (Figura 1), constituída de 20 telas 24 x 18cm (acrílico sobre tela, 2006). Nestas, as fotografias utilizadas no processo de feitura da obra são:

> [...] *evidências de uma natureza artificial concernente ao meio reprodutivo. As fotografias são utilizadas como imagens supletivas de um real codificado pela ótica do aparelho e pelas impressões das imagens mecânicas* (Ribeiro, 2013: 284).

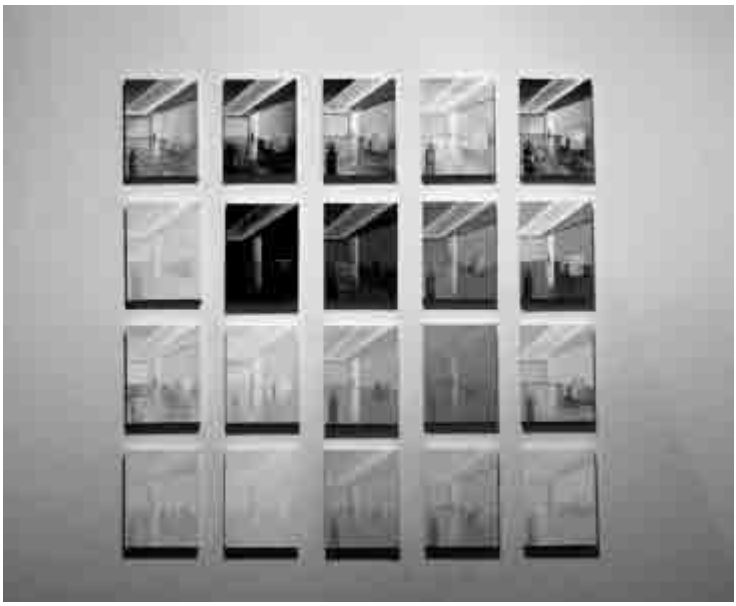
Em "Ensaio" (Figura 1) a pintora trabalha com conceitos relativos as convenções da pintura e com as convenções da fotografia, e é isso que veremos a seguir.

1. A fotografia na obra de Marilice Corona

A fotografia acompanha o trabalho da pintora Marilice Corona desde sua pesquisa de mestrado. As imagens fotográficas ou documentos de trabalho — como define Corona, podem ser utilizadas como referências para os trabalhos de pintura ao invés do modelo vivo ou "ao vivo". Também podem registrar a exposição, com caráter mais documental.

Há também trabalhos em que a pintora expõe somente fotografias, como na obra "Documents de travail", de 2008 (montagem de 162 fotografias digitais em 18 chapas de *foamboard* — Figura 2) ou que expõe pintura e fotografia — como em "Pintura Latente", de 2007 (Figura 3).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



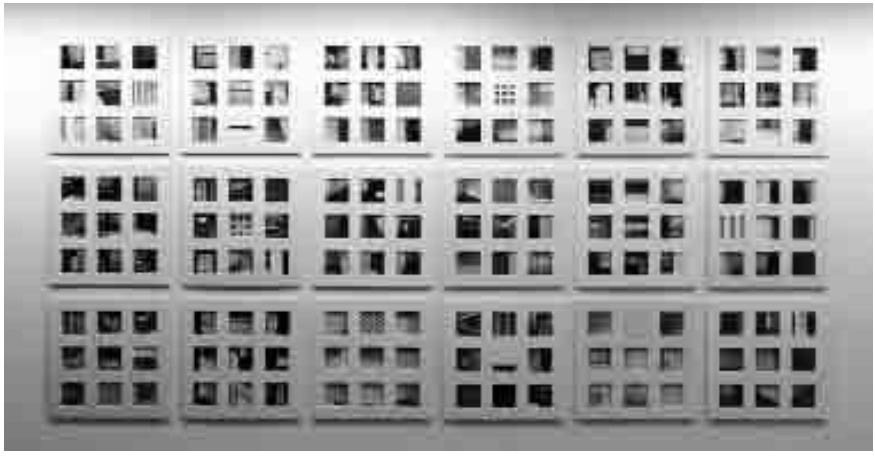


Figura 1 · Marilice Corona, *Ensaio*, 20 acrílico sobre tela 24x18cm, 2006.
Fonte: Marilice Corona.
Figura 2 · Marilice Corona, *Documents de travail*, 162 fotografias digitais em 18 chapas de foamboard, 170x350 cm, 2008.
Fonte: Marilice Corona.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Quanto a origem das imagens e sua materialidade podem ser em *xerox*, reproduções de recortes fotográficos de jornais e de revistas — de decoração como *AD* e *Casa e Jardim* —, e de sua própria infância. Também há o uso de livros de fotografia (*The Human Figure in Motion*, de Eadweard Muybridge) — o que caracterizaria a apropriação de imagens fotográficas de outros fotógrafos. Há fotografias que são encomendadas aos amigos — como aquelas de locais expositivos, por exemplo, o Espaço Arlinda Corrêa Lima no Palácio das Artes em Belo Horizonte (Brasil). A partir de imagens desse espaço expositivo foram feitas as pinturas de "Ensaio".

E por último, há aquelas que captura através de seu próprio equipamento fotográfico. Nestas, ao executar as fotografias

> [...] *já existe a intencionalidade da pintura na escolha das imagens: tipo de corte, composição, sequência de imagens, zoom e distância, detalhes e padrões, cor, etc. Quanto à representação do espaço perspectivado na pintura, cabe ressaltar o aspecto fotográfico que este adquire devido às distorções causadas pela natureza das diferentes lentes da câmera fotográfica* (Corona, 2009: 82).

Em todos esses casos, a imagem fotográfica substitui o uso do modelo vivo ou do "ao vivo". Sabemos também que a pintora possui "caixas-arquivo", o local onde guarda suas fotografias impressas, que ficam disponíveis à mão em seu atelier. Uma prática, quase em desuso na contemporaneidade, substituída pelo computador, tablets ou telefones móveis com câmeras fotográficas, tanto como aparatos de captura, como também de armazenamento, distribuição, compartilhamento e vizualização de imagens. Ela retorna a materialidade do material fotossensível. Penso que ainda a materialidade é importante na fotografia, como na pintura. Marilice comenta:

> *A fotografia assume em meu processo, a princípio, o papel do esboço, do desenho, de caderno de notas. Diferentemente do desenho, a fotografia é formada por planos, massas de cor e luz, e, de meu ponto de vista, tais características a tornam mais próxima da pintura. Não é apenas o aspecto realista da fotografia que a motiva, mas a própria materialidade da cópia. Aliás, as fotografias, que me instigam são aquelas que apresentam um certo aspecto pictórico, certa indefinição, aquelas que me deixam em dúvida de se tratarem de pintura ou fotografia.* (Corona, 2009: 82).

2. Relações entre Fotografia e Pintura: obra *Ensaio*

A obra "Ensaio" integrou um projeto que a autora fez especialmente para uma exposição em Belo Horizonte (Brasil) no Espaço Arlinda Corrêa Lima no Palácio das Artes. A mostra *Espaços de Exposição* de 2006 continha somente pinturas.

Figura 3 · Marilice Corona, *Pintura Latente*, fotografia digital e pintura acrílico sobre tela — díptico, 70x140 cm, 2007.
Fonte: Marilice Corona.

Segundo a pintora, ela pediu a dois amigos que moravam em Belo Horizonte que fotografassem o espaço expositivo e que individualmente enviassem as cópias por correio. Ao recebê-las, percebeu que a coloração das fotografias eram diferentes: um lote de imagens tinha uma tonalidade esverdeada — e outro lote, rosada. Isso deu a ela a ideia de pintar o mesmo espaço — a mesma imagem repetidas vezes — em tonalidades diferentes até chegar ao branco. A artista pinta a partir de cinco gamas de cor (preto, azul, verde, rosa, sépia e amarelo), tornando-a cada vez mais esbranquiçada, até quase desaparecer. Como numa tabela de cores, a pintora muda a tonalidade de cada quadro sempre procurando, por fim, uma tela, pelo menos, quase branca. Para Marilice seria, o processo *inverso* da pintura: a imagem é construída com cor vibrante e contraste e ela vai sobrepondo camadas e camadas de tonalidades cada vez mais claras,

> [...] *até que a imagem quase desapareça — ou seja, pintar e pintar para fazer desaparecer em um processo quase de reversão, de volta ao ponto de origem, à tela em branco* (2009: 100).

Questões fotográficas importantes são incorporadas ao trabalho de pintora nesta obra a partir dessa percepção sobre a cor: a temperatura de cor das lâmpadas do ambiente fotografado, a cor resultante da impressão no laboratório fotográfi-

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

co que cada amigo utilizou e o tipo de superfície de papel fotográfico empregado.

Como relata Marilice Corona em sua tese (2009: 94):

> *As cópias que recebi apresentavam quatro importantes diferenças: a primeira, relativa à cor,* [...]*; a segunda, relativa à característica do papel (as esverdeadas eram brilhantes, e as rosadas eram foscas); a terceira, relativa à luz, uma vez que as fotografias foram tomadas em dias e iluminação distintos; e, por último, a diferença das dimensões. Somado a isso, no intervalo de tempo entre as duas sessões, o espaço de exposição havia sido reformado e apresentava novos elementos arquitetônicos e de iluminação do local. A iluminação das primeiras imagens era de luz fria, fluorescente, e nas últimas a luz era natural e incandescente. Assim, mesmo capturadas de um mesmo ponto de vista, as imagens apresentavam fortes diferenças de cor e tonalidades relacionadas a uma série de variáveis. Estas diferenças percebidas serviram de mote para introduzir em minha pintura novas questões relativas à cor.*

Marilice convoca teoricamente o texto de Arlindo Machado *A Fotografia como expressão do Conceito,* para explicar como se dá o comportamento fotográfico em relação à cor; em particular, cita a passagem em que o autor, também se depara com as limitações impostas pelos meios técnicos na reprodução da cor verde, vista durante uma viagem sua à Patagônia. O autor descreve a limitação do filme (película fotográfica) de registrar a cor de uma paisagem. Também descreve a padronização de uma cor, como o verde, independente de onde está sendo tomada a imagem, pois os "verdes Kodacolor se repetem de forma regular e previsível em todas as fotos obtidas nas mesmas condições-padrão" (Machado, 2000: 5). Mas Marilice está ciente das questões técnicas do meio fotográfico, que nem sempre o artista não "fotógrafo" percebe: como a temperatura de cor das lâmpadas dos ambientes fotografados e a diferença entre marcas de papéis coloridos fotográficos e suas superfícies — que vão "despadronizar" a reprodução de uma mesma imagem.

Como afirma Corona:

> *A redução de cor em minhas pinturas está vinculada, em primeiro lugar, à inversão operada em meu próprio processo, ou seja, à contraposição do colorido de minha série anterior; em segundo, ao estatuto dado à cor na linguagem da pintura; e, em terceiro, que é o que nos interessa para o momento, à relação entre a cor da cópia fotográfica, suas variações e implicações quando transposta para a pintura. Com relação a este aspecto, minha intenção é estabelecer a autorreferencialidade tornando visível a conexão entre a pintura e seu documento de trabalho. Desse modo, ela se refere à própria imagem que lhe dá origem, às suas qualidades e convenções* (2009: 90).

E ainda evocando mais uma das convenções da fotografia, a artista estabelece como tamanho para suas pinturas o tamanho convencional de ampliações

fotográficas. Na obra "Ensaio" ela repete a mesma imagem da galeria em 20 telas em acrílico de 24 x 18cm. O tamanho é tradicional e muito usado para ampliações em preto-e-branco, por exemplo. E é também a dimensão das fotografias que a artista mantém em seu portifólio. O processo de fatura da obra é mais rápido e enseja também modos de apreensão distintos daqueles de uma obra de grande dimensão. Resgata um olhar, uma recepção ao trabalho mais aproximado — como daqueles quadros holandeses do século XVII, que ensejam a intimidade em oposição ao cenográfico, ao espetáculo e ao afastamento do receptor (Corona, 2009).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Conclusão

Em "Ensaio" a pintora trabalha com conceitos relativos as convenções da pintura e com as convenções da fotografia: podemos verificar que o tamanho final de suas pinturas se equivalem aos formatos padrões da indústria da cópia fotográfica (neste caso o tradicional 18 x 24 cm dos papéis preto-e-branco); a temperatura de cor das lâmpadas dos ambientes fotografados ensejam diferentes paletas de cores na pintura (conforme a luz do ambiente as cópias fotográficas apresentam colorações diferentes e a artista pinta a partir destas fotografias e incorpora as novas tonalidades ali encontradas); e as diferentes colorizações obtidas nas cópias fotográficas influenciam também as cores da pintura (pois conforme o laboratório que opera a ampliação fotográfica, os resultados de cor da imagem também se alteram). Estes resultados formais são intencionais, como bem relata Marilice Corona no capítulo 3 de sua tese, estabelecendo uma relação entre estes dois meios distintos: a fotografia e a pintura. Segundo Niura Legramante Ribeiro (2013: 296) é um "casamento" entre a lente e o pincel, onde há a migração de determinados estilemas fotográficos para as pinturas e que caracteriza um dos desdobramentos da mestiçagem contemporânea nas artes visuais.

Referências

Corona, Marilice (2009) *Autorreferencialidade em território partilhado.* 282 f. Tese (Doutorado) — Curso de Artes Visuais, Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Machado, Arlingo (2000) A Fotografia como expressão do conceito. *Studium*, Campinas, n. 2: 1-11. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/~palermo/A Fotografia como Expressão do Conceito.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2014. ISSN 1519-4388

Ribeiro, Niura Legramante (2013) *Entre a Lente e o Pincel: Interfaces de Linguagens.* 2 v. Tese (Doutorado) — Curso de Artes Visuais, Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Rosângela Rennó e "Desenho Fotogênico: Homenagem a Fox Talbot"

Rosângela Rennó and "Photogenic Drawing — Homage to Fox Talbot"

ANDRÉA BRÄCHER*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*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 (UFRGS). Doutorado em Poéticas Visuais (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), Rua Ramiro Barcelos, 2705 — Campus Saúde — Bairro Santana, 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: andrea.bracher@terra.com.br

Resumo: Este artigo analisa a obra "Desenho Fotogênico — Homenagem a Fox Talbot" da artista brasileira Rosângela Rennó. O trabalho é realizado em um processo fotográfico histórico, o cianótipo (em 1990) durante um workshop no Parque Lage (RJ, Brasil). Feito de forma colaborativa, nos leva a refletir sobre aspectos ligados à história da fotografia e ao desenvolvimento de tais trabalhos na contemporaneidade: a manualidade, as grandes dimensões, as longas exposições e sua durabilidade.

Palavras-chave: Rosângela Rennó / processos fotográficos históricos / cianótipo.

Abstract: *This article analyzes the work "Photogenic Drawing — Homage to Fox Talbot" by Brazilian artist Rosângela Rennó. The work was made in a historical photographic process, the Cyanotype (in 1990) during a workshop at Parque Lage (RJ, Brazil). Done collaboratively, it leads us to reflect on aspects of the history of photography and the development of such work in contemporary art: the hand-craft aspect, the large dimension, long exposures and its durability.*

Keywords: *Rosângela Rennó / historical photographic processes / cyanotype.*

Introdução

A artista brasileira Rosângela Rennó (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1962), desde a década de 80 desenvolve sua obra artística a partir de e com fotografias.

Sua formação é em arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais — UFMG (1986), e em artes plásticas pela Escola Guignard (1987). Titula-se Doutora em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP, 1997). Recebe bolsas da *Civitella Ranieri Foundation*, de Umbertide, Itália, em 1995; da Fundação Vitae, em 1998; e da *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*, de Nova York, em 1999. Têm vários livros publicados.

Expõe nacional e internacionalmente, tendo participado de bienais (São Paulo, Veneza, Mercosul, Havana). Possui obras em coleções públicas como: *Museo Nacional Reina Sofia* (Madri); *Arts Institute of Chicago*; *Tate Modern* (Londres); *Daros Latin America* (Zurique); *Stedelijk Museum* (Amsterdã); *Museum of Contemporary Art MOCA* (Los Angeles); *Guggenheim Museum* (Nova Iorque; Centro *Georges Pompidou* (Paris) e Inhotim Centro de Arte Contemporânea (Belo Horizonte, Brasil).

Analisaremos neste artigo a obra "Desenho Fotogênico — Homenagem a Fox Talbot" (Figura 1), constituída de 2 fotogramas em cianotipia sobre papel Canson de 1000 x 100cm, que datam de 1990. Os trabalhos foram expostos no Parque Lage, Rio de Janeiro (Brasil), dentro da programação de um evento da Escola de Artes Visuais (EAV) — durante um final de semana (Rennó, 2015).

Assim como outros trabalhos do início da trajetória artística de Rennó, encontramos referências à história da fotografia, do cinema, assim como aos brinquedos óticos entre sua produção dos anos 80 e 90. A obra a ser analisada é ímpar em sua produção e consta no livro "Rosângela Rennó" (1997).

> *As referências de Rennó à história da fotografia não se afirmam no citacionismo de imagens clássicas, mas como operação dos procedimentos e atitudes de um trajeto desde a câmera obscura* (Herkenhoff, 1997: 125).

Nesse trabalho em particular, revela-se uma artista adiante de seu tempo, procurando explorar uma técnica fotográfica histórica pouco explorada à época por outros fotógrafos ou artistas no Brasil — o cianótipo. A contextualizãção histórica do ressurgimento dos processos fotográficos históricos na arte contemporânea veremos a seguir, assim como uma análise sobre a obra e seus aspectos formais e históricos.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Rosângela Rennó, *Desenho Fotogênico — Homenagem a Fox Talbot,* fotogramas em cianotipia sobre papel 1000 x 100 cm, 1990. Fonte: Rennó.

1. Os processos fotográficos históricos — contextualização

É ao final da década de 90, e nos anos 2000 em diante, que popularizam-se os cursos, surgem exposições, cunham-se termos para designar a produção de obras artísticas que empregam processos fotográficos históricos como o cianótipo, marrom vandycke, daguerreótipos, ambrótipos, "tintypes", goma bicromatada, papel salgado (entre outros) no Brasil e exterior. "Antiquarian Avant--Garde" (Rexer, 2002), "Neopictorialismo" (Baqué, 2003), "Photo-graphies" (Barron; Douglas, 2006) e "Fotografia Expandida" (Fernandes Júnior, 2002) são alguns desses termos e autores que vão escrever sobre artistas contemporâneos que estão trabalhando com esssas técnicas.

No Brasil esta recuperação dos processos fotográficos históricos é mais recente tendo alguns poucos artistas desenvolvido grande produção com técnicas como o cianótipo (Kenji Ota, 2001 — dissertação de mestrado apresentada na ECA USP, Brasil — em que explora esse e outros processos).

Rosângela Rennó (2015) afirma que sempre teve interesse acerca desses processos, desde a década de 80, "pois são a base indicial da fotografia" e conhecer os processos alternativos e antigos "sempre me serviu como ferramenta pra compreender a amplitude do universo fotográfico". Em particular nesse projeto — desenvolvido durante um workshop — sua preocupação maior estava no tempo "alongado" da produção da imagem fotográfica. Ao mesmo tempo que consome longo tempo para sua feitura/exposição ao raios U.V — no Brasil em torno de 10 a 30 min ao sol do meio-dia no verão — esse tempo "alongado propicia conversas, mais análises" (Rennó, 2015).

Segundo Marnin Young (2006), sobre a exposição "The Image Wrought: historical photographic approaches in the digital age", ocorrida no Ransom Center Galleries, Universidade do Texas, EUA,

> [...] *These photographers produce pictures that raise powerful questions about photography's claims for temporal immediacy and transparency. In a world of speed, they offer space for critical reflection on experience and consciousness.*

Sua reflexão sobre a produção recente americana e histórica da fotografia, pontua a questão do tempo a que Rennó se reporta. O autor recorda que o atual interesse nessa área inclui artistas como Chuck Close e Sally Mann e que a emergência desse "movimento" vem da contracultura do fim dos anos 60. Chamados de "processos alternativos de fotografia", tinham aos fotógrafos o apelo de traduzir uma fotografia mais simples e com uma "estética do feito à mão" (Young, 2006). John Coffer, fotógrafo que viajou pelos Estados Unidos durante os anos 70 e 80 fazendo e vendendo "tintypes", através da fotografia alternativa procurava criticar politicamente de modo amplo a modernidade, parte por seu consumismo, parte por sua dependência em tecnologia. Mais recentemente Mark e France Scully Osterman revivem e ensinam as técnicas do colódio. É uma reação nos últimos anos também à fotografia digital. Portanto, além de um recurso de expressão artística, a utilização dos processos fotográficos históricos está ligada a uma crítica à sociedade contemporânea e ao desenvolvimento tecnológico da fotografia.

Para Rosângela Rennó, em sua percepção, ainda no Brasil, na década de 90 havia uma predominância da fotografia documental. O que não era visto como documental era "taxado de experimental" (Rennó, 2015). Era um trabalho artístico encarado como

> [...] *maneirismo técnico, sem conteúdo artístico. Nem mesmo os artistas conheciam o que se começava a fazer em fotografia fora do Brasil, principalmente na Europa e EUA* (Rennó, 2015).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Rosângela Rennó, neste sentido, através desse trabalho é uma das precursoras dessa nova cultura, de crítica, de reflexão sobre a história, usos e funções da fotografia.

Como aponta Daniela Kern em "Tradição em Paralaxe" (2013), há artistas que utilizam materiais e técnicas antigas ou obsoletas e estes constituem-se em matéria crescente de reflexão e de ação política na arte contemporânea. Opor-se ao industrialmente feito, recuperar historicamente uma técnica esquecida (e morosa) dos processos fotográficos é também uma postura crítica frente a sociedade do descarte e do instantâneo, além de permitir o resgate histórico dos primórdios da fotografia, sob novo ponto de vista.

2. "Desenho Fotogênico — Homenagem a Fox Talbot"

A obra "Desenho Fotogênico — Homenagem a Fox Talbot" foi um trabalho colaborativo desenvolvido durante um workshop de um dia, que envolveu estudantes e duas professoras da Escola de Artes Visuais (EAV) no Parque Lage, Rio de Janeiro.

Retomando as palavras de Paulo Herkenhoff (1997:125) sobre a maneira com que a artista incorpora a história da fotografia em seus trabalhos, podemos pensar que a mesma está nos convocando a refletir sobre este momento inaugural da história do meio e seu papel na contemporaneidade.

A começar pelo título: é uma "Homenagem à Fox Talbot". William Henry Fox Talbot é inventor do desenho fotogênico ou "photogenic drawing" (1839, Inglaterra) — rival de Louis Jacques Mandé Daguerre e de seu daguerreotipo (1839, França). O processo constituía-se num método negativo/positivo e ensejava cópias — diferentemente do daguerreótipo que era positivo/negativo ao mesmo tempo e não possibilitava reprodução. O desenho fotogênico normalmente é marrom (podendo apresentar variações tonais conforme o fixador ou estabilizador: há cópias em tons mais avermelhados, amarelados ou azulados), pois em sua base usa-se sais de nitrato de prata. Na cópia da Figura 2 temos o contato de uma planta chamada *Heliophilia* — "amante do sol" — possivelmente uma homenagem de Talbot ao processo que necessita de luz solar e também uma homenagem ao seu amigo e também inventor Sir John Herschel, pois a planta é originária do Cabo da Boa Esperança (Cape of Good Hope) (Kraus, 1995: 18) — local onde Herschel viveu entre os anos de 1834-1838.

A técnica que Rosângela Rennó utiliza no trabalho é a cianotipia, desenvolvida por Sir John Herschel (em 1842) — que tem uma típica coloração azul — a emulsão é baseada em sais de ferro.

O cianótipo é um processo rejeitado dentro da história dos processos fotográficos históricos, em particular na Grã-Bretanha — local de surgimento do

Figura 2 · William Henry Fox Talbot, *Heliophilia and Cedar or Cypress*, negativo de desenho fotogênico sobre papel 21,5 x 18,1 cm, 1839. Fonte: Kraus (1995: 19).

mesmo. A cor azul foi ao longo da história na pintura utilizada para "papéis nobres", por sua raridade e custo (Ware, 1999: 15). Na fotografia, a cor azul do cianótipo foi condenada por Peter Henry Emerson "[...] no one but a vandal would print a landscape [...] in cyanotype" (Ware, 1999: 12).

O uso do cianótipo é uma alternativa mais ágil e fácil de processamento, mas ao mesmo tempo encerra dois aspectos contestadores. Um aspecto é a utilização de um processo não tão nobre para a realização para um trabalho artístico — se pensarmos nos parâmetros do século XIX. O outro aspecto é próprio termo "homenagem" do título. Embora se remeta ao inventor do *photogenic drawing* ou papel salgado, e mesmo citando no título também que é um desenho fotogênico, o trabalho trata-se de um cianótipo.

Outro ponto que podemos analisar nesse trabalho é sua grande dimensão se comparada com as dos primeiros desenhos fotogênicos que tinham em torno de 19 x 11,5cm e 22,8 x 18,8cm, por exemplo. Feita em papel Canson, foi suspensa por fios de *nylon* grossos, acoplados a um cabo de vassoura — usado para dar estabilidade ao papel durante sua secagem. Devido as grandes proporções (10 metros cada faixa), sua lavagem foi feita no terraço do palacete do prédio do Parque Lage. Com a colaboração dos participantes do *workshop* decidiu-se imprimir corpos

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

humanos inteiros por contato na superfície do trabalho, além de espécimes botânicas. Diferentemente dos primeiros desenhos fotogênicos que apresentavam plantas, bordados, cópia de papel manuscrito e até mesmo algumas imagens obtidas na câmera obscura. As dimensões dos trabalhos de Fox Talbot eram bem menores, se comparadas a este trabalho. Segundo Rennó, a dimensão desse trabalho levou-a a criar outros projetos, a pensar em grandes dimensões.

Os objetos posicionados em cima do papel delineam-se em negativo — uma imagem branca sobre o azul. A emulsão registra a "mudança e o tempo" (Rexer, 2002 :129), que estão interligados durante a exposição ao sol. O fotograma (como é conhecido o tipo de fotografia que registra as silhuetas dos objetos que entraram em contato direto com o papel fotográfico) remete ao desejo mítico de fixar a sombra de modo fiel, como no mito da história da pintura.

Sua exibição foi pública e esteve na fachada do prédio, a obra durante sua exposição ficou sujeita ao clima e a luz solar. Após a exibição foi guardada, e a grande dimensão da obra dificultou muito seu manuseio. A artista acredita que a obra já não exista mais. A efemeridade e a durabilidade são conceitos com os quais sempre estamos lidando quando se tratam de processamentos manuais e processos fotográficos históricos.

Conclusão

Rosângela Rennó na obra "Desenho Fotogênico — Homenagem a Fox Talbot" é uma das precursoras de uma nova cultura fotográfica no Brasil nos anos 90: de crítica e de reflexão sobre a história e os usos e funções da fotografia. A par e passo do que ocorria nos Estados Unidos com relação aos procedimentos experimentais fotográficos, este trabalho único em sua trajetória artística trata ao mesmo tempo da história da fotografia e do uso dos processos fotográficos históricos na contemporaneidade.

Entre as características que o fundamentam estão a colaboração no processo de projeto e elaboração (emulsionamento e processamento do cianótipo feito por várias mãos).

O título do trabalho "Homenagem a Fox Talbot" aponta para os primórdios da história do meio, mas torna essa citação mais complexa ao se apropriar de uma técnica pouco usada por artistas no século XIX na Grã-Bretanha: o cianótipo. Recuperar o cianótipo também aponta para uma posição política, uma vez que o processo, dentro da própria história dos processos históricos, foi rejeitado por sua coloração azul.

A grande dimensão do trabalho provoca um processamento trabalhoso e cuidadoso. O tempo "alongado" de que fala a artista é o oposto do instantâneo

— modelo de paradigma que vivemos na contemporaneidade. Opor-se ao industrialmente feito também demonstra uma postura crítica frente a sociedade do descarte e do instantâneo.

Por último, a própria guarda e durabilidade de trabalhos dessa natureza se faz presente como questionamento.

Todos esses aspectos nos levam a revelar uma artista adiante de seu tempo, procurando explorar uma técnica fotográfica histórica pouco explorada à época por outros fotógrafos ou artistas no Brasil — o que ratifica, mais uma vez, sua importância no cenário artístico contemporâneo.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Barron, Katy; Douglas, Anna (2006) *Alchemy: twelve contemporary artists exploring the essence of photography.* Londres: Purdy Hicks. ISBN: 1-873184-78-6

Baqué, Dominique (2003) *La Fotografía Plástica: un arte paradójico.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1930-2

Fernandes Júnior, Rubens (2002) *A Fotografia Expandida.* São Paulo: Tese em Comunicação e Semiótica — PUCSP.

Kern, Daniela (2013) *Tradição em Paralaxe. A novíssima arte contemporânea sul-brasileira e as "velhas tecnologias".* Porto Alegre: Edição Museu Julio de Castilhos. ISBN 856652404-7

Kraus, Hans : (1995) *Sun Pictures.* New York: Hans : Kraus Jr. Inc. ISBN 0-9621096-5-7

Rennó, Rosângela (1997) *Rosângela Rennó.* São Paulo: EDUSP (Artistas da Usp, 9). ISBN: 85-314-0374-x

Ota, Kenji (2001*) Derivações: a errância da imagem fotográfica.* São Paulo: Dissertação Escola de Comunicações e Artes — USP.

Rexer, Lyle (2002) *Photography´s Antiquarian Avant-Garde: the new wave in old processes.* Nova Iorque: Harry N. Abrams. ISBN: 0-8109-0402-0

Ware, Mike (1999) *Cyanotype: the history, science and the art of photographic printing in Prussian blue.* Bradford: National Museum of Photography, Film and Television. ISBN: 1 900747 07 3

Young, Marnin (2006) "The past is the new future". *Afterimage,* New York, v. 33, n. 6, maio — jun. 2006. [Acesso em: 2006-12-27]. Disponível em: http://www.findarticles.com.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Bill Viola, o tempo em suspensão

Bill Viola: the suspension time

ANGELA GRANDO*

Artigo completo submetido a 12 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015.

*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 (CAR), Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA), Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes (LabArtes). Av. Fernando Ferrari 514, Goiabeiras, 29.075-910 Vitória, Brasil. E-mail: angelagrando@yahoo.com.br

Resumo: Dentro do arco geral do trabalho do videoartista Bill Viola, propomos uma abordagem introdutória à relação entre a energia visível investida de uma espécie de "fragmento de memória existencial" em sua imagem videográfica e a imagem mnemótica de Aby Warburg, investida de uma temporalidade complexa e estendida de seu pretérito referencial e de seu futuro sintomático, perpetuada na memória cultural.
Palavras chave: Bill Viola / Aby Warburg / Nachleben / Pathosformel.

Abstract: *Within the general field of video artist Bill Viola's work, we propose an approach to the relationship between a visible energy in his videographic image, invested with some kind of "fragment of an existential memory", and the mnemonic image of Aby Warburg, invested with a complex temporality and extended from his reference of the past and his symptomatic future, perpetuated in one cultural memory.*
Keywords: *Bill Viola / Aby Warburg / Nachleben / Pathosformel.*

Introdução

"Eu nasci com o vídeo": tal é a certidão de nascimento do "escultor do tempo", Bill Viola. Em fato, este videoartista tem certamente uma data de aniversário oficial no inverno de 1951 em Nova York. E, ele possui no círculo dos primeiros, o

gênio para engendrar um campo de energia e acesso para além do sentido imediato – é a imagem que o autoriza, nas reverberações da capacidade imersiva que a percepção vídeo de seu trabalho transforma em inacreditável experiência do "sentido interno". A partir daí traça uma história crítica das imagens, que, em uma abordagem muito pessoal e subjetiva da percepção, do autoconhecimento e da memória logo alçaria a uma estatura artístico-filosófica de investigação sobre as emoções humanas como índices da forma de estar no mundo.

O giro fundamental experimentado por Viola, segundo ele próprio, se deu com a videoinstalação *Room for St. John of the Cross* (1983), quando, impactado pela leitura deste carmelita espanhol do século XVI, a questão do "sentido interno" suplantou a demanda imanente das questões espaciais que caracterizavam quase hegemonicamente aquele momento pós-minimalista da arte contemporânea. Assim a inevitável dimensão temporal da experiência humana tornava-se a base da investigação metafísica da produção videográfica de Viola sobre a sobrevivência da imagem ao longo da história da arte e da cultura, como motriz da humanidade. (Figura 1)

A poética católica de San Juan de la Cruz, o budismo zen, algo do sufismo, assim como visitas às Ilhas Salomão, Indonésia, Japão, Austrália, Fiji, Tunísia, Índia etc., tudo isso mesclado por um sincretismo californiano voltado para uma fusão holística entre arte, filosofia e religião, como pintura, cinema, teatro e escuta sensível do mundo, direcionou Viola à exploração da percepção como método de autoconhecimento das questões limítrofes do ser humano, como nascimento e morte, beleza e horror. Filosoficamente, seu trabalho foi se convertendo em uma espécie de "sismógrafo" do seu tempo, para usar o termo com que ele é classificado pelo filósofo espanhol Félix Duque (Duque, 2006:139), quem, por sua vez, o tomara de empréstimo ao modo como o historiador alemão Abraham Moritz Warburg tratava dois de seus principais inspiradores: Burckhardt e Nietzsche.

Cerca de duas décadas mais tarde e inúmeros trabalhos depois de *Room for St. John of the Cross*, a ideia da série *The Passions* surgiu no ano de 2000, na esteira de um seminário sobre a representação das paixões, que havia sido organizado, entre 1997 e 1998, pelo *Getty Research Institute* de Los Angeles. Logo após o fim deste seminário, Viola foi contemplado com um ano de residência investigativa neste instituto, o que lhe rendeu o escopo definitivo para o eixo conceitual que vinha alimentando o seu pensamento.

Um xamã da imagem

The Passions evidencia decisivamente, em Viola, o ato de traçar e entrelaçar uma estratégia de interpretação do passado, que se serve à maneira warburguiana

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Bill Viola, *Room for St. John of the Cross*, vídeo/sound installation, 1983.
Figura 2 · Esquerda: Tommaso di Cristofano (Masolino), *Cristo in Pietà* (detalhe), 1424. Direita: Bill Viola, *Emergence*, vídeo/sound installation, 2000.

da potência significativa da imagem da arte para evocar no espectador a carga espiritual de outras imagens. Até 2003 traz um conjunto fundador de vinte vídeos, todavia em curso, esta série se baseia numa rigorosa pesquisa sobre a iconografia devota tardo-medieval, especialmente da tradição flamenga, mas também de alguns primórdios renascentistas. (Figura 2)

E eis que não deixa de ser um convite raro para a imersão do olhar diante do fascínio da imagem, que solicita o dúbio, o lento e reflexivo, que remete a algo recalcado e ausente e ao mesmo tempo o metamorfoseia em pura presença. E o impacto inicial não nos entrega coisas ou *un morceau vrai de réel*, mas a pulsação de autênticos polos emissores de energia, irradiações de uma instabilidade básica da *démarche* de uma força que energiza seu processo videográfico: concentra-se na busca de uma natureza passional e uma qualidade expressiva historicamente válidas naquelas imagens do passado, cujo valor antropológico se mostre capaz de revelá-las reconhecíveis a qualquer afecção, antiga ou contemporânea. Esta "revelação" não se dá em termos linguísticos, através de reproduções ou traduções virtuosas, mas pelo fato da imagem estar dotada de uma motriz interior que lhe permite sobreviver aos séculos (ainda que precária ou misteriosamente) como uma fórmula dinâmica e periodicamente revivível (ainda que sob formas e semânticas diferentes).

Esta espécie de "forma histórica de energia" contida na imagem que Viola pretende produzir, perpetuada pela memória cultural, possui o seu equivalente epistemológico no difícil princípio de *sobrevivência do antigo*, formulado por Aby Warburg durante as primeiras décadas do século XX. A imagem, postulado central do pensamento warburguiano, constitui um "fenômeno antropológico total", fluído pela memória coletiva como uma consciência perene do tempo, graças ao que Warburg considerou uma capacidade interna de "sobrevivência", podendo ressurgir visível ao longo da história, simultaneamente à perenidade de suas relações sensíveis e empáticas, constituindo, assim, uma exterioridade patogênica. À "sobrevivência", Warburg chamou Nachleben; à "fórmula do *pathos*", *Pathosformel*. Dentro desta perspectiva, uma imagem evoca no espectador outras imagens, tanto da sua memória pessoal, consciente ou não, como da memória coletiva, formulada ou não, sedimentadas em espécies de condensados de energia, que ressurgem na arte e na cultura formando correntes de continuidade e transformação.

> *Pode-se dizer que a descoberta de Warburg é que, ao lado da Nachleben fisiológica (a persistência das imagens retinianas), há uma Nachleben histórica das imagens ligada à permanência de sua carga mnésica, que as constitui como 'dinamogramas'.* (Agamben, 2012:36)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

De todas as categorias criadas pelo projeto interdisciplinar de Warburg, o neologismo *Dynamogramm* (inspirado no conceito de "engrama mnemótico" estabelecido pelo biólogo Richard Semon (publicado em Leipzig, 1904), e nas teorias sobre empatia que estavam simultaneamente sendo trabalhadas por Wilhelm Worringer (dissertação defendida em Berna, em 1907) foi a menos elucidada por ele e seus seguidores. Nela, no entanto, se condensam e se justificam os fundamentos de todo o seu sistema, a *Nachleben* e a *Pathosformel*. Quer dizer, as fórmulas do *pathos* são sobreviventes dentro de um pulso temporal, um ciclo episódico, que ele chamou de dinamograma. Cada novo vídeo criado para integrar a série *The Passions* funciona como um exemplar desta espécie de "fragmento de memória existencial". (Figura 3)

Para além (ou aquém) dos sentidos (e, por isso, o espectador é ao mesmo tempo requisitado e contido pela imagem, que ao mesmo tempo é interativa e contemplativa), os vídeos, em Viola, pretendem "ser continuados" numa esfera íntima, interior e subjetiva de cada espectador. Este progresso interno de suas imagens deve ser produto simultâneo da consciência e da memória, fruto de um presente e de um passado simultaneamente ativados, como dinamogramas antigos reanimados na forma de uma sintomatologia atual. Tanto em Warburg como em Viola, "o *Dynamogramm* visa, portanto, uma forma de energia histórica, uma forma do tempo" (Didi-Huberman: 2013:157). Ambos reivindicam a sobrevivência como uma motriz tipicamente histórica e, na mesma medida, a imagem como "o lugar privilegiado de todas as sobrevivências culturais". (Figura 4)

Após os três primeiros anos de gravações para *The Passions*, Viola expôs doze destes vídeos na mostra de mesmo nome, aberta entre janeiro e abril de 2003 no próprio *Getty Center*. O ponto focal da mostra era demonstrar que, quando se nos põem ante uma imagem, estamos frente a um tempo de apreciação desta imagem, decerto, mas também, sobretudo e vigorosamente diante da temporalidade complexa e estendida de seu pretérito referencial e de seu futuro sintomático, porque "somos bases de dados viventes que armazenam imagens", movimentos sedimentados ou cristalizados das expressões físicas ou psíquicas intensificadas de uma cultura. Em Viola, toda imagem impõe, para além de sua presença fenomênica e de sua semântica simbólica, a exigência ritualística do seu "poder mito-poiético". As sedutoras animações de cenas iconográficas que apresentou no *Getty* "não inserem as imagens no tempo, mas o tempo nas imagens".

De fato, seria, digamos, funcionalmente visceral a articulação conceitual do tempo para abrigar e reinvestir todas as memórias, erosões e a explosão críptica do imaginário que escapa às possíveis tentativas de nomeação. O próprio Viola não deixaria mais dúvidas ao crítico de arte e curador espanhol Octavio Zaya:

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

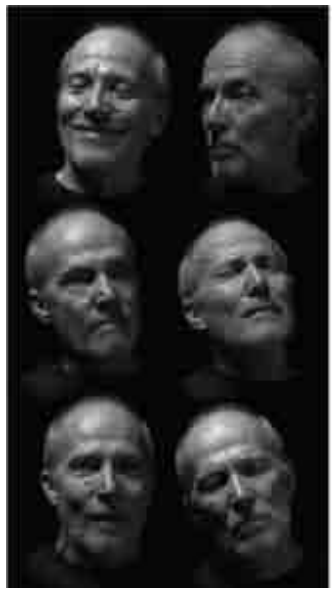


Figura 3 · Esquerda: Bill Viola, *The Greeting*, Vídeo/sound installation, 1995. Direita: Jacopo Carrucci (Pontormo), *La Visitación*, oléo s/tela, 292×156 cm, 1528.
Figura 4 · Esquerda: Bill Viola, *Six Heads*, 102.1×61.0×8.9 cm, video, Bilent, 20 min; plasma screen. 2000. Direita: Antonio de Pereda, *Estudio de Cabezas*, c. 1650-1675.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

"O tempo é a matéria-prima do vídeo. Se eu quisesse, poderia ter feito minhas obras com a fotografia e a pintura, mas me sinto atraído a trabalhar com o vídeo, porque é a expressão do tempo" (Zaya:2007, p.203). É esse tempo mesmo o que Viola quererá visível na montagem de seus trabalhos, convertido numa forma de recurso para ver a história como manifestação presente, ainda que a partir de uma eventual memória do passado. (Figura 5)

Na maioria das cenas que comporá em torno de *The Passions*, a percepção do espaço, que contém a figura, será essencialmente suprimida, de modo que apenas os rostos (ou mãos, ações...) surgirão evidenciados, como expressão do afeto, numa ausência de profundidade de campo, ou seja, numa ausência de espaço, onde os recursos do *slow motion*, do *close-up* e do silêncio deixarão amiúde uma essencial qualidade estética: a temporal. Viola se torna um artista icônico na contemporaneidade exatamente quando passa a evocar tradições espirituais ocidentais e orientais através de referências a imagens do passado histórico da arte.

Assim como o aporte fragmentário, associativo e particularizante desenvolvido por Warburg, as evocações de Viola são muitas, potencialmente infinitas, e mais ou menos assumidas explicitamente. Elas podem ser quase literais, como em relação ao óleo *La visitazione* do maneirista Jacopo Carucci (dito Pontormo), de 1528-9, citado pelo vídeo *The greeting* (1995); ou como em relação à atribuição ao flamengo Rogier van der Weyden de *Il sogno di Papa Sergio*, de cerca de 1440, citado em *The voyage* (2002), da série *Going forth by day*. Por outro lado, estas menções podem ser meramente tácitas, como no díptico *Dolorosa* (2000), o qual evoca duplamente *Mater Dolorosa* e *Cristo coronato di spine* do flamengo *Bottega di Dieric Bouts* (Figura 5), ambos de cerca de 1475; ou ainda *Six heads* (2000), que remete, dentre outros exemplos na história da arte, a *Les expressions des passions* (1668) do francês Charles Le Brun. Viola explora as emoções humanas recorrendo ou evocando o Gótico Tardio, por exemplo, assim como Warburg foi buscar em Bagdá os significados inadvertidos de alguns afrescos do Renascimento italiano. A energia vital de que falava Warburg, contida na dinâmica patológica do *Laocoonte* do século I a.C., sobrevivida na dramaticidade gestual do *Schiavo morente* de Michelangelo Buonarroti de 1513, também "renasce" cheia de força e movimento na tensão ortogonal do braço dobrado do ator de *Silent Mountain* (2001) (Figura 6).

Considerações finais

Bill Viola trabalha, desde o seu ateliê, segundo um método heurístico baseado numa montagem mais associativa do que classificatória de imagens heterogêneas. Este mesmo método de colar fotografias em um painel representava uma

Figura 5 · Acima: Taller de Dieric Bouts, *Mater Dolorosa y Cristo coronado con espinas*, díptico, 1475-1500.
Abaixo: Bill Viola, *Four hands*, Políptico de Vídeo montado sobre estante, 22,9×129,5×20,3cm. 2001.
Figura 6 · Esquerda: Michelangelo Buonarroti, *Schiavo morente*, 1513. Direita: Bill Viola, *Silent Mountain*, Díptico de vídeo, 102,1×121,9×8,9cm. 2001.
Figura 7 · Esquerda: Aby Warburg em seu quarto no Palace Hotel, Roma, Itália, 1928-9 [Warburg Institute Archive, London]. Direita: Bill Viola em seu ateliê, Sul da California, USA, 2003 [frame de Bill Viola: The Eye of the Heart, 2003; Mark Kidel].

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

maneira possível de ordenar o material e reordená-lo em novas combinações, tal como Warburg costumava fazer para reordenar suas fichas e seus livros sempre que outro tema cobrava predomínio em sua mente (Figura 7). Trata-se de uma arriscada articulação reflexiva e crítica entre o anacronismo do tempo histórico e a eficácia das imagens no fluxo de suas múltiplas e diversas transformações. Tanto para o alemão, como para o norte-americano, "as *Pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica [...], em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia" (Agamben:2012:29).

Pode-se dizer que uma das grandes descobertas de Bill Viola foi ter percebido que, ao lado das possibilidades técnicas do aparato videográfico, há também e principalmente uma possibilidade espiritual neste equipamento. E ela se coloca ao exercício espiritual da arte – e certamente exige uma postura crítica especulativa – em uma rede de nexos entre o domínio mais particular e íntimo e o videográfico, pois "a câmera de vídeo é em si mesma um sistema filosófico" (Walsh, 2004: 172), diz Viola. O tempo que Viola persegue com e no vídeo não é um tempo externo a mim, esculpido na fita videográfica como se fora um *David* no carrara, mas simultaneamente interno no vídeo, em mim e na arte, já que as imagens que ele transmite, assim como as ideias, têm vida própria, são unidades saturadas de significados individuais e coletivos, esgarçadas na premência do tempo em suspensão, assim como Warburg as considerava verdadeiras estruturas antropológicas psicomnemônicas.

Referências

Agamben, Giorgio. (2012) *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra.

Didi-Huberman, Georges. (2013) *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto.

Duque, Félix. (2006) "Bill Viola verus Hegel: tecnoiconodulia contra lógica iconoclasta". In: Kuspit, Donald (Ed.). *Arte digital y videoarte: transgrediendo lós limites de La representación*. Madrid: Círculo de Belles Artes.

Walsh, John (Concep.) (2004) *Bill Viola: Las pasiones*. Madrid: Fundación "la Caixa".

Warburg, Aby. (2010) *Atlas Mnemosyne*. Tradução de Joaquin Chamorro Mielke. Madrid: Akal.

Worringer, Wilhelm. (1908) Tese de doutorado *Abstraktion und Einfühlung ein Beitrag zur Stilpsychologie*, defendida em Berna, foi publicada em Neuwied como dissertação em 1907, e em Munich como livro em 1908.

Alma e identidade na obra de David Nebreda

Identity at the work of David Nebreda

ANTONIO CARLOS VARGAS SANT´ANNA*

Artigo completo submetido a 9 Janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual. Doutor em Artes pela Universidad Complutense de Madrid.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Centro de Artes(CEART), Departamento de Artes Visuais (DAV), Programa de pós-graduação em Artes Visuais(PPGAV). Avenida Madre Benvenuta, 2007 — Itacorubi, Florianópolis — SC, CEP 88035-901— Brasil. E-mail: acvargass@gmail.com

Resumo: O artigo estabelece uma relação entre os conceitos de alma e identidade com a obra do fotógrafo espanhol David Nebreda para evidenciar a singularidade e importância desta produção artística dentro da estética fotográfica contemporânea como um dos mais pungentes, realistas e impressionantes registros da condição existencial contemporânea pela busca do sentido da vida apoiada apenas no corpo.
Palavras-chave: Nebreda / corpo / fotografia / alma / identidade.

Abstract: *The paper establishes a relationship between the concepts of soul and identity with the work of Spanish photographer David Nebreda to highlight the uniqueness and importance of this artistic production in to contemporary photographic aesthetic as one of the most poignant, realistic and impressive records of contemporary existential condition for the search the meaning of life supported only in the body.*
Keywords: *Nebreda / body / photography / soul / identity.*

Introdução

Pensar a obra de David Nebreda a partir de uma relação com os conceitos de alma (Platão) e identidade (Locke, 1996; Hume, 2006) evidencia a singularidade desta produção artística fotográfica.

Os conceitos de identidade ou de alma, tal como predominantes na filosofia ocidental, nos auxiliam a entender a obra deste artista como um dos mais

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

pungentes, realistas e impressionantes registros da condição existencial contemporânea pela busca do sentido da vida apoiada apenas no corpo.

1. Alma, identidade e razão

O conceito de alma, que tem sua origem no termo latino *anima,* esta tradicionalmente associado ao princípio da vida dos seres vivos e que sobrevive a finitude da corporeidade destes. Tal ideia que encontramos ao longo do passado da humanidade perdura em diferentes doutrinas religiosas. Não é equivocado, no entanto, atribuir a Platão a primeira formulação clara da visão dualista entre alma e corpo como realidades distintas. Na proposição platônica, mais importante que a distinção filosófica entre a natureza substantiva da alma e do corpo é a relação que o filósofo estabelece entre alma e conhecimento que, por primeira vez na história, é relacionado ao conceito de Ideia (Santos, 1999: 64). Outro elemento de grande importância na elaboração do conceito de alma como conhecimento racional por parte de Platão é a memória, pois é através da reminiscência que a alma recorda a Ideia original. Esta relação entre alma e memória é fundamental para a formulação dos conceitos platônicos de ética e justiça, pois somente a alma que recorda pode responder por seus atos. E afinal, qual o sentido da sobrevivência da alma no *post mortem* se as lembranças de quem somos não nos acompanham? Não são estas memórias o que nos permitirá no mais além seguir sendo quem fomos aqui, para além de nossa corporeidade? Assim, Platão, através da relação entre razão, memória faz da alma, o conceito fundamental para a definição do ser humano. Esta concepção, incorporada pela doutrina cristã, predominou por séculos na história da filosofia ocidental passando por Santo Agostinho até o Descartes, definindo a alma como dotada de razão e relacionando-a com a consciência.

Já o termo *identidade pessoal* é bem mais recente e busca diferenciar o Eu do indivíduo. *Grosso modo*, não é equivocado pensar que o conceito de identidade pessoal, sob vários aspectos substitui na filosofia ocidental a concepção de alma. John Locke (1632-1704) relacionou o termo identidade pessoal ao *self* ou *si próprio* expressando a singularidade, isto é, o que diferencia cada um de outros homens ou seres humanos mas não apenas fisicamente como também e, principalmente, subjetivamente. Esta subjetividade, por sua vez, está diretamente relacionada não apenas as experiências sensoriais, físicas ou subjetivo-emocionais, mas a uma capacidade de recordação destas experiências. Aquilo que vivemos, que experienciamos, nos constitui no que somos se podemos recordar. Locke também relaciona a identidade pessoal com a consciência, isto é, com a reflexão (racional) que um faz sobre si mesmo. Desta forma, o que definiria a identidade

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · David Nebreda: *Celui qui nait avec des signes de sang et de feu*. Sem data.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

pessoal é a capacidade de um indivíduo pensar racionalmente sobre si próprio hoje, reconhecendo-se como o mesmo que pensava no passado e que vai pensar no futuro, embora o pensamento (como o corpo) do passado e do futuro não sejam os mesmos do presente. Locke assim, ao formular seu conceito de identidade pessoal, ainda que não negue o vínculo histórico entre memória e razão na constituição da alma, resta importância a existência da mesma.

David Hume (1711-1776), por sua vez, discorda de um conceito de identidade pessoal como o formulado por Locke, que expressa uma unidade do Eu. Para ele, a mente não é mais que um palco teatral no qual uma sucessão de percepções faz sua aparição. A identidade emerge assim como um conjunto de impressões constantemente alteradas cuja unidade, isto sim, é dada pela memória pois é ela que mostra as relações existentes entre as impressões do passado e do presente, formando assim uma ilusória ideia de unidade. Por este motivo é que Hume — ainda que coincida com Locke em associar memória e razão — por considerar o Eu uma ilusão, tampouco sustenta a existência da alma uma vez que esta se manifestaria como unidade. Hume assim, antecede em mais de dois séculos, a compreensão fragmentária da identidade pessoal formulada na contemporaneidade por teóricos como Hall (2005) ou Giddens (2002).

Tal introdução consideramos pertinente se buscamos em uma via de aproximação para com a obra de fotógrafo espanhol David Nebreda. Se tomarmos a relação entre memória e razão, seja para definir o conceito de identidade pessoal ou o de alma, e se temos ainda em consideração a relação histórica de oposição entre alma e corpo, veremos que a obra de Nebreda se mostra como uma das mais cruas manifestações contemporâneas da solidão existencial e da busca por um sentido no único local possível: o corpo. Um corpo que procura desesperadamente sua alma e sua identidade para encontrar assim sua razão (Figura 1).

David Nebreda, licenciado em Bellas Artes, nasceu em Madrid em 1952 sendo aos 19 anos diagnosticado como esquizofrênico. Se retirou prematuramente do convívio social vivendo enclausurado num pequeno apartamento da capital espanhola, negando-se a tomar medicamentos e submetendo seu corpo a severos processos físicos cujos registros fotográficos foram primeiramente conhecidos pelo galerista parisino Renos Xippas e posteriormente através do editor Léo Scheer, dado a conhecer aos que se dedicam a compreender como na arte contemporânea o corpo é abordado.

Os autorretratos fotográficos de David Nebreda mostram um corpo que é submetido a um verdadeiro martírio. Revelam um conjunto variado de ações cujas consequências sobre o físico captado faz com o que o observador imediatamente relacione estas imagens com os terríveis registros fílmicos e fotográficos

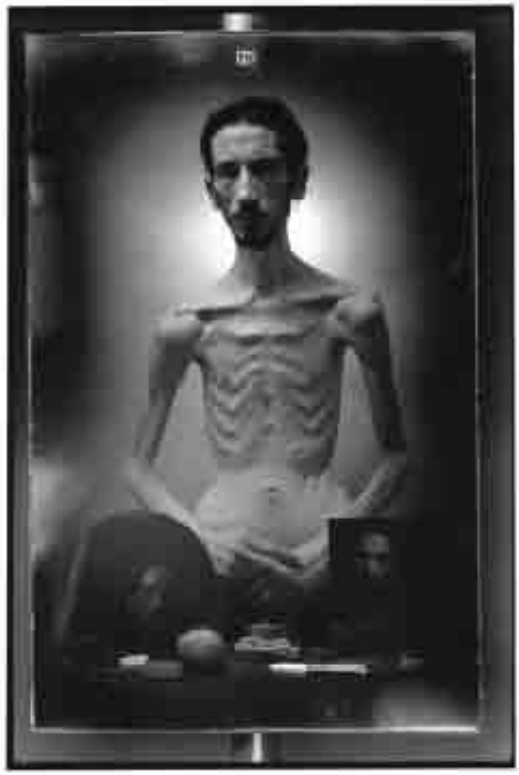


Figura 2 · David Nebreda, *La trinité des miroirs. Hic-quadrum spei*. Sem data.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

dos campos de concentração da segunda grande guerra. Fosse o autor negro, as imagens remeteriam aos famintos e refugiados de guerras africanas. A substancial diferença é que, na maior parte das vezes, é o próprio Nebreda que submete seu corpo a este martírio.

Se a razão é, através da formulação dos conceitos de alma e identidade, um componente essencial na constituição do sujeito, a falta de razão condena o corpo deste unicamente a sua condição de indivíduo pois nega-lhe a possibilidade de *ser* que é dada pela alma ou pela identidade. A ausência da razão empurra o indivíduo-corpo a manter apenas uma relação com o componente restante da constituição do sujeito: a memória. E esta é, em nossa opinião, uma das chaves para se compreender a obra deste fotógrafo.

O observador para reconhecer a força e importância de uma imagem artística não necessita estar em posse dos dados autorais da mesma. Mas uma vez em posse destes não pode eliminá-los de seu juízo de valor. No caso da obra de Nebreda não é preciso saber que o corpo registrado na imagem é o do próprio autor para estabelecer uma associação deste corpo com o de enfermos mentais (Figura 2). Mas o fato de sabermos que o autor não apenas é diagnosticado como esquizofrênico como se nega medicar-se pra o transtorno nos leva, obrigatoriamente a considerar o papel que enfermidade estabelece em sua prática artística.

Nebreda não usa a fotográfica em sua concepção tradicional de registro, pois todo o registro serve para aquele que o fez lembrar. A relação de Nebreda com a memória se faz através do corpo sendo a fotografia uma meta-memória, isto é, um registro que remete ao outro registro. A relação de Nebreda com seu corpo é visceral, eminentemente *carnal*, por redundante que a expressão possa ser pois é única e exclusivamente através da relação entre memória e corpo que esta alma/identitária pode ser buscada. Não são imagens de um corpo que sofre, mas de um corpo que é marcado.

É preciso ter presente que o conceito filosófico de razão que está atrelado ao de alma ou de identidade é, sempre, o de uma razão imputável, isto é, que é possível responsabilizar o autor do pensamento, seja este enunciado ou não. É uma razão reflexiva, consciente de si.

Quando alguém diz: este ou aquele corpo sofre, quer dizer que o Eu do corpo está consciente do sofrimento e não apenas que a carne que constitui o corpo esta ferida, o que implica que está usando um conceito de identidade ou de alma. Mas na moderna concepção filosófica ocidental, a identidade apenas existe quando podemos reconhecer razão e consciência. Algumas religiões, naturalmente, discordam. Mas a obra de Nebreda nos faz lembrar que existe um ponto de inflexão entre as visões da filosofia e da religião: a da arte.

Figura 3 · David Nebreda, *Le fil de la mère,* sem data.

O fotógrafo espanhol, voluntariamente, marca seu corpo como um registro do *corpo presente*, como um registro da *identidade presente*. Identidade esta, fugaz, escorregadia. Frequentemente sacrifica o corpo ao limite da privação alimentaria; corta, espeta, costura, leva a dor para além do limite racional para registrar — no corpo — que não habitando a razão (nos moldes idealizados da filosofia ocidental) é a marca o caminho para a memória encontrar o rastro no qual a alma ou a identidade pode(m) ser reconhecida(s).

O autorretrato mais singelo, o mais suave realizado por David Nebreda é sempre um retrato que parece não ter identidade pois poderia ser a imagem anônima de incontáveis homens e mulheres que habitam sanatórios pelo mundo afora. De seres humanos cujas identidades foram negadas pela família, pelos amigos, pela sociedade. De seres humanos sem alma, porque abandonados por famílias, amigos e sociedade somente lhes restaria o abrigo, o aconchego que a religião poderia oferecer mas, num mundo moderno/contemporâneo onde o Estado assumiu o papel que a religião ocupava no que se refere aos cuidados com a saúde psicológica, é o *nada* lhes que é oferecido: nenhuma identidade, nenhuma alma. E é aí que a obra artística de David Nebreda se rebela e se

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

apresenta como um lugar de resistência ontológica. É neste local que sua imagem fotográfica, seu autorretrato comparece como pergunta e como afirmação: Quem sou? Sou Eu! Porque ao registrar este corpo marcado, o que Nedreda nos apresenta é uma imagem para com a qual não podemos estar indiferentes sob pena de nos condenarmos — como ele foi pela sociedade condenado — à condição de *não humanidade*. Em cada retrato, Nebreda se afirma como *ser humano*, independentemente que o *establishment social* ou a história da filosofia nos obrigue a reconhece-lo apenas como um corpo. Na verdade, os autorretratos de Nebreda não afirmam, eles gritam: Sou humano! Ainda que sem esta razão com a qual a sociedade nos ensina a nos reconhecermos como seres humanos. Para usar as próprias palavras de Nebreda " Existe uma relação entre o esforço para evitar o espanto de todas as conjugações verbais e ato mágico de vontade pelo qual dizemos: Que isso seja" (Curnier & Surya, 2001: 157).

Conclusão

Referências a esquizofrenia e a religiosidade são presentes em textos do próprio Nebreda, bem como de críticos sobre sua obra. Neste artigo, ao trazermos à tona as relações históricas existentes entre os conceitos de identidade, alma e razão, procuramos evidenciar que a obra deste artista funda-se num território de afirmação do sujeito que é doloroso e solitário e, por isso mesmo, pode ser considerada como um paradigma da condição do ser humano no mundo contemporâneo.

Referências

Curnier, Jean-Paul & Surya, Michel (2001) SurDavid Nebreda. Paris: Editions Leo Scheer.

Giddens, Anthony. (2002) Modernidade e identidade. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar,.

Hall, Stuart (2005) A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de janeiro: Editora DP&A.

Hume, David. (2006).Da Imortalidade da Alma e Outros Textos Póstumos. Tradução: Daniel S. Murialdo, Davi de Souza e Jaimir Conte. Ijuí: UNIJUÍ.

Locke, John. (1996) Ensaio Sobre o Entendimento Humano. São Paulo: Editora Nova Cultural.

Santos, Bento Silva (1999) A imortalidade da alma no Fédon de Platão. Porto Alegre: Ed. EDIPUCRS.

Paragens de nenhum lugar

Landscapes from nowhere

ANTÓNIO DELGADO*

Artigo completo submetido a 15 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Professor universitário e artista visual. Par académico externo desta revista.

AFILIAÇÃO: Escola Superior De Artes e Design, instituto Politécnico de Leiria. Rua Isidoro Inácio Alves de Carvalho, 2500 - 321 Caldas da Rainha, Portugal. E-mail: antonio.delgado@ipleiria.pt

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Resumo: Trabalho plástico de Amaia Lekerikabeaskoa e Isusko Vivas apresenta-se muito ligado a um espaço e a um território, a cidade de Bilbau (Vizcaya e o Pais Basco). Dele emergem imagens e formas plenas de jogos e planos, que registam texturas, telhados, pranchas de ferro, entardeceres vermelhos como sinónimos de memórias fabris e do fogo dos fornos de metalurgia. Numa ideia arqueológica e etnográfica captam e cristalizam imagens de formas agora desprovidas de função onde o vazio de quem animou é o reflexo de uma paisagem cultural urbana fortemente marcada pela industrialização. O trabalho de ambos leva-nos a entender passado e futuro como um entrelaçado continuo.

Palavras chave: memória / lugar / escultura / cidade / Bilbau.

Abstract: *Art work from Amaia Lekerikabeaskoa and Isusko Vivas appears is connected to a space and a territory, the city of Bilbao (Vizcaya and the Basque country). Out of these images emerge with forms filled with plans, which record textures, roofs, iron boards, red sunsets, as synonyms of the manufacturing memories and the fire of the metallurgy furnaces. In an archaeological and ethnographic idea they capture and crystallize images of forms now devoid of function where the emptiness of those who embodied are the reflection of an urban cultural landscape strongly marked by industrialization. Their work leads us to understand the past and the future as an interlaced continuum.*

Keywords: *memory / place / sculpture / city / Bilbao.*

1. Bilbao

Conheci Bilbau no final da década de oitenta no seculo XX e aí vivi até entrar no seculo XXI. No início esta cidade causou-me uma certa estranheza que mais tarde se tornou muito agradável, à medida que fui conhecendo o seu espirito por contrariar aquele em que vivia: Lisboa.

A capital portuguesa, pelo privilégio de se situar à beira do rio Tejo que a

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

banha e forma um enorme estuário à sua frente, proporciona-lhe uma luz clara e azul de influência atlântica que os tons pastel e aguarela das construções enaltece dando-lhe uma luz muito particular. A urbe ordena-se segundo hiatos patrimoniais desde o tempo dos romanos ate à actualidade. A orografia é generosa modelando o espaço urbano por onde se expande em várias direcções ao longo de colinas de voluptuosas formas que se perdem de vista. Se pudesse falar em sexo de cidades diria que Lisboa é feminina. Por contraste, Bilbau é masculina.

O ar majestoso e duro das montanhas que rodeiam aquela cidade emana sobre a paisagem e o meio urbano uma luz pouco clara e acinzentada com tons azulados e verdes, mais ou menos intensos segundo a época do ano. O sol circula por cima de nós surgindo e escondendo-se, sempre por detrás das montanhas. Ao observá-lo temos a sensação de disfrutar da sua luz como se estivéssemos no interior da própria terra. A presença forte de pedra nas construções urbanas e a majestosidade da presença do ferro acentua essa virilidade da cidade que sempre teve forte ligação à indústria extrativa e ao minério de ferro. Inúmeras chaminés pela paisagem recordam-nos esse labor siderúrgico aludindo a memórias passadas, da mesma forma que nos faz questionar se aquele lugar não foi mesmo a morada de Hefesto (AAVV, 1995) e de titãs que extraiam das entranhas da terra matéria que com o fogo, caldeiras e a forja transformavam em ferro.

Em Lisboa, onde a água do rio e a sua luz sugere na cidade uma ideia dócil e feminina, em Bilbau, o ferro, os minérios, as montanhas rasgadas... impregnam no seu espirito um carácter viril e masculino.

Este contraste foi aquele que ao longo dos tempos me tem seduzido nesta cidade, numa atracção pelo oposto.

Na actualidade a memória das referências à indústria, ganhou contornos meramente simbólicos e visuais, não deixa de ser menos verdade que estão bem presentes no espírito deste local, seja por referências directas da arqueologia industrial, seja pela presença de elementos em ferro na paisagem, enormes gruas, como esqueletos de gigantescos dinossauros, nos inúmeros espetros urbanos em formas de ruína que surgem nas margens de uma ria, que silenciosamente vagueia em direcção a Bermeo espelhando memorias espetrais que teimam viver em cada sombra e ruina de construções para fazerem do passado um presente contínuo.

É dentro deste contexto que a obra de Amaya Lekerikabeaskoa & Isusko Vivas se constrói numa poética que faz do que é local universal na medida em que este emerge "sem paredes," usando uma feliz expressão de Miguel Torga.

A obra destes criadores Bascos seduziu-me por perceber que partiam das suas raízes naturais como valor cultural, para expressarem sem pretensões, a vivência que transportam como extensões de si mesmos.

Por isso tenho seguido com atenção, desde há vários anos, o projecto plástico e de investigação plástica de Amaya Lekerikabeaskoa & Isusko Vivas, que assenta essencialmente num programa baseado na paisagem urbana e no lugar – de Bilbau- como pontos estruturantes e tem ainda a ideia de património subjacente aos dois anteriores campos.

2. Paisagem urbana e património

Como ideia, os valores patrimoniais dão respostas às incertezas e ansiedades das sociedades, que desamarradas dos valores e seguranças que as estruturaram no passado, têm de (re) inventar um destino (Connerton, 1993). Função de acelerações desconhecidas, esse destino apresenta-se incontrolável, e por isso mesmo angustiante. Assim, neste mundo de mudanças imprevisíveis, as riquezas patrimoniais, que são as coisas e os valores a resistirem ao desgaste do tempo e da morte, constituem-se nos elementos construtores de uma estabilidade que se encontra ausente em todo o resto.

> *Por isso a nossa desenfreada nostalgia, a nossa procura obsessiva das raízes, o nosso interesse endémico pela conservação, o potente atrativo do património nacional mostra com quanta intensidade se sente ainda o passado".* (Lowenthal, 1998: 18)

A conservação da paisagem urbana preserva a ideia que cada um de nós tem de si enquanto utente e artífice da urbe e como produto dela. Nela e por ela, identificamo-nos com as gerações que chegaram até nós, construindo-lhe os volumes, desenhando-lhe os espaços, criando-lhe as significações, enraizando-lhe o sítio, formando-lhe a alma e o querer. Nela e por ela, prolongamos a nossa existência, ligando o passado ao futuro pelo presente, do qual nos assumimos responsáveis. Por ela e nela, preservamos a nosso ser profundo em que a identidade é parte insubstituível.

É deste ser profundo que emerge a nossa capacidade de construir e transformar, os seres que constroem o património e o habitat são explicáveis através das formas que lhes dão e do uso que destas fazem. Na longa caminhada do ser humano, a construção do habitat, emerge como uma das mais antigas atitudes, individuais e de grupo. A forma arquitectónica como atitude inicial de construção e abrigo, e mais tarde como arte integradora das artes plásticas no seu conjunto, acompanhou a evolução humana e dela foi instrumento. No presente, a sociedade parece marcada pela substituição da arquitectura, como arte de edificar para habitar, no sentido poético e abrangente do termo, pela simples técnica de construir, mediatizada por tecnologias cada vez mais

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

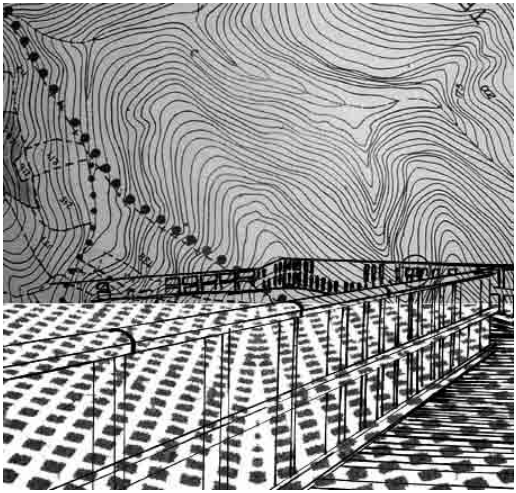


Figura 1 · Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa, Sem título, 2010. Cortesia dos Autores.
Figura 2 · Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa, Sem título, 2010. Cortesia dos Autores.
Figura 3 · Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa, Sem título, 2010. Cortesia dos Autores.
Figura 4 · Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa, Sem título, 2010. Cortesia dos Autores.
Figura 5 · Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa, Sem título, 2010. Cortesia dos Autores.

ligadas aos materiais e à sua manipulação, que produz espaços, dispensa a lama e pede funcionalidade.

3. Universalidade sem Paredes

Em termos antropológicos e históricos, a paisagem urbana é produto da interacção entre o contexto natural e o socio-histórico, numa mistura que gera visões, interpretações, e também um ordenamento simbólico e produtivo do meio e a sua criação ou recriação. É neste âmbito que situo a actividade criadora dos artistas e investigadores plásticos: Amaya Lekerikabeaskoa & Isusko Vivas.

> *Em termos antropológicos e históricos, a paisagem urbana é produto da interacção entre o contexto natural e o socio-histórico, numa mistura que gera visões, interpretações, e também um ordenamento simbólico e produtivo do meio e a sua criação ou recriação. É neste âmbito que situo a actividade criadora dos artistas e investigadores plásticos: Amaya Lekerikabeaskoa & Isusko Vivas.* (Delgado, Lekerikabeaskoa & Vivas, 2014: 6)

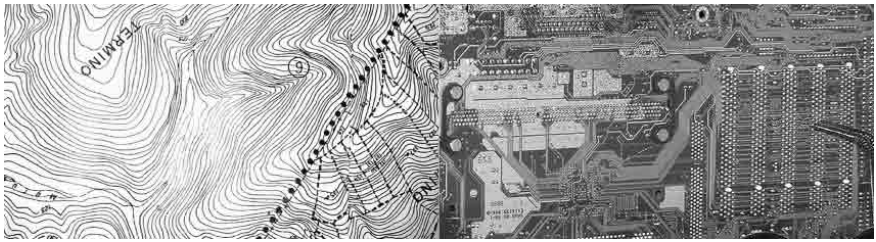
Para eles, a paisagem não é uma realidade em si separada do olhar de quem a contempla, mas uma construção social que é apreendida de um espaço físico e de um contexto cultural muito particular, num determinado tempo (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4). Como filósofos da visualidade, Amaya & Isusko ajudam-nos a entender, nas suas múltiplas facetas da Escultura (Figura 5, Figura 6) , do desenho (Figura 7, Figura 8), das fotos..., a ideia que vamos construindo deste género artístico que é a "paisagem urbana". Um género que muda tanto como as pessoas que aprenderam a apreciá-la, como espécie de *paragem de nenhum lugar* (Figura 9, Figura 10).

Sabemos que em termos de mentalidades as ideias têm uma história, e que desde há mais de um século, historiadores, filósofos ... dedicam tempo a mostrar as mudanças que as nossas ideias têm tido sobre a paisagem.

Um olhar retrospetivo pode mostrar-nos o tipo de experiência estética que esta ideia sofreu desde o séc. XIX. Balizada pelo que foi o entendimento tradicional de um género artístico superiormente desenvolvido pelos artistas do período romântico. Para estes a paisagem, como género artístico, era uma espécie de manifesto espiritual, político e social, contra a industrialização da paisagem urbana. O projecto plástico de Amaya & Isusko, não reivindica esse romantismo, nem um neorromantismo filho do anterior, ou a nostalgia de tipos de arquitectura que se desactivaram, mas reivindica olhares pessoais que revelam na paisagem o seu carácter patrimonial como ideia de lugar e testemunho quem o habitou. Ensina-nos que somos mais que efémeros arrendatários das

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



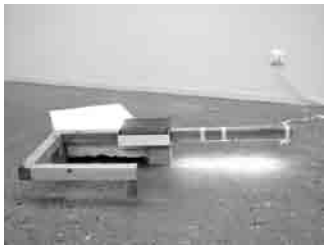


Figura 6 · Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa, *Sem título*, 2010. Cortesia dos Autores.
Figura 7 · Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa. Catálogo sala de exposiciones de Barakaldo, 2008. Cortesia dos Autores.
Figura 8 · Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa, *Sem título*, 2010. Cortesia dos Autores.
Figura 9 · Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa, *Sem título*, 2010. Cortesia dos Autores.
Figura 10 · Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa, *Sem título*, 2010. Cortesia dos Autores.

esperanças e dos sonhos seculares que animaram gerações de esforços, para nos ajudar a afiançar o nosso lugar na "arquitectura" deste tempo e das coisas, e a regozijarmo-nos por isso.

É um projecto que nos remete para a memória como uma premissa do conhecimento. Daí que o projecto de investigação e criação plástica de Amaya & Isusko ofereça inúmeras possibilidades para reflectir sem impor critérios ou diretrizes, como as obra dos grandes criadores, que dão a possibilidade e a liberdade a quem as contempla de descobrir orientações diferentes, sobre visões, atitudes culturais e sociais, nas quais se desenvolveu o talento que as originou na sua estreita relação com o lugar e neste caso numa universalidade sem paredes.

Referências

AAVV (1995) *Diccionário de Mitologia Griega y Romana*. Barcelona: Editorial Larousse Planeta.

Delgado, Antonio; Lekerikabeaskoa, Amaya & Vivas, Isusko (2014) *Amaya Lekerikabeaskoa & Isusko Vivas*. Catálogo. Fundacion Bilbao Bizcaya Kutxa Fundazoa. Bilbao: Colegio de Abogados del señorio de Bizcaya.

Connerton, Paul (1993) *Como as Sociedades Recordam*. Portugal: Celta Editores.

Lowenthal, David (1998) *El Pasado es un país Estraño*. Madrid: Ediciones Akal.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Vazadores: um dispositivo de ruptura estética

Vazadores: a device of aesthetic break

BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER*

Artigo completo submetido a 12 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual, graduada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo. Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Instituto de Artes (IARTE), Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES). Avenida João Naves de Ávila, 2121. CEP 38.400-902 – Uberlândia, MG, Brasil. E-mail: beatriz.rauscher@gmail.com

Resumo: Apoiado no ensaio Jacques Rancière "Os paradoxos da arte política" (2010), este texto se propõe a refletir como a obra "Vazadores", de Rubens Mano, criada para 25ª Bienal de São Paulo (2002) pode ainda lançar luzes ao projeto de viés sociopolítico adotado pela 31ª edição da Bienal de São Paulo, em 2014.

Palavras chave: Rubens Mano / Vazadores / Arte política / Bienal de São Paulo.

Abstract: *Supported on the Jacques Rancière "The paradoxes of political art" essay from 2010, this text aims to reflect on how the work "Vazadores" by Rubens Mano, created for the 25th São Paulo Bienal (2002) may also shed light on the socio-political bias project adopted by the 31st Bienal of São Paulo in 2014.*

Keywords: *Rubens Mano / Vazadores / political art / São Paulo Bienal.*

Introdução

O Parque Ibirapuera (São Paulo, Brasil) foi criado em 1954 e é hoje é uma imensa área verde que conta com teatro, museus, espaços de exposição, entre os quais o Pavilhão Ciccillo Matarazzo, projeto de Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro, 1907-2012). O programa do conjunto arquitetônico, do mesmo arquiteto, previa a vocação pública do parque e a integração de seus edifícios com as áreas de lazer e entre si. Desde 1957 o grande edifício de vidro (Figura 1), abriga a Bienal de São Paulo.

Rubens Mano (São Paulo, 1960) busca em suas ações artísticas refletir as

conexões que se estabelecem entre os lugares da cultura e o público ao qual estas manifestações se dirigem. Convidado para a 25ª Bienal de São Paulo (2002), intitulada *Iconografias Metropolitanas*, considerou o próprio edifício de Niemeyer e a Instituição Bienal como site crítico e discursivo. Para tanto, operou com a idéia de "atravessamentos" físico e simbólico (Mano, 2013). Intitulado *Vazadores*, o projeto problematizou a desconexão entre os espaços cotidianos e os espaços oficiais da cultura.

Este artigo busca observar, tendo como ferramenta teórica o ensaio Os paradoxos da arte política de Jacques Ranciére (2010), como a obra-dispositivo *Vazadores* – mal compreendida naquela ocasião – se adiantou ao projeto de viés sociopolítico adotado pela 31ª edição da Bienal de São Paulo de 2014, denominada *Como* (...) *coisas que não existem*.

1."Vazadores", o dipositivo

Interessado na permeabilidade entre os espaços, Mano realizou para 25ª Bienal de São Paulo um "atravessamento" como uma "passagem secreta" (Figura 2). Mimetizando a estrutura modular de aço e vidro da fachada principal do edifício de Niemeyer, o artista criou um corredor que projeta um módulo para fora e dois para dentro do edifício. Duas folhas de vidro móveis e basculantes, sem qualquer trinco e sem indicação de entrada, levavam para dentro (ou fora) da exposição a um simples toque.

Foram determinantes para a concepção da obra, dois aspectos: (1) a Instituição optara por estabelecer a entrada da mostra nos fundos do Pavilhão; (2) o público só tinha acesso à exposição mediante ao pagamento de ingresso.

Sem qualquer indicação que sinalizasse que se tratava de uma das obras da mostra, *Vazadores* desafiava o frequentador do parque a percebê-la. Assim, a obra resgataria a entrada principal do edifício, de frente para o Parque (como concebida pelo arquiteto) e franquearia a entrada aos visitantes.

Quando *Vazadores* começou funcionar, a Instituição questionou risco do ingresso livre ao edifício e negociou com o artista alguns condicionantes para a permanência do trabalho. Um deles – aceito por Mano – foi a presença de um vigia a certa distância da obra e com acesso às imagens de uma câmera de monitoramento posta sobre a parte externa da obra. Aos poucos foram se estabelecendo novas exigências, "regrando, obstruindo e definindo horários" (Mano, 2013). Sem contar com a defesa de seu projeto pelos curadores, o artista escreveu uma carta à Fundação Bienal fazendo críticas à condução da questão, pedindo a desmontagem do trabalho e se retirando da mostra (Antenore, 2002). A questão repercutiu na imprensa que deu voz ao artista e enfatizou o problema do acesso democrático aos aparelhos culturais da cidade. Abriu-se desse modo, a discussão sobre a quem é dado o direito de apropriação e de uso dos espaços públicos.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Vistas do *Pavilhão Ciccillo Matarazzo* – Parque do Ibirapuera, São Paulo, Brasil, 2014. Fotografias do autor.
Figura 2 · A obra *Vazadores*, de Rubens Mano, Foto de Juan Guerra, disponível em http://www.bienal.org.br/post.php?i=633
Figura 3 · Vistas da área *Parque* (térreo) da 31ª Bienal de São Paulo – Pavilhão Ciccillo Matarazzo, 2014. Fotografias do autor.
Figura 4 · Vistas da área *Parque* (térreo) da 31ª Bienal de São Paulo – Pavilhão Ciccillo Matarazzo, 2014. Fotografias do autor.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

2. Área Parque

É próprio da arte a capacidade de imaginar as coisas de modo diferente, afirmam os curadores da 31ª Bienal de São Paulo: "suspender os estados das coisas e apontar para maneiras diferentes de pensar, ver, sentir e fazer. Isso não implica um entendimento simples da arte como instrumento para a melhoria social, mas sim na capacidade da arte de fazer algo além de si mesma" (Mayo, 2014: 56). A experiência proposta pela 31ª Bienal nos coloca a uma boa distância no tempo daquela 25ª Bienal. O edifício ainda é o mesmo, mas a utopia moderna da integração com o parque público é desmistificada e ações efetivas foram criadas para romper o isolamento da exposição em relação à comunidade.

Conscientes de que o formato e o projeto da 31ª Bienal ficam aquém da cultura que se dissemina e se produz de modo colaborativo na periferia de São Paulo, em "atividades executadas por indivíduos e grupos, de uma maneira radicalmente democrática" (Mayo, 2014: 57), os curadores decidiram experimentar até que ponto o Pavilhão poderia estar aberto à cidade.

Para tanto, Oren Sagiv – que assinou o desenho da mostra – dividiu o Pavilhão Ciccillo Matarazzo em três áreas arquitetônicas distintas e articuladas: Parque, Rampa e Colunas. A área Parque é todo o andar térreo do edifício (4.512 m²) e conforme Sagiv "explora a transparência e a condição de fronteira entre o parque público e a exposição de arte, para configurar um espaço que estimule a interação social" (Mayo, 2014: 215). Atento a intenção original de Niemeyer, Sagiv manteve todas as entradas do pavilhão abertas.

Estabeleceu-se no térreo um lugar de acolhida aos grupos e um estímulo à interação social, com a criação de plataformas e mobiliários para encontros, ateliês, palestras e performances (Figura 3). A sinalização "Bem-vindo à Bienal – Entrada gratuita" nas portas funcionou como convite à participação. No entanto, mesmo não existindo cobrança de ingressos, as catracas (ironicamente anunciadas em um texto no chão), as revistas e os seguranças não foram eliminados, eles só se deslocaram para o início da área Rampa, acesso ao segundo andar, lugar onde, de fato, começava a exposição (Figura 4).

A área Parque foi uma das ferramentas mais potentes para os propósitos da curadoria, que afirmou de modo recorrente esse conceito, ao propor que a mostra fizesse pensar "o que podemos fazer com a arte, e o que a arte pode fazer por nós" (Mayo, 2014: 57).

3. Ruptura

Para pensar a ruptura operada por Mano, recorro à discussão de Rancière (2010), sobre as estratégias e práticas da produção contemporânea, que têm como finalidade repolitizar a arte. O autor aponta as incertezas quanto aos fins

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

colocadas nesse desejo e as indefinições "quanto ao que é a política e quanto ao que faz a arte" (Rancière, 2010:78).

É inegável o caráter político da Bienal de 2014 quando esta se coloca como um aglutinador de ações artísticas engajadas em transformações sociais. Diz Rancière que "(...) supõe-se que a arte é política porque mostra os estigmas da dominação ou então porque coloca em derisão os ícones reinantes, ou ainda porque sai dos seus lugares próprios para se transformar em prática social" (2010:78). Via-se nesta edição um pouco de tudo isso.

Mesmo sendo esta a fórmula dominante nas obras politicamente engajadas, Rancière questiona a eficácia dos modelos utilizados em matéria de política da arte, "que pressupõem uma continuidade sensível entre, por um lado a produção de imagens, gestos ou palavras, e, por outro, a percepção que compromete os pensamentos, sentimentos e acções dos espectadores" (Rancière, 2010:82).

O filósofo opõe o que chama de "regime estético da arte" aos regimes da mediação representacional e da imediaticidade ética. A eficácia estética, ele explica, significa a "eficácia da suspensão de toda e qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado" (Rancière, 2010:88).

A ruptura estética instala outra forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão e de um dissenso ("dissentimento", na tradução portuguesa). Dissenso para Rancière, "não é o conflito de ideias ou dos sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade" (2010:89). É por esta via, ele diz, que a arte toca a política.

Assim, temos aí alguns elementos teóricos para observar o caráter crítico da obra de Rubens Mano, pois para Rancière o problema colocado pela arte crítica "(...) não diz respeito à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Diz respeito, sim, a este próprio dispositivo" (2010:83).

Mano expõe sua crítica aos centros oficiais cultura no próprio dispositivo de acesso ao lugar da cultura. *Vazadores* é atravessamento físico para o pavilhão da Bienal, e é também "fissura" no sentido de Rancière (2010:83). Não é político por questionar o papel do artista e do curador no âmbito da instituição, mas toca a política quando questiona a que objetos e a que sujeitos dizem respeito esta instituição.

Vazadores opera a ruptura estética porque instala uma desconexão; atua como dissenso porque promove o conflito no domínio das ideias e nos regimes de sensorialidade: a obra está do lado de fora e experimentá-la pressupõe percebe-la; entrar na exposição sem pagar e ser cúmplice da subversão proposta pelo artista. É só desta forma que a obra tem existência política, pois se a experiência estética se cruza com a política – nos mostra Rancière – "é porque ela se define também como experiência de dissentimento oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais" (2010:91).

Conclusão: quando a arte toca a política

Podemos considerar que *Vazadores* apontava para coisas que não existiam, precipitando mudanças que iriam ocorrer nas edições seguintes da Bienal de São Paulo: (1) a partir da 26ª edição, a Fundação Bienal deixou de cobrar ingressos, eliminando uma das barreiras reais na forma de circulação e exposição da arte; rompendo com a "lógica da distribuição do comum e do privado (...)" (Rancière, 2010:90); (2) ao resgatar a fachada principal do edifício, o artista põe fisicamente em evidência o problema da incomunicabilidade da Instituição com o público frequentador do parque; (3) as interferências no trabalho pela Fundação e a polêmica que se seguiu, redimensionou a obra para o campo produtivo do conflito, obrigando o artista a atuar em defesa da integridade da sua ideia original.

O trabalho de Rubens Mano toca a política no sentido de Rancière, quando "reconfigura os enquadramentos sensíveis no seio dos quais se definem objetos comuns". A política, ele diz, "rompe a evidência sensível da ordem 'natural' que destina os indivíduos ou os grupos às tarefas de comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, ao começar por atribuí-los a um outro tipo de espaço, a uma certa maneira de ser, de ver ou de dizer" (2010:90). A entrada fortuita ao edifício resultou na possibilidade de se estar no espaço da arte; de se constituir um "outro corpo que já não se encontra adaptado à distribuição policial dos lugares, das funções e das competências sociais" (Rancière, 2010:93).

Espera-se que a 31ª Bienal, construída sobre o desejo de aproximar arte e política, tenha chegado a fazer emergir as "coisas que não existem"; que elas resultem em contribuições para "uma transformação crítica permanente do mundo que vivemos" (Mayo, 2014:57). Podemos afirmar, no entanto, que a ruptura proposta pelo trabalho de Rubens Mano, nos fez antever a possibilidade da arte reconfigurar a experiência comum do sensível, operada pelo projeto da 31ª Bienal de São Paulo.

Referências

Antenore, Armando (2002) Sob protesto, Rubens Mano deixa a Bienal de São Paulo in Jornal Folha de São Paulo , Reportagem de Armando Antenore, São Paulo. [Consult. 2014-11-21]. Disponível em <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2405200210.htm>

Mano, Rubens (2013) O Espaço Enquanto Imagem Projetada. Palestra do artista Rubens Mano realizada na Escola da Cidade. [Consult. 2014-10-15] Disponível em <URL: www.youtube.com/watch?v=kPWLkOyHFw8>

Mano, Rubens (2002) Vazadores. Foto de Juan Guerra. Blog Arquivo Bienal [Consult. 2014-10-15] Disponível em <www.bienal.org.br/post.php?i=349>

Mayo, Nuria Enguita e Beltrán, Erick (org.) (2014) Catálogo e Guia da 31ª Bienal de São Paulo – Como (...) coisas que não existem. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. ISBN: 978-85-85298-48-7 230.

Rancière, Jacques (2010) O espectador emancipado (tradução José Miranda Justo) Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-06-2

Agradecimento

Trabalho apresentado com o apoio da agência brasileira de fomento CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Semilla de animal humano de Estela de Frutos

Human animal seed

BEATRIZ SUÁREZ SAÁ*

Artículo completo sujeto a 11 de enero y aprobado el 24 de enero de 2014

*Artista, investigadora y gestora cultural. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo (UVIGO). Mestrado en Arte, Museología y Crítica por la Universidad de Santiago de Compostela (USC); Mestrado en Profesorado en Educación Secundaria, USC.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo (UVIGO), Facultad de Bellas Artes, Grupo de Investigación PS1 (GIPS1). R/ Maestranza 2, 36002, Pontevedra, España. E-mail: beassaa@gmail.com

Resumen: Semilla de animal humano es el título de una serie de obras elaboradas por la joven artista madrileña Estela de Frutos, que se tomarán como punto de partida para presentar y dar a conocer su particular trabajo, a día de hoy todavía poco divulgado. Lo humano, lo vegetal y lo animal entran en diálogo en sus obras multicisciplinares, mostrando su personal universo simbólico.
Palabras clave: humano / animal / vegetal / arte / ecología.

Abstract: *Seed human animal is the title of a series of works produced by young artist from Madrid Estela de Frutos, to be taken as a starting point to present and publicize their particular work, today still poorly reported. The human, the vegetable and the animal start a dialogue in their multicisciplinary works, showing his personal symbolic universe.*
Keywords: *human/animal/plant/art/ecology.*

Introducción

Estela de Frutos es una joven artista madrileña nacida en 1983. Proviene de una familia de pintores que claramente le han transmitido e inculcado el gusto y el valor hacia esta disciplina artística, comenzando su carrera creativa expresándose justamente a través de este medio. En sus obras iniciales se podía apreciar ya un ambiente cargado de gesticulación y de tensión, en el que

el motivo principal de todo su trabajo, el ser humano, emergía de la superficie del lienzo o del papel, generado por trazos primitivos y desgarradores. Un "hombre" frágil, temeroso y "aislado" del mundo, era lo que se podía percibir en esos primeros trabajos. Al igual que una naturaleza humanizada, cargada de expresión e invitando al espectador a la introspección. Las siguientes obras son una muestra de ello.

De Frutos estudia Bellas Artes en diferentes universidades españolas, aspecto que le aporta un mayor conocimiento de las diversas perspectivas y posibilidades artísticas del momento. Recibe formación en Sevilla y Salamanca, que refuerzan justamente esa tendencia inicial hacia lo pictórico, y el dibujo. Pero posteriormente, con sus estudios en Granada y en Valencia, comienza a ampliar su marco de expresión creativa, generando obra en el terreno de la fotografía y la instalación escultórica, entre otros.

Su última serie de obras, titulada Semilla de animal humano, es una muestra de la evolución de su trabajo a lo largo de esta última década de labor creativa. Este conjunto recoge una serie de trabajos que se reunieron hace unos meses, con motivo de la exposición _enunciada bajo el mismo título_ realizada en la galería de arte contemporáneo A.dFuga, de Santiago de Compostela. Esta serie ha sido ampliada a posteriori, no obstante nos centraremos justamente en este pequeño grupo de obras para dar a conocer, a groso modo, su trabajo e investigación.

1. La serie Semilla de animal humano

Con un título de por sí ya sugerente, la artista enunciaba a través de él, los que son los tres territorios reflexivos fundamentales en su universo creativo: lo humano, lo animal y lo vegetal. Ambos en diálogo y conjunción. Y a través de los cuales la artista plantea un viaje introspectivo, proponiendo a los espectadores, una reflexión acerca de su búsqueda existencial. En primera instancia, como seres individuales, y en correlación, como parte de un grupo o de diversos grupos, según se quiera percibir.

Se ha pasado de vivir valorando y cuidando lo natural, a devorarlo, a habitar dominados por el continuo y frenético avance de la ciencia y de la tecnología, dando prioridad a estos últimos, y junto a ellos, al exceso de información y al consumo. Lo orgánico y la falibilidad ya prácticamente no tienen cabida en el entorno, y la creadora madrileña los resalta, invitando al espectador, por medio de sus obras, al despertar de la conciencia.

Hemos vivido durante años anestesiados, haciéndolo por encima de nuestras posibilidades, arrasando con la vida y guiados por la inercia de un sistema

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Estela de Frutos, *Agridulce V*, Acrílico sobre tabla, 81x55cm., 2010. Fuente: propia.
Figura 2 · Estela de Frutos, *Agridulce II*, Acrílico sobre tabla, 81x55cm, 2010 Fuente: propia.
Figura 3 · Estela de Frutos, *Escápula germinal I*: serie fotográfica, 100x24 cm, 2011. Fuente: propia.

aterrador y totalmente insostenible. Nuestras sociedades han crecido construyéndose sobre verdaderos castillos de naipes que se desmoronan a pasos agigantados ante nuestros ojos, y que nos conducen directamente a la "ruina" sin intentar poner freno. Estela se plantea todos estos aspectos como marco conceptual, y resalta el valor de lo natural. Nos cuestiona lo que somos, y al mismo tiempo nos ofrece una posible respuesta a nuestras preguntas, invitándonos a que despertemos nuestro "saber" y ofreciéndonos esta serie de su trabajo, como esa posible búsqueda personal, como un toque de atención o elemento de cambio que nos ayude a replantearnos nuestra posición y conocimiento, sea cual sea nuestro punto de vista. "En nosotros habita la semilla de la conciencia, depende de cada cual desarrollarla o no", señala la artista española cuando se le pregunta al respecto.

Y es justamente, partiendo de la metáfora de la semilla, que De Frutos construye su universo simbólico. En él convergen lo físico y lo espiritual por medio de un solo elemento, el cuerpo. Este está presente en todas sus creaciones, y más concretamente en estas últimas. Y lo presenta inspirada en la concepción del filósofo y escritor español Jorge Riechmann, acerca de la incómoda condición humana como "criaturas de la frontera" (Riechmann, 2004). Y es que, tanto para él como para Estela, el ser humano no es más que un híbrido de esos tres terrenos reflexivos mencionados anteriormente.

Es por lo tanto la semilla, y más específicamente la voladora, que es con la que De Frutos trabaja, el germen en el que se encuentra el poder del cambio; y podríamos decir, que es la principal protagonista de esta colección.

La fragmentación, el gesto, la intuición y un desgarro más alentador, más sutil y delicado que en sus anteriores obras; están también presentes en esta selección. En este conjunto de obra multidisciplinar nos podemos encontrar desde collage, dibujo y pintura, pasando por la fotografía y la escultura, hasta llegar a la instalación y la video-proyección. Ambas piezas dialogan entre sí y se apoderan del espacio de exhibición, de una forma agridulce y a la par poética, invitando, con su particular recorrido descrito por la presencia y ausencia de luz en el espacio, a que el espectador las descubra. Y es que la sensación de cuidado que en todas su obras se respira, hace que lo que nos resulta desconcertante y oscuro, se vuelva cercano y luminoso, y todo ello de una forma amable, resaltando por encima de todo sus valores positivos.

Para ello utiliza también como recurso la palabra, situándola no solo como parte de alguna de las obras, sino incorporándola también al propio recorrido expositivo, provocando con ello que se perciba a las propias paredes de la sala, como parte del conjunto, de ahí su mención. Es decir, el propio espacio expositivo

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 4 · Estela de Frutos, *Cuerpo germinal IV*, Dibujo sobre papel, 33x25 cm, 2011. Fuente: propia.
Figura 5 · Estela de Frutos, *Un nuevo vuelo*, Técnica mixta, 40x30 cm, 2012. Fuente: propia.

se convierte, a modo de instalación global, en parte del universo creativo de la autora. Y en él podemos leer palabras sueltas, o pequeñas frases que enuncian, o evocan historias intrínsecas, y a la vez paralelas, que involucran al espectador que se sitúa dentro de él, invadido por él. "Atesorar lo que germina". "Atesorar lo que termina". "Escucha como crece". "Alas que germinan". "Alas que no sirven para volar". "Volar".

En este sentido me gustaría resaltar una de las obras que creo que es fundamental y la clave de esta muestra, *Un nuevo vuelo*, obra a medio camino entre la escultura y el dibujo en la que pequeños cuerpos de pájaros, pichones caídos del nido ya inertes, son atesorados por sus manos y parecen recobrar la vida mediante el trazo del lápiz que sobre el papel se postra, permitiendo que puedan volar sin haberlo hecho en vida. Y es que "No hay nada más triste que haber nacido pájaro y no haber llegado nunca a conocer el vuelo", indica su creadora en uno de sus textos personales. Metáfora que ejemplifica la relación vital que la joven artista resalta, entre la vida animal y la humana, y que nos hace recordar cual es nuestra posición en el mundo. Y es que, bajo mi punto de vista, no hay nada más triste que haber nacido hombre y no tener conciencia de lo que es humano en sí. Símil totalmente clarificador de cuál es el modo en el que vivimos dentro de nuestras sociedades occidentales, dirigidas y dominadas por la vorágine de lo tecnológico y el estrés.

Estela nos ofrece también, a través del recorrido que establece, una reflexión genérica acerca de la vida y la muerte, proponiéndonos en la primera sala una visión sobre el nacimiento, tanto de lo humano, como de lo vegetal y lo animal. Para luego centrarse en la caída, en la "muerte" a uno mismo _situada en el pasillo_, y finalmente en el nuevo nacimiento, o renacimiento, generado por el cambio. Nuestra llama interior se va apagando, permaneciendo yerma y latente en nuestro interior a medida que pasan los años, esperando a ser percibida o fecundada, como si de una semilla se tratara, en algún momento de nuestra existencia. Y en este punto, las obras que forman esta exposición, no son más que un toque de atención que tratan de avivarla.

Y tal y como señalaba en el párrafo anterior, la joven creadora, nos presenta la caída, relacionándola con el mito de Ícaro. En él, este último y su padre, el arquitecto Dédalo, se encontraban retenidos en Creta por el rey Minos, que la controlaba tanto por tierra como por mar. Por lo que Dédalo se puso a trabajar y construyó unas alas para él y su hijo. Cosió plumas con hilo y cera, y escaparon volando. Pero cuando se encontraban en pleno vuelo, huyendo, los rayos del sol derritieron la cera de las alas de Ícaro, por haber volado demasiado alto, provocando su caída al mar y su muerte (Pseudo-Apolodoro, 1985).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

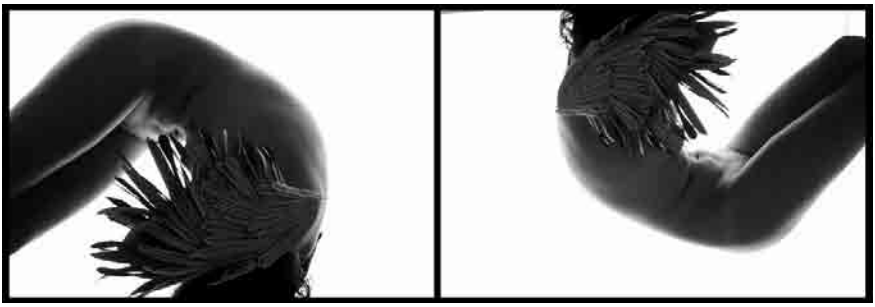


Figura 6 · Estela de Frutos, *La caída*: serie fotográfica, 50x140cm, 2010.
Fuente propia.

Del mismo modo, Estela, construye sus propias prótesis para el vuelo, pero en su caso con semillas voladoras, que tienen la misma intención de servir de escape, o avance, aunque en esta ocasión el viaje es todavía más duro, siendo hacia uno mismo, más que hacia otro lugar físico. Esa metáfora de la caída no hace otra cosa que poner de manifiesto el intento continúo del ser humano, de ir más allá de sus límites, desafiándolos. La artista reflexiona sobre nuestras limitaciones y hace presente el hecho, de que como seres humanos, estamos viviendo por encima de nuestras posibilidades. Y que tal y como hizo Ícaro, estamos a punto de caer "al mar". Estamos al borde de la destrucción, generada por nosotros mismos.

Todas estas cuestiones las representa por medio de varias fotografías situadas a un lado del citado pasillo _ la pertenecientes a la figura 5_ el lugar de tránsito, y ausente de luz, dominado completamente por el color negro en sus paredes. Y a través de la serie de tres vídeos, *Interiores,* proyectados al otro lado. En los que recoge los tres procesos de ósmosis del ser humano. Los tres momentos esenciales en los cuales la persona se relaciona con el exterior, y que son: la respiración, la digestión y la mirada. Cuestiona con ello los límites físicos del cuerpo y presenta seres "vivientes" con cuerpos imposibles, fragmentados, que remiten claramente a lo animal e incluso a lo vegetal.

Pero de Frutos si llega a otro lugar, a un espacio lleno de luz al que le abre paso un hermoso arco natural, una rama de árbol que se extiende en el espacio como símbolo de libertad y de nuevo nacimiento, como ventana de apertura a otra posibilidad. Tras la "muerte", surge una nueva vida, aspecto que se recoge en la obra *Un nuevo vuelo*, que ya he mencionado, situada en esa tercera sala, y que refuerza esencialmente este aspecto.

Actualmente Estela sigue trabajando en nuevas obras en las que reflexiona y profundiza sobre estos aspectos que he rememorado, siendo investigadora de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia.

Conclusiones

Con este texto se ha querido recoger y mostrar una pequeña selección del trabajo de esta nobel artista española. Su obra, sin una limitación rotunda en la que se pueda clasificar en lo que se refiere al aspecto formal, debido a su variedad de propuestas; si muestra una clara y firme definición en lo que se refiere al aspecto conceptual, a pesar de su corta edad. La condición humana, la combinación de lo espiritual y lo físico, ejemplificado y mostrado a través del cuerpo y la fragmentación; lo híbrido, resultado de la combinación de lo animal, lo vegetal y lo humano; la preocupación por la ecología, el respeto por el medio natural, el cuestionamiento de los límites de lo humano, la recuperación de lo primitivo y lo naif...; son algunos de los temas centrales de su trabajo y a través de los cuales nos invita, como espectadores, a vivenciarlos y cuestionárnoslos, al entrar en contacto con sus obras. Nos plantea duras y directas preguntas, que solo, cada uno de nosotros, a nosotros mismos, nos podemos responder. Es por lo tanto, la obra de esta autora, un trabajo que no deja indiferente. Es un arte que cuestiona, y por eso he querido recogerlo y divulgar su labor.

Referencias

Estela de Frutos. (s.f.). Consultado el Diciembre 15, 2014, de http://www.esteladefrutos.com/.

Pseudo-Apolodoro (1985). *Biblioteca mitológica* (Trad. Y notas de M. Rodríguez de Sepúlveda. Intr. De J. Arce. Rev.: C. Serrano Aybar edición). Madrid: Editorial Gredos. ISBN: 978-84-249-0997-0.

Riechmann, Jorge (2004) *Un adiós para los astronautas: sobre ecología, límites y la conquista del espacio exterior*. Lanzarote: Fund. César Manrique. ISBN: 84-88550-55-3.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

As "árvores tortas" de Bernardino Lopes Ribeiro

The "crooked trees" by Bernardino Lopes Ribeiro

CARLA MARIA REIS VIEIRA FRAZÃO*

Artigo completo submetido a 11 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual. Graduação em Comunicação Visual na Escola de Belas-Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado e doutorado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (UFRJ).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico), Departamento de Comunicação (Decom). Professora da área de Fotografia. Rua Ramiro Barcelos, 2705. Campus Saúde, Bairro Santana, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, CEP: 90035-007, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

Resumo: Este artigo procura dar a conhecer o trabalho de Bernardino Lopes Ribeiro; um autor e artífice que procura nas formas da Natureza as obras aí escondidas. A partir do trabalho sobre madeiras retorcidas, ou pedras invulgares, que encontra do meio ambiente que o envolve, as mãos hábeis de Bernardino procuram configurar animais e seres fantásticos que habitam na sua imaginação.
Palavras-chave: natureza / árvores retorcidas / trabalho manual.

Abstract: *This article aims to illustrate the work of Bernardino Lopes Ribeiro, an author and artist that looks in nature for its hidden works of art. Starting the work from twisted pieces of wood, or unusual rocks, which he founds in the environment, Bernardino's skillful hands builds fantastic animals and beings that live in his imagination.*
Keywords: *nature / crooked trees / handwork*

Introdução

Bernardino Lopes Ribeiro (1920-2005) natural de Urqueira (freguesia do Olival) fixou residência em Ourém na localidade da Corredoura. Seria neste lugar que Bernardino Ribeiro iria desenvolver a sua atividade profissional ligada ao

fabrico de móveis, e em simultâneo utilizar as matérias, que tão bem conhecia, para dar forma a outras ideias que o acompanhavam no quotidiano.

Este artigo pretende dar a conhecer a obra de Bernardino Lopes Ribeiro onde se descobrem animais e ambientes fantásticos que preenchiam o seu imaginário, ocupando uma parte significativa no seu espírito. Seria na Natureza que este artífice encontraria as formas que já o esperavam, que aguardavam o seu olhar atento e o labor das suas mãos para se tornarem visíveis aos olhos de outros. O autor acreditava que as obras (ou as formas) tinham uma identidade própria dada pela Natureza; no entanto, a mesma encontrava-se camuflada, sendo necessário aprender a percecionar a sua aparência nos recortes das matérias, ou aprender a retirar as camadas que as ocultavam.

O ânimo, a fantasia e o espírito livre que caraterizavam Bernardino Ribeiro, assim como o seu engenho, a sua ousadia e a sua determinação, incentivaram-no a criar um recanto singular que seria povoado pelos seus animais — os que afagava e que seguiam os seus passos, e aqueles a que havia dado corpo a partir do afago dado a troncos retorcidos, ou retirado de pedras insólitas.

1. Ver as obras da Natureza

Bernardino Ribeiro nasce num ambiente familiar simples; cedo deixaria a escola, e com a conclusão da 4.ª classe as letras e os números haveriam de ficar para trás. A vida mandava crescer e prontamente acompanharia o pai nas tarefas da casa, do lagar de azeite e no cultivo das terras. Após ter tido várias ocupações começaria a trabalhar com madeira e iniciaria uma atividade laboral ligada ao fabrico de móveis.

Com a aprendizagem do ofício de marceneiro Bernardino afeiçoar-se-ia à madeira ficando a conhecer os seus veios, os nós e as manhas. Quando, mais tarde, decide estabelecer-se por conta própria começa a visitar pinhais para adquirir cortes de árvores que, depois de preparadas e aprumadas, seriam utilizadas na produção de mobiliário. Na carpintaria ficavam de lado as raízes e as "árvores tortas", as que haveriam de se tornar especiais: "deixa-as lá estar, essas estão à espera da sentença" — palavras que M.ª José Ribeiro (comunicação pessoal, 15 dezembro 2014) recorda quando o marido fazia referência a um outro destino para os troncos retorcidos, ou quando procurava ver nessas formas "o que a Natureza lhe havia dado". Apesar da infância prematuramente interrompida Bernardino Ribeiro continuaria a dar-lhe existência, e a conviver com um mundo fantástico, que, de um modo intenso, inflamava a sua imaginação desde a meninice. O artesão sonhador gostava de procurar a cumplicidade das substâncias e de descobrir as figuras que as mesmas resguardavam, referindo: "limito-me a coleccionar tudo o que vejo e gosto de aperfeiçoar as formas

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1· Bernardino Ribeiro, raposa. Madeira enegrecida (2014). Fonte: própria.

Figura 2 · Bernardino Ribeiro, pormenor de cabeça de um crocodilo. Madeira enegrecida (2014). Fonte: própria.

que descubro na madeira" (Ribeiro, 1983). José S. Machado refere, sobre o "o olhar fulgurante e minucioso" e o trabalho de Bernardino Ribeiro, que o mesmo "consiste apenas em intensificar e tornar evidentes para o olho desentendido do espectador essas expressões que, afinal, já lá estavam esculpidas pelo próprio trabalho dos séculos" (Machado, 1983:33).

Seria na pequena oficina, que também assumia o lugar de *atelier*, que o olhar curioso de Bernardino Ribeiro procurava formas e feições que repousavam na matéria. Apesar de não possuir formação em escultura a arte (ou ofício) que aprendera possibilitar-lhe-ia dar corpo aos seres que povoavam o seu imaginário, e recriar os bichos que havia descoberto quando assistia (na televisão) a documentários sobre vida animal.

O gosto deste artesão era fortemente influenciado por uma grande estima que tinha pela Natureza e, em especial, pelos animais, pelo que na sua propriedade procuraria desde sempre conviver com os mesmos. Das suas hábeis mãos outros bichos haveriam de nascer para se juntarem aos que o rodeavam, e assim, das "árvores tortas", começariam a surgir, por exemplo, focas, veados, leões, raposas, lobos, crocodilos (Figura 1 e Figura 2).

2. Descobrir formas que habitam no solo

A natureza inventiva do artífice, a constante necessidade de transformar os materiais e objetos que encontrava, e de materializar as suas fantasias, resultavam em noites mal dormidas. Segundo M.ª José Ribeiro (comunicação pessoal, 15 dezembro 2014) nessas alturas, após o amanhecer, Bernardino comentava: "nunca aprendi, mas estive a fazer coisas com a cabeça"; pelo que nos dias

seguintes as obrigações do trabalho ficam em suspenso, e o criador dedicava-se à tentativa de configurar algumas das ideias que haviam perturbado o seu descanso. Algumas destas "invenções da sua cabeça" tinham de "esperar que o tempo as deixasse ver" e que a sua sabedoria lhe mostrasse um fim; pois, tal como acontecia com as "árvores tortas", tudo tem o seu tempo.

Bernardino Ribeiro daria existência às suas obras no cabeço onde havia edificado a sua casa, e neste local, tornado cenário da imaginação, haveria de dar continuidade ao seu pensamento. O seu espírito inquieto levá-lo-ia a construir um universo onírico paralelo à sua realidade, que seria adornado com as figuras fantásticas por si ideadas, ou desvendadas por entre os recortes das pedras e das madeiras. Assim, à superfície o artesão modelaria as copas das árvores e dos arbustos com a tesoura de podar, dando-lhes uma presença animal, e sob os seus pés, com uma picareta, haveria de começar a procurar outras ambiências.

A nova aventura levaria Bernardino a escavar as entranhas da terra, abrindo túneis (Figura 3 e Figura 4) e "salas", onde haveria de ter mesa posta para receber os amigos e um quarto para se retirar, e se esquecer do tempo, quando tal se revelava necessário.

Sozinho este homem de muitas ideias, apesar de algumas vezes ter sido olhado de lado pela sua singularidade, não se deixou intimidar pelo desconhecido nem pelo perigo. Com uma vontade férrea Bernardino Ribeiro foi à procura dos seres que existiam na escuridão e nas profundezas. Sob proteção de divindades superiores escavou galerias para dar casa aos seus bichos e foi deixando para trás as pedras e os animais que aí pertenciam (Figura 5), retirando o excesso de solo que se encontrava em sua volta.

Nas paredes que possibilitam o acesso à "gruta" a obra continuaria; e aí, no limiar da transição entre a luz e a obscuridade, o artífice inscreveria outras formas e seres que as suas ideias lhe apresentavam (Figura 6) de um modo espontâneo. No emaranhado dessas linhas o visitante é incentivado a descobrir as criaturas irreais que aí se encontram camufladas, e de algum modo a sua imaginação fica em expetativa perante o que poderá encontrar para além da porta de entrada.

Conclusão

As criações de Bernardino Ribeiro expõem a sua intensa ligação à terra, o seu afeto pelas plantas e pelos animais, e estabelecem uma forte ligação entre o mundo real e imaginário. Através do seu olhar simples, curioso e inquieto este artesão procurou perscrutar a Natureza e descobrir a essência de outros seres encerrados nas florestas, na matéria das árvores, das pedras e do solo.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · Vista parcial da "gruta" escavada por Bernardino Ribeiro. M.ª José Ribeiro no túnel, ladeada por algumas das obras de Bernardino Ribeiro (2014). Corredoura — Ourém. Fonte: própria.
Figura 4 · Vista parcial do "quarto" escavado na "gruta" de Bernardino Ribeiro. (2014). Corredoura — Ourém. Fonte: própria.
Figura 5 · Pormenor de um animal "deixado para trás" numa das paredes da galeria escavada por Bernardino Ribeiro (2014). Corredoura — Ourém. Fonte: própria.
Figura 6 · Pormenor de texturas gravadas na parede que antecede a entrada no túnel da "gruta" de Bernardino Ribeiro. (2014). Corredoura — Ourém. Fonte: própria.

Bernardino Ribeiro acreditava que a Natureza já havia criado as obras, mas as mesmas nem sempre eram percetíveis aos nossos olhos, sendo necessário retirar das substâncias as camadas que as encobriam e protegiam.

O temperamento agitado e sonhador deste artífice, assim como o seu lado infantil e a incessante vontade de criar, levavam-no a perder-se nas imagens criadas pelos seus pensamentos e a dar voz à fantasia que o acompanhava diariamente. Apesar de não ter ido longe nas letras Bernardino aprenderia a ler o meio que o rodeava, e o seu ofício instruiria as suas mãos. Seria este saber feito experiência que lhe permitiria descobrir, nos veios das madeiras e na dureza das pedras, o modo de materializar os animais que conhecia e os seres fantásticos que ideava.

Ainda que muitas vezes se tenha deparado com dificuldades para compreender a essência das matérias, ou para ultrapassar a sua resistência, Bernardino Ribeiro não desistia delas — dava-lhes tempo e aguardava que as mesmas se revelassem, ou que as suas ideias lhe apontassem um destino.

Referências

Machado, José Sousa (1983) *Este homem esculpiu um universo fantástico*, in ABC Imagens, revista mensal — n.º 2.

Ribeiro, Bernardino Lopes (1983) *Este homem esculpiu um universo fantástico*, in ABC Imagens, revista mensal — n.º 2.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Juan Francisco Casas: hedonismo doméstico como reflejo de una sociedad líquida

Juan Francisco Casas: home hedonism as a reflexion of a liquid society

CARLOS ROJAS REDONDO* & PACO LARA-BARRANCO**

Articulo completo presentado el 13 de enero y aprobado el 24 de enero de 2015.

*Pintor. Licenciado en Bellas Artes. Máster Universitario en Arte Idea y Producción.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Laraña, 3. 41003 Sevilla, España. E-mail: carlos_20_basket@hotmail.com

*Pintor y profesor Titular de la Universidad de Sevilla Doctor en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla (US), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Laraña, 3. 41003 Sevilla, España. E-mail: paco_lara@us.es

Resumen: Esta comunicación analiza dos aspectos fundamentales de la obra del pintor Juan Francisco Casas: el hedonismo acusado que de sus imágenes se desprende, y la cotidianeidad de lo representado como espejo de una sociedad líquida. La figuración, el desnudo y su contexto enmarcan las posibilidades del espectador para entender o participar en el juego que el artista plantea.

Palabras clave: Sociedad líquida / dibujo / bolígrafo / cuerpo de mujer / mirada.

Abstract: *This paper analyzes two main aspects about the work of the painter Juan Francisco Casas: the accused hedonism that follows its images, and the depicted everyday as a mirror of a liquid society. The figuration, the nude and the context frame the possibilities of the viewer to understand or to participate in the game that the artist proposes.*

Keywords: *Liquid society / drawing / ballpoint / woman body / gaze.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introducción

Esta comunicación analiza dos aspectos fundamentales en la obra de Juan Francisco Casas (La Carolina, Jaén, 1976). Uno: se estudia lo que esconde el culto al cuerpo joven y al hedonismo, explicitado con imágenes palmarias que exhiben valores obsesivos y extravagantes sobre los que se sustenta una parte de la sociedad actual; y dos: se profundiza en el factor diferencial que proporciona sobre lo representado la cotidianeidad del procedimiento.

La sociedad actual viene a ser un calco de la descrita por Jean-François Lyotard en 1985:

> *Aunque el nivel de vida es en la actualidad superior al de hace unas décadas, podemos comprobar que el desarrollo ha provocado una crisis mundial de empleo y ha logrado neutralizar y dejar fuera del circuito económico a diferentes sectores sociales* (Iriart, 1985).

Lyotard nos enfrenta a la posmodernidad donde "la manipulación del poder y los *medias* han desplazado a la libertad de pensamiento y [...] la educación no ofrece una finalidad rentable ni operativa", por tanto, "debemos acostumbrarnos a pensar sin moldes ni criterios" (Iriart, 1985). Pero para poder alcanzar esta capacidad libertadora de actuación en una "sociedad líquida", término acuñado por Zygmunt Bauman, que fluye y no se detiene ante nada, el sociólogo polaco sostiene que es preciso: "Sentirse libre de restricciones, libre de actuar según el propio deseo, implica alcanzar un equilibrio entre los deseos, la imaginación y la capacidad de actuar" (Bauman, 2000: 22).

Alcanzar este propósito depende en gran medida del ritmo y de los factores que acentúan cada vez más nuestra sociedad capitalista-consumista. Jean Baudrillard señala: "Hay que afirmar claramente [...] que el consumo es un modo activo de relación (no sólo con los objetos, sino con la colectividad y el mundo), un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el cual se funda todo nuestro sistema cultural" (Baudrillard, 1969: 223). Y en consecuencia: "Así como la sociedad de la Edad Media encontraba su equilibrio apoyándose en Dios y en el diablo, la nuestra se equilibra buscando apoyo en el consumo y su denuncia" (Baudrillard, 2009: 251). Cambios de paradigmas que reflejan una evolución en la mentalidad e intenciones de una comunidad, la cual Michel Foucault nos presenta sin un fundamento al que poder agarrarse: "nuestro presente se apoya sobre intenciones profundas, necesidades estables; [...] Pero el verdadero sentido histórico reconoce que vivimos, sin referencias ni coordenadas originarias, en miríadas de sucesos perdidos" (Foucault, 1979: 21).

Este presente desvinculado de su pasado es fruto de una sociedad en la que

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

la cadena de relaciones del individuo es cada vez mayor, llevándole a un estado denominado por Kenneth J. Gergen de "saturación social" que:

> *nos proporciona una multiplicidad de lenguajes del yo incoherentes y desvinculados entre sí. [...] que nos impulsan en mil relaciones distintas, incitándonos a desempeñar una variedad tal de roles que el concepto mismo de "yo auténtico", dotado de características reconocibles se esfuma* (Gergen, 1992: 26-27).

En realidad, y según Claude Lévi-Strauss: "Cada elemento representa un conjunto de relaciones, a la vez, concretas y virtuales; son operadores, pero utilizables con vista a operaciones cualesquiera en el seno de un tipo" (Lévi-Strauss, 1962: 37). Por tanto, nuestra sociedad es un constante ir y venir del pasado al presente en una alocada dimensión de relaciones a un ritmo desenfrenado.

La diversidad en la producción artística no es ajena a los cambios de la sociedad. Se buscan nuevos materiales para la expresión del yo, ciertamente controvertidos: cama deshecha con las sábanas sucias, bragas ensangrentadas, colillas, preservativos y otros elementos de desecho (*My bed*, 1999, Tracey Emin); excrementos de elefante, recortes de revistas pornográficas (Virgin Mary, 1996, Chris Ofili); tiburón tigre, vidrio, acero y solución al 5 % de formaldehído (The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991, Damien Hirst); Casas, en cambio, se basta con un bolígrafo Bic para representar momentos de su vida cotidiana.

Partiendo de lo indicado, nuestro primer apartado, *La interpretación del hecho autobiográfico*, se centra en *qué* surge de lo representado; el segundo, *Figuración: influencias artísticas y conceptuales*, aborda el *cómo* está representada la escena, teniendo ambos vinculación a artistas relevantes. Nuestra metodología ha sido de carácter analítico-comparativo.

1. La interpretación del hecho autobiográfico

El modelo directo de Casas no son los dibujados sino las fotografías que de ellos emprende. Imágenes procedentes de un ámbito personal y privado, tratadas con gran sentido del humor, y alejadas de cualquier moralismo. Esta "indiferencia moral" con la que reviste sus obras, es el punto de partida para comprender el mensaje intrínseco que de él se nos revela:

> *¿Por qué dar tanta importancia a momentos tan inocuos? ¿Por qué no mostrar una escena de un momento capital de su vida, como un momento de transición? Ante esto no sabes si está dando más importancia a lo cotidiano, a los pequeños momentos [...] o si, por el contrario, se está riendo de todos nosotros* (Lucas, 2006).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Juan Francisco Casas, AQUAFAN#12, 2012. Bolígrafo bic azul sobre papel, 180×140 cm.
Figura 2 · Juan Francisco Casas, HEITALIANDREAM#3, 2010. Bolígrafo Bic azul sobre papel, 26×40 cm.
Fuente: Galería Fernando Pradilla, Madrid

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Casas se ocupa de una realidad que evidencia momentos de marcado hedonismo doméstico, pero: ¿dónde reside la atracción por la imagen de Casas? Desde un punto de vista superficial, su obra parece girar en torno al retrato, avistándose en él un extenso abanico de influencias: desde Frans Hals, de quien toma el descaro de la modelo pintada, o Adriaen Brouwer, cuando permite la inclusión de la burla en la imagen representada, hasta Alex Katz por la cercanía manifiesta con los personajes retratados o Eric Fischl por la eliminación de tabúes referidos al desnudo. Decimos "parece girar" porque en Casas el retrato sólo es validado como soporte y medio de la obra, pero no como fin de la misma. Esos fragmentos que nos expone en tan riguroso primer plano, nos llevan a situarnos en una incomprensible sensación de hiperrealidad indiscreta o descarada, participando así el espectador como un *voyeur*, con lo que logra activar la dimensión performativa del juego que plantea (Figura 1 y Figura 2). Mariano Navarro subraya la importancia en:

> *El contexto desde el que se toman (las imágenes) pertenece a una esfera privada y personal, y como tal, bajo una mirada diferente de la del protagonista o de la del autor, se definen como imágenes de una memoria que no es la del espectador y por lo tanto desvinculadas de su significado (Navarro, 2007).*

En nuestro caso, observamos de manera muy significativa y clave, la ausencia elíptica de ese contexto el cual en realidad existe y es una de las partes importantes para dilucidar lo que ocurre en la imagen, si bien no se nos ofrecen los códigos para su exégesis, ya que la lectura de los hechos se transforma en elipsis y el receptor tiene la necesidad de preguntarse por este aspecto que contextualiza las escenas. Aquí es donde arranca la inexorable atracción por la imagen de Casas.

2. Figuración: influencias artísticas y conceptuales

Las imágenes que conforman la obra de Casas representan, desde una estética muy personal, instantes muy oportunos descontextualizados, que son distanciados de la lectura que se adivina de la realidad y dotados de sentido y significado. Este hecho provoca además de la magnificación de la pintura y el dibujo de gran formato, que las imágenes sean acontecimientos constituyentes de una continua cadena pictórica aislada de un contexto narrativo (Figura 3 y Figura 4).

Diversas son las influencias que presenta la obra del artista jiennense y que hace de ellas un patrón para su trabajo. El fotógrafo austríaco Erwin Wurm con su punto irónico y socarrón; o el pintor Luc Tuymans, con su técnica diáfana,

Figura 3 · Juan Francisco Casas, ISHARDTOBEME, 2012. Bolígrafo Bic azul sobre papel, 160×140 cm.
Figura 4 · Juan Francisco Casas, AFTERHEARTFAIR#2, 2012. Bolígrafo Bic azul sobre papel, 140×180 cm. Fuente: Galería Fernando Pradilla, Madrid.
Figura 5 · Juan Francisco Casas, READYMADEIRENE, 2012. Bolígrafo Bic negro y rotulador Edding sobre papel, 225×140 cm. Fuente: Galería Fernando Pradilla, Madrid.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

escasa de materia, en tonos fríos, y pretendiendo que sus obras sean el espejo de la historia contemporánea. Con *Readymadeirene* (2012) (Figura 5) Casas hace referencia al discutido Marcel Duchamp al recrear lo ya creado, como si se tratara de una nueva concepción de "Irene" con el juego de palabras "ready-made-irene"; y también a Piero Manzoni porque alude a sus firmas de modelos vivos.

Carmen Mª González Castro comenta en lo que se ha convertido el objeto artístico:

> *Juan Francisco Casas hace uso del aprendizaje extraído del proceso de vulneración que la posmodernidad, empezando por el minimal, ejerce sobre el objeto artístico tradicional, diversificándolo, desintegrándolo, destruyéndolo y devolviéndole, por último, su condición material* (González Castro, 2007).

Es llevar al extremo la descomunal cadena de consumismo que sufrimos, y hacer de algo cotidiano, algo consumible; eso sí, al materializar su vida, se distancia del ámbito privado y se convierte en algo público. Casas se reinventa a sí mismo, se reconstruye, muestra retales de una autobiografía sobreexpuesta. Una afirmación que ya sostiene Daniel Capó al referir:

> *La pintura de Casas apunta hacia una verdad indefinible, que se sustancia además en el tiempo y que, en cierto modo, nos redime. La frágil soledad de algunos de sus retratos son rostros convertidos en memoria, como un atlas de la carne que desea volver a la vida* (Capó, 2008).

Por tanto, el cuerpo humano se presenta como única referencia visual para el espectador aunque no es sólo este aspecto lo que le "captura": la obra en sí misma, queda constituida de una extensa variedad de posibilidades expresivas, formales, compositivas, gráficas y narrativas. Casas combina todos estos recursos para hacer de su obra un objeto artístico valorable.

Conclusiones

Nuestra investigación desprende dos conclusiones sobre la obra de Casas. Una: aclama la glorificación del "carpe diem" al reflejar un modelo de sociedad líquida cuando el acto autobiográfico de lo cotidiano ejemplifica la evolución atropellada del ser y, por extensión, de su colectividad. Dos: el espectador contempla un estilo de vida claramente "dionisíaco", inspirador de la locura ritual y el éxtasis, donde su "tíaso" está conformado por "ménades", protagonistas en su obra y su vida.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Baudrillard, Jean (1969) *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI. ISBN: 978-84-323-1398-1

Baudrillard, Jean (2009) *La sociedad de consumo*. Madrid: Siglo XXI. ISBN: 978-84-323-13769

Bauman, Zygmunt (2000) *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Polity Press. ISBN: 950-557-513-0

Capó, Daniel (2008) Juan Francisco Casas, en Juan Francisco Casas. [Consult. 20120915]. Disponible en <URL: www.juanfranciscocasas.com/es/ficha_texto/14/1

Foucault, Michel (1979) *Microfísica del poder*. Madrid: Edissa. ISBN: 978-84-773-1102-7

Gergen, Kenneth J. (1992) *El yo saturado*. Barcelona: Paidós. ISBN: 847-50-9800-2

González Castro, Carmen M. (2007) *Juan Francisco Casas, en Juan Francisco Casas*. [Consult. 20120915]. Disponible en <URL: www.juanfranciscocasas.com/es/ficha_texto/11/1

Iriart, Carlos (1985) El País, en Jean-François Lyotard: "El posmodernismo es acostumbrarse a pensar sin moldes ni criterios". [Periódico electrónico]. Madrid, 23 Octubre. [Consult. 20141227]. Disponible en <URL: www.elpais.com/diario/1985/10/23/cultura/498870004_850215.html

Lucas, Sara (2006) Juan Francisco Casas, en *¿Qué hay de la pintura*?. [Consult. 20120915]. Disponible en <URL: www.juanfranciscocasas.com/es/ficha_texto/12/1

Navarro, Mariano (2007) Juan Francisco Casas, en *Retratos de individuos*. [Consult. 20120915]. Disponible en <URL: www.juanfranciscocasas.com/es/ficha_texto/8/1

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Al Borde del abismo: Rocío Garriga

Rocío Garriga: near the border line

CARMEN MARCOS MARTÍNEZ*

Artigo completo submetido a 13 de enero e aprobado el 24 enero 2015

*Escultora y profesora.

AFILIAÇÃO: Universitat Politécnica de València. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura. Camino de Vera s/n. 46022 Valencia, España. E-mail: carmemarcos@gmail.com

Resumen: Recorrido visual y descriptivo por la obra más reciente de Rocío Garriga (esculturas entre 2010-2014). Planteamos algunas claves de su creación.
Palabras clave: Rocío Garriga / escultura / silencio / poesía / filosofía.

Abstract: *Visual and descriptive path by the latest work of Rocío Garriga (sculptures between 2010-2014). We propose some keys of her creation.*
Keywords: *Rocío Garriga / Sculpture / Silence / Poetry / Philosophy.*

Introducción

Amanece en El Cabañal (Valencia). Entre casas y fincas, el sol dibuja la línea amable del horizonte de un intenso azul mediterráneo. Rocío ya está en marcha, afanándose en cumplir su agenda, repleta de pequeños pero importantes acontecimientos. Como seguir tejiendo plumas, pegar algunas cerillas, doblar papeles en forma de barco, trenzar hilos, anudar lentejuelas. Es el quehacer de la escultura, nuevas ideas que materializar en objetos sutiles y poéticos. Rocío lo vive con naturalidad, con la generosidad del que invierte tiempo por el placer de pasarlo haciendo escultura. No importa cuánto, hay que alcanzar el sueño, la imagen intuida que parece escaparse si no la buscas con tesón, si dejas que lo

Figura 1 · *Break the silence (I objeto de un solo uso)*. Vidrio e hilo de plata tejido. Rocío Garriga, 2010-2012.

cotidiano te absorba. El espacio de la creación te sitúa en el limbo mágico del estar en otra parte, donde sólo tú sabes qué hay que decir, cómo hay que decirlo.

Rocío Garriga, (Bienservida, Albacete, 1984) lleva muchos años en la escultura. Estudió Bellas Artes en Valencia y la escultura la sedujo para siempre. Empezó Filosofía con el interés de profundizar más en su obra, en su conocimiento del mundo. Y está concluyendo su tesis doctoral, en la que investiga las variables discursivas y formales del silencio en el arte contemporáneo.

Rocío produce lentamente. No podría ser de otro modo realizando un trabajo tan preciosista, tan delicado. Sus ojos tocan, sus dedos miran: el mundo se despliega hermoso ante ella, en sus más nimios detalles, en su grandeza de pequeñas cosas.

Su obra más reciente esta henchida de belleza. El elevado carácter estético de sus piezas es en su escultura algo natural, que Rocío filtra de su propio modo de ver la vida. Entre sus dedos, los materiales se transforman. Rocío los trata con verdadero amor, verdadero por auténtico, por necesario. Si no sientes lo que estás contando, ¿para qué contarlo?

Dice ella que no siempre trabaja con ideas previas. Cualquier estímulo visual, táctil, matérico, lumínico, espacial, sonoro, puede ser la chispa que encienda la mecha. Y comienza así el proceso de búsqueda de materiales y de abrir el taller al tiempo de la soledad creativa.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Break the silence (2010-2012) nos sorprende con su fragilidad (Figura 1). Una cascada de cascabeles de cristal cuelga suspendida del techo, cada uno de un hilo de plata tejido. Cuesta creer lo que percibimos, aceptar que belleza y fragilidad se hermanen en una presencia tan potente. Cada cascabel suena, cada uno tiene sonido propio. Rocío le añade con ironía al título: *I objeto de un solo uso*. El sonido rompe el silencio como las palabras pueden romper el aislamiento, la incomunicación. Y en ese intento de comunicarnos nos va la vida.

En *Are horizons, and horizons are at an infinite distance* (2014) (Figura 2, Figura 3), despliega un volumen azul que recuerda a una barca, podría también ser un enorme collar. Una gran cantidad de barcos de papel que penden de nailon y se tejen en una trenza que crece al ritmo que se suman más y más barcos. Cada barco lleva una frase impresa: *Having everything, Being able to do everything, Knowing everything.* Estas frases leídas en conjunto con el título de la obra son cita de *Lo inhumano,* del filósofo francés Jean-François Lyotard.

La trenza pende del techo, invitando al espectador. Al estirar de ella se mueve la barca y se rompe el silencio: los barquitos de papel se mecen y rozan, y en su movimiento nos regalan el sonido del mar. En el suelo, escrito con sal, leemos el título de la escultura. Una imagen viva del amor al conocimiento en clave poética.

Hemos quedado a tomar un café, uno de los tantos placeres sencillos que compartimos. Nos ponemos al día entre noticias diversas, novedades propias y ajenas, proyectos e ilusiones. Inevitablemente me sugiere lecturas, exposiciones, reflexiones. Hablando, de su obra, de su vida, de cualquier cosa, brincan alegres citas de escritores, de filósofos, referencias espontáneas al cine. Son tres de sus muchas pasiones, las que alimentan la creación misma, las que ponen sonido al silencio íntimo de su taller. En su horizonte no hay referentes artísticos. Por supuesto tiene entre los creadores contemporáneos, modernos y clásicos sus preferidos (Alfredo Jaar, Francys Alis, Sophie Calle, Ignasi Alballi), aquellos que le hacen vibrar de emoción. Pero no juegan el papel de referente como lo entendemos: alguien que te guía con su grandeza en el proceso de creación. Los caminos los trazan la literatura, la filosofía y el cine.

Otoño de silencios/otoño de palabras (2010-2012) es una cascada de hojas suspendidas (Figura 4). Cada hoja contiene un mensaje oculto, indescifrable. Las frases recortadas de la prensa, entrelazadas, recorren la forma de cada hoja; unas frases se entrecruzan con otras, se solapan, ocultando las anteriores. Es un diálogo de sordos, esos que vivimos demasiado a menudo: habla alguien con motivos apasionados, contesta el interlocutor en otra frecuencia, no hay comunicación, sólo dos egos que se creen en posesión de la verdad. Es una

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

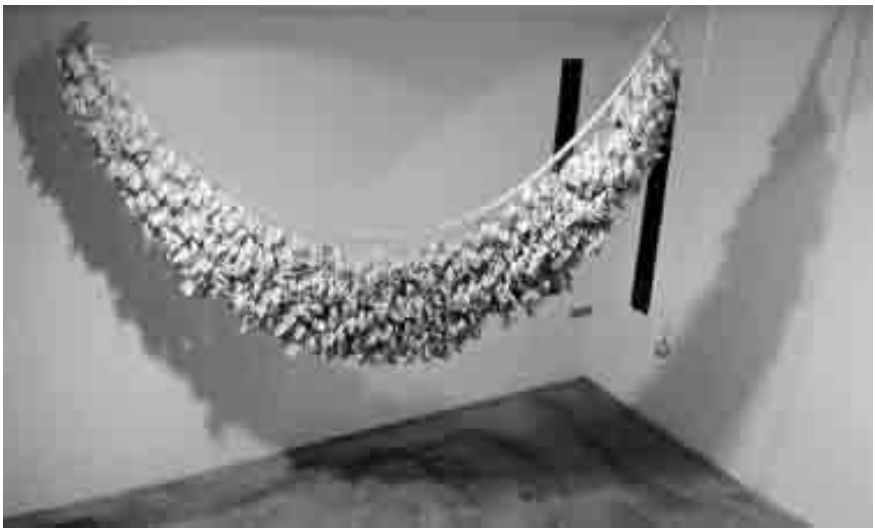


Figura 2 · Rocío Garriga, 2014. *Are horizons, and horizons are at an infinite distance*. Papel vegetal impreso, nailon, lentejuelas, cristal, cuerda, sal e impresión gráfica.
Figura 3 · Rocío Garriga, 2014. *Are horizons, and horizons are at an infinite distance*. Detalle.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

conversación que quisiera ser diálogo, en las que se evidencia la imposibilidad de la comunicación de la que ya hablara Octavio Paz (1993: 196).

> (...) *toda comunicación, incluso la directa y sin intermediarios, es equívoca. El diálogo, que es la forma más alta de comunicación que conocemos, siempre es un afrontamiento de alteridades irreductibles. Su carácter contradictorio consiste en que es un intercambio de informaciones concretas y singulares para el que las emite y abstractas y generales para el que las recibe.* (...) *¿Hay posibilidades de comunicación concreta? sí, aunque el equívoco nunca desaparece del todo. Somos hombres, no ángeles. Los sentidos nos comunican con el mundo y, simultáneamente, nos encierran en nosotros mismos: las sensaciones son subjetivas e indecibles. El pensamiento y el lenguaje son puentes pero, precisamente por serlo, no suprimen la distancia entre nosotros y la realidad exterior. Con esta salvedad, puede decirse que la poesía, la fiesta y el amor son formas de comunicación concreta, es decir, de comunión.*

La soledad, tan necesaria y tan poco deseada a veces, se crece en la luz lánguida y breve del otoño.

El objeto se presenta como tal: un libro. Sorprende su presentación, inclinado ligeramente en su perpendicularidad respecto de la pared. Es un libro abierto, literalmente, y sin embargo completamente encriptado. Cada sílaba se ha transformado en semilla, pegada al soporte de papel. Cada palabra queda así preñada de posibilidades, ininteligibles si no es con la imaginación. Es la imagen que nos presenta en *Act without words I* (2012), una potente presencia de objeto sutilmente metamorfoseado. Inspirada en *Acto sin palabras* de Beckett y en la *Carta a Lord Chandos* de Hofmannsthal, la novela que se ha intervenido es *As you like it (Como desees)* de Shakespeare. Si hubiéramos olvidado que la literatura es el mejor camino a la ensoñación, esta escultura, con tranquilidad, nos lo recuerda.

En *Azar y necesidad* (2014) retoma el recurso de los barcos de papel. Impresas en cada uno, varias posiciones de los dados, la que marca dos, la que marca tres... Es una imagen fija, una infinidad de barquitos que, colgados de la pared, conforman un corazón. La metáfora del juego de los dados sirve para reflexionar sobre la importancia del azar en la vida, en el amor. En las relaciones de pareja, ahora somos tres, ahora somos dos, siempre parecemos dos y a veces somos tres.

Rocío dialoga con el silencio. Por su investigación doctoral, por su manera de vivir, de pensar. Por ello no sorprende que reflexione sobre él en sus esculturas. Lo hace *en* y *desde* la actualidad. En *Minutos de silencio (2011-2012)* (Figura 5) emplea el servicio de alertas Google, suscribiéndose con las palabras clave "minuto de silencio". Cada día recibe en su correo mails de google con links a noticias relacionadas con las palabras clave seleccionadas. Imprime y recorta el

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

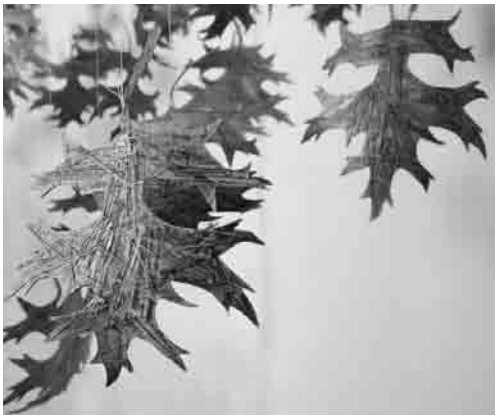


Figura 4 · Rocío Garriga, *Otoño de silencios/otoño de palabras* (2010-2012). Recortes de papel de periódico, cartón, cola natural e hilo.
Figura 5 · Rocío Garriga, 2010-2012. *Minutos de silencio.* Un año de archivo y selección de minutos de silencio a través de alertas Google. Vidrio , hierro, nailon, y papel impreso.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

fragmento de noticia donde aparecen éstas. Encapsuladas en pipetas de vidrio transparente, intuimos mensajes que no podemos leer. De cada uno cuelga el código QR, que captado con el móvil nos permite acceder a la noticia completa, con la fecha exacta de cada mensaje. Percibimos un afán documentalista, un intento de captar el instante, de dotar de sentido a los detalles que voluntaria o involuntariamente dejamos escapar. Y la capacidad de transformarlos en algo precioso: silencio.

Muchos de los títulos de sus esculturas están en inglés. Al principio surgió como resultado de su experiencia vital, sus estancias de investigación en Estrasburgo y Brighton, los textos estudiados para la tesis doctoral, las lecturas. Con un conocimiento más profundo, utiliza el inglés en juegos de palabras, como en sus últimas piezas *True Histories: common ground* y *Own Stories: inner ground*, ambas de 2014. En la primera nos presenta un cubo perfecto construido pegando las páginas de viejos libros de Historia, una por una. Los lomos de los mismos libros se usan para forrar el cubo, mostrando las roturas. El título nos sitúa en la fina ironía: la supuesta verdadera Historia de la humanidad, nunca objetivamente contada, siempre mediatizada por el historiador. Como gemela de ella, en otro cubo perfecto, un aéreo tejido de hilos de oro entrelaza ramas y flores de un nido. Es el mundo de la intimidad, la subjetividad protagoniza las propias historias del día a día, que como un pequeño pájaro decoramos con alegrías, reforzamos con tesón, tejemos con voluntad.

La importancia de titular una escultura se materializa en el acto mismo de la elección de las palabras. ¿Qué importancia cobran éstas en la obra de Rocío? ¿Es un juego intelectual previo, el uso de la retórica visual? No duda un instante. Para ella la creación en código de metáfora, de metonimia, de paradoja, es acción. Intuitivamente desarrolla una propuesta escultórica desde el estímulo de los materiales, de los objetos, de las formas, de las lecturas. No es un juego intelectual, forman parte del proceso creativo "per se". Es una puesta en acción física y mental, de manera natural surge el enfoque poético que caracteriza su creación.

Las alas del poeta (II objeto de un solo uso) (2012), es una escultura mágica. Encapsulada en vidrio, protegida y frágil, una larga cola de plumas blancas figura una pluma de escribir. Cuerpo de cerillas, refiriendo al fuego del momento genial de la creación, del instante fugaz en el que las palabras brotan grácilmente del alma del poeta. El título marca otra vez la ironía, se trata de un objeto de un solo uso, comentario retórico en un objeto escultórico, pero que ofrece la ilusión de que realmente se pudiera utilizar, y en el acto mismo de escribir representara exactamente la euforia del poeta, prendiéndose todo hasta desaparecer. Otra

versión de la misma idea, *Las alas del poeta (III objeto de un solo uso)* (2012) (Figura 6), refuerza con el rojo de las plumas y la estructura arbórea y libre de las mismas, la pasión creadora del poeta. En una última versión de la misma idea, las plumas blancas vuelan libres conformando una nube de absoluta ligereza. ¿Tres propuestas para tres poetas?

En la instalación *Little Nothings* es tan importante el espacio *ocupado* como el silencio que está en la base generativa de la propuesta. El elemento central es una gran jaula de estilo oriental, rodeada de una red de lágrimas-perla. Si movemos una perla se mueve todo el grupo de modo cadencial, al modo y ritmo de la superficie del mar acariciada por la brisa. La jaula, forrada completamente por textos de la Biblia contiene un montón de perlas que enmarcan un pequeño vídeo circular con la imagen y el sonido del mar. Así, el mar está dentro y fuera de la jaula, atrapado y libre, en movimiento, *presentado* y *representado*. El mar como imagen de la permanencia y el cambio, y así de la vida, del lenguaje y la comunicación.

Firehead y *Mindhead*, ambas de 2014, son dos propuestas gemelas: dos sombreros elaborados por la múltiple presencia de pequeños objetos, que proliferando completan la forma abierta (Figura 7, Figura 8). En la primera, cientos de cerillas de cabeza blanca se acumulan una junto a otra recreando la forma del sombrero. Se produce el juego de palabras con el título, cabeza de fuego es en sí la de la cerilla, el sombrero de cerillas es para el creador absoluto, el genio que se quema creando. *Mindhead* es un sombrero para intelectuales. Se suman visualmente pequeños papeles de fumar con una letra en cada uno. Las letras que usamos para crear palabras, y éstas para comunicarnos, vuelven a servir para reflexionar sobre el lenguaje, como los filósofos que describe Swift en *Los viajes de Gulliver*, que describe con bolsas llenas de palabras sobre sus cabezas. Ambos sombreros se nos muestran abiertos, como para decirnos que tan importante es el aspecto exterior del objeto como el interior, de una textura visual completamente diferente e igual de rica (o más).

Conclusión

Todo el trabajo creativo de Rocío está henchido de intención poética. La poética se crea en el momento en que diversos elementos — todos con significado y capacidad de comunicar — se conjugan juntos. Esta nueva realidad es de significado plural. La ambigüedad, siempre presente en el proceso de interpretar la propuesta, de algún modo la *posibilita*. Esa multiplicidad de posibles interpretaciones realiza la ruptura de límites que ella asocia con el silencio y para el que utiliza la imagen del mar:

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 6 · Rocío Garriga, 2012. *Alas de poeta IV (II objeto de un solo uso)*. Cerillas, plumas, madera, marmolina y vidrio.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 7 · Rocío Garriga, 2012. *Mindhead*.
Papel, malla metálica, cinta de tela, hilo; y Cerillas, malla metálica, cinta de tela, hilo.
Figura 8 · Rocío Garriga, 2012. *Firehead*
Papel, malla metálica, cinta de tela, hilo; y Cerillas, malla metálica, cinta de tela, hilo.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

> *La acción poética es tal porque en ella se rompe con la univocidad de un signo para convertirlo en algo plural. Así se da el silencio, tanto en la creación como en la interpretación: en esa ambigüedad, en ese crear y dejar opciones, en la apertura de los límites. Aunque no podamos conocer lo ilimitado del poder y la expansión del océano sí que podemos pensarlo, imaginarlo: un ejemplo de la relación entre lo posible y lo inimaginable — en Kant —, precisamente una manera de mostrar lo transgredibles que son esos límites.* (Garriga, 2013: 5)

Tal y como dijo el Catedrático de Ética Jesús Conill (2014) recientemente citando a Nietzsche, el instinto humano más importante es el de la metaforización. Gracias a él el hombre trasciende su propia biología y adquiere el poder de adueñarse de sí mismo más allá de las políticas instrumentalistas actuales. Tenemos la obligación, como seres humanos, de mejorar. El arte, la escultura, le brinda a Rocío la posibilidad de cumplir el destino del ser humano, que según Nietzsche, es la creación.

Mientras se sigue elucubrando sobre qué es arte, algunos nos dedicamos "simplemente" a vivirlo. Rocío sigue tejiendo sueños, ¿con dudas? Quizás, pero segura de estar en su elemento. Con su actitud, con su vida, se sitúa al borde del abismo. Siente el vértigo de la creación, lo acepta y salta al vacío. Ya en el aire, despliega tranquila sus alas.

Referencias

Conill, Jesús (2014). Comunicado en el III Congreso Internacional de Bioética: el mejoramiento humano. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universitat de València. Valencia, 10-12 noviembre de 2014.

Garriga, R. (2013) *Little Nothings: el uso de la noción de silencio para crear e interpretar*. In Medias Res. Valencia: Universitat Politécnica de València.

Paz, Octavio (1993). *La llama doble.* Barcelona: Ed. Galaxia Gutenberg.

Arnaldo Albuquerque: uma animação para além da lente do estereótipo

Arnaldo Albuquerque: animation beyond the stereotype

CÍCERO DE BRITO NOGUEIRA*

Artigo completo submetido a 12 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Fotógrafo e Design Gráfico. Bolsista do Projeto Ciência Sem Fronteiras, Professor pesquisador da Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências da Educação, Curso de Design Moda e Estilismo. Licenciado em Educação Artística pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), Mestre em História do Brasil (UFPI).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Belas-Artes (FBA), Bolsista do Programa Ciência Sem Fronteiras (CSF/CAPES), Doutorando em Belas-Artes. Largo da Academia 2, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: cicerodebrito@gmail.com

Resumo: Este artigo abordará a produção do curta metragem de animação realizada pelo artista Arnaldo Albuquerque, intitulada Carcará pega mata e come de 1976. Analisada com o status de obra de arte, sob o viés do cômico como expressão da contracultura inerente da época no Piauí — Brasil. Considera-se os signos eleitos na animação, híbridos entre elementos representativos de uma cultura de massa implantada pelos Estados Unidos, e os da região Nordeste no país. Uma metáfora irônica que demonstra a relação de poder entre as culturas.
Palavras-chave: Animação / Contracultura, / humor / arte / estereótipo.

Abstract: *This article will focus on the production of animated short film made by the artist Arnaldo Albuquerque entitled Carcará handle kill and eat 1976. Analyzed with artwork status under the comic bias as an expression of the inherent counterculture of the time in Piaui — Brazil . It is considered elected signs in animation, hybrids between representative elements of a mass culture established by the United States, and the Northeast in the country. An ironic metaphor that shows the power relation between cultures.*
Keywords: *Animation / Counterculture / humor /stereotype.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

Teresinense nascido em 1952, faleceu em janeiro de 2015, Planejador Gráfico, desenhista, quadrinista, pintor. Fez fotografia em cinema experimental. Premiado no I Salão de Artes Plásticas de Teresina. Primeiro lugar, com o desenho animado "Carcará Pega, Mata e Come". Teve prêmios também no Maranhão, Sergipe, Acre, Espírito Santo e Japão. Foi pioneiro em Histórias em Quadrinhos no Piauí, com a revista *Humor Sangrento* (1977). Estudar a produção artística de Arnaldo Albuquerque torna-se particularmente relevante por indicar reflexões a respeito da dimensão traumática da modernidade, do modo variado, como a arte pode tratá-la, realçando-a ou elaborando-a criticamente, e do seu significado para a história e cultura do Brasil.

O fato de a produção de Arnaldo nos anos 1970 ser característicamente um "experimentalismo", no periodo da ditadura militar brasileira, e o processo gradual de redemocratização, Arnaldo Albuquerque imprime no seu trabalho um modo particular de protesto frente a toda uma geração, desafiando o "emburrecimento" que os generais tentavam impor ao país, ao receber, ora criticando, ora adaptando, os sinais da cultura de massa.

A animação "Carcará, pega mata e come", de Arnaldo Albuquerque em 1976 embarca simultaneamente em várias portas da cultura, levantando algumas ideias acerca da comédia, o seu significado artístico e ideológico inseparável da história da cultura e sua resistência em um sistema que trava disputa entre o regional e o global massificado.

O artista contracultural brasileiro Arnaldo Albuquerque é aqui pensado, como uma verdadeira e autêntica força, face a seu tempo e o seu objeto (a animação realizada em Super 8) é assumido como arma. A comédia é tomada como reflexo dialético e histórico do seu trabalho. É nas esferas do político, do social, e no interior da própria arte que Arnaldo Albuquerque como crítico de seu tempo desenvolve na animação um discurso satírico tomando elementos da cultura de massa (Capitão América, a águia de cabeça branca), para desconstruir o discurso positivo e reforçar a linguagem da cultura regional.

Os nossos objetivos são antes mostrar e demonstrar a função ideológica do cômico, ao nível da animação do artista que formula um discurso de luta de identidades. Os modos como sua animação se realiza e os fins a que se destina, aproximando, assim a animação de outros setores da atividade humana.

Deve ficar claro, contudo que pensamos aqui a comédia através do filme de animação, como qualquer obra de arte. Isto é, como uma realidade outra, com uma linguagem especifica, uma lógica própria e uma coerência interna distinta do real.

Deste modo, podemos afirmar que os filmes de animação de Arnaldo Albuquerque funcionam como reflexos da luta ideológica, da cultura e da arte de sua época, cumprem uma função social, principalmente, porque eles transmitem toda uma gama de informações de significações, que dizem ao mesmo tempo de si e da sociedade.

1. A Lente da Comédia

Na sociedade de consumo, toda produção intelectual tende a se transformar numa mercadoria. A obra de arte vem a ser um objeto de troca, através do qual visa-se basicamente obter reconhecimento. Regida pela lei da oferta e da procura, a arte exerce um instrumento de poder, servindo ao esquema. Passa a funcionar como colaboradora, ou ela se populariza, ou ela se elitiza, é isto que Theodoro Adorno(1974) chama de indústria de bens industriais.

A criação artística ganha um estatuto de mercadoria, moldada no sentido de manter a ordem existente. Por outro lado a obra de arte retifica atrai para junto de si a consciência criativa, capaz de denunciar um certo tipo de violência, violência oficial (institucionalização da cultura). Há portanto ao lado do sistema que fabrica arte, o sistema que determina a massificação, a condenação de uma literatura, de uma pintura ou de um cinema, com fins lucrativos.

No que toca a comédia existem as comédias estereotipadas, os filmes feitos a medida das exigências e do momento histórico, atendendo as necessidades de um mercado (a promoção comercial). As comédias destinada ao puro divertimento, ao consumo de massa. Esses filmes asseguram a inevitável rentabilidade dos investimentos das grandes empresas cinematográficas.

Contrariando as expectativas de certos grupos dominantes, existem as comédias que criticam a si mesmas e a sociedade. Combatidas pelo sistema como uma forma de subversão social, elas podem ainda assim acabar por ser assimiladas pelo sistema, usadas como uma tática de dominação, preservando a autoridade. É uma das maneiras de controle do poder, mas nem por isso, elas deixam de ser contestadoras. Ao lado de uma arte bem comportada, está sempre a escolha de um determinado tipo de arte, que aceita cada vez menos o cerceamento. Neste sentido, a arte tem um efeito produtivo de conhecimento sobre o mundo que nos rodeia ou sobre a historia que vivemos.

2. O poder e a violência

A comédia transformada em mercadoria realiza um tipo de violência que, a nosso ver é tão ou mesmo mais grave do que qualquer outra forma de violência não regulada pelo Estado, e que se passa a margem do poder. Pois no final das

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

contas, a condição mercantil da arte não é nunca um fenômeno isolado. Junto com ela vêm sempre uma série de medidas tais como a censura (pressões politicas e econômicas), o controle sobre a criação e ao mesmo tempo, a divulgação do mercado da arte (a qualidade prevalece sobre a qualidade da produção artística) que, obviamente são incompatíveis com todo e qualquer trabalho artístico.

De qualquer forma, esta questão nos parece bastante complexa. "a solução da contradição arte-mercadoria está fora do campo da arte, já que quem transforma um quadro num valor de mercado não é o artista, mas o sistema em ele está inserido" (Gullar, 1978: 46-49). Logo, toda medida para libertar a arte de certos interesses econômicos deve ser sempre uma medida global, em favor de outros setores da atividade humana, no plano do pensamento e das ideias. Durante o período de ditadura militar, a comédia funcionava como diversão e nela há uma grande carga de escapismo, mais do que qualquer outro gênero. Isto porque geralmente quanto mais deprimente o mundo parece, mais o público procura divertimento "que lhe devolvam a moral, onde se quer obedecer a uma operação de reconhecimento (ver tudo aquilo que já se conhece emprestar uma falsa sensação de inteligência) e nunca se organiza segundo um trabalho produtivo de conhecimento (reflexão ativa e critica sobre o material fílmico proposto)"(Geada, 1978: 21).

A comédia (o riso que distrai) é usado pelo sistema, em época de crise, no sentido de regular as relações entre os indivíduos, visando, com isso, mascarar conflitos sociais, ao mesmo tempo que assegurar o equilíbrio do poder, concentrando em determinados grupos. A sociedade usa o riso para acalmar as tensões, deter a violência, ditando ela, e não os outros as regras do jogo. Deste modo, não se permite criar alternativas dentro do sistema.

A animação cômica de Arnaldo Albuquerque surgiu num momento de grandes tensões sociais e politicas no Brasil. A ditadura que se endurecia, uma repressão ao meios de produção cultural e um sentimento de deslocamento sofrido pelos agentes culturais que não se alinhavam ao modo de produzir arte determinado pelo estado, e as profundas desigualdades sociais entres as regiões do país.

"Carcará — pega mata e come" é uma animação em Super 8, feita a partir de desenhos em bico de pena, gravados sobre papel manteiga, que através de uma narrativa mostra uma família de retirantes da seca, em um ambiente de total desolação e profunda fome. A animação inicia-se sobre o signo do sol, onde uma cegonha carrega uma criança, a águia (o carcará americano, símbolo patriótico e identitário estadonidense) avista sua presa sai em tom de chacota em seu ataque, então no fim, a mesma estraçalha as vísceras da criança, em

plena gargalhada o pássaro se transforma no Capitão América (personagem da Marvel Comics). Quando a família aproxima-se do "herói", um dos filhos atinge-o no meio da fronte com uma "baladeira", o mesmo cai sem vida, e se transfigura novamente em águia, em seguida é assado em uma fogueira e vira comida para o homem forte do sertão. Seu trabalho é uma adaptação de um quadrinho marginal anteriormente divulgado, dois anos antes. Sua comédia satiriza a cultura americana e seus símbolos provocando riso de escarnio, para transpor a cultura de massa e atacá-la usando seus próprios meios. Sua comédia tem seu próprio realismo e com sua fantasia, uma válvula, uma única válvula por onde o seu público desabafaram seus recalques, numa risada precursora da destruição do regime opressor. Num dos momentos mais sombrios do povo brasileiro, sua animação trouxe uma pureza em um humor negro e descomprometido e da expressão de um artista que utilizou a arte como arma.

Na "era da reprodutibilidade técnica", o cinema de animação (a arte que distrai) trouxe uma revolução como meio de combate. Foi um fator de mudança sensível nos modos de produção artística. A arte é violada no que ela possuía de mais misterioso, a sua autoridade. O culto as personalidades mostrou um terreno onde o ser deixa de existir e se procura um papel para substituir a cultura, onde seus símbolos falam mais de você do que sua historicidade.

3. O confronto social sobre sua ótica

Defendemos aqui que o seguinte ponto de vista , com base no discurso cinematográfico de Arnaldo Albuquerque: de que a comédia, o humor, no seu sentido mais amplo, vive ou melhor, reflete um momento de tensão. Ela surge no eixo de uma forte tensão social.

Como expressão da totalidade de um mundo, a comédia se confunde com a trajetória da sociedade, isto é, com os caminhos e os descaminhos de uma cultura tecnológica brutal e massificante, acompanhando a pulsação destrutiva da civilização ocidental. Em parte, ela tem então a função de compensação, e até mesmo por via do riso, representa uma tentativa de restaurar um outro cosmo, um mundo essencialmente diverso da cultura imposta.

A comédia critica a sociedade e obviamente, corre o risco de se transformar num instrumento, numa peça de uma engrenagem, submissa. Ora, mas em que medida a comédia, o humor com uma intensa carga de humanismo, que é o próprio Carcará, rompe com esse sistema? Enquanto critica social, enquanto fenômeno de integração e de desintegração social pelos seus próprios mecanismos, com a continuidade e, deste modo, ser um discurso que conota a violência.

A comédia tem um significado social, embora ela não seja simplesmente

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Cena da Animação Carcará de Arnaldo Albuquerque, momento onde a águia Americana capitura a segonha , Teresina, Piauí, Brasil. Fonte: acervo do artista.
Figura 2 · Cena da Animação Carcará de Arnaldo Albuquerque, momento onde a águia Americana estripa a criança , Teresina, Piauí, Brasil. Fonte: acervo do artista.
Figura 3 · Cena da Animação Carcará de Arnaldo Albuquerque, momento da metamorfose de águia para Capitão América , Teresina, Piauí, Brasil. Fonte: acervo do artista.
Figura 4 · Cena da Animação Carcará de Arnaldo Albuquerque, o Capitão America ri do sertanejo, Teresina, Piauí, Brasil. Fonte: acervo do artista.
Figura 5 · Cena da Animação Carcará de Arnaldo Albuquerque, Os sertanejos se deparam com o "herói", Teresina, Piauí, Brasil. Fonte: acervo do artista.
Figura 6 · Cena da Animação Carcará de Arnaldo Albuquerque, o menino atira usando uma baladeira, Teresina, Piauí, Brasil. Fonte: acervo do artista.
Figura 7 · Cena da Animação Carcará de Arnaldo Albuquerque, agora o Capitão América vira comida, Teresina, Piauí, Brasil. Fonte: acervo do artista

social, embora ela não seja simplesmente uma reprodução fiel da realidade. O exemplo de humor negro de Arnaldo Albuquerque, que já é por si só um instrumento de rebeldia, de contestação e, logo, revolucionário, nos parece bem significativo. O humor imanente a sua expressão se realiza num movimento de negatividade, demolidor, que confere um valor positivo a sua obra e as suas criticas.

Sob este ponto de vista, importa saber de que modo a animação Carcará com figuras grotescas e ambígua do retirante nordestino, acerca das quais traçamos aqui algumas considerações gerais, são elas próprias, na sua simplicidade formal e de conteúdo, o palco de uma sociedade, com seus problemas, valores, com suas inquietações, fracassos e esperanças. Até que ponto dramatizam elas os conflitos sociais (que são compensados, abrandados ou intensificados), guardando na sua forma, na sua expressão, uma relação estreita com o quotidiano, uma relação altamente significativa e politicamente carregada.

Uma das tarefas primordiais do riso do Carcará, a nosso ver, seria a de viver, pelo avesso, toda uma expectativa dolorosa, de embrutecimento da emoção e dos sentidos pela mecanização do comportamento, de trabalhar com as nossas inquietações, com as nossas fantasias, mergulhando no fundo de nossa historia individual e social, para através daí vislumbrar sinais da vida, possibilidades de transformação do real.

Uma das maiores virtudes de sua animação seria a capacidade de resistirem a morte, deixando um lastro dentro de si mesmos que afeta tanto aquele que provoca o riso, como o espectador, aquele que se mobiliza ou é sacudido diante das peripécias das aventuras e desventuras da narrativa. O Carcará vai pegar e comer e, nesse jogo, resistem a morte, e são revolucionários, na medida em que eles se antepõem a alienação, à opressão, aos próprios efeitos negativos da sociedade industrial representada pelo Capitão América, mantendo-se sempre atuais e integras na sua forma de reação ao comportamento mecânico que deforma a sensibilidade das pessoas. Quer dizer, a integridade delas está intimamente relacionada com a sua motivação primeira e fundamental que é o riso. O seu objetivo principal é o de fazer rir, de divertir, apaziguando as tensões e devolvendo a alegria aqueles que sofrem.

O riso e os espetáculos de natureza cômica são vistos por Bakhtine (1970), como reflexo de um mundo não oficial. Ao lado do mundo oficial (o culto e as cerimonias da Igreja e do Estado Feudal) encontrava-se "um segundo mundo e uma segunda vida", a que estavam sujeitos, em maior ou menor intensidade, todos os homens da Idade Média. Sem levar em consideração esta "dualidade do mundo", não seria possível compreender nem a consciência cultural da Idade Média, nem a civilização do Renascimento. A visão ambígua do universo é a

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

tendência dominante na animação de Arnaldo Albuquerque, em uma fusão do riso e da tragédia.

Conclusão

A comédia em Carcará exerce uma forma de poder, ou a comédia é uma arte que diverte, usadaw pelo esquema como um instrumento de dominação, mas Arnaldo Albuquerque a usa para subverter esse código. Neste ponto ela se antepõe à sociedade, exercendo assim, pelos seus próprios meios, um poder marginal (uma força que atua à margem da sociedade) pela resistência que ela, enquanto criação encarna. A violência e o riso atuam simultânea e dialeticamente neste sistema simbólica criado pelo artista para formar uma agressão, onde se aproxima-se muitas vezes de bem perto do limiar da dor. A tragédia da cultura nordestina mostrada na animação predomina sob a máscara do humor. É relevante o caráter melancólico do humor de Arnaldo Albuquerque.

A percepção carnavalesca do mundo materializado é ponto central da obra. A comédia sempre exprimiu uma concepção do mundo. Dai aproximação que fizemos com o riso como fio condutor para se fazer entender a obra. O carnaval como a comédia é a festa ou o espetáculo que se origina da necessidade espiritual do homem. Do mesmo modo, tanto um quanto o outro estão ligados, historicamente, a períodos de crise social.

O riso do Carcará se define pela justaposição de elementos heterogêneos, do conflitos entre culturas (a nordestina frente a culturas de massa) e da diferença entre esses elementos e das situações a que eles estão ligados.

Referências

Adorno, Theodor (1974) *La société.* In: — Théorie esthétique. Paris, Klincksieck, p. 293-345.

Bakhtine, Mikhail (1970) *L'oeuvre de François Rabelais* et l aculture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance. Paris, Gallimard, p.21.

Benjamin, Walter (1978) *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.* In: Adorno, Theodor et all. Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 209-244.

Geada, Eduardo (1978) *Ideologia e mitologias da indústria.* In: "Cinema e transfiguração". Lisboa, Livros Horizonte, p.21.

Gullar, Ferreira (1978) *Arte e mercadoria.* Módulo: revista de arquitetura, arte e cultura. Rio de Janeiro, 46-49, abr./maio.

Bia Medeiros e o tracejo do rasgo

Bia Medeiros: Drawing and tearing

CINARA BARBOSA DE SOUSA*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual, curadora independente e professora. Graduação em Jornalismo pelo Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense do Rio de Janeiro (UFF). Mestre em Arte. Instituto de Arte (IdA) da Universidade de Brasília (UNB). Doutora em Arte. (IdA-UNB).

AFILIAÇÃO: Universidade de Brasília (UnB); Instituto de Arte (IdA); Programa de Pós-graduação (PPG- Artes). Campus Universitário Darcy Ribeiro, Brasília, CEP 70910-900 Brasil. E-mail: cinarabarbosa@gmail.com

Resumo: Este artigo trata dos trabalhos bidimensionais da artista Bia Medeiros atuante sobretudo no campo da performance. Os desenhos e as gravuras produzidos durante trinta anos e que agora começam a ser exibidos estimulam a reflexão acerca da temática da sexualidade e da afirmação do desejo. Aventamos a possibilidade da existência de um procedimento do corpo performático para produção do traço, que designamos como técnica-poética do 'rasgar'.
Palavras chave: desenhos / erotismo / performance / materiais / gestual.

Abstract: *This article deals with artist Bia Medeiros' two-dimensional works, The artist is active mostly at the performance area. Her drawings and prints produced over a period of 30 years are now being presented and stimulate a reflection about sexuality and desire. We consider the possible existence of a performatic body procedure for the production of a trace that we called as a poetic-technique of "rip-off" (rasgar).*
Keywords: *drawings / eroticism / performance / materials / gestures.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Uma trajetória entre o corpo, a rua e o quadro

Maria Beatriz de Medeiros tem sua trajetória marcada pelas relações possíveis de serem geradas entre arte, vida e espaço/público. A artista e professora da Universidade de Brasília (UnB), Brasil, é conhecida, sobretudo, como

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

idealizadora e integrante do grupo Corpos Informáticos, criado em 1992, voltado para realizações artísticas transdisciplinares em artes visuais, performance, intervenção urbana e tecnologias. O trabalho é coordenado pela fundadora e desenvolvido por uma equipe em constante renovação de seus integrantes, permitindo a reelaboração de investigações e da produção de conceitos próprios na atenção a temas relevantes do cruzamento entre arte e sociedade.

Mas, antes disto, a carreira de Bia Medeiros se inicia por volta de 1979/1980 por meio da gravura, e se contamina pelas intervenções urbanas que passa a executar nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Em 1984, em Paris, passa a cobrir cartazes publicitários com gravuras, impressões *off-set*, roupas e objetos. Diante da dificuldade de modificação sobre a base de grande dimensões desses cartazes, começa com artistas amigos a arrancá-los, rasgando-os do seu lugar original. Investigações sobre intervenções e performance tomam parte de sua pesquisa acadêmica de doutorado na Sorbonne, desdobrando-se nas experimentações sobre o corpo e o uso das tecnologias computacionais, como marca do interesse de artistas a partir dos anos 1990.

Um conjunto de trabalhos, sobretudo desenhos, apresentados em exposições ao longo de 2014, revelam uma outra face da artista. Na 3ª Bienal da Bahia (Salvador/Brasil) exibe junto com outros artistas, a partir do conceito de performatividade de gênero. Já na exposição individual "Bia Medeiros – Traços e Tratos" no espaço Elefante Centro Cultural (Brasília/Brasil) e, diante de um maior número de obras, constata-se a existência de uma produção potente, extensa e incessante. O material estimula a reflexão sobre os modos de composição da artista e vestígios nas produções do passado que possam ser, no presente, marcas pessoais de uma trajetória artística corajosa e visceral.

1. O tratamento dos traços

A série de trabalhos em papel, que agora começa a vir a público, trazem muitos trabalhos inéditos realizados por Bia Medeiros na França e no Brasil no período entre 1984 e 2014. Os cerca de 70 trabalhos em desenhos, gravuras e colagens, têm como fio condutor declarado pela artista o tema do erotismo, que evidencia-se em toda a visualidade da produção.

É significativo sinalizar considerações que o tema erotismo suscita. Para Michel Foucault, a partir de certo momento, com a solidificação das sociedades chamadas burguesas, denominar o sexo passou a ser uma tarefa difícil: "reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível" (Foucault, 1993: 21).

Desta forma os discursos teóricos sobre sexo impunham a tentativa de se ocultar o que dele se falava (Foucault, 1993: 53) negando sua condição como fonte de prazer. A consciência da repressão sexual como forma de opressão, transformando a sensualidade em problema, torna-se um desafio para os movimentos políticos a partir de 1968. Como alerta Linda Nochlin (1989: 16) as constatações feministas levam a repensar o que se está olhando e a maneira como se faz. Por esta perspectiva importa indagar o poder hegemônico masculino acerca da representação da mulher e desta como equivalente da ideia de sensualidade.

A presença do elemento erótico nas imagens realizadas por Bia Medeiros assume uma variação da conotação ativismo/feminismo. Levando-se em consideração a fundamentação foucaultiana da prevalência das relações de poder e de como "o poder está em toda parte; não porque englobe tudo, e sim porque provém de todos os lugares" (Foucault, 1985: 89) e, a constatação de que o "poder se exerce mais do que se possui" (Foucault, 1985: 29). Assim, Bia Medeiros reage como artista assumindo o princípio de "onde há poder, há resistência" (Foucault, 1985: 91), como motricidade de criação. O que apresenta é mais a respeito da requisição do prazer do que da dor. Não trata da exclusão de artistas mulheres na história da arte ou da crítica às formas de representação do feminino e do corpo erotizado pela perspectiva masculina. Trata de colocar a mulher no comando e na requisição da vontade sobre prazer e sexo e provocar publicamente essa concepção.

Nestas imagens (Figura 1, Figura 2), o erótico é em si, uma figura, funciona como *visage* em sua condição de *close up* que exibe a face de parte do corpo. Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010: 38) mencionam como, cinematograficamente, "o close (...) trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem". Logo, a atitude mais imediata é reconhecer, o que pode parecer um fragmento, como rosto. Assim, falo é rosto, vagina é figura . Por esta "rostidade" estabelecem-se "zonas de frequência ou de probabilidade" (Deleuze & Guattari, 2010: 32). Não é que qualquer parte do corpo passe a se assemelhar a um rosto "a rostificação não opera por semelhança" (Deleuze & Guattari, 2010: 35). O rosto tem o papel de "sobredecodificação para todas as partes descodificadas" (idem, ibidem). Produz-se rosto afinal para que daí se encontre sua configuração como paisagem, e portanto seus processos de desterritorialização pela máquina-abstrata. Como? Não há corpos nus e seu sexo, mas órgãos sexuais a nos impelir a mirada e assim, feito rosto pois "é formado como um fundo passivo sobre o qual brilham os traços expressivos ativos" (Agamben, 2000: 95).

Os traços de 'rostidade' das imagens ampliam tanto o alcance da

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Bia Medeiros, XXTA Vermelha PouletRôti, 1983, tamanho 40/50 cm. Paris, França. Desenho sobre cartaz de rua rasgado. Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.
Figura 2 · Bia Medeiros, Clitóris máster. Brasília, 2014., 1983, tamanho 60/84 Paris, França. Nanquin sobre papel. Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante

significância quanto o projeto de subjetivação e a potência ao manter a multiplicidade com que aparecem, se repetem e às vezes passam quase imperceptíveis, pois há falos e vaginas por todo lugar. É preciso que que sejam vistos. É preciso procurá-los (Figura 3).

É no sentido e da importância da potência da sexualidade e da sensualidade que se constituiu a história dessas imagens. A presença da rostidade está explícita em "Para Márcia X" na qual rende uma homenagem à artista brasileira que morreu em 2005 ligada ao campo da experimentação e ao combate a símbolos históricos do poder, entre as quais, sua performance "Desenhando com Terços", faz crítica ao falo como poder; e, agora, por Bia, o que pode ser lido também como o poder do erótico.

"Peitos Vermelhos" mira quem o olha (Figura 4). Muitos desses closes são como um retrato síntese, avisam que aquele é um espaço sem trégua e sem concessões com o desejo. Talvez por este motivo, precise gritar por frases. A escrita para ela é um desenho contínuo. É um quadro e por isto as muitas molduras traçadas. Ela mesma afirma sobre o desenho: "PORRA NENH UMA" - "São traços diretamente das veias da pele que não cala a mais profunda política, aquela que fala de desejo" (Medeiros, 2014).

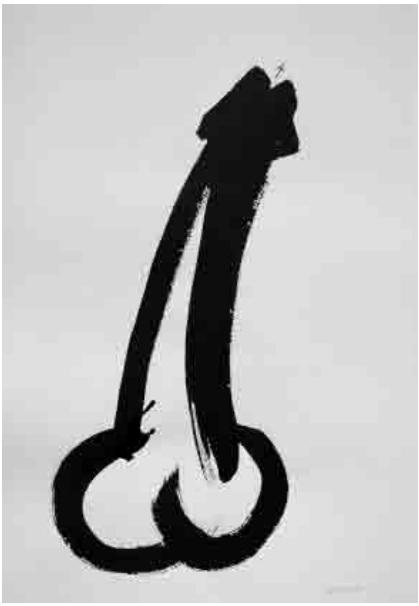
Um outro segmento dos trabalhos são os dos cartazes "Défense d'afficher" (1984/85) (Figura 5). Trata-se de fragmentos extraídos de cartazes publicitários das ruas de Paris. Estas colagens sobre colagens são criadas pela impossibilidade de serem fixados sobre outras peças, e como solução são arrancados na contramão do comando original, como o que está no título referente à proibição de colar cartazes. Bia Medeiros compõem com o contexto então por (des) colagem. Subverte a colagem por meio da ação de arrancar o pôster fixado. Identifico neste momento o primeiro estágio de fundação do procedimento técnico-poético que designo como 'rasgar'. Aquele que irá gerar a permanência da gestualidade do corpo, em movimento de performance, no tracejado do desenho e obras sobre papel.

Em "Défense d'afficher" o resultado é um material frágil às ações do tempo e pleno da potência do gesto sobre o papel e da movimentação do corpo pela cidade. Pelo direito de agir sobre o passado e, no decorrer da apreciação de seu própria criação, anos depois, incrusta uma flor de prata sobre o quadro/cartaz que permaneceu muito tempo sobre sua cabeceira fazendo, como diz, um piercing sobre as marcas.

Uma variação dessa intensidade da poética do 'rasgar', ou seja, desse gesto que é sempre um impulso de uma demanda contextual, também pode ser reconhecida em outras peças mais recentes. Em entrevista para este artigo a artista

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



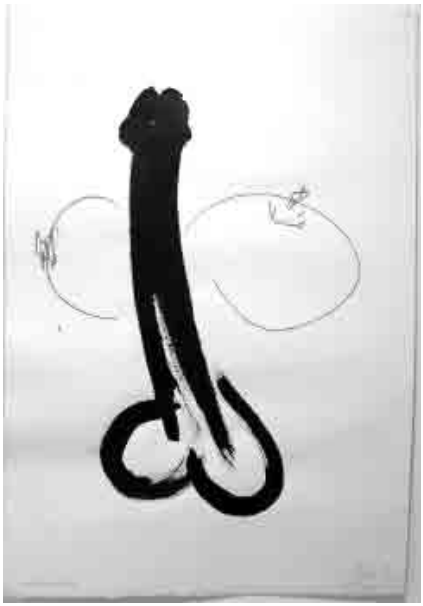


Figura 3 · Bia Medeiros, *Para Márcia X*, 2014, tamanho 46/60 cm Brasília, Brasil. Desenho sobre papel. Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.
Figura 4 · Bia Medeiros, *Peitos Vermelhos*, 2014, tamanho 46/60 cm, Brasília, Brasil. Lápis de cor e nanquin sobre papel. Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.
Figura 5 · Bia Medeiros, *Défense d'afficher*, 1985, tamanho 60/50 cm Paris, França. Litografia sobre cartaz de rua rasgado. Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.

conta que um aluno entregou um trabalho impresso dizendo que poderia ser feito o que se quisesse com ele. E, conclui que "Bia Medeiros e Leize Huelder" só poderia existir como trabalho se fosse por referência, e, mantendo a relação com o sujeito anterior. Neste caso, enxerga-se nessa possibilidade de *apud* – citação da citação – um discurso que marca a composição, na medida da relação com o outro. Interesse este que se repete na estreita intimidade com outros alunos, como as montagens sobre verso de suporte de fotografia de família e recortes.

O segmento de desenhos "Azul", "Flor", "XXTA síntese", "Clitóris", "Peitos e Pau", "Espécie" e "Só frência" apresenta os tratamentos que os desenhos podem receber por meio de outros materiais, para inscrição de formas. A escrita é feita com seiva de frutas encontradas no Brasil como amora, romã, jamelão, pitaya ou mangostin e também com vinho e shoyu misturados à tinta. E, não importa se mudam de cor ou não com o tempo pois a intenção são as manchas que se modificam e o descontrole que ali é do artista sobre o material, mas amplia-se à submissão dos sujeitos às insurgências da vida.

2. O tracejo do rasgo – a permanência da performance no desenho

A força do desejo do traço está transparente nos desenhos que às vezes também chama de auto-retratos. Na declaração sobre os modos de criação a artista conta enfaticamente sobre a manutenção da mão sobre o papel. Aqui, o que se percebe é a respeito de um golpe que se identifica na ação. Esta seria uma outra gradação do procedimento artístico do 'rasgar' identificado. Isto, porque, há muito da performance, em cada execução privada desses traços, feitos na casa-ateliê ou durante as inúmeras viagens da professora, que porta blocos de anotação de desenhos. Observando as folhas arrancadas da série "Desenhos de areia", do papel de cor amarronzada, Bia lembra que, por impulso, mergulhou as folhas nas águas de um rio para pintar junto com ele.

Há segmentos que se constituem espontaneamente e sugerem a hipótese de uma outra ideia de traço e trato a que a artista se refere sobre essa coleção particular. Uma série específica estimula esse pensamento: "Primeira comunhão" (Figura 7), "Tia Maria Virgínia, tio Fernando" (Figura 8) (díptico) mostra algumas colagens, escritos e desenhos. No primeiro quadro temos a fotografia de Bia criança em traje de primeira comunhão. Está colada sobre o verso de uma outra foto em que se pode ler a dedicatória. Fotografias de crianças dedicadas aos parentes próximos, em circunstâncias comemorativas importantes de seu ritual de passagem no crescimento, são parte da memória particular de uma geração e também da lembrança comportamental da sociedade das imagens analógicas. Por outro lado elas também atestam sobre uma tradição que se

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 6 · Bia Medeiros, *Primeira comunhão*, 2014, Brasília, Brasil. Fotografia, caneta, desenho sobre verso de papel fotográfico. Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.
Figura 7 · Bia Medeiros, *Tia Maria Virgínia* (díptico), 2014, Brasília, Brasil. Fotografia, caneta, desenho sobre verso de papel fotográfico. Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

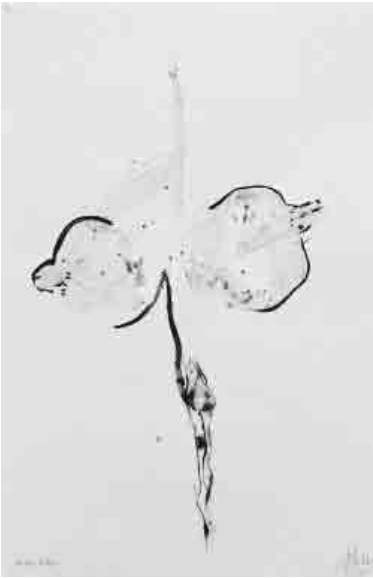


Figura 8 · Bia Medeiros, XXTA Pitaya, 2014, Brasília, Brasil. Desenho: nanquim e pitaya sobre papel. Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.
Figura 9 · Bia Medeiros, VER GONHA, 2014, tamanho 40/62 Brasília, Brasil. Pastel e aguada sobre papel. Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.
Figura 10 · Bia Medeiros, PORRA NENH UMA, Brasília, Brasil. Nanquin sobre papel. Fonte: Bia Medeiros/Espaço Cultural Elefante.
Figura 11 · Bia Medeiros, Ínfera Leiva, 2014. Brasília, Brasil. Lápis, nanquin e vinho, termo extraido do poema "A flor que és, não a que dás, desejo" de Fernando Pessoa. Fonte: Pam Guimarães/Espaço Cultural Elefante.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

ampara nos bons costumes dessa mesma sociedade. Ao (re)mexer nessas imagens de família, e manipulá-las com rabiscos que saem da altura da vagina, com manchas sobre os rostos dos tios em trajes de casamento, com escritos como "desejo demais, desejos de mar", ela se volta para sua própria história e passado, para a construção de seu sujeito, da menina, da mulher e de sua sexualidade.

Ao se dobrar sobre suas lembranças, também proporciona a possibilidade de pensarmos sobre os vestígios daquilo que nos forma ou que, ao vivermos, nos transforma. É uma pergunta a *posteriori*. Já haveria desejo ou lascívia suficientes ali que podemos agora perceber? Ou a pergunta, essa de agora: sempre foi assim o que sou? Ou seria a resposta à sociedade, de que conformações tradicionais do passado não são capazes de estabelecer quem seremos (o que serei) no futuro. Daí que essa dobra sobre o passado acaba promovendo, mesmo que sem querer, o ato contínuo de olhar essa produção como passível de um 'traço' latente e de um 'trato' consequente. O procedimento do 'rasgar' deixa de ser técnica para se colocar como uma poética acerca dos vestígios do que permanece e aparece na produção da artista.

Um exemplo disto é que os desenhos dos textos "GO ELA" (díptico), "NU VEM", "VE RUGA", "VER GONHA" (díptico), "RE TRATO" e outros tantos funcionam como espécie de poster publicitário (Figura 9, Figura 10, Figura 11, Figura 12). Não são colagens nem rasgos, mas *slogans*, que também são cartazes panfletários do desejo, e, na relação 'traço' do passado com o 'trato' do presente, são de todo jeito desenhos.

Considerações Finais

Os trabalhos de Bia Medeiros no campo bidimensional estão inseridos no plano de conteúdo da sexualidade. Muitas vezes, no campo da arte em geral e, em particular, na perfomance, este tópico se relaciona à plataforma política voltada à consciência de gêneros ou compreensão do corpo multicultural. Neste conjunto se identifica sobretudo a declaração a respeito da existência do desejo e da requisição do prazer como expressão. No nível plástico a artista alcança essa medida ao tratar todo fragmento feito como figura e o texto escrito como desenho. Em meio ao erotismo em destaque, identificam-se modos de criação na pesquisa de materiais com um interesse particular por elementos da natureza, as memórias afetivas familiares, a menção à artistas e as (des)colagens realizadas a partir de objetos a ela presenteados. Nesta produção, percebe-se a presença do movimento do corpo performático no tracejo do desenhos que definimos como procedimento técnico-poético do rasgar, em uma relação com a experimentação realizada na série de trabalhos "Défense d'afficher".

Referências

Agamben, Giorgio. (2000) "The face." In: *Means without end: notes on politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 91-100. ISBN: 978-0-8166-3036-3

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. (2010), *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, (v. 3). ISBN: 85-7326-017-3

Foucault, Michel (1993). *Historia da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal. ISBN: 85-7038010-0

Medeiros, Maria Beatriz de (2014) *Comentário de Bia Medeiros em sua linha do tempo*: www.facebook.com/bia.medeiros.353?ref=ts&fref=ts, 2014.

Nochlin, Linda (1989) *The Politics of Vision*: Essays on Nineteen Century Art and Society. Colorado, USA: Icon. ISBN-13: 978-0064301879

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Sinval Garcia: por dentro da Câmara da Transmutação Secreta

Sinval Garcia: Inside the Chamber of Secret Transmutation

CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO* & ORLANDO MANESCHY**

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Fotógrafa, Pesquisadora e Artista Visual. Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará (ICA/UFPA).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte (ICA), Programa de Pós Graduação em Artes. Av. Presidente Vargas, S/N, Praça da República. Belém, Pará. CEP: 66017-060, Brasil. E-mail: cinthyamnascimento@gmail.com

**Artista visual, curador independente e professor pesquisador. Par académico externo da revista.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes. Pça da República s/n. Belém, Pará. CEP 66.017-060, Brasil. E-mail: orlandomaneschy@gmail.com

Resumo: Sinval Garcia (1966–2011) desenvolve a série Câmara da Transmutação Secreta (2009) buscando discutir o impacto da ação do tempo sobre imagens presentes na cultura visual, apropriando-se do clima da região norte para construir sua câmara que modifica o índice dessas imagens frente a situações adversas em que elas são expostas, de modo que as imagens modificam-se diante do seu referencial.

Palavras chave: Sinval Garcia / Arte Contemporânea / transmutação.

Abstract: *Sinval Garcia (1966–2011) develops the serie Chamber of Secret Transmutation (2009) seeking to discuss the impact of weathering on images in visual culture, appropriating climate of the northern region to build a camera that modify the content of these forward images to adverse situations in which they are exposed so that the image is modified on its frame.*

Keywords: *Sinval Garcia / Contemporary Art / transmutation.*

1. Introdução

Questionar a ação do tempo e o impacto deste sobre imagens dentro da obra de arte é o mote que se discute no projeto de pesquisa e exposição homônima *A Câmara da Transmutação Secreta*, proposto pelo paulistano Sinval Garcia (1966–2011) artista visual que desenvolveu significativa produção autoral entre os anos de 1992 a 1999, período em que viveu em Belém do Pará, no norte do Brasil. Sua produção artística constitui-se no interstício entre a fotografia e intervenções pictóricas, destacando reflexões acerca da representação e deflagrando questionamentos sobre o lugar da imagem na cultura visual e seu adensamento dentro do corpo nas artes visuais. Na série o artista propõe constituir modificações em imagens com a degradação das mesmas, tomando o impacto da ação do tempo sobre a fotografia para a construção do discurso do projeto, por meio de um acompanhamento ao longo do tempo de imagens (slides) submetidas a condições adversas, que resultou em uma exposição em fevereiro de 2009, no Espaço Cultural Banco da Amazônia em Belém – PA, sob curadoria de Orlando Maneschy. Nesse projeto Sinval Garcia discute questões ligadas ao meio fotográfico através das ações do tempo em cima de *slides* (reproduções de obras de grandes fotógrafos), mantidos por anos em conservação precária, que sofreram modificações quando expostos a fatores como calor e umidade.

Observador, Sinval Garcia inicia o projeto através da escolha e apropriação de imagens presentes na cultura visual reproduzidos em *slides* e que seriam descartados após a verificação da presença de fungos na película fotográfica. O artista observa que algumas fotografias esquecidas em uma caixa sofriam um processo químico natural. Ele passa a manipular esse material através de intervenções térmico-química, submetendo os *slides* a condições de conservação inadequadas propositalmente.

A construção do discurso passa pela seleção de trabalhos de fotógrafos que influenciaram o artista, tais quais Helmut Newton e Diane Arbus – conhecidos por imprimir sua identidade autoral em trabalhos voltados para publicidade e em editoriais de moda. Sinval Garcia antes de tornar-se fotógrafo atuou também como modelo fotográfico, e possuía larga experiência com fotografias de estúdio, bem como ensaios de moda. A escolha pela obra dos fotógrafos citados é influenciada por essa vivência anterior com o ambiente dos estúdios de moda, sempre imprimindo em seu trabalho referencias da história da arte, além da escolha pelo fato de ambos traçarem em suas composições referenciais externos à contextualização pragmática da fotografia de moda, tornando-se ícones relevantes para os estudos nesta área. Sinval Garcia passa a apropriar-se desses trabalhos dentro da câmara construída com os processos físico-químicos

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

desenvolvidos pelo artista para partir assim, de uma dissolução das imagens, obtendo *a posteriori* outras imagens de natureza pictórica.

O artista propõe assim, a "morte" da fotografia original através de seu envelhecimento, para obter o nascimento de novas imagens totalmente transmutadas, renovadas, fotografias que revivem após a mudança de sua identidade inicial, tornando-se outras, como que "inéditas" se isto fosse de interesse do artista, cheias de marcas da ação do tempo em sua dissolução, liquefazendo as imagens. Sinval Garcia constrói um outro território, desmistifica o objeto da fotografia enquanto peça de unicidade para o contexto visual proposto, e manipula a película para uso próprio, para que essa materialidade, de uma imagem em desagregação, trabalhe em função de seu discurso. O artista desconstrói a forma de "fotografar", constituindo imagens a partir de uma câmara que trabalha de acordo com os seus limites de modificação, do envelhecimento, para depois escolher o tempo de produzir um novo arquivo a partir daquela matriz.

A intenção desta possível "câmara" é gerar fotografias que viram outras imagens, pelo impacto sobre seu suporte. Em sua "transmutação" o artista acompanha o processo dos *slides* ao longo do tempo para, quando este estivesse na condição adequada, ser capturado pelo scanner. Aí, Garcia não faz uso de softwares para modificar a identidade da imagem, para comprovar os resultados de sua experiência em uma imagem diferente da original, mas sim deixa com que sua matriz continue em processo, obtendo novas imagens que se transmutam e modificam-se constantemente. Essa alteração pelo qual as imagens passam remete aos limites de vida e morte das imagens que estão presentes no mundo e que nos envolvem no dia a dia, a partir dos conteúdos estéticos e conceituais que Sinval Garcia propõe. Ele mesmo afirmou, em entrevista para o jornal Diário do Pará, em 2009, que "o que destrói a foto é ela mesma, os produtos químicos utilizados para a sua revelação, com o tempo, provocam esses processos de envelhecimento". O sentido de "transmutação" na exposição equivale ao processo que o fotógrafo artista experimenta com suas imagens que constituem a "Câmara Secreta".

1.1 A transmutação como reflexo de uma realidade

O contato do artista com fatores externos relacionados à questão climática da cidade de Belém torna-se o principal vetor na produção das imagens apresentadas no projeto *A Câmara da Transmutação Secreta*. Ao observar a umidade da região o artista percebe as mudanças que a exposição do material fotográfico – especificamente *slides* e negativos – passam a sofrer e traça uma relação direta da proposta que vem a desenvolver com os aspectos que norteiam esta relação.

As imagens que compõem a série partem da observação de uma herança cultural – a umidade e as mudanças climáticas da região – e da apropriação do trabalho de terceiros – fotógrafos presentes no universo cultural do artista – para a construção do seu discurso. Ao perceber por acaso, por engano ou acidente que as imagens estão se modificando, Sinval Garcia se apropria dessess fatores para construir seu projeto, observando que estes fatores são externos à sua cultura porque condizentes com a própria região e passa a acompanhar a ação silenciosa e transformadora do tempo sobre a imagem, optando e controlando os processos, aumentando a exposição de determinada imagem a tal condição, etc.

Desta forma o projeto prevê uma dissolvência das imagens a fim de deslocar o objeto da fotografia para o desgaste dela própria, obtendo *a posteriori* outras imagens de natureza pictórica que provêm de uma dissolução destas fotografias, intervindo nessas obras para construir suas imagens e recriar um outro universo, na colisão das referências de uma historiografia da fotografia com o altíssimo índice de umidade que se inscreve na região amazônica, propondo tornar o discurso sobre a degradação dos *slides* um ponto de partida para uma discussão ampla do contexto universal destas imagens que surgem. Segundo o pesquisador João de Jesus Paes Loureiro, a Conversão Semiótica é um processo de mudanças simbólicas inseridas em uma relação cultural que norteiam uma determinada realidade.

> *Essa capacidade humana de elaboração e reelaboração de símbolos a partir da realidade do mundo permitem que algo percebido simbolicamente sob uma determinada função passe a ser recebido de outra forma e por novo estímulo, evidenciando outra função, se for modificada sua inserção cultural, uma vez que as funções são qualidades percebidas/atribuídas aos objetos.* (Loureiro, 2012: 15)

A mudança de referencial na criação das imagens produzidas em *A Câmara da Transmutação Secreta* nos leva a pensar sobre a significação em prol de contextualizar a importância das imagens transmutadas dentro do universo em que se inserem: fotografias oriundas de uma ressonância com a realidade, ou seja, da relação dos *slides* com a umidade da região amazônica. A conversão semiótica acontece quando Sinval Garcia percebe essa similitude e se apropria da causa e efeito do tempo sobre o tipo de material, porém mais do que criando, Garcia está inserido no contexto cultural em que se encontra o curso de sua vida e pelo qual ele optou em estar.

As imagens que compõem a série são resignificadas, convertendo o objeto e atribuindo outro significado às fotografias, que explodem em força pictórica.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Sinval Garcia, fotografia, da série *A Câmara da Transmutação Secreta*, 2009.
Figura 2 · Sinval Garcia, fotografia, da série *A Câmara da Transmutação Secreta*, 2009.

O artista utiliza estes artifícios para modificar o caráter indicial das imagens, apropriando-se dos desgastes produzidos pelas mudanças climáticas para construir - através da linguagem que investiga nas fotografias – imagens irreais, desmistificando o objeto da fotografia enquanto peça de unicidade para o contexto visual proposto dentro da reprodução técnica, e manipula o aparato constituindo um desdobramento de discurso para aquelas imagens.

1.2 Os segredos da câmara e as imagens com caráter simbólico

Em Câmara da Transmutação Secreta o artista Sinval Garcia desconstrói a forma de obtenção de imagens, a partir do controle direto sobre diapositivos. As transmutações propostas surgem não somente da ação do tempo, mas de um acompanhamento continuado, por anos, e do controle das condições de acondicionamento e alterações de condições de acondicionamento, mas também da perspectiva que o fotógrafo-operador pretende buscar na construção de seu discurso, questão que é abordada por Vilém Flusser no ensaio "Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia", em que o filósofo discute as relações entre aparelho (câmara) versus operador (fotógrafo/artista).

Na realização do projeto a câmara é utilizada como instrumento de construção do discurso enquanto elemento de ação dentro da abordagem "aparelho - operador", no que tange a modificação do caráter das fotografias em que Sinval Garcia se insere como co-criador das imagens que surgem, haja vista que ele se apropria de fotografias de terceiros em prol da manipulação, transmutação desta realidade tornando as imagens cada vez mais conceituais, a partir dos símbolos que nelas são construídos.

> *O fotógrafo manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em abrigar o aparelho a revelar suas potencialidades. O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele.* (Flusser, 1984: 23)

Após esse processo, ao decidir realizar uma fotografia, o artista acompanha o processo dos *slides* no scanner, "capturando" determinado tempo da imagem. Sua imagem matiz continua a envelhecer; é com o scanner que se dá o "congelamento" da imagem, este assume o papel de um segundo aparelho de captura.

Os aspectos relacionados à realidade pictórica estão presentes nesta série bem como em grande parte da obra de Sinval Garcia, que utiliza na manipulação destas fotografias aspectos relacionados à pintura em sua obra, evidenciando sua habilidade em transitar entre as linguagens a partir de interseções.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

As experiências desenvolvidas em *A Câmara da Transmutação Secreta* aproximam a Fotografia da Pintura, de modo que as imagens afastam-se dos resultados fotográficos e aproxima-se dos traços da pintura na forma de representação criadas a partir do desgaste do tempo, mas trazem, em seu âmago, não apenas o índice fotográfico, mas sua questão enquanto território de reflexão.

> (...) *a fotografia utiliza a máquina chamada câmara e a força natural para executar imagens como trabalho industrial e utilizável. A máquina chamada 'câmara' substitui em grande parte a mão do homem, que se limita a vigiar e conduzir o processo de fabricação (das imagens)*. (Flores, 2011: 24)

Sinval Garcia não tem medo de modificar ou destruir essas imagens, porque o que o artista discute é a duração de uma imagem na sociedade de consumo, o seu tempo de vida e o espaço que ocupa enquanto imagem impulsionadora de reflexão. Ele está interessado em pensar como o tempo pode transformar o índice fotográfico se for controlado. Ao se apropriar de imagens de conhecimento da história da arte, Sinval Garcia relaciona suas reflexões sobre o tempo de vida útil de cada imagem a partir do processo que é experimentando pelo artista de guardar essas reproduções durante anos para questionar sua ação no tempo, intervindo sobre o suporte, alterando a percepção por meio da ação plástica sobre a matéria.

Conclusão

As imagens oferecidas a partir do processo de *A Câmara da Transmutação Secreta* são instigantes, com personagens imersos em um universo simbólico do sonho e transformação, a partir de conceitos estéticos que favorecem a reflexão da própria vida do espectador, enquanto observador desse mundo recriado pelo artista, através de sugestões das revelações de segredos, histórias e memórias. As imagens são recebidas por esse espectador de forma lúdica, onírica e compreendidas em sua transformação no processo que se reproduzem na memória do público.

A construção dessas imagens recupera questionamentos sobre a duração de uma imagem à medida que o processo se desenvolve a partir da ausência de um negativo original e inalterável para a reprodução de peças em série. As imagens que Sinval Garcia propõe são construídas a partir de uma única cópia, o diapositivo, ou slide, a partir da apropriação de imagens da cultura visual, mais especificamente, da própria história da fotografia, expostas sobre condições térmico-químicas adversas, que entram em um processo contínuo de alteração.

Esses processos tornam-se matérias de recriação, em que a matéria da imagem dissolve-se em matéria pictórica e possibilita, em processo de alteridade, que a capacidade física da fotografia seja compreendida como um rastro sensível do visível, denso e em fluxo, presente em cada imagem.

Referências

Flores, Laura González. (2011) *Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes*? Coleção Arte & Fotografia. São Paulo: Martins Fontes.

Flusser, Vilém. (2002) *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Coleção Conexões. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Loureiro, João de Jesus Paes (2007) *A Conversão Semiótica na Arte a na Cultura*. Belém, Pará: EDUFPA.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Geraldo de Barros: quando o índice fotográfico é reversível ao imaginário

Geraldo de Barros, when the photographic index is reversible to the imaginary

CLAUDIA DIAS ELIAS*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro, revisto a 27 de janeiro e aprovado a 28 de janeiro.

*Artista visual e professora. Mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRJ), Graduada em Comunicação pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes (EBA), Departamento de Comunicação Visual (BAV). Av. Pedro Calmon, n°550, Prédio da Reitoria, 6°andar, sala 637 Prédio da Reitoria, Cidade Universitária, Ilha do Fundão, Rio de Janeiro, RJ. CEP 21941-901, Brasil. E-mail: cordelaranja@yahoo.com.br

Resumo: As interferências no suporte fotográfico e o experimentalismo são marcas inegáveis da obra de Geraldo de Barros. Neste artigo deseja-se invocar pensamentos relativos a uma possível reversibilidade da qualidade indicial do fotográfico, através do imaginário do artista, como característica imprescindível à sua linguagem, possivelmente diluída no passado.
Palavras chave: Fotografia / experimentalismo / índice / construtivismo / imaginário.

Abstract: *Interference in the photographic support and experimentalism are undeniable marks Geraldo de Barros's work. In this article we wish to invoke thoughts on a possible reversibility of the indexical quality of your photography through the artist's imagination, as essential feature of their language, possibly diluted in the past.*
Keywords: *Photography / experimentalism / index / constructivism / imaginary.*

Introdução

As interferências no suporte fotográfico e o experimentalismo são marcas inegáveis da obra de Geraldo de Barros. Acredita-se que, mesmo fora de seu

recorte temporal, sua obra seja capaz de evocar questões invisíveis para sua época, e que no entanto, estariam escondidas ou camufladas nas dobras de sua linguagem, devido à sua importância como um dos maiores representantes da arte concreta no Brasil.

Pioneiro da fotografia abstrata e do modernismo no Brasil, suas imagens surgem de um processo de desconstrução e da reordenação de elementos, a partir do qual o artista cria suas composições. Sua obra traz à tona uma verdadeira revolução no modo como o processo fotográfico é percebido, alterando a representação da realidade e explorando ao extremo as possibilidades de manipulação do negativo.

É principalmente a partir da série Sobras, sua última produção, que desejamos refletir sobre o processo criativo do artista. Tal prática pode ser observada na Figura 1 e na Figura 2, onde ele altera a matriz fotográfica tornando algumas partes da imagem opacas.

1. Experimentalismo na obra de Barros

É com liberdade que Geraldo de Barros se utiliza da fotografia, uma arte que, primordialmente, primava pelo "acerto", pela exposição "correta" do filme à luz. Mas ao olharmos a obra de Barros descobrimos que sua pesquisa caminhou em uma direção muito diferente. O artista, que foi considerado louco por colegas, saia do laboratório do Foto Cine Clube Bandeirantes gritando: "consegui!" e contendo nas mãos uma cópia que parecia para eles apenas um erro (Barros, 2013). Os "erros", como diagnosticados por seus colegas, eram, dentro de seu projeto, "acertos":

> *No entanto, aprendeu fazendo que o manual dizia para não ser feito: " não fotografar contra a luz", "não manusear o negativo", "não virar a câmera de ponta-cabeça", "não voltar o filme para trás", "não expor várias vezes o negativo virgem" etc. Geraldo sabia o "certo" mas o errado o interessou mais.* (Barros, 2013: 9)

Além disso, "trabalhava com a fotografia como se ninguém houvesse utilizado esse meio antes" destaca Brubano (Barros, 2013:15). Este olhar ingênuo que se abre a novas possibilidades dentro do meio fotográfico é uma das chaves para entender de que modo Barros conseguiu encontrar abstração em um meio eminentemente figurativo (Barros, 2013). Por outro lado, "como era capaz de imaginar a foto, Geraldo inverteu o processo de composição e começou a manusear a câmera de forma a produzir obras abstratas" explica Fabiana de Barros (Barros, 2013:10).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

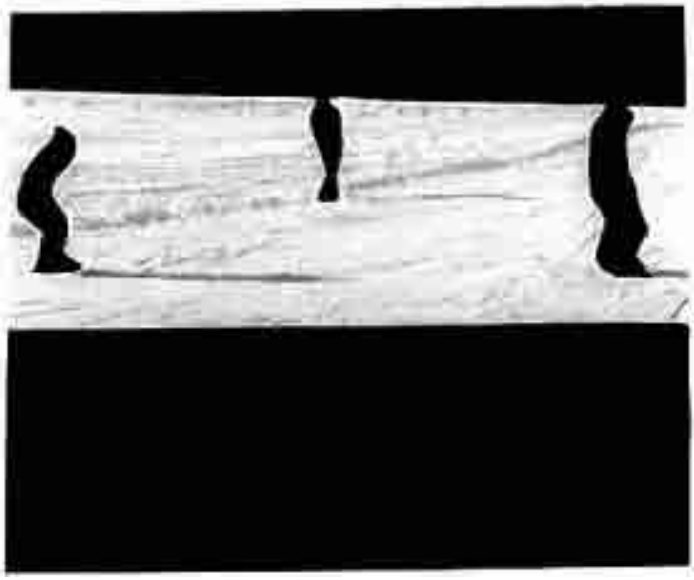


Figura 1 · Geraldo de Barros, da série "Sobras", 1998, São Paulo, Brasil, Fonte: www.artehall.com.br/agenda/the-photographers-gallery-geraldo-de-barros/
Figura 2 · Geraldo de Barros, da série "Sobras", 1998, São Paulo, Brasil. Fonte: www.latinamericanart.com/en/artworks/geraldo-de-barros-sobras-xii.html

2. Confluências e circuitos invisíveis

Geraldo de Barros é um precursor da questão contemporânea, quando o artista não é mais definido pelo meio que pratica, mas ao contrário, faz uso diversos meios podendo, inclusive, atravessa-los sem compromisso de que seja por eles definido. É justamente neste *labirinto de olhares* que Barros vai realizar o "desenho que virava gravura, que virava fotografia, que virava móvel" (Barros, 2013:9). É dentro deste contexto que o termo *confluência* parece se amoldar à sua obra. De acordo com John Pallister (2005) ele é utilizado para definir o ponto onde dois fluxos de água se reúnem gerando um novo rio. Há em Barros esta confluência, pois o artista não se fixou em estilos, preservando uma lógica própria na mentalidade experimental. Sua obra pode ser entendida como uma "junção de muitos rios", pois há nela uma criação contínua em que vários meios e suportes se cruzam, além de um processo criativo que atravessa épocas diversas.

Há, portanto, esta fluidez na obra do artista, experimentada pelos diversos meios que este utilizou, que entretanto, nos faz passar de uma pintura à uma fotografia como se fossem elementos coesos, quase indistintos. Parece que Geraldo abriu "circuitos invisíveis" criando uma espécie de rede entre suas pinturas, desenhos, fotografias, e objetos, nos quais só visualizamos sua linguagem vibrante. O artista descobre entroncamentos e "viaja" por vieses "nunca dantes navegados". Herkenhoff também ressalta este fluxo contínuo nas obras de Barros, propondo estas sejam vistas, talvez, como uma obra única, que o artista estaria constantemente produzindo (Barros, 2013: 311).

Desvirtuar o ponto central do processo fotográfico, fazendo-o migrar da exposição em si, para a manipulação laboratorial é uma característica comum a vários artistas de vanguarda no século XX, como Moholy-Nagy e Man Ray, ambos constantemente comparados com Barros, ou citados como referência histórica. Mas mesmo em Man Ray, em suas *rayographs* há apenas a *fotografia sobre a fotografia*. Diferentemente, Geraldo, parece entrar no "coração" da imagem criando pontes que, se num primeiro olhar podem parecer artificiais ou rígidas, logo se diluem, dissolvem-se como algo que, ao ser injetado em nosso olhar, arde à primeira vista, mas depois não sentimos mais. É uma espécie de picada de injeção. Há uma dor inicial, um estranhamento, mas tão logo a substancia se dilua na corrente sanguínea e chegue ao cérebro, sentimos um calor, entorpecidos.

3. Sobras: obra que surgiu da gaveta

É comovente ler o texto escrito pela filha de Geraldo de Barros, que descreve o momento exato em que o artista lhe comunica por telefone a conclusão da série Sobras. Fabiana conta que o pai solicitava a sua presença imediata, recusando

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

sua resposta de que em breve retornaria ao Brasil: "Não, não, você tem que vir para cá!" (Barros, 2013: 14) - dizia ele, exigindo que ela tomasse o próximo voo (Barros, 2013). As descobertas de Barros, como são contadas no livro *Isso*, atravessavam questões políticas e sociais que materializavam-se não só em obras, mas também em ações, como quando funda a fábrica de móveis *Unilabor*, cuja ideologia era levar arte para todos. É justamente durante a crise do petróleo, quando Geraldo precisa administrar mais de setecentos empregados, que, ao assistir a falência de sua ideologia, padece de uma série de isquemias cerebrais que vão impedi-lo de fotografar e pintar. (Barros, 2013)

Mas é neste exato momento que a série *Sobras* vem à tona. Resgatadas pelo artista das gavetas de um velho armário, antigas fotos de família terão seu referencial manipulados por Barros. E é este avessamento, agenciado por sua obra, que pretendemos abordar para além da trajetória do artista, mas de encontro a percepção que este realiza de sua própria morte. "Iniciada em segredo em 1996, a série *Sobras* nascia, assim, do seu desejo sempre presente, de criar apesar dos imprevistos da vida" (Barros, 2013:36).

Foi durante uma conversa com Michel Favre sobre o filme *Stock* que tocaram em temas como o *found footage* – cinema de reapropriação de imagens de arquivo – o que deflagra o interesse de Barros por questões fronteiriças ao pensamento cinematográfico (Barros, 2013). A série *Sobras* tem este apelo à uma *referência perdida*, que aparece também na obra de Jeff Wall. Suas *cinematografias* partem de algo que seria invisível na imagem. Entretanto, em *Sobras* este apelo se dá de forma visível, já que a imagem pode deflagrar a interferência que foi realizada pelo artista. Assim sendo, este esclarecimento que Favre nos presta é de grande importância para que possamos navegar pelas "áreas obscuras" da fotografia *barreana*.

4. A construção de um índice imaginário

De acordo com Herkenhoff, Barros "jamais reduziu a fotografia à questão do real" como também nunca acreditou que a fotografia já tivesse uma história traçada (Barros, 2013:311). Esta rejeição de uma fotografia como "cópia do real", dentro da classificação de Dubois (2014), enquadra-se em um segundo momento denominado por este autor como a *fotografia como transformação do real*. Durante este período os discursos em torno da fotografia abordam uma reação contra o ilusionismo do espelho fotográfico, numa tentativa de demonstrar que a imagem "não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real" (Dubois, 2014:26). Esta proposição recusava a *fotografia como cópia do real*. No Brasil, entretanto, quando Geraldo de Barros aparece, a fotografia está no seu auge como fotografia documental:

> *O Geraldo representa um corte no processo da fotografia no Brasil. Era um momento que coincidia com o desabrochar do fotojornalismo (...). Geraldo, no entanto, constrói uma outra possibilidade para a fotografia, ao mesmo tempo em que faz uma correlação com as demais artes visuais, pondo uma complexidade conceitual que a fotografia até então não tinha no Brasil.* (Barros, 2013: 311)

Esta outra possibilidade seria então uma fotografia que perfura, atravessa, distorce, recorta, inverte e subverte o real em imaginário. À frente de seu tempo, é em *Sobras* que Geraldo de Barros dará seu salto mais irreversível. Se em *Fotoformas* o artista estampa sua modulação em direção à uma fotografia expressiva, quando a regra ainda era a fotografia documental, do mesmo modo, quando a fotografia brasileira finalmente caminha em direção a esta fotografia expressiva, Barros aponta para uma terceira categoria elencada por Dubois, a *fotografia como um traço do real* (Dubois, 2013). Sua obra apresenta elementos, que não apenas vão destacar o discurso do *índice* e da *referência* como, ainda, vão avessar esta terceira classificação do teórico.

Conclusão

Em *Sobras* há algo que ultrapassa de vez o modernismo, e que traz à tona questões da fotografia ainda pouco discutidas, como a da possibilidade da reversibilidade do índice fotográfico através da imaginação. Afinal, sobre a normatização do real, o que prevalece é a imaginação de Barros, transformada em linguagem, que o perfura. As cópias da mencionada série desafiam o índice implícito ao fotográfico, que é sobreposto de diversas formas por recortes que vão apontar, por sua vez, para a presença do artista, tencionando documento e ficção, espelhamento e expressão. O que nos acerta "feito uma flecha no peito" é a imediata percepção de que o real é parte integrante daquilo que imaginamos. E mais uma vez, após o estranhamento, vem a imediata familiaridade. Se a fotografia aponta para seu índice, eis que em Barros, este índice é obscurecido, por manchas, por faltas, por substituições. E se é impossível não correlacionar esta obra ao processo mnemônico a que todos estamos submetidos (lembrando e esquecendo partes de nossas histórias e transformando-as em estórias), é importante destacar aqui o grande avessamento conceitual contido na obra de Barros, que talvez, através da própria divisão dos discursos filosóficos em torno da fotografia, possamos entender como um grande passo à frente, não só anunciando a ideia da *fotografia como um traço do real* (Dubois, 2013), mas subvertendo-a.

Esta especificidade do fotográfico - classificada por Dubois como: "um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela" – aparece também de

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

forma vanguardista na série *Sobras*. E Mas é ainda dentro deste terceiro conceito e justamente por esta consciência de que o referente à tudo adere (Barthes, 1984) é que se deve prosseguir, como fez o artista, indo além da simples denúncia de real. O passo mais ousado de Barros é justamente a denúncia da realidade da qual o imaginário é portador. Para tanto, genialmente, inverte a direção do índice, tencionando o referente fotográfico por meio do *índice do gesto sobre o fotográfico* que o macula; e que, por tornar a imagem mais próxima de como esta seria em seu imaginário, acaba por, de modo contraditório, torna-la estranhamente real.

Mas nem tudo é tão claro, aos poucos, instala-se uma ambiguidade ao nosso olhar que nos desafia. E sentimos que a força deste laboratório terá um fim próximo. As imagens realçam, como poucas, o peso, o sentido de uma *presença pretérita* (Bazin, 2014), o avesso do "isso é", o "isso foi", que indica o esmaecimento da vida. Este mesmo peso que é trazido à tona por Barthes em *A Câmara Clara* (1984). O que Geraldo de Barros põe em questão em *Sobras* é a própria duração do índice, seja em relação ao seu *apontar para o real*, seja da própria fotografia (enquanto matéria) como indício de memória. Há ali o que André Bazin chamou de *Índice de Morte* (Bazin, 2014), que confere à sua obra um aspecto geral de cinema, já que ressalta não só a evanescência do momento, mas sua duração. Ressalta, também, o fim próximo, não apenas de um real que se transforma, mas da fotografia que se apaga e da vida que se obscurece. É como relata sua filha Fabiana: "Quando Geraldo deu o nome de *Sobras* a este último momento de sua vida artística eu não tinha consciência de que neste título estavam incluídas noções de como morrer" (Barros, 2013:14). O dia-a-dia se faz drama e se intensifica de modo mais pleno: estamos dentro da parte obscura da imagem e dentro dela atravessamos, simultaneamente, a maior obra de Geraldo de Barros, atravessando também a indicação, que este nos oferece, de sua própria morte. Se o conteúdo de uma fotografia aponta inevitavelmente para o seu referente, mesmo que não mantenha com este, relação icônica, a fotografia em si, aponta, por sua vez, para outro índice, a de um olhar sobre a própria vida que prenuncia.

Referências

Barros, Geraldo (2013). *Isso*; São Paulo: Edições SESC SP.

Barthes, Roland (1984). *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 85-209-0480-7

Bazin, André 1918-58 (2014). *O que é o Cinema?*; São Paulo: Cosac NaifY. ISBN 978-85-0562-9

Dubois, Philippe (2014). *O Ato Fotográfico*. São Paulo: Papirus. ISBN 978-85-308-0246-2

Fabris, Annateresa (2013). *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, volume 2. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. IBSN 978-85-7827-660-7

Pallister, John. (2006) *Understanding GCSE Geography (for AQA A) Series*. [S.l.]: Heinemann [Consult.2015-01-01] Disponível em <URL: www.books.google.com.br/books?id=RpKuIGEb

Objeto, preensão e performance na construção de um desenho de Letícia Grandinetti

Object, hold and performance in Leticia Grandinetti's drawing

CLÁUDIA MARIA FRANÇA*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2014.

*Artista visual. Graduação Artes Plásticas (Universidade Federal de Minas Gerais–UFMG). Mestrado: Artes Visuais (Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS). Doutorado: Artes – concentração em Poéticas Visuais (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Instituto de Artes (IARTE), Avenida João Naves de Ávila, 2121 Bloco 1I, 38408-144, Uberlândia, Minas Gerais - Brasil. E-mail: claudiamfsg@yahoo.com.br

Resumo: Análise de "Desenho de objeto", performance em que Letícia Grandinetti - artista brasileira – desenha objetos de cozinha em uma grande parede. Tais objetos encontram-se sobre uma mesa próxima à parede. A artista não utiliza instrumentos convencionais para desenhar e sim, os próprios objetos da mesa; cada um oferece sua dureza para converter-se em instrumento gráfico. O trabalho é analisado a partir da relação do desenho com a performance, dos instrumentos utilizados e em outras solicitações que fazem de sua mão.

Palavras chave: desenho contemporâneo / objetos / apreensão tátil.

Abstract: *Analysis of "Object Drawing," performance in which Brazilian artist Leticia Grandinetti draws kitchen objects on a huge wall. The objects are on a table next to the wall. The artist doesn't use conventional instruments to draw; she uses the same table objects. Each of them offers its hardness to be converted into a graphic instrument. Her artwork is analyzed from drawing relation to performance, from instruments used by the artist and the requests that they make of her hands.*

Keywords: *contemporary drawing / objects / hold.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Considerações iniciais

Este texto analisa um trabalho de Letícia Grandinetti, artista brasileira (Belo Horizonte, MG). Sua produção enfatiza o Desenho de observação como expressão autônoma e o interesse por objetos e ações feitas na casa, vinculados principalmente à alimentação. Atualmente, a artista dedica-se às performações, vinculadas tanto ao ato de desenhar quanto à manipulação de utensílios domésticos. Em "Desenho de objeto", há uma parede-suporte pintada de preto e repintada de branco. Uma mesa com diversos objetos de uso na cozinha, feitos de metal, madeira ou vidro encontra-se perto desta área (Figura 1). Cada um deles oferece sua dureza para converter-se em instrumento gráfico. Após escolher e pegar um dos objetos (Figura 2), a artista o usa como "ponta seca" para desenhar, representando-o no plano vertical (Figura 3, Figura 4). Analisamos "Desenho de objeto" por meio da exposição de três eixos: a que tipo de *Desenho* a ação se reporta, aos *instrumentos* usados na intervenção gráfica e na solicitação que fazem da *mão*.

Desenho e performatividade

Rodrigues (2003: 12-3) convida-nos a imaginar um desenho sobre papel, cujos traços sejam, no entanto, invisíveis: "nada podia então ser olhado a não ser os gestos que construíam aquilo que se queria fazer, uma espécie de acção teatral coreografando a movimentação do desenhar de uma perspectiva". Na invisibilidade dos traços, o Desenho não poderia existir, pois define-se minimamente em sua condição indicial - "traço de uma actividade", visibilidade sutil consequente da intenção e ação de inscrever um traço no suporte. O Desenho é enfatizado como resultado gráfico de gestos corporais; a visibilidade do resultado suplanta a percepção do *modus operandi* do artista, mesmo que o trabalho final dê indícios de seu fazer. Essa tem sido a percepção relativamente dominante do Desenho como manifestação artística: sua identidade passa por uma relação hierárquica entre sua visibilidade como obra de arte e sua invisibilidade processual.

Nas fotografias de Hans Namuth, feitas no atelier de Jackson Pollock em 1950, percebemos o artista gotejando tintas sobre uma lona posta diretamente no chão, como se dançasse nela. No entanto, esta lona, convertida em *arena* (Rosenberg, [1961]1997), será alçada e presa à parede, tão visível e ereta quanto nosso corpo. As lonas ao chão eram apenas o modo de trabalho de Pollock; de fato, era a verticalidade do trabalho que orientava sua "composição"(Steinberg, [1972]1997). Antes dos registros de Namuth, compreendemos que a verticalidade do trabalho finalizado era soberana à horizontalidade processual denunciada pelas fotografias. Elas abrem uma importante questão, atiçando nossa curiosidade sobre uma dupla inscrição na conduta criadora: simultaneamente

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

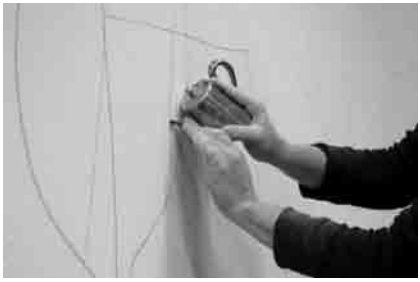


Figura 1 · Letícia Grandinetti, "Desenho de objeto", 2010, Galeria de Arte CEMIG, Belo Horizonte (MG). Foto: Gláucia Rodrigues.
Figura 2 · Letícia Grandinetti, "Desenho de objeto", 2010, Galeria de Arte CEMIG, Belo Horizonte (MG). Foto: Gláucia Rodrigues.
Figura 3 · Letícia Grandinetti, "Desenho de objeto", 2010, Galeria de Arte CEMIG, Belo Horizonte (MG). Foto: Gláucia Rodrigues.
Figura 4 · Letícia Grandinetti, "Desenho de objeto", 2010, Galeria de Arte CEMIG, Belo Horizonte (MG). Foto: Gláucia Rodrigues.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

expõem-se o trabalho em processo e o artista em ação. Mesmo que Pollock não tenha levado a cabo tal questão, iniciou-se ali uma linhagem de trabalhos que problematizam a hierarquia das visibilidades do resultado e do processo, favorecendo a performatividade da conduta criadora como possível ação artística.

Tais considerações relacionam-se diretamente ao desenho-performance de Letícia Grandinetti. Sulcar a parede é um fenômeno visível tão ou mais importante quanto o desenho-vestígio resultante. Isso não significa que as reflexões de Ana Rodrigues sejam impróprias ao desenho-performance da artista. O desenho guarda sua visibilidade enquanto "traço de uma actividade", permanecendo na galeria durante toda a exposição, mas coabitando com signos que denunciam o seu vir-a--ser: o pó branco acumulado sobre o chão e a mesa com os objetos-instrumentos.

Em "Desenho de objeto", nó vemos "tudo" ao mesmo tempo. A artista transita constantemente entre a horizontalidade (com a mesa, *table*) e a verticalidade (com a parede, *tableau*). Embora a *arena* de Grandinetti seja o plano vertical onde se dá o embate entre a representação, a percepção tátil e a memória – não se pode subestimar o plano horizontal. Ali artista se detém e efetua escolhas de instrumentos, num misto de presentidade e memória de uso desses objetos. É no fluxo entre a *table* e o *tableau* que a corporeidade da artista se dá e se organiza. As hierarquias entre as posições dos planos vertical e horizontal são embaralhadas ou entretecidas por meio do corpo em vaivém.

Objetos

Nessa exploração do potencial de uso dos objetos, o Desenho e seu entendimento são redimensionados; suas performances são "uma grande conversa sobre o desenho e as suas possibilidades. Muita gente entende o desenho como o lápis no papel, mas é maior do que isso, podemos desenhar com a sobra de um líquido de um vinho ou com café, por exemplo. O desenho é bem mais amplo", aponta. Nódoas de vinho e café são fornecidas continuamente pelo acaso, ao se impregnarem em nossas roupas e móveis; são percebidos como "sujidades". Mas manchas de líquidos e molhos, escorridos na louça, linhas circulares sobre uma superfície podem ser percebidos também como Desenhos.

Tintas, líquidos e bebidas podem gerar Desenhos; necessitam, no entanto, de instrumentos mediadores para se impregnarem sobre o suporte ou que conduzam o líquido até lá. Para isso, usamos nossos dedos, a solidez de um objeto, pincéis, trinchas e buchas. No entanto, todas essas possibilidades (à exceção dos dedos) lidam com uma mediação entre a mão, o líquido e o suporte. Em "Desenho de objeto", as formas são obtidas por sulcagem na parede. Chama--nos a atenção uma radicalização na mediação, desembocando na radicaliza-

ção da ação gráfica, já que o objeto doméstico é motivo da representação gráfica e também instrumento com o qual se faz a inscrição direta na parede.

Abraham Moles (1981) define o objeto como mediador social e universal: situa-se na relação do indivíduo com o seu ambiente imediato, com outros sujeitos e ambientes afastados. É também um mediador funcional: prolongamento das ações humanas, o objeto-prótese amplia o grau, duração, eficiência, extensão e intencionalidade de nossos atos. Desse modo, o objeto insere-se em uma complexa rede de desejos, de sistemas comunicacionais, serviços e signos.

Para Moles é a intencionalidade que transforma uma "coisa" em objeto: "Não se falará de uma pedra, de uma rã ou de uma árvore como um objeto, mas como uma coisa. A pedra só se tornará um objeto quando promovida a peso de papéis..." (Moles, 1981 :26). Por essa passagem compreendemos o dedo que se transforma em pincel, assim como as transformações no processo de criação de "Desenho de objeto": os objetos passam por estágios de mediação funcional. Se antes receptáculos com suas funções definidas no uso cotidiano, perdem, no transcurso da ação, a importância dessa funcionalidade; latentes sobre a mesa, eles são vistos pela artista como formas e possíveis instrumentos gráficos. Por um tempo, tornam-se "coisas", entes imbuídos de uma indefinição momentânea e, pela intencionalidade poética da artista, possivelmente ressignificados e refuncionalizados durante a ação. Nesta reversibilidade, os objetos fluem constantemente, tal como o corpo da artista em vaivém: são objetos de cozinha, coisas, formas, motivos e/ou instrumentos gráficos. Escolhidos a partir de um critério específico, tais objetos pertencem a uma "taxonomia objetual"; esta define um lugar específico no ambiente doméstico.

A cozinha é a parte da casa onde se pode efetuar uma pesquisa de campo sobre objetos. Nela, há uma gama enorme de pequenos utensílios pertencentes à "concha do gesto imediato" (Moles, 1981: 33), pois podemos segurá-los com as mãos ou entre os dedos. Mas há também objetos mediadores para outros objetos, como armários, cristaleiras, gavetas e prateleiras. Podendo ser os recantos de "descanso" dos objetos até o próximo uso, no interior desses móveis guardamos outra população de utensílios. No pragmatismo da vida diária, tendemos a deixar mais expostos aqueles de uso contínuo, deixando menos acessíveis os objetos de uso menos frequente. Provavelmente muitos elementos selecionados pela artista têm pouca serventia em seu cotidiano, em função de seu estilo de vida; no entanto, foram ressignificados a partir do critério de "dureza" (facilidade em produzir sulcos em uma superfície dura). A mesa usada na ação artística também passa por várias funções: de apoio horizontal para atividades caseiras, tornou-se apoio para os instrumentos a serem usados e ainda a *table* de exposição de uma nova taxonomia objetual. A parede desenhada pode remeter ao armário: *tableau* ou quadro onde se dispõe

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

o resultado da tarefa costumeira. Desse modo, cada objeto é animado pelo uso e transita entre o armário e a mesa, mesa e parede, verticalidade e horizontalidade.

Preensão

Com respeito ao Desenho, importa a relação entre seu processo e a educação do olhar, "para que da imensidão de estímulos visuais se consiga isolar aquilo que se quer ver" (Rodrigues, 2003: 52) e ordenar o que é visto em outra realidade. Mas para esse transcurso, o controle da mão é extremamente importante. Tal controle passa pela preensão: como pegamos os instrumentos gráficos. Isso é aprendizado de uma vida, mas determinante na relação do Desenho com nossa identidade e o aspecto caligráfico que abarca - aproximações do ato de desenhar com o escrever. Mary Marzke (apud Sennett, 2012: 171) estabelece três maneiras distintas de pegarmos as coisas. Entre a pegada côncava (segurando objetos esféricos), os dedos friccionando um objeto sustentado na palma da mão e a retenção de um pequeno objeto entre as extremidades do polegar e do indicador – o ato de pegar um lápis aproxima-se mais desta última possibilidade. A questão posta aqui é que em "Desenho de objeto", na medida em que os instrumentos gráficos não são lápis ou afins, outros modos de preensão são convocados, o que faz alterar suas qualidades gráficas.

Santos (1999: 17) coloca-nos que numa experiência tátil com uma escultura, ocorre uma desigualdade no encontro de dois corpos de natureza distinta: a elasticidade da pele humana versus a rigidez da pele da estátua. Nessa pressão do rígido sobre o maleável, o corpo "que toca a estátua passa a sentir que é a estátua que o toca: é ela que o estimula, tecendo uma sofisticada rede térmica. A estátua desperta o homem para as sutilezas possíveis no encontro de dois corpos desiguais". Esse encontro de desigualdades entre mão e pedra – diferenças de temperatura e dureza – é análogo às vivências diárias com outros materiais, estando presente no trabalho de Letícia Grandinetti, mas como algo secundado na rapidez de sua ação. De algum modo, é fundamental que seu corpo perceba essas diferenças e imprima considerável força com as mãos, como se os músculos braçais lhes emprestassem uma dureza substancial, passível de enfrentar a resistência do objeto escolhido e da parede.

Tais possibilidades, vindas do aprendizado cotidiano, jogam com a repetição, os erros e os ajustes do corpo para uma determinada ação. Na lavagem, secagem e guarda de louças e panelas, ocorre um processo de reorganização mental/coordenação motora na manipulação cuidadosa dos elementos, em função de sua fragilidade e/ou resistência. Este trabalho contínuo revela um manancial de pequenas descobertas, podendo se tornar uma experiência artística. Ocorre uma ativação dessas potências na migração dos objetos para a mesa, pia, escorredor de água, armário ou prateleira, em que se inicia o jogo da acomodação espacial: sobre, atrás, ao lado, dentro, à frente. Há uma tensão

explícita nesse jogo, porque depende da memória acerca da distância exata da situação anterior ao uso dos objetos. As posições dos objetos, definidas pragmaticamente, não diminuem a tensão resistente no trato com materiais frágeis, o que demanda certa concentração mental e motora na simples ação de guardar a louça. Mas há também uma tensão implícita no espaço mínimo entre um objeto e outro, contribuindo para a percepção da contraforma das coisas.

Considerações finais

Neste texto, a noção de "Desenho ampliado" vai além do uso de instrumentos alternativos que exigem outros modos de preensão e força física para que o desenho de Letícia Grandinetti se realize. Nesta acepção, a performatividade de suas ações é fator preponderante na percepção do trabalho, pois dela decorre a organização espacial de seus elementos constituintes. Há duas instâncias justapostas na ação, definidas espacialmente: o *tableau* e a *table*. Ao mesmo tempo, nosso campo de visão percebe a comunicabilidade entre tais instâncias: um plano refere-se ao ato expositivo, domínio da artista; outro se refere ao domínio de qualquer um de nós no espaço doméstico.

Podemos ver a artista construindo uma imagem em uma grande parede, que é o que ficará exposto e assegurado como Desenho. No entanto, restarão outros sinais da formatividade do trabalho e da presença humana *em ato* no lugar expositivo: além do pó residual das sulcagens, a mesa: esta apresenta-nos uma taxonomia objetual definida pela forma e dureza; mas a mesa também menciona a *casa* como sítio importante na concepção do desenho-performance.

A *casa* é o lugar-origem das ações contínuas de organização das coisas, das percepções de pequenos fenômenos, lugar das deliberações sobre o fluxo entre a vida e a arte. Desse modo, acreditamos que a *performance* dá a ver um desenho em processo; mais do que isso, por ela vemos uma comunicabilidade intensa entre espaços (expositivo, atelier e morada), objetos e suas múltiplas funções e os papéis sociais respectivos a uma mesma figura de subjetividade, *em ato*.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Moles, Abraham (1981). *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Rodrigues, Ana Leonor M.M. (2003) *Desenho*. Lisboa: Quimera.

Rosenberg, Harold (1961). *Action painting: crise e distorções*. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (org.) Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: FUNARTE/Zahar, 1997, pp. 155-162.

Santos, Luís Alberto Brandão (1999) *Saber de pedra: o livro das estátuas*. Belo Horizonte: Autêntica.

Sennett, Richard (2012) *O artífice*. São Paulo: Record.

Steinberg, Leo. (1972) "Outros critérios." In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Zahar, 1997. p. 175-210.

Agradecimento:

Este trabalho foi apresentado com o apoio da FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Para olhar o mar através dos teus olhos: um corpo vibrátil entre dois continentes

In order to look at the sea through your eyes: a vibratile body between two continents

CLAUDIA TEIXEIRA PAIM*

Artigo completo submetido a 12 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual, e professora de Poéticas Visuais. Graduação em História (1989) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. Mestrado e Doutorado em Artes Visuais pela mesma Universidade.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande (FURG); Instituto de Letras e Artes (ILA); Curso de Artes Visuais Licenciatura e Curso de Artes Visuais Bacharelado. Campus Carreiros: Av. Itália, km 8. Bairro Carreiros. CEP 96203-000 Rio Grande - Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: claudiapaim@hotmail.com

Resumo: Este artigo trata da poética da artista brasileira Ana Maio através da análise dos vídeos que integraram a exposição "Sei serem os próprios". Questões como memória, arquivo e paisagem são referenciadas nas imagens produzidas e conceitos como corpo vibrátil (de Suely Rolnik) e estética de laboratório (de Reinaldo Laddaga) foram utilizados para uma abordagem crítica das mesmas.
Palavras chave: arquivo / memória / corpo / vídeo / experiência.

Abstract: *This paper deals with the Brazilian artist Ana Maio's poetry by analyzing the videos which were part of the exhibition "Sei serem os próprios" (I know they are the ones). Memory, file and landscape are issues which were referred to in the images whereas concepts, such as vibratile body (Suely Rolnik's) and laboratory aesthetics (Reinaldo Laddaga's), were used in order to carry out a critical analysis.*
Keywords: *file / memory / body / video / experience.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Navegar entre o velho e o novo mundo

Este texto tem por objetivo analisar os vídeos construídos com a poética da pós-produção do arquivo e que integraram a exposição Sei serem os próprios, de Ana Maio. A artista brasileira vive no litoral sul do Brasil e é descendente de portugueses. Com a memória das histórias que ouvia, na infância, sobre a pequena cidade paterna, localizada junto ao mar, ela vai a Portugal para buscar reconhecer, na localidade de Póvoa de Varzim, os lugares que construiu em seu imaginário.

Deste encontro entre o continente americano e o europeu foram produzidos cinco vídeos, reunidos em uma única exposição, onde a artista usou narrativas visuais, sonoras e textuais tecidas com registros da paisagem; com a história de seus antepassados investigada em fontes primárias e com registros de ações e de percursos realizados nos dois países.

Foram analisados, então, os vídeos *Porção*, *Árvore de Costados*, *Cortejo* e *Destino Póvoa de Varzim*, que foram projetados. Também *Paragem de leitura* e a sua articulação em uma videoinstalação. Este material constituiu a exposição *Sei serem os próprios* que foi montada na cidade de Porto Alegre (Brasil) e em Póvoa de Varzim (Portugal), em 2013. Ana Maio a realizou por ter sido atravessada, quando pequena, pela narrativa paterna daquelas terras distantes e, agora, por ter experimentado a confluência entre suas imagens mentais e o percorrer e registrar espaços e situações em terras onde era, simultaneamente, estrangeira e familiar.

A metodologia utilizada na construção do presente texto parte da experiência de ter visitado a exposição tomando contato com este material e percorrendo o espaço alterado pela videoinstalação e projeções. Posteriormente, foram reunidos escritos da própria artista e conceitos com os quais buscou-se amplificar os sentidos produzidos.

1. Tantas imagens...

Ana Maio vive na cidade de Rio Grande, cuja praia, chamada Cassino, é dita como "a maior praia do mundo", com um litoral liso e plano ao sul do Brasil. Talvez seja pela percepção a partir do corpo, do contato com tão extensa planície, de sentir na pele o roçar da areia que voa açoitada pelo vento, que se criou o mito de tal grandeza (que, inclusive, parece não ter fundamento científico). Mas os corpos são impressionáveis.

A larga faixa de areia que se vislumbra a partir do mar estende-se silenciosa e vazia em direção ao horizonte onde funde-se com o liso verde dos campos. Esta parte do Brasil, o extremo sul, já próximo da fronteira com o Uruguai, é um vasto território pouco povoado por humanos, mas onde habitam aves, insetos e animais marinhos.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Pela beira do mar pode-se ir até a barra do Chuí, onde um estreito braço de água divide os dois países. O Cassino compreende mais de 200 km de uma única praia plana e inóspita. Nela, quase não se encontram casas, mas pequenas ruínas e abrigos precários isolados entre si. Há dois faróis: o Sarita é triste e desocupado, mais além, o Albardão surge como um dos últimos lugares habitados. Depois, apenas a ventania, a areia e o mar agitado e cinzento.

Esta descrição visa provocar sensações: alertar para a grande solidão pressentida nesta paisagem. Como viver em tal lugar e não ter seu corpo inquietado por tanto espaço? Como olhar esse mar e não imaginar seu outro lado, a outra margem com sua gente e lugares descritos por seu pai? Esse homem que veio de Póvoa de Varzim e mansamente lembrava de sua terra natal e dela contava histórias.

Para a teórica brasileira Suely Rolnik o *corpo vibrátil* é aquele atravessado pela alteridade. Desestabilizado pelo outro – aqui, a alteridade é tanto o mundo como o pai – que lhe penetra intempestivamente através de todos os sentidos. Este *corpo vibrátil* produzirá significados que não estão escritos previamente: surgem da experiência, compostos com a subjetividade e as forças que lhe tocam e constituem. O *olhar vibrátil* não é aquele que se lança *sobre* alguma coisa, mas *com* e como *parte* dela (Rolnik, 2006: 15). Assim pode-se pensar o olhar, o corpo de Ana Maio construindo-se com as paisagens brasileiras e portuguesas e a sua memória.

Observa-se o corpo dessa artista ao viajar e encontrar em Póvoa de Varzim, os lugares, cheiros e sons que habitavam seu imaginário. Ela refez percursos que outros pés já trilharam, abriu documentos e investigou tempos e origens. Desenvolveu um protocolo de várias ações que geraram imagens em si mesmas ou foram matéria-prima de registros. Com eles foram compostos os vídeos que integraram a exposição. Nesta análise, é considerado ainda o corpo do participante que também vibra ao contato com todo esse material.

Árvore de Costados é um vídeo onde se vê fragmentos de documentos manuscritos com caligrafia antiga. São atas e certidões, com dados sobre seus antepassados, encontradas pela artista nas cidades portuguesas do Porto e Póvoa de Varzim. Ana Maio criou um vídeo onde há sobreposição lenta tanto de imagens quanto de sua própria voz que lê datas, nomes e circunstâncias. Um dado importante é que esse áudio inicia e termina com dois longos efeitos de transição, *fade in* e *fade out*, assim ao princípio parece que se escuta murmúrios longínquos (são aqueles que emergem da memória?). Pouco a pouco, os sons vão se tornando mais audíveis para, depois de um certo tempo, novamente irem desaparecendo (estarão retornando para o esquecimento?).

Já em Porção, o som do mar é alto e forte. Em um primeiro plano, há o gargalo

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Registro da video instalação com Paragem de leitura. (Ana Maio, 2013)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

de uma garrafa a despejar um pouco de água no mar: água do mesmo Oceano Atlântico, mas colhido em sua outra margem. A ação era verter uma porção do mar da costa brasileira, na portuguesa e, depois, despejar, no Cassino, um pouco do mar de Portugal. É a fusão das águas como metáfora para a fusão dos corpos: da artista com a paisagem e suas memórias, de seu trabalho com o corpo do público.

Cortejo são imagens capturadas pela artista ao refazer, em Póvoa de Varzim, o percurso do cortejo oficial, de 1909, quando foi colocada a pedra fundamental de um monumento em homenagem a seu avô. Escuta-se sua própria voz ao ler o documento que narra tal trajeto. Já *Destino Póvoa de Varzim* foi construído com imagens gravadas da janela do metrô, durante a viagem entre a cidade do Porto e Póvoa de Varzim.

Paragem de leitura é onde se combinam paisagens da praia do Cassino, lembra-se que é onde a artista vive, com a praia de Póvoa de Varzim. Ela senta de frente para o mar e lê o memorial de seu avô. Assim, produziu um composto com paisagem e memória (Figura 1). Para Ana Maio "a paisagem teve um efeito profundo sobre os pensamentos e interpretações, decorrente da maneira como foi sentida através do corpo". (Maio, 2014: 3848). Com este vídeo foi realizada uma videoinstalação. Outra possível paisagem oferecida para ser percorrida pelo visitante?

2. Sei serem os próprios

O título da exposição remete a uma expressão com a qual Ana Maio se deparou ao ler a certidão de casamento de seu avô. Indica a legitimidade dos declarantes, atesta a veracidade do que foi dito através da presença e escuta oficial. Há uma confluência de interesses entre quem professa algo e quem atesta. Assim, pode-se pensar que esta operação continuou na exposição: foram reapresentados os arquivos e documentos e exibidos os percursos. Alguns são os arquivos da própria artista, outros de instituições portuguesas. Mas o fato é que ela os fundiu proporcionando um material que é de terceira ordem, da pós-produção do arquivo.

Sei serem os próprios foi composta por quatro projeções simultâneas cujos áudios se confundiam no espaço gerando uma situação bastante onírica, com sussurros e pálidas imagens. Para a videoinstalação houve a sobreposição de tecidos transparentes onde a projeção se multiplicava nas finas camadas que pendiam do teto até quase o chão. No seu livro *Estética de laboratorio*, o filósofo argentino Reinaldo Laddaga, ao tratar da arte contemporânea, ressalta a ideia de colaboração e de processos abertos e experimentais, como os realizados em laboratórios. No presente texto, interessou tomar a experiência da artista que alterou arquivos através de práticas de pós-produção oferecendo vídeos com

imagens impuras. Ana Maio afirma: "nesse contexto, a poética é o agenciamento do olhar que reorganiza as formas sociais em novos enredos, num laboratório de experimentação de lugares de memória perpetuados de um outro tempo" (Maio, 2014: 3856-57).

Para concluir, ressalta-se que Ana Maio partiu de sua experiência, memória e arquivos pessoais e os utilizou como matéria-prima, juntamente com ações que concebeu e desenvolveu, seus registros e outros arquivos documentais, produzindo uma exposição onde a experimentação foi o ponto forte. Olhar o mar passou a ter a mediação de seu próprio corpo – olhar com os olhos da artista. Assim, ela nos emprestou seus olhos para uma viagem entre espaços e tempos diversos.

Referências

Maio, Ana. *Narrativas da Memória e Poética da Pós-produção do Arquivo*. Anais do 23° Encontro da ANPAP "Ecossistemas artísticos", 2014. [Consult. 2014-12-02]. Disponível em <URL: <www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simp%C3%B3sio07/Ana%20Maio.pdf>

Laddaga, Reinaldo (2010). *Estética de laboratorio. Buenos Aires*: Adriana Hidalgo Editora.

Rolnik, Suely (2006). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/UFRGS.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Antonio López García: una nueva concepción espacial del realismo

Antonio López García: a new spatial conception of realism

DAVID SERRANO LEÓN*

Artículo completo presentado el día 13 de enero y aprobado el 24 de enero 2015.

*Artista plástico, Doctor en Bellas Artes de la Universidad de Sevilla en la especialidad de Pintura.
AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo C/ Laraña, 3, 41003, Sevilla, España.
E-mail: dserrano2@us.es

Resumen: Siguiendo la cronología pictórica de la obra de Antonio López, observamos que comienza con el sistema ortodoxo que aprendió en Bellas Artes, continua desarrollando el de cuadro inclinado y finalmente lleva a la practica la perspectiva esférica. Estos cambios formales se deben a las transcripciones longitudinales de los elementos reales, unidas a una gran intuición, pues el artista carecía de conocimientos teóricos de los sistemas espaciales.
Palabras clave: Realismo / pintura / dibujo / perspectiva y geometría.

Abstract: *Following the pictorial chronology of the work of Antonio López, it is clear that he begins with the orthodox system he learnt in Fine Arts, he then goes on to develop the leaning picture and finally implements the spherical perspective. These formal changes are due to the longitudinal transcriptions of the real elements, together with great intuition, since the artists lacked theoretical knowledge of spatial systems.*
Keywords: *Realism / painting / drawing / perspective / geometry.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introducción

Una vez finalizada nuestra formación universitaria en el campo de las Bellas Artes en el año 1999, advertimos una serie de problemas formales y espaciales a la hora de representar la realidad. El dibujo del natural que se fomentaba en la facultad era aproximativo, es decir, a golpe de vista, controlando la proporción sin ningún sistema de medición. Esto no nos permitía ser conscientes de las distorsiones formales que se producían en la percepción de la realidad. Es en este momento de confuso entendimiento del espacio real cuando tiene presencia la obra del pintor Antonio López García (n. Tomelloso, 1936). Desembocando en una investigación espacial sobre la obra del artista que dará como resultado nuestra tesis doctoral: *De la perspectiva artificial a la visión natural en la obra de Antonio López García. Análisis sobre los sistemas de representación espacial y metodologías.*

Cuando nos disponíamos a representar el espacio real apreciábamos una alteración en la proporción de las formas que a lo largo de la historia había sido frecuentemente evitada; nos referimos a la disminución de los objetos conforme se alejan del observador en sentidos latitudinal y altitudinal. Este análisis escrupuloso del espacio físico habría dado como resultado un espacio esférico.

La obra de Antonio López manifiesta una evolución formal que comienza con el sistema cónico convencional, más tarde practica el de cuadro inclinado — picados — para finalmente desembocar en la perspectiva curvilínea. Esta evolución es posible gracias al sistema de medición que desarrolla y a una extrema observación.

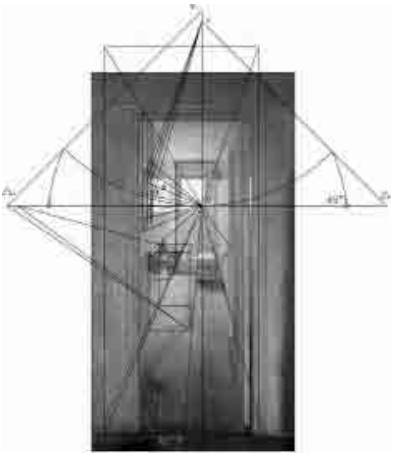
En definitiva, esta propuesta tiene como objetivo evidenciar el importantísimo concepto espacial que desarrolla López mediante un sistema de medición manual inventado por él y cuyos principios geométricos se remontan a la olvidada *perspectiva natural* de Leonardo da Vinci (Barre & Flocon, 1985; Rabasa, 1995; Regot, 1985).

1. Evolución formal en la obra de Antonio López García.

Desde que finaliza los estudios en Bellas Artes Antonio utiliza la perspectiva cónica tradicional es decir, la de cuadro vertical (en sus dos modalidades: central y oblicua), la usada por la mayoría de los artistas a lo largo de la historia, convirtiéndose en el único método geométrico que le acompaña de manera permanente a lo largo de toda su trayectoria artística. Esta perspectiva respeta la verticalidad de las rectas a diferencia de la de cuadro inclinado que seguidamente estudiaremos y en la cual dichas rectas tienen un punto de fuga común.

Como podemos observar en la obra *El cuarto de baño* (Figura 1) el espacio representado se encuentra muy próximo al artista el cual debe realizar un amplio

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



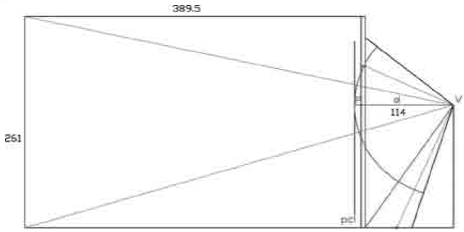


Figura 1 · Antonio López García (1966), *El cuarto de baño*. Óleo sobre tabla, 228x119 cm. Colección privada.
Figura 2 · Alzado de *El cuarto de baño*. Fuente: Propia.
Figura 3 · Maqueta de *El cuarto de baño*. Perspectiva curvilínea. Fuente: Propia.

movimiento de cabeza para abarcar la totalidad de la escena. Esta cercanía habría producido objetivamente enormes distorsiones formales que en aquel momento eran desconocidas para Antonio por tanto la única alternativa era respetar la verticalidad de las rectas.

Haciendo los análisis geométricos restitutivos de *El cuarto de baño* podemos obtener las medidas reales tanto del espacio real como de la pintura gracias a la reversibilidad del sistema cónico. Puesto que es una perspectiva central en la que coinciden el punto de fuga con el punto principal y las perpendiculares son paralelas a la línea de tierra, tales puntos indican la distancia principal de la obra. Con estos datos podríamos reconstruir la planta y el alzado (Figura 2) utilizando como plano de intersección de los rayos visuales el cuadro. Pero es aquí donde estaría el primer inconveniente: sabemos que la medición del espacio se realizó en sentido curvo (habitualmente los artistas han medido la realidad con el método académico del brazo extendido con ayuda de un lapicero el cual describe un arco de círculo) y no en plano. Este hecho es de vital importancia en las restituciones pues, de no ser así, los resultados se alterarían enormemente además de alejarse del procedimiento del pintor.

Por otra parte, si nuestro protagonista hubiera medido el ancho del vano de la puerta en sentido vertical (a diferentes alturas) habría apreciado una disminución progresiva que daría como resultado una perspectiva curvilínea. Pero Antonio aún no tenía la capacidad de entendimiento de la realidad. Antes de continuar con el siguiente sistema espacial, creemos conveniente mostrar al lector los cambios formales que habría experimentado la pintura si el artista hubiera incorporado la distorsión total de las formas, si hubiera creado un espacio esférico (Figura 3).

El uso de la perspectiva de cuadro inclinado refleja el comienzo de un nuevo modo de mirar la realidad y es aquí donde nuestro artista se enfrenta a cuestiones complejas de espacio y visión. Observando su trayectoria vemos que este sistema es temporal y, después de desarrollarlo durante un periodo de cuatro o cinco años, no lo vuelve a practicar, aunque creemos que indirectamente está implícito en las futuras perspectivas curvilíneas. Tal planteamiento espacial es aplicado por primera vez como necesidad "improvisada" en la obra *Espejo y lavabo* de 1967 (Figura 4), pues intenta representar un espacio bastante amplio a una distancia excesivamente próxima que le obliga a inclinar la cabeza en dos direcciones para percibir el espacio total en dos secuencias pictóricas. El resultado formal se caracteriza por una distorsión de las verticales las cuales convergen en un punto común (similar a los picados en fotografía). En las demás obras posteriores con similares apariencias y temática nace como idea preconcebida y meditada.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Sabemos por otras obras que el espacio de alejamiento del pintor es muy reducido, lo que le obliga a representar en la superficie pictórica dos secuencias correlativas con sus respectivos puntos de vista. Lo que hace es acercar dos elementos que están distanciados en la realidad, eliminando el espacio entre ambos. Según Antonio, en las primeras sesiones abarcó en una sola proyección todo el espacio:

> *...lo inicié como una escena unitaria, porque lo era realmente.* [...] *Para haber creado unidad tenía que haber curvado todas las líneas de fuga; a mí eso, en aquel momento, me resultaba muy complicado, no me atreví, preferí quebrar, angular las dos partes. La parte de arriba con las líneas más paralelas, más de frente a mi mirada, estaban más a mi altura; y toda la parte inferior en fuga hacia los pies. Como una pared angulada era también algo imposible, lo corté, creé ahí un espacio neutro. No tenía la capacidad de entendimiento que te permite una aceptación del hecho tal y como se presenta* (López, 1998:108).

El sistema de cuadro inclinado desaparece como método perspectivo en el año 1971. Paralelamente, comienzan tres años antes los primeros tanteos "intuitivos" del sistema curvilíneo. Después de haberlo meditado mucho, se atrevió a dar el paso. El propio artista comenta el malestar que estas cuestiones espaciales le producían:

> *Al principio lo pasé muy mal, porque me resultaba la perspectiva de una violencia absolutamente insoportable. Yo decía: "bueno, esto no expresa el mundo real".* [...] *Cuando fue llenándose de claroscuro el hueco de la habitación — se refiere al dibujo Casa de Antonio López Torres* [Figura 5], *empezó a entenderse toda esa perspectiva. Se ve que es curva, pero bueno, me quedé más tranquilo"* (López, 2007:81)

Pasados los años, y desde la distancia, Antonio interpreta esta elección y decisión como una necesidad:

> *No es un capricho, necesito crear esa especie de vértigo, de lo que se hunde. Lo necesito. Si no, queda excesivamente estático, y yo veo la realidad muy poco estática. Y bueno, tengo que introducir ese elemento distorsionador que es real, aunque la mente lo corrija. Para mí es un punto de partida, es una gramática que necesito incorporar para hacer lo que quiero hacer.* (López, 2010, entrevista)

Como ya apuntamos, Antonio llega a la perspectiva curvilínea a través de la observación de la realidad, o como él dice, "es algo que descubres en el mismo hecho de ir leyendo el lenguaje de la realidad, y de ir incorporándolo a la pintura" (López, 2010, entrevista). Nota cómo los objetos se hacen más pequeños conforme se alejan del ojo, sea cual sea su dirección. Según él "con las medidas

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

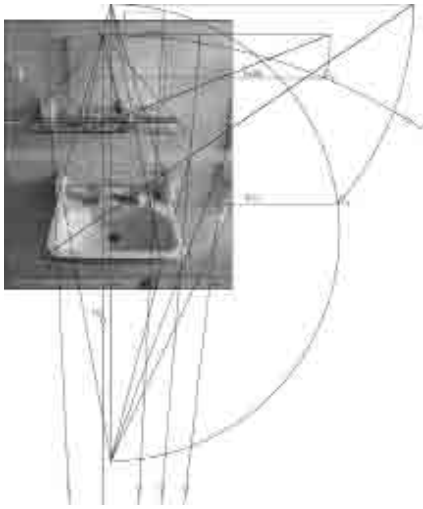


Figura 4 · Antonio López García (1967), *Lavabo y espejo*. Óleo sobre tabla, 95x83 cm. Colección del artista.
Figura 5 · Antonio López (1972-1975), *Casa de Antonio López Torres*. Lápiz sobre papel, 82x68 cm.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

— obtenidas de la metodología manual del artista — se evidenciaba lo que ya sabía: que las cosas se achican cuando se alejan de ti". (López, 2007: 82)

En el dibujo Casa de A.L.T. el muro frontal manifiesta una curvatura de las aristas superior e inferior. Cuando Antonio mide la altura de la pared desde una posición fija nota como disminuye lateralmente a medida que se aleja de él, y como resultado obtiene un espacio curvo. Esta evolución formal se debe también a la necesidad de Antonio de ser cada vez más preciso. Para ello tuvo que desarrollar un sistema de medición que le ayudara a transcribir las formas reales ya que el método que aprendió en la Escuela de Bellas Artes era insuficiente. La escuadra de madera creada por él y el compás se convierten en las herramientas habituales en su proceder como pintor.

Algunas de estas cuestiones espaciales fueron ya advertidas en el Renacimiento italiano. Artistas como Leonardo da Vinci intuyeron en la visión humana principios (curvatura de las rectas) que no quedaban incluidos en la perspectiva de cuadro vertical pero, en ningún caso animó a los pintores a incorporar tales características ya que sus obras manifestarían las indeseadas aberraciones marginales. Desde entonces son escasos los artistas que se han decantado por una representación esférica: Konrad Witz (1400-1446), Jean Fouquet (1420-1480), Francesco Mazzola (1503-1540), Carel Fabritius (1622-1654), Jan Steen (1626-1679), Ivon Hitchens (1873-1979) y recientemente el artista que nos ocupa.

Como hemos podido comprobar Antonio López es un pintor que trabaja al margen de los dictámenes artísticos de su generación, que pertenece a una minoría, no solo por hacer realismo, sino por incorporar a su obra cuestiones poco frecuentes en la pintura contemporánea como son sus particulares concepciones del espacio y del proceso de creación.

Conclusiones

El paso de un sistema a otro (de cuadro vertical a inclinado y de este al esférico) va unido a un creciente rigor en la precisión de las formas reales. El primer cambio fue causado por motivos circunstanciales del lugar, pues surgió de un modo improvisado. Las demás obras, con el mismo método, nacen como una idea preconcebida. El último paso que da será hacia el curvilíneo que es el único que tiene en cuenta la disminución de los objetos sea cual sea su dirección. Por tanto, los espacios curvilíneos son el resultado de una actitud de precisión severa y extrema. Podríamos decir que no hay cambio intencionado o programado de un sistema a otro sino una búsqueda de la exactitud física.

Por último, constatamos que la evolución de los tres sistemas espaciales que experimenta Antonio López se produce no solo por una observación y medición

de la realidad sino también como fruto de una gran intuición. No se han detectado influencias ni de la fotografía, ni del cine, ni de ningún manual teórico específico que condicionen su obra. Nuestro artista comprobó, a través de un método de trabajo personal, que la realidad nos envuelve y que el ojo percibe la disminución de los objetos conforme se alejan, tanto en profundidad ortogonal (como sucede en el sistema cónico convencional) como en latitud y altitud. Una vez experimentados los tres estadios espaciales, Antonio elige por decisión propia y en función de sus intereses estéticos, utilizar con asiduidad la perspectiva curvilínea y, ocasionalmente, el sistema de cuadro vertical, pero con una mirada mucho más profunda y madura que en los primeros trabajos.

A modo de conclusión podemos destacar la enorme repercusión que el trabajo de Antonio López adquiere para innumerables artistas contemporáneos que intuyen, como nosotros, una actitud de profundo respeto hacia la realidad.

Referencias

Barre, A. y Flocon, A. (1985) *La perspectiva curvilínea. Del espacio visual a la imagen construida*. Barcelona: Paidós Estética.

López, Antonio (2007). *Antonio López. En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Jorge Guillén.

Rabasa, Enrique. (1995) "Los viejos problemas de la perspectiva en la pintura de Antonio López García". Madrid: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. n°80, pp.459-476.

Regot, J.M. (1985) "Perspectiva curvilínea de pantalla esférica". Director: Jaime Verdaguer Urroz. Tesis: Geometría Descriptiva. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Barcelona.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Pedro Cabrita Reis e a inversão do *familiar*

Pedro Cabrita Reis and the inversion of the familiar

DIANA MARGARIDA ROCHA SIMÕES*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista Visual. Licenciatura em Artes Plásticas, Pintura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Arquitectura (FA). Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário, Alto da Ajuda, 1349-055 Lisboa, Portugal. E-mail: dianasimoe@gmail.com

Resumo: Partindo da noção deleuzeana de "território", enquadrada num "plano de consistência" para "devir-outro" ou num "ritornelo", pretende-se a análise de alguns processos de criação artística de Pedro Cabrita Reis. Constatando o uso de materiais e procedimentos familiares à construção arquitetónica, procuramos um esclarecimento sobre a "literalidade" presente entre o uso desses objetos de arquitetura efetiva e uma construção afetiva artística.

Palavras chave: Território / Plano de Consistência / Literalidade / Abjecção / Familiaridade.

Abstract: *Based on the deleuzian notion of "territory", integrated in a "plan of consistency" for "ritornello", we intend to analyse various art works by Cabrita Reis, as well as his artistic process. Acknowledging the use of materials and procedures familiar to architecture construction, we try to clarify the "literality" between the use of those actual objects and the affective artistic construction.*

Keywords: *territory / plan of consistency / literality / abjection / familiarity.*

Introdução

O tema da nossa análise centra-se na deteção de uma *literalidade* resultante do processo de criação artística de Pedro Cabrita Reis, sob o suporte orientador da noção de *plano de consistência* deleuzeano. Pretendemos identificar momentos

decisivos do plano de criação artística do autor, como o de *atletismo* e abjeção, considerando uma sobreposição de signos entre a *arquitectura afetiva* e a efetiva.

A escolha da referência deleuzeana deve-se à abordagem associada à noção de "Território" num processo de criação artística. "Território" ou a função de "Territorializar", "Re-territorializar" e Desterritorializar", são as investidas possíveis nesse procedimento. Num primeiro momento caberá a primeira, o "fazer casa" ou "traçar território", a segunda, refere-se a um "fazer casa" mas partir de uma "casa" já existente, ambas estão compreendidas no *traçar de um território afetivo*.

Fazer arquitetura no processo de *criação artística*

Um *aplat* é uma *arquitetura*, uma *casa* que resulta de um comportamento *territorializante* através do qual toda a arte começa. O artista já está a *fazer arquitetura* quando traça um território *afetivo* e desenha um percurso marcado por *pontos* e *contrapontos*. Motivado por uma emergência *sensível* (primitivo como um animal que traça o seu território), respondendo a necessidades de carácter *afetivo*: constrói um mapa ou uma constelação de sensações, que compõe em blocos e faz uma *casa* com eles. A *territorialização* que Deleuze descreve faz *arquiteturas*, que mais não são do que um encaixe de *enquadramentos* e *molduras*, *janelas* e *mosaicos*, retalhos, planos ou panos, para construir uma casa. "Juntar todos esses planos, pano de parede, pano de janela, pano de chão, pano inclinado é um sistema composto, rico em pontos e contrapontos" (Deleuze & Guattari, 1992:165).

Quando aplicamos este pensamento a um tipo de obras de arte que trabalham com uma iconografia arquitetónica, uma outra ideia de território se acrescenta e sobrepõe: À arquitetura usada na prática artística chamamos de *afetiva*, à arquitetura praticada à luz da disciplina da Arquitetura, chamamos de *efetiva*.

Mas para fazer arte não basta *territorializar* , esse é só o ponto de partida, ou pelo menos uma parte do processo. Chega um momento em que a *casa*, toda a construção *arquitetónica* e território desenhado, os pontos e os contrapontos até então concretizados, as sensações compostas organizadas em blocos, tudo isso será contrariado por uma força que desorganiza toda construção, e é o próprio agente construtor a evocá-la. Referimo-nos à *desterritorialização*, esse *vetor louco como uma vassoura de feiticeira* (Deleuze & Guattari, 1992:163), uma força do *caos* que responde ao chamamento do *ser* para desorganizar a sua construção. A "Desterritorialização" caracteriza-se pela última investida do processo. *Desterritorializar* o *território* traçado implica o extravazar dos limites do "aplat" e é através do recurso à *abjeção* que é praticado um "atletismo" onde é operada esta *mudança de função*. A *desterritorialização* concretiza uma *fuga*: um ponto, uma linha, um orifício ou uma qualquer ranhura.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

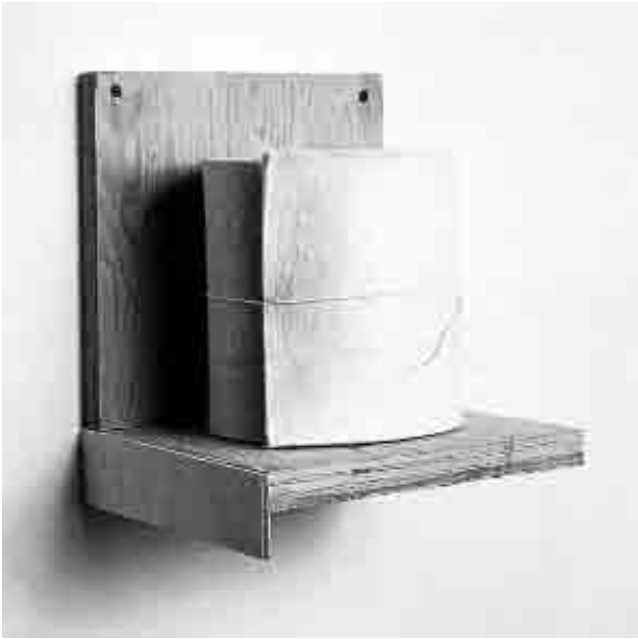


Figura 1 · Pedro Cabrita Reis, *O meu corpo*, 1991.
Figura 2 · Francis Bacon, *Figure aux Lavabo*, 1976.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Atletismo

Para observarmos a Figura 1. "O meu corpo", 1991, dada referência *deleuzeana*, será importante referir as semelhanças com o exemplo dado pelo autor em "Logique de La Sensation" (Deleuze, 2002), da obra "Figure aux Lavabo" 1976, Figura 2, exemplo segundo o qual Deleuze expõe os procedimentos artísticos do autor: uma figura debruçada sobre o lavatório, pratica sobre a "forma da falta" – a concavidade, a abjeção necessária ao *atletismo*. Esta supressão das sensações alcança o seu objetivo, quando o *ser* encontra a *fuga* no orifício do ralo do lavatório e se escapa através da *prótese-cano*, até ao *anel-fronteira* desenhado no chão. O *lugar* dentro do *lugar*, criado pelos contornos de um círculo dentro do outro, concretiza um *retorno ao redondo*.

Observando agora o exemplo de Pedro Cabrita Reis, Figura 1, foi criado um *território*, uma esquina entre dois planos de madeira, provavelmente restos de cofragem de construção civil. Neste território, uma "casa" foi construída: um cilindro atado com um cordel, o *ser* constrói uma *casa* cilíndrica com movimentos circulares, denunciada pelo anel-contorno do cordel. Na concavidade desta "estrutura material espacializante" foi praticado um *atletismo* e alcançada a *fuga* no percorrer das paredes interiores, até encontrar a fresta do cilindro que conduz o ser ao limite-fronteira exterior: o cordel que ata o *aplat*.

Os materiais utilizados pelo artista, sendo recorrentemente reaproveitamentos de materiais do processo construtivo arquitetónico, oferecem-nos uma relação de ironia, entre os processos construtivos da arte e da arquitetura, introduzindo a familiaridade dos materiais quotidianos utilizados. Deste fenómeno resulta uma *ambiguidade* e contraditção pois, as *casas* do familiar, tornam-se casas armadilha, *uncanny – inquetantemente estranhas*. E nestes casos da iconografia arquitectónica na arte, não é um elemento estranho que nos introduz à inquietação, é a própria *familiaridade* da arquitectura o veículo da inquietação. A *literalidade* patente nas obras denuncia o *familiar* como ponto de partida do processo de criação artística: é para *fazer território* que são usados os materiais da arquitetura efetiva e a operacionalização do processo procura concretizar uma *fuga* a essa *familiaridade*. Assim, a *literalidade* entre arquitetura *afetiva* e *efetiva*, é consequência de uma literalidade arquitetónica inicial, tida com *fonte de caos*, em relação à qual é necessário concretizar uma *fuga*. Notamos portanto uma tentativa de *inversão do familiar* ou a procura de um "novo familiar", uma "terra nova". Se a familiaridade for a *desconcertante inquietação*, a insónia e a vigília são um estado permanente. Como refere Delfim Sardo no contexto da obra de Pedro Cabrita Reis, aponta-lhe uma *corrupção* da *Inquietante Estranheza* de Freud, (praticada por Duchamp, com a sua ironia) que o artista

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

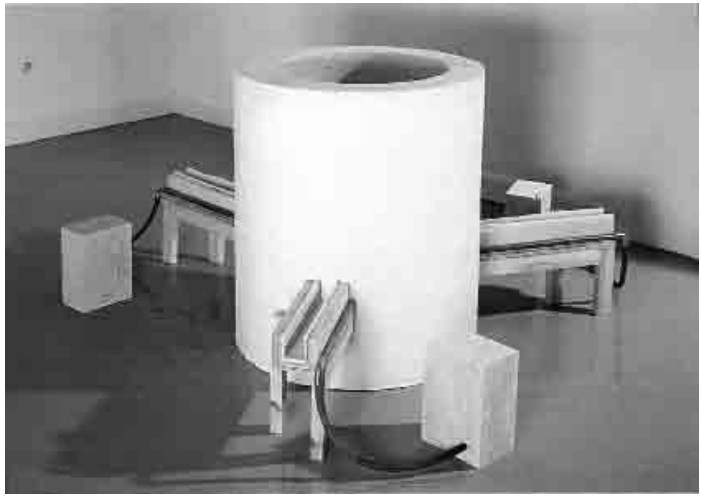


Figura 3 · Pedro Cabrita Reis, *A Casa da Paixão e do Pensamento*, 1990.
Figura 4 · Pedro Cabrita Reis, *Absorto*, 1991.

apresenta como *Inquietante Familiaridade* (Sardo, 2011:341).

Na Figura 3. "A Casa da Paixão e do Pensamento",1990, identificamos algo que está na origem dos conflitos e contrariedades que circulam pela inquietante familiaridade: a incomunicabilidade entre os polos da paixão e o do pensamento que definem aqui uma mesma casa. De um lado o aplat do ser da sensação, do outro, por um caminho interrompido, o aplat do ser do pensamento. A impossibilidade e a oposição marcam a contradição da obra.

Na Figura 4. "Absorto", 1991, reparamos na forma como estes objetos *para-arquitetónicos*, os poços, interagem com o espaço da galeria. As *próteses* metálicas que derivam do *aplat*, suportam-se na arquitetura familiar efetiva, concretizando o trajeto de um territorializar para uma desterritorialização na arquitetura. Criam uma a *nova* arquitectura, entre a *afetiva* e a *efetiva*, e um ciclo interminável de *inquietante familiaridade*.

Concluindo, a principal razão que identificamos para que o pensamento artístico de Pedro Cabrita Reis se traduza num *objeto tangente* ou *objeto limite*, prende-se como o momento de *mudança de funções* do plano de criação artística, do *territorializar* ao *desterritorializar*, em que a abjeção é instrumento indutor da fuga, consistindo numa espera (o *atletismo*) e numa condensação das forças do *território*. Ora, a própria natureza literal do complexo da abjeção, pensando na visão Kristeviana, procedendo à supressão do significado dos signos, faz-nos compreender que o fato de o ponto de partida do artista ser uma *familiaridade* com os materiais e procedimentos de construção arquitetónica, implica, com o decorrer do seu pensamento, uma *inversão* que se sobrepõe a essa *familiaridade*, por efeito da *desterritorialização*. O resultado é uma espécie de *familiaridade* avessa que quanto mais *familiar* se parece, mais *inquietante* se torna.

No nosso ver, tal solução ocorre quando um objeto de *familiaridade* é apresentado como *objeto de abjeção*, isto é, como ponto de partida do plano de criação artística ou *contraponto* intrínseco à função de *territorializar*, e a partir daí a sobreposição ou simulacro que cria esta *tangência* é resultante da função seguinte de *desterritorialização* que fica no "cordel-fronteira". Os objetos de Pedro Cabrita Reis, como os das figuras selecionadas, são *objetos-charneira*, limites *literais* entre o *território* e a *desterritorialização*, tangentes em si mesmos.

Referências

Deleuze, Gilles (2002) *Francis Bacon, Logique de La Sensation*, Col. L'Ordre Philosophique, Éditions du Seuil, Paris,

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1992) *O que é a filosofia?*, Ed. Presença, Lisboa,

Sardo, Delfim (2011) *A Visão em Apeneia – Escritos sobre artistas*, Col. Athena, Ed. Babel.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Escrever na areia, na água e no vento: o esquecimento em Martha Gofre

To write over the sand, water and wind: The obliviousness in Martha Gofre's work

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA*

Artigo completo submetido a 8 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual. Graduação em Artes Visuais (IA-UFRGS 1982); Master of Fine Arts MFA (City University of New York,1990); Doutorado em Artes e Ciências da Arte (Université de Paris-1-Panthéon-Sorbonne, 2001).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pos--graduacao em Artes Visuais, Av. Independencia 98/704. CEP 90035070 Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: ecunha@cpovo.net

Resumo: Este artigo analisa o trabalho da artista brasileira Martha Gofre (1982), mais especificamente as instalações e site-specifics onde ela trata do esquecimento. Este fenômeno psiquico e suas incidências se revelam na poética de Gofre quando ela se utiliza de água, areia, e do deserto como elementos e lugar simbólicos, metáfora daquilo que escapa. A conclusão versa sobre a função da memória, na era atual de perdas e ganhos com as novas tecnologias.

Palavras-chave: Memória / esquecimento / deserto / amnésia.

Abstract: *This article analyses the work of the Brazilian artist Martha Gofre (1982) more specifically the installations and site-specifics where she surveys about the obliviousness. This psychic phenomenon and his incidence are shown on Gofre's poetic, when she uses water, sand and desert as symbolic elements and place, metaphors of something that scurry. The conclusion surveys the function of memory in our days of gain and loss with new technology.*

Keywords: *memory / obliviousness / desert and amnesia.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

Artistas trabalham constantemente com o tema da memória, mas não é com a mesma frequência que tratam do contrário, o esquecimento e o aniquilamento. Uma série de trabalhos de Martha Gofre apresenta elementos como lacuna de textos, imagens de tentativas de escrever na água e na areia, assim como um ato de oração impossível em um rosário de gelo que se dissolve com o calor das mãos da artista. O objetivo deste texto é realizar uma reflexão, através de metodologia dialética, sobre o mito de *Lete*, rio do esquecimento, que assume posição central no pensamento ds filósofos gregos, tema que foi tratado por Harald Weinrich em *Lete — Teoria e Crítica do Esquecimento* (Weinrich, 2001). Usando exemplos tanto de autores clássicos da literatura universal como Dante e Proust, da filosofia, em Santo Agostinho, passando por autores e artistas latino-americanos contemporâneos como María Negroni (Negroni, 2012) e Rosângela Rennó (Rennó, 2011), procurar-se-á também falar sobre as perdas e ganhos de uma tecnologia em transição em relação à memória e às imagens trabalhadas pelos artistas, sobre as mudanças de sistemas de armazenamento de dados em uma industria que se renova a cada ano, e sobre os dilemas de o que guardar e o que esquecer ou rejeitar diante dos desafios da imagem digital. Nisto está incluso a reflexão sobre o anotar para extinguir, o escrever para esquecer, e sobre a crescente carga de memória e de imagens a qual somos submetidos nos dias de hoje, e o consequente ato artístico de rejeitar, de esquecer e até mesmo de falhar ou fracassar. Como conclusão, o artigo pretende tratar sobre as articulações entre fracasso, criação, lembrança e esquecimento, baseado no mito grego de Síssifo (Camus, 2008). O texto passa pela perspectiva de fracasso quando ela inclui o contrário, esperança e espera de superação em arte, e os hiatos abertos entre intenção e realização da obra.

1. O deserto

Em uma exposição intitulada *Sobre o deserto,* realizada na Galeria do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, em 2012, Gofre apresentou instalações, trabalhos fotográficos e em vídeo com elementos sutis onde o deserto se coloca como contexto poético que significa "como algo que escapa, aquilo que produz uma zona de frustração, um espaço fugidio e instável" (Gofre, 2013) Um vídeo denominado *O último camelo* (Figura 1) traz evocações sobre o animal que resiste a ambientes inóspitos, onde o tempo é sutilmente dilatado. O deserto, caracterizado pela adversidade, é paisagem frequente que pode invocar uma série de imagens da memória, um *topos*. Em seu discurso, a artista apresenta uma sequência de situações e lugares onde invoca uma série de imagens da memória,

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

como a tentativa de aprisionamento de balões d'água (Figura 1). Poderíamos ver o esquecimento, mais próximo da memória do que parece, e os riscos de um fracasso iminente, implícitos nessas imagens? Tentaremos mostrar esse elemento através das metáforas do deserto, da areia, e da água que, represada, está na iminência de escorrer.

Como liquidar os conteúdos da memória, onde o inconsciente também torna-se algo que foi ex-sabido, esquecido, mas que continua em uma camada latente de areia ou d'água? Referimo-nos aqui a uma teoria fundamental da psicanálise. Valéry já lembrara a poética do esquecimento de Mallarmé, em um poema denominado *Le Rameur* (O Remador). O poeta assume o papel do remador que rema contra uma corrente poderosa (Valéry, 1987). As fronteiras entre o lembrar e o esquecer se estreitam. Valéry lembra de um "esquecimento positivo" (Valéry, 1987), um esquecimento curativo onde os conteúdos inúteis da memória são "rejeitados" para a reconstituição da capacidade criadora. Criar através da destruição de algo, da ruína.

No cristianismo, onde a ideia da escritura sagrada e da memória é fundamental, Weirich nota um paradoxo. O autor lembra que Jesus é apresentado uma única vez no ato de escrever, quando o evangelista João relata um único fato em que Jesus é apresentado "escrevendo"(Weinrich, 2001). Mesmo assim, Jesus só escreve na areia, com o dedo, e ninguém sabe o que ele ali escreveu . A história descrita por João se insere em um contexto específico, o do perdão, pois Jesus estava no ato de perdoar uma pecadora. Segundo Weinrich, o perdão é tomado ao pé da letra: o não condenar, o esquecer, o de inscrever a culpa na areia"(Weinrich, 2001). A areia nesse sentido é vista como lugar do esquecimento, do perdão, da reflexão, do anotar para extinguir. Escrito na areia, quer dizer, perdoado, esquecido, para que tudo possa recomeçar.

Já no episódio bíblico que descreve Jesus jejuando durante 40 dias e 40 noites no deserto, o esquecimento pode ser lido como um ato de vencer tentações, esquecer o mal. No deserto, o demônio tenta Jesus nas coisas simples. O esquecimento pode ser visto como um abandono à futilidade da vida, para atingir algo espiritualmente maior, no caso o encontro com Deus. Enfrentar o deserto seria aqui esquecer o mal, tomar distanciamentos para atingir algo superior.

Se o deserto é tido como algo que escapa, ele é aquilo que produz uma zona de frustração, de difícil manutenção" (Gofre, 2013), marca de uma adversidade. A artista aponta o trabalho com os balões d'água (Figura 1) como promessas e forças de iminente estouro, onde a forma imita um corpo. Mas ela assegura que os objetos não são utilizados para lembrar o balão, mas para falar da "fragilidade do que está sendo apresentado" (Gofre, 2013). Weinrich lembra que o

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

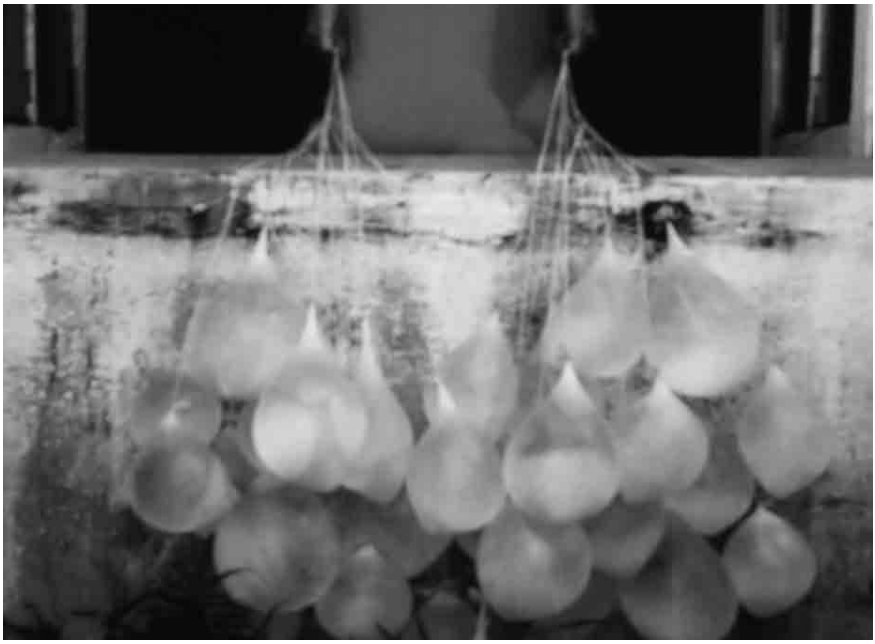


Figura 1 · Martha Gofre. O último camelo (detalhe). Dimensões variadas, 2013. Foto: artista.
Figura 2 · Martha Gofre. Ofélia (detalhe). Bacia em metal medindo 1x80 x 2,30m. 2013. Foto: artista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

esquecimento está sempre mergulhado no elemento líquido das águas, onde "contornos duros da lembrança e da realidade são *liquidados.* (Weinrich, 2001).

2. Fragilidades e riscos do lembrar e do esquecer

Esquecer para recomeçar, esquecer para perdoar. A dialética da suspensão das lembranças pode tanto significar o projeto de uma nova e redentora memória, como um esquecimento negativo, o "branco", a lacuna que nos aterroriza diante de uma situação onde os conteúdos da memória são requeridos, mas se ausentam. Em outros trabalhos de Gofre podemos ler e imaginar lugares destinados a escrever ou desenhar em uma bacia d'água, em *Ofélia* (Figura 2), onde as formas se dissolvem. Frágeis desenhos, formas que são aprisionadas apenas pela imagem fotográfica. A fotografia desempenha um papel ambíguo no trabalho de Gofre: ora meio privilegiado de acompanhamento de processo, ora como imagem final que é exposta como obra. Enquanto o observador pode vivenciar o movimento da água ao percorrer seus *site-specifics* e instalações com objetos, aqueles que acedem ao trabalho através das imagens conhecem apenas os fragmentos das ações. Um dos trabalhos mais enigmáticos nesse sentido é o que a artista manipula um rosário de gelo, em uma tentativa de reza onde o derretimento é uma das imagens de transformação. O calor das mãos, como uma carícia nas contas de gelo, logo liquidifica-as . A irreversibilidade, a reza como extinção, o perdão, a amnésia e a anistia divinas podem ser evocadas através de uma iluminação tênue, com uma luz de velas que se consomem.

Na *Divina Comédia*, Dante mostra o Purgatório como um lugar pouco iluminado, onde se conta com a misericórdia divina, a anistia dos pecados. O inferno é o lugar escuro do esquecimento: "Cheguei ao lugar onde toda a luz emudeceu" (Alighieri, 1981) Segundo Weirich, "só no Purgatório a memória de Deus põe limites temporários a seu próprio esquecimento"(Weirich, 2001). Já o Paraíso é descrito por Dante como um lugar de "luz demais" (*troppo luce*) que pode também prejudicar a memória. As imagens correspondem a lugares da paisagem que, para Dante, só se revelaria em condições onde a luz e a sombra se complementam. A luz desempenha um papel fundamental na poética de Gofre. Os reflexos n'água, nos balões e nos espelhos necessitam de uma luz controlada, para que as nuances do processo se revelem.

3. A *desmemória* eletrônica e o fracasso

Os problemas da memória hoje são todos determinados ao fato de que podemos delegar esse compromisso aos nossos computadores. Podemos também recorrer ao *Google,* paraíso de uma cultura da memória. A *Biblioteca de Babel*,

de Borges, foi antecipatória nesse sentido. Escrito em 1941, o conto apareceu pela primeira vez na coletânea *El jardin de sanderos que se bifurcan,* no mesmo ano. A biblioteca de Borges tem medidas que se perdem no tempo e no espaço. Com sua capacidade ilimitada, ela não contém apenas todos os livros que existem, mas também todos os que se podem imaginar: "basta que um livro seja possível, para que "exista" (Borges, 1994). Para um leitor voraz como Borges, a "memória onipresente" e o esquecimento generalizado" (Borges, 1994) convivem lado a lado. Por isso, a biblioteca seria "ilimitada e periódica" (Borges, 1994). Colecionadora de objetos, Martha Gofre trabalha com imagens e vídeos que são frutos de processos de digitalização de imagens. Entre perdas e ganhos de uma tecnologia em transição, Gofre sabe que a imensa maioria das imagens produzidas hoje por máquinas digitais, celulares e afins não resistirá à mudanças de sistemas de armazenamento de dados, em tecnologias industriais que se renovam a cada ano que passa. Assim como os *e-mails* que substituíram as cartas. A fotografia digital alterou a relação das pessoas com as imagens. Principalmente quando se leva em conta o dilema de o que guardar e o que descartar. Decidir apagar, esquecer ou não determinadas imagens, torna-se um assunto importante nessa era de *desmemória eletrônica*. Outra artista brasileira, Rosângela Rennó, já se preocupara com essa questão. Rennó começou a colecionar câmaras fotográficas fabricadas entre o início do século 20 e a década de 80. Convidou 42 fotógrafos, para que cada um escolhesse uma câmara com a qual fotografaria a última imagem. A artista lacrou as 42 câmaras, e a melhor foto produzida por eles formaram 42 dípticos, denominados *A última foto*, e que foram expostos em São Paulo, em 2012. As câmaras passariam a ser destinadas ao esquecimento, assim como os materiais fotossensíveis que ela utiliza.

Conclusão

Gofre lembra uma instalação de Rivane Neuenschwander, chama *O trabalho dos dias* para falar do conceito de "lugar de interesse, um tempo sem fim, onde a artista trabalha com o que é mínimo, o que é pó ou resíduo" e se referir aos obstáculos, aos esforços despendidos na adversidade. Os desafios da imagem diante das novas tecnologias e da memória eletrônica nos colocam frente a um problema: o aumento interminável da quantidade de informação. Saber escolher entre o que rejeitar e que vai restar como um pó, um resíduo desejado desse *trabalho dos dias* seria a função que nos resta a cumprir diariamente?

Quando rejeitar significar falhar, devido a escolhas equivocadas nesse processo de rejeições necessárias, como a aniquilação, essa reflexão torna-se importante no campo da arte. O artista convive mais do que ninguém com o

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

fracasso, pois assume a tarefa de trabalhar destruindo, entre o pó da ruína. Ele é uma espécie de operário em um canteiro de obras que destrói para construir. Podemos aqui fazer uma comparação com mito de Síssifo, descrito por Camus (1992), sobre o esforço inútil e incessante do homem. Condenado a carregar uma pedra até o alto da montanha, ao chegar quase ao final de sua missão o homem é obrigado a voltar ao início, incessantemente.

Em *Elegia,* Maria Negroni afirma que "se pudesse reduzir a visão a zero, captar a emoção que produz a experiência em ruínas, seria feliz como um grande artista fracassado" (Negroni, 2013). A autora cita Samuel Beckett, quando ele diz que tudo o que pode pretender o artista é fracassar melhor. Em eterna confrontação com a adversidade, o artista trabalha com o absurdo quando a perspectiva de fracasso inclui o contrário, a esperança e superação. Os hiatos abertos entre as lacunas de intenção e realização da obra de Martha Gofre nos servem de exemplo para refletir sobre as adversidades que nos levam a construção de uma obra.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Alighieri, Dante (1981) *A divina comedia*. São Paulo: Editora 34.

Borges, Jorge Luis (1994) "La biblioteca de Babel" In: *Ficciones*. Buenos Aires: Tomo editorial.

Camus, Albert (1992) *El Mito de Síssifo*. Madrid: Losada.

Gofre, Martha (2013) *Sobre o deserto*. Porto Alegre: UFRGS.

Negroni, Maria. (2011) *Pequño Mundo Ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra.

Negroni, Maria (2013) *Elogio a Joseph Cornell*. Buenos Aires: Caja Negra.

Rennó, Rosangela (2009) *Entrevista a Blanca Tinoco*. São Paulo: Editora Moderna.

Valéry, Paul (1987) *Oeuvres- Mémoire*. Paris: Gallimard.

Weinrich, Harald (2001).*Lete- Arte e crítica do esquecimento*. São Paulo: Civilização Brasileira.

Ruth Sousa e as lembranças inventadas: a arte como promessa de algo melhor?

Ruth Sousa and the invented memory. Art as a promise of something better

EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA*

Artigo completo submetido a 7 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015

*Artista visual. Graduação em Artes Visuais (IA-UFRGS 1982), Master of Fine Arts MFA (City University of New York,1990), Doutorado em Artes e Ciências da Arte (Université de Paris-1 — Panthéon-Sorbonne, 2001).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pos-graduacao em Artes Visuais Av. Independencia 98/704 CEP 90035070 Porto Alegre RS Brasil. E-mail: ecunha@cpovo.net

Resumo: O artigo trata da poética de Ruth Sousa (Brasil, 1968) que através da criação de uma empresa fictícia propõe-se a atender desejos. Trataremos da relação entre arte e desejo, da fotografia como ficção e da inserção de práticas artísticas no quotidiano. Como possível conclusão, faremos uma relação do trabalho de Sousa com a questão proposta por Jeff Wall que, relendo Stendhal, vê a arte como promessa de algo melhor.

Palavras-chave: Fotografia / ficção / desejo / mimetismos.

Abstract: *This article surveys the work of Ruth Sousa (Brazil, 1968) that, through the creation of a fictitious company aims to attempt desires. The text speaks about a link between art and desire, of photography and fiction and the insertion of other art practices in the real world. As a possible conclusion, we establish a relation of Sousa goals and a matter proposed by Jeff Wall that, reading Stendhal, face he art as a promise of something better.*

Keywords: *photography / fiction / desire / mimesis.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

Comparando o resultado plástico do trabalho de Ruth Sousa com seu discurso manifestado em textos e em entrevista, onde a artista apresenta os motivos que a levaram à criação de um sitio da internet destinado a atender a desejos de quem a solicitar e a fabricar acontecimentos impossíveis, pretende-se utilizar uma metodologia dialética para discorrer sobre questões que envolvem o mimetismo, a camuflagem, o simulacro, a criação de duplos de substituição e o desejo nas artes visuais. Passaremos por outros artistas que se utilizam dos mesmos princípios, estratégias e conceitos operatórios presentes em Sousa para procurar ver onde elementos como verdade e ficção, mimese e simulacro, semelhança e construção artificial se confundem através dos movimentos do desejo na criação artística. O objetivo desta reflexão seria o de aproximar estes desejos ao objetivo da arte proposto Stendhal, reproduzida por Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna* e retomado posteriormente por Jeff Wall (Wall, 1983): "a arte não é senão a promessa da felicidade". O desejo de Sousa não seria o de prometer algo melhor, de oferecer um estado de espírito que tem a felicidade como fim, onde o conceito de promessa, cumprida ou eternamente adiada, estaria sempre presente através das possibilidades da fotografia?

Nascida em Brasília, Distrito Federal, Ruth Sousa é uma artista visual que, para a realização deste trabalho denominado *Made-up memories corp* escolheu a fotografia como linguagem, embora ela trabalhe com outros elementos como o discurso, além da *web*. De qualquer forma, a presente análise foi feita a partir de uma série fotográfica exposta na pinacoteca Barão de Santo Ângelo, em Porto Alegre, como resultado final do trabalho, em 2013, ano em que a artista apresentou sua tese de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. O presente artigo recorre a referências bibliográficas que incluem a da tese de Sousa (Sousa, 2013), além de um artigo de Thierry de Duve publicado na coletânea *La confusión de los géneros en fotografia* (Picaudé/Arbaizar, 2001) e de *Formless, mode d'employ,* de Rossalind Krauss e Yve-Allan Bois (Bois e Kauss, 1997) um artigo de Roger Callois, *Mimetismo e Psicatenia Legendária* (Callois, 1986), e *O Efeito Pigmalião,* de Victor Stoichita (Stoichita, 2011).

1. Mimetisando futuro e passado

A arte imita a vida, que imita a arte. Rossalind Krauss já se referira a este exemplo de mimetismo entre arte e vida em um texto sobre a entropia, relacionando a segunda lei da termodinâmica com os estudos sobre o mimetismo realizados por Roger Callois (Krauss, 1997). As estratégias de dissolução de limites e fronteiras entre figura e fundo, entre realidade e ficção, podem ser relacionadas ao

fenômeno mimético, utilizado pelos animais e plantas ora para se defender, ora para atacar um inimigo, onde a intenção de produzir um efeito de semelhança serve para confundir o olhar, se infiltrar ou passar desapercebido. Ruth Sousa utiliza-se deste mesmo princípio mas de início parece não buscar defesa ou ataque. Seu *www.made-up memories corp.* é bem claro em objetivos: um protocolo para criar lembranças inventadas.

Sousa conta que começou a se interessar em utilizar-se do procedimento de "procurar ouvir histórias, desejos frustrações, situações que queria algum ter vivido, e nunca vivera" (Sousa, 2013) desde seus estudos de Mestrado. Mimetizando-se ora de psicanalista, ora de vidente, a artista diz que sempre teve a vocação de ouvir e receber pedidos de desejos. Misturando seu desejo com o desejo de quem a solicita, em um efeito de espelhos e duplos (Stoichita, 2012), Sousa cria uma obra baseada nessa reconstrução de acontecimentos almejados.

Teoricamente, a artista afirma que absorve um modelo descrito por Cauquelin (Cauquelin, 2005): o de imitar a vida, mais especificamente a vida dos negócios, levando às últimas consequências um processo que, em arte, começaria com a imitação à natureza. A artista aponta para uma sutil diferença com o processo que Duchamp utilizara ao selecionar objetos do mundo de negócios para transformá-los em objetos artísticos. Para Sousa, seu trabalho consiste em "confeccionar objetos que reconstroem um acontecimento, tornando-o crível para as outras pessoas" (Sousa, 2013). Há, pois, além da descrição do relato por parte do interessado, uma seleção e confecção de objetos físicos que se justapõe às imagens.

Se formos analisar somente o trabalho final da artista, exposto em galerias, veremos uma sobreposição de temporalidades: o passado do relato e das fotografias, o presente dos objetos confeccionados e ou selecionados como evidência pela artista, e o futuro do passado, apontado pela da descrição da confecção do acontecimento impossível.

Os desejos de transformação e substituição

Ao anunciar que atende desejos e fabrica acontecimentos antes nunca realizados (Figura 1), Sousa recebe através do sítio pedidos tanto em forma de texto como relatos em vídeo. As respostas são selecionadas através de critérios não apresentados. A partir daí, a artista começa seu trabalho em buscas de objetos e fotografias antigas em mercados de pulga. Há um "diário de obra" que acompanha com anotações os passos do processo, como uma narrativa ficcional. A história do desejo é repassada através da sua concretização no processo, como uma reinvenção do passado transformado, moldado e acompanhado com um relatório de obra.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

O mecanismo deste "sítio de desejos", como uma *ilha da fantasia*, começa com a proposta de um jogo que, sem regras muito estabelecidas, se engajam artista e publico. A artista lembra da estratégia do jogo de xadrez onde o sacrifício de uma peça pode representar uma abdicação momentânea, mas significa uma aceitação como parte do todo do processo. Segundo a artista, está implícito o blefe, a falsificação, e a camuflagem para chegar a um resultado final.

O sitio apresenta paralelamente um histórico de pedidos já atendidos, que se transformaram em trabalhos. No de número 39, o pedido é o de "possuir uma criança inquebrável". A solicitante anônima conta que ganhou no passado uma boneca de vidro. E que este foi o último presente do pai, que partiu para nunca mais voltar. Ela diz que alimentou, durante muitos anos, a fantasia de que se não quebrasse a boneca, o pai voltaria. Mas ao fazer 15 anos, a boneca se quebrou. E que, quando, adulta, atribuiu o fato de ser incapaz de ter filhos ao acidente da quebra da boneca. O pedido é para "ter uma criança inquebrável, numa carcaça imaginária" (Figura 2).

A partir do relato, Sousa conta que encontrou em uma feira um negativo de vidro onde havia uma mulher com o filho. Diz como acrescentou à foto, colocada em um estojo protetor, um conjunto de ilustrações antigas sobre o sistema reprodutor feminino. Ao conjunto, anexou um certificado de autenticidade de desejo atendido, devidamente registados em cartório.

No pedido número 27, a solicitação é de alguém que sempre teve o desejo de "ser um apicultor". Este conta que, quando criança no interior do Brasil, viu um homem coberto de abelhas , sem que este sentisse nenhum medo. O solicitante tinha um desejo de estar no lugar do apicultor. A partir da solicitação, a artista junta os seguintes itens que compõe a obra: receptáculos de vidro para mel, resina de pinheiro, um jornal antigo com uma reportagem sobre apicultura, e registros fotográficos variados. E anexa também um certificado de autenticidade devidamente reconhecido em cartório.

Os objetos e fotos produzidos pela *Made-up memory corp.* segundo a artista "dissolvem a imobilidade e a uniformidade ilusória do passado, para reordenar o tempo e as lembranças". Souza deixa claro a construção de novas evidências para que a "nova memória" deste novo passado se torne indistinguível de qualquer outra anterior, já vivida. O resultado, ainda segundo a artista, seria a construção de novos passados que seguem o funcionamento psíquico da memória, que "divide e agrupa elementos modifica a ordem dos acontecimentos, intensifica instantes insignificantes temporariamente, porém decisivos emocionalmente" Ela afirma transformar o passado em algo tão dócil e plástico quanto o futuro.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · *Apresentação do sítio da artista*, Ruth Sousa, 2013, 60x40 cm. Foto: Ruth Souza (2013)
Figura 2 · *Pedido no. 39*, Ruth Sousa, 2013, 50x75 cm. Foto: Ruth Souza (2013)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

As superficções

As reflexões teóricas da artista não encontram lugar no sitio, mas são acessíveis através de uma pesquisa na web sobre sua tese (Sousa, 2013). Lá, veremos que essa aparente banalidade de proposição possui uma reflexão projetada no trabalho de outros artistas que tem a mesma ótica ficcional de criação de realidades. Ela cita o estudo de Peter Hill que, também em uma tese de doutorado, intitulada *Superfictions: the creation of fictional situations in international contemporary art practice* estuda outros procedimentos de mimetismo e camuflagem na construção de ficções. O trabalho de Guillaume Bijl e Res Ingold, que cria toda uma infraestrutura física de diversos estabelecimentos como supermercados e escolas é citado, com o objetivo de "transformar as galerias em espaços considerados úteis para a sociedade"(Souza, 2013). Sousa lembra também a criação de uma companhia aérea fictícia dos mesmos artistas, que conta inclusive com uma aeronave própria. Ela cita um "mimetismo morfológico" isto é, passar-se por uma empresa verdadeira mas não o ser. Entretanto, podemos fazer uma distinção deste tipo de proposta de trabalho para o trabalho de Sousa: embora a artista utilize-se deste princípio de mimetismo, a particularidade de seu trabalho é a de reinventar o passado para atender a desejos, elemento que não está presente, pelo menos explicitamente na obra destes demais artistas.

Conclusão

Embora Sousa lembre que prefere mostrar a banalidade na execução da obra ao invés de "decisões conceituais e plásticas complexas que antecedem tais ações" (Sousa, 2013), e de deixar claro que trabalha com o princípio do jogo, ela refere-se à função social do artista que, dotado da palavra, cria um discurso persuasivo capaz não somente de transformar a matéria do objeto, mas de responder ao desejo de criar. Ela cita Paul Audi (Audi, 2012) para falar do compromisso ético e estético do artista, que seria não apenas o de produzir uma obra, mas de instaurar o possível, fazer com que as possibilidades aconteçam: "diante do impossível, cabe ao artista tornar a vida ainda e sempre possível" (Sousa, 2013).

Embora sob o aspecto da clínica psicanalista a proposta de fabricar acontecimentos impossíveis e de atender a desejos seja algo discutível, a função da arte pode sobrepor-se a esses limites éticos de instaurar o possível, fazer com que as possibilidades aconteçam? Essa é a dúvida saudável que apresenta o trabalho de Sousa. Adorno já afirmara que a arte é uma promessa de felicidade, mas uma promessa traiçoeira (Adorno, 1992).

Sousa, entretanto, talvez prefira ficar com a definição de Stendhall, oferecendo através da arte a possibilidade de algo melhor. Mesmo criando falsos

passados para satisfazer a desejos. Se os fins justificam os meios, a fotografia aparece aqui como o meio privilegiado para, através das suas possibilidades ilimitadas, reproduzir através do trabalho de Sousa essa promessa que talvez nunca seja cumprida.

Referencias

Adorno, Theodor W. (1992) *Teoria Estética*. Madrid, Taurus Ediciones.

Audi, Paul (2012) *Discours sur la legitimation actuelle de l'artiste*. Paris: Editions Les Belles Lettres.

Bois, Yves-Allan e Krauss, Rossalind. (1997). *Formless, an user's guide*. New York, Zone Books.

Callois, Roger (1986) *Mimetismo e psicastenia*. Che Voi? São Paulo, vol 1, numero zero.

Cauquelin, Anne. (2005) *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.

Duve, Thierry de. (2004. "Jeff Wall: pintura y fotografia" In: *La confusion de los géneros en fotografia*. Barcelona, Gustavo Gilli,

Hill, Peter. (s/d) *Superfictions*. [Consult. 2015-01-02]. Disponível em *http//www.superfictions.com*.

Stoichita, Victor (2012). *O Efeito Pigmalião. Para uma antroologia histórica dos simulacros*. Lisboa: Imago.

Sousa, Ruth. (2013). *Made-um memories corp*. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. Disponível em www.madeupmemoriescorp.br.

Wall, Jeff. (1983)."The side of Culture." *Vanguard*, maio.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Imagens flutuantes e espaços públicos na obra de Klaus W. Eisenlohr

Public spaces and floating images in the artwork of Klaus W. Eisenlohr

ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista plástica. Bacharelado em Artes Visuais, Mestrado em Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorado em Poéticas Visuais (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV), Departamento de Artes Visuais (DAV). Rua Senhor dos Passos 248, Porto Alegre, Centro, Cep. 90020-180, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: elaine.tedesco@yahoo.com.br

Resumo: O artigo reflete sobre as séries fotográficas Familiar Spaces realizadas por o Klaus W. Eisenlohr em Hannover (2004), Poznan (2004) e Helsinki (2006). O texto realizado a partir de entrevistas focaliza de que forma Eisenlohr explora o entendimento do espaço público por meio da fotografia e seu caráter flutuante quando convertida em imagem eletrônica.

Palavras chave: Fotografia eletrônica / espaços públicos / imagens flutuantes.

Abstract: *The paper debates on the photographic series Familiar Spaces carried out by Klaus W. Eisenlohr at Hannover (2004), Poznan (2004) and Helsinki (2006). The text, based on interviews, is centered on how Eisenlohr explores the understanding of public space through photography and its floating character when converted into electronic image.*

Keywords: *Digital Photography / public spaces, / floating images.*

A natureza do espaço público

O artista alemão Klaus W. Eisenlohr vem abordando, nos últimos anos, o espaço urbano por meio de séries fotográficas, filmes e também pela curadoria do evento internacional de vídeo *Urban Research*, já em sua 7a edição

apresentado anualmente no *Directors Lounge*, Z-Bar, na capital da Alemanha, onde vive desde 1989, ano da queda do muro.

Segundo o artista, Mestre pela *The Art School of Chicago* e professor de fotografia na Photocentrum *am Wassertor*, algumas questões tem norteado suas pesquisas, dentre elas, destaco – O que é a criação do espaço urbano? O que é a construção do espaço público no espaço urbano? Essas perguntas não apenas guiam o seu trabalho, mas estão presentes no seu modo político de habitar a cidade, usando o transporte cicloviário, comprando alimentos em feiras ecológicas, não comendo carne e procurando ser acolhedor com as pessoas que conhece. Como parte dessa prática, de tempos em tempos, o artista costuma fazer saídas fotográficas com o grupo de alunos para registrar os mais variados aspectos da vida berlinense. Esses percorridos fotográficos proporcionam uma constante reflexão sobre as mudanças ocorridas na cidade, favorecendo a atualização do pensamento sobre os diferentes aspetos dos espaços em transformação e sua relação com a comunidade e o planejamento urbano.

Especificamente sobre o caso da cidade em que reside o artista afirma:

> *Eu atualmente não sou tão contra o planejamento urbano que a prefeitura (de Berlim) está fazendo, eu penso que é bom que exista um planejamento da cidade, de uma certa forma isso é o que tem faltado. Hoje em dia, frequentemente, o planejamento da cidade não vem do governo ou dos urbanistas da administração da cidade, isto é o que eu penso estar acontecendo mal, especialmente em Berlim.*
> *Berlim costumava ter muitos espaços abertos sem função, que tinham basicamente usos temporários, eles eram usados e divididos. Como uma área verde que não possui projetos para ela. Apenas estava lá, como um terreno vazio, mas as pessoas a tinham para qualquer tipo de uso, eles faziam festas, andavam de skate e outros esportes. E existiam também outros espaços como fábricas vazias e compartilhadas, onde as pessoas tinham permissão de uso temporário.* (Eisenlohr, 2014)

Assim como em outras cidades européias tal planejamento está cada vez mais atrelado aos interesses econômicos de incorporadoras que vem comprando largos terrenos vazios existentes em zonas, anteriormente desimportantes. No Brasil também é exatamente assim, a movimentação dos centros urbanos altamente povoados se desloca para áreas anteriormente degradadas ou abandonadas. É certo que não é possível manter todos esses espaços, as cidades estão sempre mudando e também as formas como os diferentes grupos se organizam em busca de locais para as mais diversas atividades em ações coletivas e públicas no espaço urbano, a respeito disso Eisenlohr diz:

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

> *Atualmente há uma nova ideia a respeito dos usos temporários dos espaços, por exemplo existe esse termo 'exploradores urbanos' que é um termo positivo para as pessoas que usam, de alguma forma, esses espaços temporariamente, esse tipo de uso não tem um uso em si mesmo, a razão pela qual o uso temporário tornou-se importante é por ser realmente útil desenvolver alguma coisa. E esse tipo de desenvolvimento é, frequentemente, um uso comercial. Então o uso temporário torna-se interessante porque coloca atenção em alguma área que as pessoas reconhecem como sendo importante ou possivelmente útil para alguma coisa. E então essas pessoas que organizam algo, não importa que tipo de organização seja, se isso é algum evento cultural, se é um tipo de um evento de música ou artes, não importa, isto é chamado de 'ativar o espaço' e, uma vez que o espaço está ativado, ele vai ser vendido e essas pessoas os 'exploradores urbanos' terão que se deslocar. Não haveria problemas desde que existissem muitos espaços para encontrar. O que é engraçado sobre isso, de uma certa forma, é que a ecologia das áreas verdes está com menos proteção na atualidade do que antes.* (Eisenlohr, 2014)

Sua reflexão prossegue constatando que na atualidade a única forma de manter as áreas verdes e espaços abertos é a criação de parques. O que eliminaria a existência de áreas abertas vazias, sem um destino definido do perfil das atuais grandes cidades. Todo espaço natural existente é assim um espaço da cultura (Flusser, 1979).

Seus questionamentos foram tratados em suas séries de fotografias panorâmicas nomeadas *Familiar Spaces* realizadas respectivamente em Hannover (2004), Poznan (2004) e Helsinki (2006). É sobre elas que falo a seguir.

Familiar Spaces

As séries *Familiar Spaces* são decorrência de um trabalho anterior, realizado durante o seu Mestrado em Chicago (1999-2002) quando passou a refletir sobre a existência ou não de espaços públicos, considerando a hipótese que em Chicago não existiriam espaços públicos, apesar dos múltiplos dispositivos e aparatos urbanos e comerciais (privados). Desde então o artista passou a procurar diferentes locais urbanos, observando suas características e usos sem querer provar nada, sem procurar exatamente espaços urbanos públicos ou não, apenas interessando-se pelo espaço público. A primeira série (Hannover, 2004), assim como em Chicago, foi criada para ser uma parte da pesquisa de um filme. Diz o artista – "Na época, a primeira intenção não era fazer uma série de fotografias era apenas produzir material de pesquisa para o filme. Então, quando vi, a série de fotografias era tão forte que eu decidi mostrá-las em uma primeira apresentação, mesmo sem ter feito o filme."

Cada série é constituída por duas sequencias fotográficas que rodam simultaneamente lado a lado. São fotografias obtidas com uma câmera analógica

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Klaus W. Eisenlohr. *Familiar Spaces*, Helsinki, Exposição no *Helsinki Artist-in-residency Program*, dezembro (2006). Fonte: www.richfilm.de/archive/framesHelsinki.html
Figura 2 · Klaus W. Eisenlohr. *Familiar Spaces*, Hannover. Exposição no Foro Artistico Hannover, Setembro, (2004). Fonte: hwww.richfilm.de/archive/hannover

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

russa que apenas fotografa panoramas. O tempo de movimento da lente para o registro das cenas é de 30 segundos. O processo de trabalho inicia-se com as obtenções dos negativos que depois são enviados para um laboratório químico para revelação, ampliação e digitalização.

As sequencias são exibidas em projetores, lado a lado. Durante a apresentação as imagens parecem formar um panorama alargado, transmitindo a sensação de continuidade entre as imagens da esquerda para a direita. Em outros momentos provocam a impressão de repetição. Essas impressões e sensações fazem parte do jogo perceptivo proposto pelo artista aos observadores. Um dos dados contido nesse jogo é o tempo do deslocamento de nosso olhar de uma tela à outra, esse dado poderia ser entendido também como um comentário sobre a nossa visão binocular, substituída culturalmente pelo entendimento visual do mundo através das imagens monoculares.

Embora sugiram continuidade ou repetição isso não está presente nas sequencias. As fotografias dos espaços urbanos, expostas simultaneamente nas duas telas, foram tomadas no mesmo lugar, porém em direções diferentes (Figura 1), são dois pontos de vistas sobre o mesmo local. Por exemplo: um de frente e outro por trás do mesmo objeto, mas isso não é uma regra, em alguns casos existe apenas um deslocamento lateral, tirando a câmera do eixo.

Eisenlohr considera que essas séries de fotografias panorâmicas apresentadas como slide show eletrônico, em dois monitores com áudio, são uma atualização dos antigos *slide shows* com projetores para diapositivos que, na época, também eram acompanhados por uma trilha sonora. Sobre isso diz "Para mim elas continuam sendo uma série de fotografias mesmo sendo mostradas como um *slide show* de dois canais."

O áudio da primeira série Hannover (Figura 2) foi montado a partir de da apropriação de um fragmento sonoro de uma música na internet, que tornou-se material pra uma nova composição. Tal música com repetição pós-minimalista, remete a uma reza pagã, e cria um clima grave, soturno. Nos trabalhos seguintes a relação entre imagens e áudio é outra. Em Helsinki a primeira parte da trilha sonora parece pertencer ao ambiente das imagens, sons de carros ao fundo evocam a construção do som em off usada no cinema – complementam o lugar, mas depois dos primeiros cinco minutos o áudio não mais pertence as imagens, elaborado de modo não diegético, apresenta um caminho percorrido pelo artista em alguma paisagem natural e foi montado, em algumas partes, juntamente com uma batida musical de fundo, nessa passagem o que assistimos então são dois espaços externos distintos – um visual e outro sonoro. O áudio do *slide show Poznan* (Figura 3), criado a partir de sons gravados na cidade, contém algumas

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · Klaus W. Eisenlohr. Familiar Sapaces, Poznan. Exposição no Faust Kunsthalle Hannover, nov/dec, (2004). Fonte: www.richfilm.de/archive/framesHannover.html

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

camadas sonoras sobrepostas, com vozes, músicas, sons urbanos, é uma trilha contínua, que sugere uma festa comunitária, é de um parque perto do mar, ao mesmo tempo, as imagens apresentam diferentes paisagens nubladas e invernais. Nos dois últimos trabalhos o áudio é maior do que a sequencia de imagens e funciona em paralelo a elas, isso implica que a cada *looping* a relação entre imagem e som muda, são outras combinações. Essas séries de tem assim uma regra que insere abertura e acaso na conexão entre som e imagem, além de incluir a permeabilidade entre os sons do espaço onde o trabalho é apresentado.

O áudio agregado as imagens amplia o que Joan Fontcuberta nomeia como produção de realidade, onde "o real se funde com a ficção e a fotografia pode fechar um ciclo: devolver o ilusório e o prodigioso as tramas do simbólico" (Fontcuberta,1997: 185) Encerrar tais propostas que partem da fotografia no debate e separação entre a verdade ou manipulação da fotografia não cabem aqui.

Por fim algumas flutuações

A fotografia eletrônica nessas obras é empregada em uma flutuação que considero pertencer a natureza mesmo da eletrônica, ela nada tem de fixidez, as imagens construídas pelo artista, quando capturadas em negativos fotográficos ou em película fílmica, passam pelo processo de digitalização e assim, aderem a impermanência de seu modo de atualização. Tornam-se instáveis e voláteis no momento de sua exposição, dependentes que são dos aparatos de leitura, sejam telas, projetores, monitores televisivos ou quaisquer outros, transmigram de um suporte a outro e é com eles, na direta interdependência de suas possibilidades de emissão ou transmissão que se formam diante dos possíveis olhares dos observadores.

Na obra de Klaus W. Eisenlohr a flutuação da fotografia eletrônica parece de certo modo reverberar os deslocamentos realizados pelo artista a outros países, quando, na posição de estrangeiro, passa a experienciar os espaços públicos das cidades que visita, por ocasião de projetos em residências artísticas, também em um estado impermanente, as convivências e entrevistas com os habitantes, são capturadas em imagens que depois serão revistas, editadas, tratadas e reconfiguradas.

É um processo criativo voltado para a observação da natureza nas cidades e os modos de usos dos espaços públicos, tramado a partir de configurações com as tecnologias da imagem. Tal processo não é pré-determinado, o artista costuma criar a partir de algum esboço de ideias que é posto em contato com sua experiência direta por onde circula.

Como escreveu Flusser as experiências naturais não se distinguem em seu impacto existencial das culturais, e portanto, a distinção ontológica entre natureza e cultura não se sustenta, a distinção pertinente ao presente seria entre experiências determinantes e experiências libertadoras (Flusser, 1979). Certamente no trabalho de Klaus W. Eisenlohr encontramos uma dialética entre essas duas formas de experiência. A busca e o encontro com aquilo que é determinante gera as experiências libertadoras durante a criação de suas obras.

Referências

Flusser, Vilém (1979) *Naturalmente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Duas Cidades.

Fontcuberta, Joan Fontcuberta (1997) *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: Gustavo Gili.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Luminaris: sob a Luz do Cinema de Atrações

Luminaris: under the Light of Show Film

ELIANE MUNIZ GORDEEFF*

Artigo completo submetido a 12 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Graduação em Desenho Industrial, habilitação Programação Visual, Universidade Federal do Rio de Janiero (UFRJ); Mestre em Artes Visuais, UFRJ.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Belas-Artes (FBA), Centro de Investigação e Estudos de Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia 2, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: gordeeff@quadrovermelho.com.br

Resumo: O objeto deste artigo é apresentar como um meio audiovisual carrega em sua imagem, movimentos e estética de outro meio audiovisual. O recorte é a animação em Pixilation, Luminaris (2011), de Juan Pablo Zaramella premiada internacionalmente, que mesmo com a criação artificial dos movimentos, apresenta similaridade visual com as primeiras produções do Cinema, como Viagem à Lua (1902), de Georges Méliès.
Palavras-chave: Imagem animada / Pixilation / Stop motion / Primeiro Cinema.

Abstract: *The object of this paper is to present how a medium carries in his image, movements and aesthetics of other audiovisual medium. The focus is on the animation in Pixilation, Luminaris (2011), by Juan Pablo Zaramella internationally awarded, which even with the artificial creation of movements, presents visual similarity with the early productions of Cinema, as Trip to the Moon (1902), by Georges Méliès.*
Keywords: *Animated image / Pixilation / Stop motion / First Cinema.*

Introdução

Analisar como um meio audiovisual apresenta em sua imagem, movimentos e estética de outro meio audiovisual — as primeiras obras do Cinema — é o objetivo deste artigo. O recorte escolhido foi o curta-metragem animado *Luminaris* (2011), do argentino Juan Pablo Zaramella, produzido em *Pixilation*, onde atores se comportam como bonecos manipulados.

Diretor e animador independente, Zaramella começou a desenhar aos três anos, e aos 17 anos já publicava trabalhos gráficos de humor. Ingressando no Instituto de Cine de Avellaneda, Argentina, formou-se em Direção de Cinema Animado, iniciando a sua vida profissional, e rapidamente seus trabalhos atraíram a atenção de agências de publicidade e produtoras, com os prêmios de *Melhor Filme do Ano* (INCAA) e o *Cóndor de Plata*, pelas produções *Viaje a Marte* (2001) e *A Luva* (2004) (TV Cidade).

Uma característica de Zaramella é ser pluralista, utilizando diversas técnicas de animação — apesar de se dedicar mais ao *Stop motion*. E depois de um desenho animado (*Lapsus*, 2007), e uma animação com bonecos e massinha (*Na Ópera*, 2010), ele produziu um *Pixilation, Luminaris*.

O curta-metragem apresenta uma história simples e cômica, que pela indicação da composição de cenários e indumentária, se passa entre as décadas de 1940 e 1950, em Buenos Aires. O personagem principal trabalha em uma fábrica de lâmpadas, onde estas são "fabricadas" através da boca dos seus empregados. Com movimentos característicos da técnica, Zaramella cria situações inusitadas e surreais, típicas das produções animadas. Mas tais cenas, e mesmo a criação artificial desses movimentos, apresentam similaridade visual com as primeiras produções do Cinema, o *cinema de atrações* (Mascarello, 2006), com a presença de *gags*, personagens sem profundidade psicológica e a chamada *parada para substituição* — artifício utilizado para produzir desaparecimentos e transformações durante a cena, através da interrupção das filmagens (Mascarello, 2006: 29) — características presentes em obras como *Viagem à Lua* (1902), de Georges Méliès.

Inspirada no tango *Lluvia de Estrellas*, composto em 1948 por Osmar Maderna, o roteiro da animação começou a ser escrito durante uma residência de criação em Abbaye de Fontevraud, com apoio da DRAC de Pays de la Loire, França, em 2008 (Revista Ñ, 2012). *Luminaris* recebeu 300 prêmios internacionais, dentre eles os prêmios de público e crítica, no *Festival de Annecy* 2011 (França); o de Melhor Animação, no *Anima Mundi* 2011 (Brasil), e foi uma das dez produções animadas incluídas na lista da *Academia de Artes e Ciências Cinematográficas* (EUA), o que a habilitou a ser indicada ao *Oscar* de 2012.

1. As Características de Luminaris

Luminaris é uma daquelas obras que se formam lentamente. A inspiração na música argentina era um pensamento antigo de Zaramella (2014b), pois desde a infância, tinha a sensação de que o tango escondia uma história pelas suas mudanças rítmicas e melódicas, e o utilizou como base para o roteiro. Tal fato,

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Juan Pablo Zaramella, *Still de Luminaris* (2011), a luz que impele o personagem a levantar da cama.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 2 · Juan Pablo Zaramella, *Still de Luminaris* (2011), a luz que impele os personagens a deslizarem pela rua, a caminho do trabalho.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

também determinou a estética do filme, com personagens de terno e chapéu, e cenários com elementos arquitetônicos de Buenos Aires, com características *Art Nouveau* e *Art Deco*.

Em termos de técnica, Zaramella (2014b) — cujas influências declaradas são Norman McLaren e Jan Svankmeyer, dois mestres da animação experimental — concluiu que o *Pixilation* era a técnica mais "adequada ao espírito da música", pela visualidade do movimento capturado, que dá a impressão de inconstância ao longo de sua execução — o que resulta num ritmo visual. Assim, o animador realizou vários testes prévios de movimentação e de animação em *Pixilation*, o que despertou-lhe outro interesse: a luz.

Como os testes foram feitos ao ar livre, Zaramella percebeu que a movimentação da luz registrada em suas imagens, também era "animada", e que seria interessante adicionar tal efeito à sua produção — tanto que lhe inspirou o título, *Luminaris*. Todas as sequências que apresentam o início do dia, mostram o movimento da luz (e das sombras) impelindo os personagens a agirem — como levantar da cama (Figura 1) e irem ao trabalho (Figura 2).

A atuação dos personagem também é exagerada — semelhante ao teatro e aos filmes do início do Cinema — o que combina com a surrealidade da história, que se passa na maior parte numa fábrica, onde os personagens criam lâmpadas através da mastigação de pequenas bolas de gude. Vale observar que o *exagero*, também é um dos *Princípios Fundamentais de Animação* (Lucena, 2001: 115), — que são regras para a boa representação dos movimentos, que foram difundidas com os sucessos das produções de Walt Disney.

Com uma narrativa simples, *Luminaris* mostra um personagem que deseja criar lâmpadas, fora da fábrica em que trabalha, mas não consegue acendê-las. É sempre uma funcionária que as acende com o piscar dos olhos: a mulher que "dá à luz" — tal metáfora foi intencional (Zaramella, 2014b). Mas ao ser despedido — pois é flagrado roubando as bolinhas de gude — consegue a ajuda de sua colega de trabalho e fogem em um balão feito com uma enorme lâmpada acesa (por eles criada), tendo como fundo a cidade iluminada — imagens na verdade, de Paris (Zaramella, 2014a) —, fechando o filme com um longo beijo — o que vai de encontro ao romantismo do tango.

As cenas da obra apresentam *gags* visuais — "a mais completa forma de narrativa do cinema" (Mascarello, 2006: 29) —, uma pequena ação cômica, seja através dos movimentos da animação (a luz que empurra os objetos), ou do absurdo das ações (mastigar uma bola de gude e sair uma lâmpada pela boca) — pois o inusitado e o absurdo são ingredientes para o chiste (Freud, 1969). Aliás a comédia está sempre presente nas obras de Zaramella. *Luminaris* tem humor

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

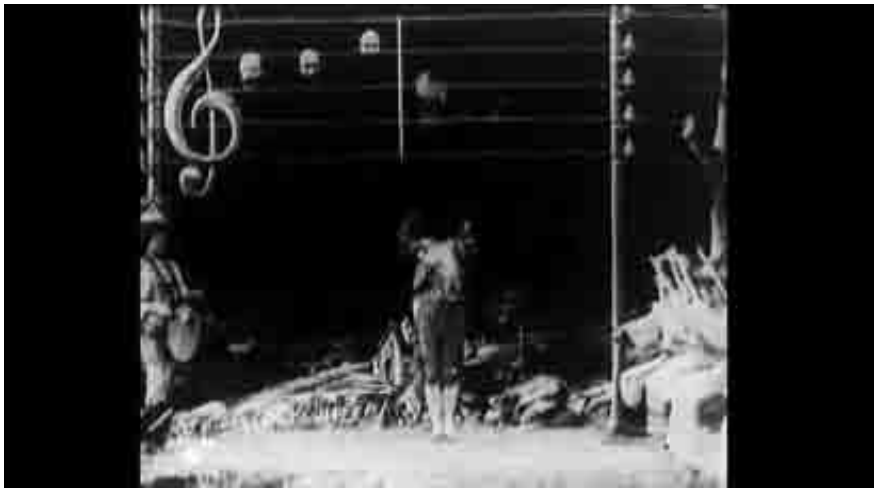


Figura 3 · *Still de Melomania* (Méliès, 1903), onde personagem arranca a cabeça e a joga para a partitura no alto.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 4 · Juan Pablo Zaramella, *Still* de *Luminaris* (2011), o personagem tira lâmpadas da boca, depois de mastigra bolinhas de gude.

ingênuo mas explícito, resultado dos movimentos e ações dos personagens, que lembram os antigos filmes mudos — não há diálogos em *Luminaris* —, as chamadas *Comédias Pastelão* (Bergan, 2010) de Charles Chaplin (1889-1977) e Buster Keaton (1895-1966) — as cenas da fumaça que sai dos ouvidos do chefe da fábrica e do chute que o personagem recebe, ao ser demitido, são bons exemplos. Além da surrealidade das ações, como em *Melomania*, de Georges Méliès (1903), em que o personagem arranca a própria cabeça, colocado-a numa partitura, e o personagem de *Luminaris*, que retira lâmpadas da boca (Figura 3 e Figura 4).

2. O Pixilation e os Primeiros Filmes

O *Pixilation*, como técnica animada, difere dos outros tipos de *Stop motion* (massinha, bonecos, areia, pintura sobre vidro, recorte) pois trabalha com atores, e na grande maioria dos casos (exceto quando se utilizam cenários virtuais), trabalha com elementos do mundo real, em proporções reais, o que a aproxima no aspecto plástico e de produção, do *mise-en-scène* do teatro mas principalmente, dos filmes de vida real, pois em *Pixilation*, são necessários os mesmos aparatos técnicos — luz, cenários, locações, indumentária e atores. Porém eles não atuam mas são "animados" pelo animador, que deve respeitar e utilizar os *Princípios Fundamentais de Animação* para a boa representação dos movimentos nas cenas.

As primeiras utilizações do *Pixilation* — e do *Stop motion*, na época conhecida como *parada para substituição* —, foram registradas nos primeiros anos do cinema, em filmes de Thomas Edison (1847-1931), nos EUA, e de Georges Méliès (1861-1938), na França, que entrou para as Histórias do Cinema e da Animação pela sua inventividade e versatilidade. Como ilusionista e dono do *Theâtre Robert-Houdin*, Méliès utilizou as técnicas que lhe eram familiares unidas aos avanços tecnológicos da nova arte que surgia. Assim, "desenvolveu diversos truques de fotografia aplicada ao cinema: sobreposição, exposição múltipla, fundos pintados, transição de imagens (*fade*), animação quadro a quadro" (Bergan, 2010: 12), com objetos e pessoas, dominando a produção de filmes de ficção nos primeiros anos, tendo a sua produtora a *StarFilms*, "escritórios de distribuição nos EUA e em várias cidades da Europa" (Mascarello, 2006: 21).

Sua obra *Viagem à Lua* (1902) inaugurou o chamado *Cinema Ilusionista* — que enfatiza "a criação de realidades espaciais e temporais alternativas ou experiências 'impossíveis'" (Bergan, 2010: 12) — e a *ficção científica*, influenciando vários cineastas, como Jean Cocteau (1889-1963), Jan Svankmeyer (1934—) — uma das influências declaradas de Zaramella (2014b) — e Tim Burton (1958 —). Mas, como uma obra do início do século XX, guarda muita similaridade com a atuação teatral — exagero e tomadas de câmera parada, com a ação que se desenrola à sua

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

frente — e a necessidade de se criar condições técnicas, de se contar histórias e atrair a atenção do público. O Cinema era uma novidade tecnológica.

> *Para o historiador Tom Gunning, o cinema da primeira década tem uma maneira particular de se dirigir ao espectador, que configura o que ele chamou de "cinema de atrações".* [...] *Gunning propôs que o gesto essencial do primeiro cinema não era a habilidade imperfeita de contar histórias, mas, sim, chamar a atenção do espectador de forma direta e agressiva, deixando clara sua intenção exibicionista* (Mascarello, 2006: 24).

Esse período do Cinema é dividido em duas fases: de 1894 a 1903, com histórias sem motivações psicológicas profundas e que privilegiam as ações físicas; e depois, até 1907, com produções que utilizam múltiplos planos e narrativas mais elaboradas, com ações cômicas. Há mais ficção que "cinema de atualidades" (Mascarello, 2006: 26), com imagens documentais — como *A Chegada do Trem na Estação* (Lumiére, 1895).

A partir de 1907, há uma maior organização da indústria cinematográfica, e o Cinema transforma-se na primeira mídia de massa da história. Utilizam múltiplos planos com histórias mais complexas. Na segunda década do século XX, inicia-se o chamado *cinema de transição* (Mascarello, 2006: 37), e também começam a surgir com grande sucesso, os *Slapstick* (termo inglês, originário das batidas nas chapas de madeira usadas pelos palhaços para pedir aplausos), as *Comédias Pastelão*, um tipo de ficção já experimentada pelos Irmãos Lumière, em *O Jardineiro Renegado* (1895), mas que foi elevada ao patamar de arte refinada graças aos gênios de Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Loyd (1893-1971), entre outros (Bergan, 2010).

Conclusão

No início do século XX, onde ainda não havia as diferenciações técnicas e de narrativa da atualidade, todas as experimentações eram possíveis, aceitas e desejáveis, assim como os efeitos criados para a obra *Luminaris*, que a destacaram em todas as salas em que foi exibida.

As similaridades plástica e de humor da produção de Zaramella com os primeiros filmes é evidente, mas segundo o próprio animador, a opção estética "foi intencional, mas que igualmente não queria chegar a uma mera recriação da linguagem do cinema mudo, então quis que a cor saturada dominasse todo o curta" (Zaramella, 2014b). Já em relação ao humor, não foi proposital, "mas certamente foi uma influência".

Como animação *Pixilation*, *Luminaris* é criado a partir de um mundo próprio,

como os chamados filmes *Ilusionistas*, divertindo e retirando o público da lógica realista. E como também explica Paul Wells (1998: 90),

> *Animação tridimensional é directamente relacionada com a expressão de relevância, e, como tal, a criação de uma certa metarrealidade que tem as mesmas propriedades físicas do mundo real. Esta fabricação desempenha essencialmente como versão alternativa da existência material,* [...].

E na versão de Zaramella, é possível mastigar bolinhas de gude e ascender lâmpadas sem energia elétrica.

Em termos técnicos logicamente a produção difere dos filmes mudos, na utilização da cor, nos movimentos de câmera, nos efeitos digitais nas substituições dos cenários e no cuidado sonoro. Mas como um filme de experimentação — pois o próprio animador declara e apresenta em seu *making of* (Zaramella, 2014a), a necessidade de experimentar a técnica —, a própria situação de sua produção também é similar a situação de inovação encontrada pelos primeiros cineastas com o Cinema. Essa possibilidade de explorar e criar novas expressões artísticas, parece favorecer a liberdade criativa, desvinculada de padrões preestabelecidos.

Com essa liberdade expressiva, mas partindo de um tango, Zaramella foi de encontro ao que afirma Paul Wells (1998: 46) sobre as animações experimentais, que estas possuem uma "relação psicológica e emocional, com som e cores que pode ser expressa através da forma livre que caracteriza animação", e ainda observa que: "se a animação ortodoxa é sobre a 'prosa', por conseguinte, a animação experimental é mais 'poética' e sugestiva em sua intenção". No caso, a técnica *Pixilation*, escolhida por Zaramella, caracteriza visualmente o filme, que com sua narrativa e trilha sonora, formam um exemplo de expressão poética, influenciada pelos primórdios do Cinema, com uma mensagem positiva nos dias de hoje: "a soma de talentos é mais forte que o talento individual" (Zaramella, 2014b).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

A Chegada do Trem na Estação (1895). [Consult. 2014-11-10] Filme em linha. França: diretores e produtores Auguste e Louis Lumière. Disponível em <URL: https://www.youtube.com/watch?v=wA3f4ikbEw8>.

Bergan, Ronald (2010). *...ismos:* para entender o cinema. São Paulo: Editora Globo S.A. ISBN: 978-85-250-4912-4.

Freud, Sigmund (1969). *Os chistes e sua relação com o inconsciente.* Rio de Janeiro: Ed. Imago.

Lucena, Alberto (2001). *Arte da Animação*: técnica e estética através da história. São Paulo: Senac Editora. ISBN: 978-85-396-0161-5.

Luminaris (2011) [Registo vídeo]. Argentina: diretor e produtor Juan Pablo Zaramella. O Melhor do Anima Mundi vol. 7 (2012). 1 Disco (DVD). *Making of Luminaris* (2011). [Consult.2014-11-01]. Filme em linha. Argentina: diretor e produtor Juan Pablo Zaramella. Disponível em <URL: http://www.zaramella.com.ar/site/video>.

Mascarello, Fernando (2006). *História do Cinema Mundial.* São Paulo: Papirus Editora. ISBN: 85-308-0818-5.

Melomania (1903). [Consult. 2014-11-10] Filme em linha. França: diretor Georges Méliès, e produção StarFilms. Disponível em <URL: https://www.youtube.com/watch?v=uEqKK_Ue-ME>.

Revista Ñ (2012). *Con el sol de protagonista, una animación argentina aspira al Oscar* [Consult.2014-12-01] Site do Clarín. Disponível em <URL: http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/cine/Juan-Pablo-Zaramella-Luminaris_0_632936887.html>.

TV Cidade (2012). *Semana de Animação traz cineasta argentino para mostra de curtas e oficinas.* [Consult. 2014-12-01]. Site da TV Cidade de Osasco. Disponível em <URL: http://www.tvcidadenet.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2169:semana-de-animacao-traz-cineasta-argentino-para-mostra-de-curtas-e-oficinas&catid=33:osasco&Itemid=54>.

Viagem à Lua (1902). [Consult. 2014-11-10] Filme em linha. França: diretor Georges Méliès, e produção StarFilms. Disponível em <URL: https://www.youtube.com/watch?v=lZpXc2plLGo>.

Wells, Paul (1998). *Understanding animation.* Londres: Routledge. ISBN: 0-415-11596-5.

Zaramella (2014a). Site da produtora de animações. [Consult.2014-12-01]. Disponível em <URL: http://www.zaramella.com.ar/site/>.

Agradecimento: O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — Brasil.

A intensidade estética na obra de Guillermo Kuitca: experiência do olhar

The aesthetic intensity in the work of Guillermo Kuitca: experience the look.

FÁBIO WOSNIAK* & JOCIELE LAMPERT**

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2014.

*Artista Visual. Licenciatura em Pedagogia/Supervisão Escolar – Universidade do Estado de Santa Catarina, Faculdade de Educação (FAED/UDESC).

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Centro de Artes (CEART), Departamento de Artes Visuais (DAV).
Avenida Madre Benvenuta, 2007 – Santa Mônica, CEP 88035-901, Florianópolis – SC, Brasil. E-mail: fwosniak@gmail.com

**Professora da Graduação e da Pós-Graduação em Artes Visuais. Artista Visual. Doutora em Artes Visuais pela Universidade de Estado de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP), Mestre em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFSM), Graduação em Desenho e Plástica (UFSM).

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes (CEART), Departamento de Artes Visuais (DAV), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Av. Madre Benvenutta, 1907. Itacorubi – Florianópolis – Santa Catarina. CEP 88.035-001. Brasil. E-mail: jocielelampert@uol.com.br

Resumo: O objetivo do presente artigo é refletir sobre a intensidade estética presente nas pinturas e no processo pictórico do artista argentino Guillermo Kuitca. Para pensar essa potência estética, os autores derivam suas reflexões a partir do conceito de experiência do filósofo John Dewey (2010) e, de estudos acerca do aporte subjetivo e a articulação entre tempo de produção, processo criativo, e a clave sobre diferentes modos de ver a obra (Berger, 1999).
Palavras chave: Guillermo Kuitca / experiência / processo criativo.

Abstract: *The objective of this paper is to discuss the aesthetic intensity present in the paintings and the pictorial process of the artist Guillermo Kuitca. In order to think this aesthetic power, authors derive their thinking from the concept of experience, from the philosopher John Dewey (2010), and also from studies on subjective input and the link between production time, creative process, with a key on the different ways of seeing the work (Berger, 1999).*
Keywords: *Guillermo Kuitca / experience / creative process.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Guillermo Kuitca é um dos artistas mais relevantes no contexto latino-americano. Suas obras se fazem presente em coleções, Museus e Galerias de todas as partes do mundo e, embora, viva e trabalhe em Buenos Aires / Argentina, sua obra circula em grandes centros contemporâneos desde meados da década de 1980, época situada pelo retorno a tradição pictórica na Arte Contemporânea.

O conjunto de pinturas do artista configura-se pelo exercício solitário de sua produção, do domínio técnico exato e de um longo processo de aprendizado na pintura.

A intensidade estética constituída por Kuitca, em suas obras, é apresentada na produção de espaços de solidão, ausências, sugestão de rastros, vestígios, presença de memórias, onde são elaboradas em uma arquitetura ou mapa que evidencia um distanciamento – tendências personificadas na contemporaneidade na vida de qualquer cidadão. Mas no caso do artista, a obra presentifica o acontecimento, ou pressupõe filosofias que não existem de fato e sim, são fantasmagóricas ou alegóricas.

O que a obra de Kuitca nos remete é um *estar-entre*, entre a pintura e seu enunciado subjetivo. Desta forma, o conceito de *estar entre*, presente na obra de Deleuze (Deleuze & Guattari, 1999), aproxima-se do conceito de acontecimento, enunciado no pensamento de Foucault (1972), que nos remete as obras do artista.

Para Foucault,

> *A problematização da atualidade como acontecimento constitui-se num certo movimento do pensamento, da crítica, que desatualiza o hoje, o presente, fazendo da atualidade uma borda do tempo que envolve nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade.* (Foucault, 1972: 162-1630)

As obras de Kuitca, propiciam esse movimento de pensarmos no presente e desestabilizar nossas certezas, neste sentido que o conceito de Foucault (1972), encontra a aproximação com o conceito de *entre-tempo* de Deleuze (Deleuze & Guattari, 1999), ou seja, o *entre-tempo*, como um acontecimento de esperas e reservas, uma imensidão de tempo (s) vazio (s), um *porvir a ser* na experiência, produzindo uma singularidade na "nova ordem" do *pensamento-acontecimento.*

Conforme o conceito de acontecimento, no caso específico da obra de Kuitca, a pintura sugere planos ou conteúdos que indagam sobre metafísica, causalidade e/ou existência, que configuram a identidade subjetiva do indivíduo como um 'estar em um labirinto'.

O universo estético do artista vem sendo construído nos últimos 35 anos, e pode ser também tangenciado, em dimensões políticas, discursivas e, porque não, pedagógicas, visto que o artista situa claramente em seu trabalho uma alusão aos desaparecidos da ditadura na Argentina, além de criar mapas, redes,

teias, que configuram arquiteturas distanciadas de um tempo/espaço único, e sim, presentifica montagens de cenas em apartamentos, teatros, hospitais, quartos, ao mesmo conceito de simultaneidade.

Assim, a obra situada neste texto, *El Mar Dulce* (Figura 1), apresenta ao espectador possíveis leituras em cenas díspares. Em tons taciturnos e sombrios, as cenas sugerem vínculos, no entanto, não diretamente. A cor e a composição contemporânea instaurada pelo artista, apresenta uma obra singular no contexto pictórico, embora podemos encontrar semelhanças com os planos de corte de Velásquez.

Outro elemento chave na obra é a presença da cama, espaços que transformam o olhar do espectador em esquemas de perguntas, mas que apartam a possibilidade do descanso. A cama é um elemento norteador da obra de Kuitca, que transforma-se em labirintos e mapas, de fato, em obras como *A Sagração*. O conceito de mapa ou cartografia, poderia ser aplicado neste sentido, no entanto, a expressão pictórica evidencia no tempo / espaço contemporâneo o lugar do homem, sua forma de pensar, de apresentar seus pensamentos e estar a deriva em meio ao vivido.

> *A cama, plataforma central onde Kuitca se apoia para desenvolver suas imagens, também vem assumindo ao longo das últimas três décadas significados múltiplos (...) cama de prazeres sexuais ou, quem sabe, horrores (...) nos apartam da possibilidade de descanso (...) constituem um espaço isolado de sono e perda (...) que nos coloca cada vez mais em contato com nós mesmos e nossos fantasmas* (Hannud, 2014: 18).

Neste sentido podemos aproximar a obra de Kuitca, seu fazer pictórico, e seu lugar na Arte Contemporânea, de acordo com o que Dewey (2010) afirma sobre a qualidade penetrante de uma experiência estética. Para o autor, esse percurso da qualidade de uma experiência está vinculado a todos os elementos que temos consciência, do objeto focal à transformação das ideias em um todo, sendo a sensação deste todo, um extenso contexto de toda a essência da experiência.

No caso específico da pintura, o sentido mais comum por onde é "absorvido" os conteúdos de uma obra é a percepção. Em toda experiência estética, tocamos o mundo através de um órgão específico. Será a partir deste órgão que a percepção encontrará o fluxo para operar em toda a sua energia.

Energia essa, provocada exclusivamente pela obra de Arte, que é "a maior realização intelectual na história da humanidade" (Dewey, 2010: 93).

O autor nos explica que:

> *A obra de arte provoca e acentua essa característica de ser um todo e de pertencer ao todo maior e abrangente que é o universo em que vivemos. Essa é, a meu ver, a explicação da sensação de requintada inteligibilidade e clareza que temos na presença de um objeto vivenciado com intensidade estética* (Dewey, 2010: 351).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 2 · Guillermo Kuitca, *El mar Dulce* [o mar doce] 1984. Acrílica sobre tela 195×347 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: fotografia de Fábio Wosniak, 2014.

A arte reside no próprio processo do viver. O homem utiliza os materiais ofertados pela natureza com a intenção de significar sua existência no mundo e ampliar sua própria vida. A existência da arte, é prova de que o homem é capaz de nutrir-se conscientemente no plano do significado, intervindo com todo o seu organismo, regulando, selecionando e reordenando sua vida. A arte não está dissociada dos processos do viver, pois com ela e, a partir dela damos sentido a nossa vida, revelamos desejos e geramos impulsos, para continuarmos existindo com uma certa sensação de pertencimento no mundo (Dewey, 2010). Um exemplo disto é a série de trabalhos que configuram a exposição intitulada Diários, realizada em 2012 no The Drawing Center em New York / USA. Os trabalhos desta série compreendem pinturas circulares, que aproximam desenho e pintura de forma intimista, tratando-se dos diários do artista.

Contudo, uma obra de arte para ser artística, tem de ser estética, conforme nos explica Dewey (2010). E, o contato entre o objeto artístico e o homem, deveria resultar em experiências estéticas (no livro Experiência e Educação, John Dewey revela ao leitor como percorrer acerca de uma filosofia da experiência na Educação). Entendemos como experiência estética, a ressonância ou produção de sentido gerada através da apreciação entre o objeto artístico e o indivíduo – uma experiência singular. Essa experiência só é experiência, quando não está enclausurada em sentimentos e sensações privadas, resumidas em teorias simplistas.

A experiência compreende uma interpretação completa dos acontecimentos que circundam o Eu e o mundo. "Experiência é o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre o organismo e o meio que, quando plenamente realizada, é transformação da interação em participação e comunicação" (Dewey, 2010: 88-89).

Quando, a partir da apreciação de uma obra de arte, essa experiência acontece, há possibilidade de ressignificação na maneira de compreender a si e ao mundo, pois a experiência singular permite ao espectador da obra criar fluxos de sentidos, onde estes encontram lugares de ancoragens e repousos – nas experiências anteriores. A experiência singular não sobrepõe um saber ao outro, ela integra, pontua e define a qualidade de toda a ressignificação apreendida nesse complexo processo de apreciação do objeto artístico.

O resultado desse encontro entre espectador e obra, na perspectiva da experiência singular, vai além da produção do conhecimento, porque não é conhecimento, é a própria vida que se mescla com as coisas físicas, tornando válida uma experiência e provocando sentido ao vivido (Dewey, 2010).

Assim, a experiência do olhar na obra de Kuitca, transcreve-se também em dimensões pedagógicas, pois o olhar perpassa a escolha, a seleção e o repertório

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

do espectador, pois conforme Berger (1999), o ato de ver que estabelece nosso lugar no mundo circundante.

A reflexão deste trabalho é proveniente da visitação à exposição: *Filosofia para princesas: obras 1980-2013*, apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo – Brasil, entre 17 de julho a 02 de novembro de 2014. O nome dado a exposição tem sua origem na obra *Philosophy for Princes II* (*Filosofia para príncipes II*, 2009). Na pintura é possível observar os elementos visuais presentes no universo do artista: traços difusos, manchas, mapas, caminhos, espaços vazios, distanciamentos, uma planta arquitetônica e, quase no centro da obra um desenho que faz lembrar uma coroa de espinhos. Não é possível encontrar uma única explicação para o nome da exposição, assim como as obras deste artista. A exposição ganha um formato que convida o espectador a construir um mapa particular de solidão e distanciamento.

Para pensarmos acerca de toda a libertação pictórica presente nas obras de Kuitca, escolhemos a obra *El mar Dulce*, por considerarmos que nesta pintura, especificamente, estão presentes diversos acontecimentos que são possíveis de serem encontrados em várias outras obras do artista. Esses acontecimentos são: espaços de solidão e ausência, presenças de desaparecidas memórias, mapas de solidão e distanciamento, ausência do indivíduo, do mundo e do tempo, sentimentos de espera, frustração e deriva.

Desta forma, o que poderia ser relevante para a compreensão e interpretação da obra citada, além da forma expográfica apresentada, seria a relação entre o contexto de produção e recepção, visto que o espectador, também consiste em ser convidado a refletir sobre seu próprio cotidiano na relação com o tema da exposição. Para além disso, a pesquisa transcorre o contexto do artista, a cenografia pintada na pintura, como recortes da arquitetura e das cenas como ensaios sobre o cotidiano.

Conforme Berger, "toda imagem incorpora uma forma de ver (...) nossa percepção ou apreciação de uma imagem depende também de nosso próprio ver" (Berger, 1999: 12).

Porém, o que parece insistir em existir na obra de Kuitca são as sugestões de ausências, como escreveu Hannud:

> *O que me parece ser inevitável nessas pinturas é o sentido de nosso próprio isolamento diante das expressões do mundo produzidas pelos outros. Nos espaços vazios, marmóreos e burocraticamente plásticos produzidos por Kuitca, palcos ausentes de presenças e repletos de sugestões dos objetos que o habitam, podemos entrever um sentimento da solidão do homem perante o mundo que só é exacerbado pelo meio da pintura e suas marcas.* (Hannud, 2014:20).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Como exemplo deste sentimento de solidão, presente especificamente na obra *El mar Dulce*, espaço fantasmagórico que o artista produz, em consonância com o que não é diretamente relatado ou retratado, que reflete a potência estética produzida pela obra no seu formato expositivo, onde situa-se a produção do artista, próxima a experiência humana, ou seja, uma reflexão aproximada da apreciação ao contrário às Teorias da Arte que dizem respeito exclusivamente à compreensão, o discernimento, o que na maioria das vezes se distância da exclamação afetiva. (Dewey, 2010).

Tendo em vista que a experiência que perpassa o tempo de produção do artista, atravessa o espectador e tece o conceito de 'acontecimento', enquanto objetivo artístico. Desta forma, as obras produzidas por Kuitca refletem a potência política, discursiva e pedagógica de um tempo/espaço em que o artista está situado e, pode também situar o espectador, dependendo do modo como esse espectador incorpora essa imagem com suas experiências anteriores.

Neste sentido, ver não é reconhecer uma coisa. Ver envolve algo além do mero reconhecimento de objetos e coisas, ver de fato, para além do reconhecimento, envolve reconstruir a consciência e torna-la viva. Como afirma Dewey, "esse ato de ver envolve (...) a cooperação de todas as ideias acumuladas que possam servir para completar a nova imagem em formação" (Dewey, 2010:135).

Exatamente do lugar que partimos – a existência humana. Como o próprio artista revelou, acerca desta obra (e de outras), "são pinturas bastante operísticas (...) cinema, sexo, história da arte (...) foi então que descobri que a pintura era uma plataforma teatral na qual eu podia dirigir e apresentar minha peça" (Kuitca, 2014: 34).

O belo nas obras de Kuitca, não são os traços perfeitos, embora Kuitca tenha pleno domínio da fatura pictórica, suas obras chamam atenção pela pincelada cubista, pelo recorte de planos na composição, pelos tons sombrios ou atmosferas plasmadas e veladas. A pintura situa-se no âmbito do contemporâneo, do ato de ver como reflexão para um pensamento, e convida o espectador a adentrar na pintura e inserir-se na cena teatral instaurada pelo artista.

Referências

Berger, John (1999) *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1999). *O que é a Filosofia*? Rio de Janeiro: Editora 34.

Dewey, John (2010) Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes.

Foucault, Michel (1972) *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes Centro do Livro Brasileiro.

Hannud, Giancarlo (2014) "Filosofia para princesas." In Giancarlo Hannud [et al] *Guillermo Kuitca Filosofia para princesas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Peso em suspensão: o anjo de pedra de Laura Vinci

Weight suspended: the Stone Angel of Laura Vinci

FERNANDA MARIA TRENTINI CARNEIRO*

Artigo completo submetido a 8 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Bolsista CAPES. Mestre em Artes Visuais pela UDESC.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes (CEART), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Av. Madre Benvenuta, 1907, Bairro Itacorubi, CEP 88.035-001, Florianópolis, SC, Brasil. E-mail: fetrentini@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta a obra "Anjo de pedra" (1998), de Laura Vinci, como uma configuração desta forma perante o espaço e a função em que foi solicitado. A obra foi chamada a fazer parte da cenografia de uma peça teatral em 1998. Aqui, a reflexão se deteve na obra, sua apresentação e materialidade, que possibilitaram elucubrar sobre sua presença e diálogo entre a obra, o espaço e o espectador.
Palavras-chave: Laura Vinci / anjo / arte contemporânea.

Abstract: *This paper presents the work "Stone Angel" (1998), by Laura Vinci, as a configuration of space and the function in which it was used. The work was requested to be part of the set design of a play in 1998. This paper focuses on the work of art, its presentation and materiality, which allow ellaboration about its presence and its dialogue between the work, the space and the viewer.*
Keywords: *Laura Vinci / angel / contemporary art.*

Introdução

A obra "*Anjo de pedra*" (1998), de Laura Vinci, propõe uma reflexão sobre a configuração deste anjo perante o espaço e a função em que foi solicitado. Este anjo, carregado de um jogo duplo de peso e de leveza, foi chamado a fazer parte da cenografia de uma peça teatral, em 1998. Todavia, o foco do artigo se detém na obra de arte e reflexão sobre a mediação entre espaço e espectador, nas possibilidades

de conexões com questões da história da arte, no intuito de reforçar sua potencialidade. Como a imagem do anjo se faz presente sendo apresentada por um bloco de mármore suspenso? Existiria um jogo entre obra de arte e espectador? De que forma o olhar do espectador apreende uma unicidade entre obra de arte e o mundo?

1. Notas sobre o processo artístico de Laura Vinci

A artista Laura Vinci (1962) nasceu em São Paulo, onde vive e trabalha nesta cidade desde então e é considerada artista intermídia, escultora, pintora, gravadora e desenhista. Em 1987, formou-se em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo. Inicialmente trabalhava com pintura. A partir de 1980 vem se dedicando à escultura e à instalação e, em seu percurso, elaborou cenografias teatrais. Em 2000, concluiu o mestrado em Artes Plásticas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Os principais pontos elevados nesse processo de transformação do plano bidimensional para o plano tridimensional em grande escala foram à interação com o espaço e sua importância nas construções das obras. A artista vem trabalhando com a relação do tempo presente na obra, a matéria em transição. A transformação, que envolve permanência e efemeridade, perpassa nos objetos artísticos e jogam com os opostos, como eterno e efêmero, vida e morte, peso e leveza. Nisto, encontramos estágios da água, por exemplo, o vapor, e ainda, areia, mármore, pó de mármore, vidro, maçã.

> *Lidar com estados fugidios, como a areia que escorre por entre os dedos, é do que se ocupa Laura Vinci em sua obra. Esta doa visibilidade para passagens do tempo, nos fazendo ver aquilo que sabemos que existe, mas que por estar em permanente fluxo, fica somente como um saber abstrato, carente de materialidade. Sem estancar, paralisar, mas sim tendo a sutil capacidade de apreender delicadamente o que passa, Laura nos dá olhos para ver o que está em permanente transformação.* (Duarte, 2008)

Ainda, a elaboração da obra no espaço abrange uma relação com a vida. O orgânico está presente na rigidez e permanência das obras, pois muitas delas passam por transformações e deslocamentos no acontecimento da exposição. O tempo, neste sentido, presente na exposição, é o de desgaste e da sutileza nas etapas de suas alterações.

> *Ao ter como objeto principal de toda sua obra o tempo, aquilo que passa, Laura finda por trabalhar com a vida, que não cessa de mudar, operando ciclos de nascimentos, transformações e mortes. O encontro com suas manifestações nos possibilita experimentar o tempo, nos fazendo lembrar que nós também estamos em permanente movimento.* (Duarte, 2008)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Além das instalações que refletem e modificam o espaço em que é elaborada, Laura Vinci também realiza trabalhos para a cenografia teatral. Seus trabalhos possuem uma mobilidade que envolve a peça e o espectador. Mas alguns dos trabalhos em repouso requerem um olhar minucioso e atento, uma relação de afeições e percepções.

2. A leveza de um peso

Deste modo, apresentamos a obra "*Anjo de pedra*" (1998), de Laura Vinci (Figura 1). Um anjo, carregado de um jogo duplo de peso e leveza, devido sua materialidade, ou seja, um bloco de mármore suspenso sobre uma fonte no Teatro Oficina de São Paulo, foi chamado a fazer parte da cenografia da peça *Cacilda!*, de José Celso Martinez Corrêa, em 1998. O espetáculo narrava a vida e a obra da atriz brasileira Cacilda Becker. A imagem deste anjo confiava delicadeza e resistência, pois o mesmo estava dispensado de asas e possuía um peso sustentado por sua precipitação de ser. Ainda, seu formato destoava da construção imagética comum e, desta maneira, carregava uma força em sua face oculta. A obra não é sozinha em meio a construção espacial, mas solitária, pois é um traço em meio a luz e a escuridão, um detalhe da obra em obra.

De certa forma, o anjo esteve comparecido em todos os momentos da peça em estado de vigília (Figura 2). Nesse aspecto, "o peso, a necessidade e o valor são três noções que estão íntima e profundamente ligadas: só é grave aquilo que é necessário, só tem valor aquilo que pesa" (Kundera, 1984: 31). O anjo retorna na arte contemporânea como um peso necessário para a leveza da vida. E estar suspenso é deixar-se em vertigem daquilo que percorre no espaço, pois "a vertigem não é o medo de cair, é outra coisa. É a voz do vazio embaixo de nós, que nos atrai e nos envolve, é o desejo da queda do qual logo nos defendemos, aterrorizados" (Kundera, 1984: 53). Esse anjo suspenso direciona, para algum espaço, algum olhar. E não há necessidade de asas para flutuar, pois esse movimento está na possibilidade que os olhos permitem fazer. O anjo suspenso, dispensado de asas, apresenta-nos que o tempo humano tem uma continuidade terrena e o anjo é suspensão no tempo; sempre retorna.

Como uma aparição, "Anjo de Pedra" surge no momento do desenvolvimento da peça e, ao final, quando esta finda, ele desaparece. Feito para a peça, como cenografia, o anjo é um detalhe, no corpo do espaço e para aquela temporalidade. Olhar a obra é presenciar o olhar desta que nos vê em meio à profusão do acontecimento. Sendo para aquele espaço e para aquele evento, a obra inicia e encerra sua vida nessa lacuna entre começo e fim.

Este anjo perderia sua força ou deixaria de existir se fosse deslocado e

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Laura Vinci. Anjo de Pedra. Bloco de Mármore e cabo de aço. Teatro Oficina, São Paulo. Cenografia para o espetáculo Cacilda! (1998). Disponível em http://www.lauravinci.com.br/cenografia/, acesso em 06 jun. 2014.
Figura 2 · Laura Vinci. Anjo de Pedra. Bloco de Mármore e cabo de aço. Teatro Oficina, São Paulo. Cenografia para o espetáculo Cacilda! (1998). Disponível em http://www.lauravinci.com.br/cenografia/, acesso em 06 jun. 2014.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

apresentado em outro lugar, em algum espaço que não é seu. Neste sentido, "as esculturas de Laura Vinci não criam um espaço: se instalam num espaço já existente que só elas, porém, tornam visíveis. São glosas, citações, comentários." (Mammi, 1994). O "anjo de pedra", um bloco de mármore suspenso por um cabo de aço tem seu lugar, tem a existência para aquele conjunto. Ou seja, suspenso sobre uma fonte cujo termo "eternidade" está cravado em sua base, frente a uma parede sem reboco, uma parede crua e sob a peça uma canalização que jorra por alguns momentos água sobre o bloco e, assim, constrói todo um espaço destinado para sua presença.

2.1 Diálogos escultóricos

Compreendemos também que outros artistas se utilizam do anjo como a leveza de um peso destinado a um lugar, a um acontecimento. O anjo de Anthony Gormley (1950) transmite esse testemunho do lugar. A escultura o *Angel of the North* (1998) permanece em Gateshead, na Inglaterra, monte próximo da autoestrada A1. A obra marca o fim da mineração de carvão e está no lugar como homenagem aos mineradores que trabalhavam na região, abandonados frente à industrialização. Essa grandeza em relação a sua materialidade e seu tamanho nos transmite a destituição de leveza, pois carrega um peso fixado no solo, que o incapacita de voar. Pela sua imensidão e disposta ao ar livre, traz essa mediação entre o plano celeste e o plano terreno. O anjo como testemunha que sobrevive é uma testemunha para o outro, pois rebate ao acontecimento.

O que proporcionava sua aparição estava no acontecimento do lugar, no modo como se encontrava e no discurso que o rondava, que o fez presente no espaço, sua conexão com o espectador e presença do detalhe quando esteve em exibição. Pensar na imagem do anjo, sua forma não muda; são as atribuições dadas a essa forma que se modificam, pois sua essência vem anteriormente a sua figurabilidade do anjo. Outro fator que reside em um espaço de obra em obra de arte destaca, além do espaço e do mundo comum, a presença do espectador. A experiência entre obra e sujeito devem ser intercomunicantes entre si e assim se anulam, na formação de um único conteúdo, uma experiência intersubjetiva a partir da subjetividade. O bloco de mármore apresentado por Laura Vinci joga com o espectador. Um jogo que permite ao sujeito que a olhar construir a imagem do seu anjo presente e aprisionado naquela pedra.

> *Jogo que o espectador acompanha por seu olhar, também ele um jogo de inclusão e exclusão. Se a experiência é intensa ou, no caso, estética, o espectador se sente compartilhado com a obra em espaço intersubjetivo em que seu olhar e seu eu não são senhores da situação — são pontos pela obra ao mesmo tempo que sobre ela se debruçam. O*

que a obra então comunica acontece num espaço intersubjetivo. Um espaço em obra, quando desencadeia uma experiência estética, traz consigo uma autonomia do que comunica sem se separar do mundo intersubjetivo. A estrutura de um espaço em obra, se ele for artístico, é intersubjetiva. Diante dele, o espectador sente-se como se diante de um outro que o interpela. A obra não imita uma visão nem imita em conformidade com uma visão, mas se comunica com o espectador uma espécie de face a face que tem no mundo em comum o seu solo e a sua garantia. É sempre para um sujeito que a obra se mostra. (Tassinari, 2008: 145 -148).

Supomos relacionar a apresentação da obra de Laura Vinci aos trabalhos feitos por Rodin, que reflete sobre a sua função de escavar a forma já presente na pedra e sua "finitude" escultórica estaria presente nessa incompletude da peça. Da mesma forma em Michelangelo, que procurou desbastar o excesso que cobria as imagens presentes no bloco de mármore, sendo "a tarefa que impôs como escultor foi simplesmente remover a pedra que as cobria. Assim, o formato de um bloco estava sempre refletido nos contornos das estátuas e mantinha-as coesas num desenho lúcido, por mais movimento que houvesse na figura." (Gombrich, 1999, p. 313).

Neste sentido, a obra de Laura Vinci possibilita repensar a forma escondida na interioridade do bloco, que necessita o olhar do espectador para a sua aparição. Estaria na interioridade do pensamento construtivo do olhar, o que vai além da forma palpável. O anjo do espectador, na forma que o concebe, o faz presente naquele bloco. Ao pensar nesse espectador devemos nos inteirar que cada um possui uma leitura sobre a imagem olhada. É uma crítica subjetiva. Direcionada, mas particular. Cada qual poderá visualizá-la igualmente perante pensamentos múltiplos; "o mundo da obra é um mundo em que não há parada para olhares muito detidos, mas é antes um estar rodeado de movimentos e posições múltiplas que por um triz ainda não se comunica com o mundo comum [...]" (Tassinari, 2008, p. 152). Assim, a aparição do anjo na arte contemporânea está paralela às atitudes humanas perante esse anjo e ao mundo em que vive.

Conclusão

A imagem do anjo presente na arte é carregada de potencialidades e, ao longo da história, sua presença, constante e persistente, tem como o intuito o fortalecimento das relações entre o divino e o terreno. Esse bloco, simples cubo branco suspenso no ar, o "Anjo de Pedra" de Laura Vinci, sua relação com "Angel of the North", de Antony Gormley, impelia com o espectador e as regras se fizeram entre esses dois sujeitos e sua relação como observador do espaço e do tempo. As possibilidades de construção imagética angélica na arte

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

contemporânea, mesmo que sua presença apareça fora das instituições religiosas, tem-se mostrado próximo ao espectador. Neste panorama são encontrados anjos disformes e metamorfoseados. Assim, o que concebeu na presença do anjo está relacionado ao olhar e ao olhar que esse anjo encerrou para o espectador. De certa forma, o anjo de Laura Vinci se expôs em todos os momentos da peça em estado de vigília, como força visível do invisível. Pensar na imagem do anjo é conjeturar na sua forma que sobrevive, mesmo que as atribuições dadas se alterem, pois o anjo é suspenso no tempo e o que concebe a sua presença está relacionado ao olhar entre imagem e espectador.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Duarte, Luisa. (2008) *O murmúrio de um segredo*. [Consult. em 2014-06-04]. Disponível em http://www.nararoesler.com.br/textos/laura-vinci

Galeria Nara Roesler. (sd) *Laura Vinci*. [Consult. em 2014-06-03.] Disponível em http://www.nararoesler.com.br/textos/laura-vinci

Gombrich, E. (1999) *A História da Arte*. Tradução Álvaro Cabral. 16 edição. Rio de Janeiro: LTC.

Itaúcultural. (sd) *Laura Vinci*. [Consult em 2014-06-05]. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=922&cd_item=1&cd_idioma=28555

Kundera, M. (1984) *A insustentável leveza do ser*. Tradução de Teresa B. Carvalho da Fonseca. São Paulo: Nova Fronteira

Mammi, Lorenzo. (1994) *Laura Vinci*. [Consult. 2014-06-04]. Disponível em http://www.nararoesler.com.br/textos/laura-vinci

Naves, Rodrigo. (sd) *Mona Lisa no meio do redemoinho* [Consult. 2014-06-06]. Dispnível em http://www.lauravinci.com.br/portfolio/monalisa/,

Tassinari, A. (2001) *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify,

Delineando Narrativas Visuais A/r/tográficas em Marcos Martins

Drawing A/r/tographic Visual Narratives in Marcos Martins

FLÁVIA PEDROSA VASCONCELOS*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015.

*Artista visual. Mestre em Artes Visuais – UFPB/UFPE, graduada em Artes Plásticas pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF), Colegiado de Artes Visuais,Grupo de Pesquisa Multi, Inter e Trans em Artes (MITA – CNPQ), Laboratório de Produção Didática em Artes Visuais (LAPDAVIS), Av. Antonio C Magalhães, 510, Country Club, Juazeiro – BA, 48902-300, Brasil. E-mail: flapedrosa@gmail.com

Resumo: Este artigo busca demonstrar possíveis linhas de cruzamento teórico e prático entre o trabalho artístico em instalação e escultura urbana do docente universitário, artista visual e pesquisador Marcos Martins com os discursos do Desenho na perspectiva de análise da formação do professor/artista/investigador com referência aos estudos de Irwin (2004).
Palavras chave: Desenho / Artístico–Educativo / Professor–Artista–Pesquisador.

Abstract: *This paper aims to demonstrate possible lines of theoretical and practical intersection between the artwork installation and urban sculpture from university professor, visual artist and researcher Marcos Martins with Drawing discourse on the analysis perspective of professor/ artist/researcher with reference to Irwin (2004) studies.*
Keywords: *Drawing / Artistic–educative / Professor–Artist–Researcher.*

Entendimentos introdutórios

Trago neste artigo uma reflexão acerca das relações entre a teoria e a prática do processo criativo ao processo artístico/educativo, intentando demonstrar e analisar os meandros da formação do professor que atua também como artista

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

e pesquisador, vislumbrando a necessidade de sua ação nos campos da poética, da pedagogia e da investigação qualitativa nas Artes Visuais.

Com o uso de narrativas visuais e escritas, aproprio-me da visão de Viadel (2005: 260) e traduzo-as num olhar investigativo da Pesquisa em Arte/Educação Baseada em Artes Visuais focando nos aspectos artístico/educativos dos trabalhos escolhidos para análise.

1. Processos criativos, narrativas visuais e processos artístico/educativos

Na literatura especializada em Artes Visuais, podem ser encontrados os seguintes termos quando se aborda o trabalho do artista em termos de produção do abstrato (pensamento) ao concreto (obra): Processos Criativos, Poéticas do Processo ou Poética.

Esses três denominadores visam tratar do território do fazer artístico sobre olhares que se diferenciam quanto ao como se pensa o fazer, a sua relação estética e a importância da obra ou produto realizado.

Ao mencionar processos criativos, além de unir o fazer com o criar, se atenta ao espaço que existe entre o que foi escolhido como meio ou técnica e as formas pelas quais se desenvolveu do pensamento a obra criada. A ideia de que uma obra artística é criativa é mais um viés dessa denominação. O processo criativo está ligado a uma organização do desenvolvimento da obra artística.

Poéticas do Processo condiz com a indicação desde o início de que todo processo envolveu-se de estruturas estéticas e com isso ele é esteticizado, ou seja, a produção da obra artística envolve fazeres específicos e condizentes com a produção, revelando um espaço que demonstra um olhar que classifica de maneira meticulosa cada fase da criação. As Poéticas do processo estão preocupadas em definir e defender um pensar/conceituar acerca do desenvolvimento da obra artística.

Quando se fala em Poéticas, por vezes, se confunde com Processos Criativos ou Poéticas do Processo. Poéticas são os usos estéticos apropriados durante ou após a produção da obra, podendo se referir a expressões que se interconectaram, e a elementos intersubjetivos que foram considerados no processo e na montagem da obra.

Por conseguinte, aplico as análises dos trabalhos de Marcos Martins a partir de uma reflexão que pontua os seus Processos Criativos como artista, visando um diálogo entre imagens e palavras, nas narrativas visuais e escritas.

Como são Processos Criativos realizados em períodos diferentes, trago o território e o imaginário (Durand, 1998), o território dentro do desenvolvimento da obra, e o imaginário ao considerar imagens mentais e vocabulário gráfico, os

quais participam do processo designado e desenhado na obra artística.

Por essa razão, as imagens escolhidas exibem Processos Criativos em que as imagens funcionam como indícios, traços que revelam narrativas visuais conversantes em Desenho com o espaço em que a obra artística reside e o público que a percebe, lê e pode com ela ter algum tipo de interação.

Como narrativas visuais compreendo imagens que conduzem a um olhar que a escrita não consegue atingir (Foucault, 1988), sendo uma imagem que não apresenta nem simplifica uma realidade em si e aborda aspectos que a realidade do contexto e de quem a produziu estão intrinsecamente conectados.

As narrativas visuais atuam neste texto delineando outras características da representação do artista em Desenho, não sendo a obra em si mas a ela remetendo interpretações, como registro dessa produção desenvolvida e registro da obra finalizada em seu espaço, aliando não como ilustração mas como um outro texto a ser lido e relido, contando o processo da produção da imagem com suas possíveis significações.

No que condiz aos processos artístico/educativos, infiro que estão entre a criação e o aprendizado, conectando e expressando representações que partilham as experiências construtoras de um conhecer e reconhecer crítico, possibilitadas nos interstícios do sistema de escolarização em Arte.

Dessa maneira, os processos artístico/educativos permitem que intersubjetividades prefiguradas das imagens mentais sejam ponto de partida para a produção, imbricando os Processos Criativos com a necessidade da representação, culminando em sua concretização em obras que se tornam produtos da inventividade e da imaginação (Francastel, 1983: 17).

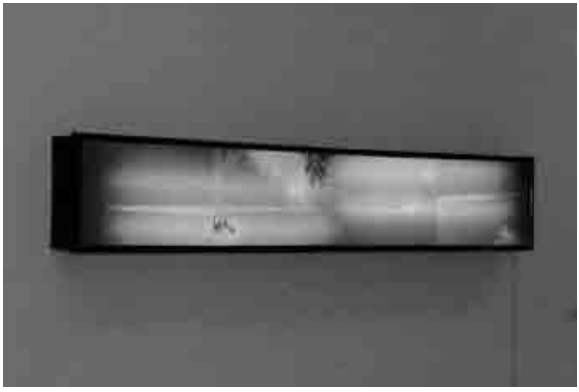
Recordo que os processos artístico/educativos podem ser encontrados e evidenciados no trabalho do artista que leciona, correspondendo que o Processo Criativo, a docência e a investigação das práticas do criar e das práticas do educar são elementos que conduzem a pontes ampliadas no exercício da profissão, uma influenciando e contribuindo para a ressignificação da outra.

Relendo o exposto em Irwin (2004) acerca do tornar-se ou *becoming* e considerando as possibilidades de se interpretar o ensino, a criação e a pesquisa nas Artes Visuais na abordagem a/r/tográfica, entendo que o indivíduo atuante ativamente em ações e reflexões que partem de Processos Criativos e chegam a processos artístico/educativos, vai sendo configurado por meio das experiências da profissão um professor/artista/pesquisador.

Por isso, trago as características e as definições apontadas como presença significativa do professor/artista/pesquisador Marcos Martins na construção de uma relação que revisita o espaço não como lugar-comum de apresentação

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



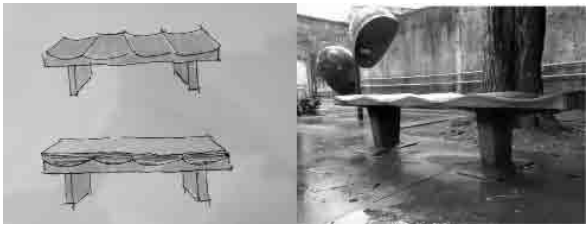


Figura 1 · *Linhas do Desejo*. Evento Fora-do-eixo. Fonte: Acervo cedido pelo artista. Superquadras de Brasília–DF, Brasil. (2007)
Figura 2 · *Skyline*. SESC. Fonte: Acervo cedido pelo artista. Juazeiro do Norte – CE, Brasil. (2012).
Figura 3 · *reprojeto #1*. Trabalho inédito de pesquisa doutoral na USP. Fonte: Acervo cedido pelo artista. São Paulo, Brasil. (2014)

de objetos, mas como espaço que é expandido (Kraus, 1984) por meio de uma releitura experienciada das poéticas que o Desenho traduz.

2. Desenhos em trabalhos de Marcos Martins

Por que uma análise acerca do Desenho nos trabalhos de Marcos Martins? O Desenho é o começo do pensamento visual. Do Desenho mantido em um vocabulário gráfico que vai sendo expandido com o tempo, ao Desenho consumado no ato do registro e plasmado na superfície, exponho que ele não se resume a uma linguagem, é representação expressa e simbolizada com o contexto.

Os trabalhos que descrevo e analiso a seguir estão em ordem cronológica e tem como semelhança as fricções e as linhas que coadunam com a realização de uma poética do Desenho em um processo artístico/educativo.

Aproximam-se do regesto e do inacabado em Salles (1998) são caminhos encontrados, destinos, em linhas que dão formas a aspectos expressivos em Instalação e Intervenção escultural urbana, como interferências no espaço, provocantes de olhares mais amplos.

Em Linhas do Desejo, de 2007, (Figura 1), Marcos Martins subverte o plano urbanista, utilizando palavra e linhas desenhadas pelo corpo no pisoteamento do gramado. O caminhar é Desenhado por um desejo do corpo que escolhe entre ladrilhos arquitetados e uma linha traçada em desvio, encurtando distâncias e trajetórias.

Em *Skyline* (Figura 2), de 2012, as fotografias justapostas em formato de instalação, unindo rastros de aviões no céu, desenham uma linha nos espaços aéreos que conjugam as cidades de Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Fortaleza em uma trajetória de paisagens que se confundem em um só caminho.

No reprojeto #1, Marcos Martins demonstra um trabalho de pesquisa em processo, construindo um debate que vai do Desenho de projeto ao Design da obra produzida, interferindo no espaço urbano com uma obra que é também objeto utilitário. Ele relê as linhas em formas sinuosas que adentram um espaço do ergonômico e instigam uma conexão entre forma e fôrma, espaço visível e invisível.

Conclusão

Os três trabalhos demonstrados têm em comum relações com poéticas do Desenho em um processo artístico/educativo desenvolvido por Marcos Martins, dando abertura a uma infinidade de leituras e releituras e se configurando como frutos de um tornar-se contínuo, em um indivíduo que caminha e traça trajetórias no ensino, na criação e na pesquisa.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Por fim, destaco que compreendo a dimensão qualitativa desses processos e reforço a necessidade de se repensar o Desenho nas tensões da atuação e da formação do professor/artista/pesquisador, assim como do Desenho como conhecimento que dá acesso a outras possibilidades de produção e reinvenção polissêmicas em teorias e práticas das Artes Visuais.

Referências

Durand, Gilbert. (1998). Imaginaire. In: Servier, Jean. (dir.). *Dictionnaire critique de L' ésoterisme*. Paris: PUF. 640-642.

Foucault, Michel (1988). *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Francastel, Pierre. (1983). *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*. Coleção Vida e Cultura. Lisboa: Edição Livros do Brasil.

Irwin, Rita L. (2004). A/r/tography: a metonymic métissage. In Irwin, Rita. L. ; Cosson, Alex de. (eds.). *A/r/tography: rendering self through arts-based living inquiry*. Vancouver, Canada: Pacific Educational Press. (27-38).

Salles, Cecília Almeida. (1998). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, Annablume.

Viadel, Ricardo Marin. (2005). 'La Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales' o 'ArteInvestigación Educativa'. In Viadel, Ricardo Marin. (ed.). *Investigación en Educación Artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje de las artes y culturas visuales*. Granada: Editorial Universidad de Granada. 223-274.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Juan Cantizzani: taller Aural. Spatial Perception Study #12

Juan Cantizzani: Taller Aural. Spatial Perception Study #12

GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA*

Artículo completo enviado a 13 de enero y aprobado el 24 de enero de 2015.

*Artista visual e investigador

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UVigo), Facultade de Belas Artes (BBAA), Grupo de Investigación DX7, Departamento de Pintura. Calle de la Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, España. E-mail: reyvillaronga@gmail.com

Resumen: Análisis del taller sobre captación sonora y posterior intervención de Juan Cantizzani en el Centro de Interpretación Torres Arzobispales de Pontevedra (CITA) para determinar las claves de los estudios aurales.
Palabras clave: Cantizzani / taller / sonido / auralidad.

Abstract: *Analysis of the sound capture workshop and performance of Juan Cantizzani in the centre of interpretation Torres Arzobispales at Pontevedra (CITA) to determine some of the keys of aural studies.*
Keywords: Cantizzani / workshop / sound studies.

Introducción

La práctica artística de Juan Cantizzani (n. Lucena, 1978) artista licenciado por la Facultad de Bellas Artes y Conservatoio de La Haya, gira en torno al sonido, el espacio y la percepción. Ha sido profesor invitado en diferentes universidades y desde 1999 gestiona y coordina diversos proyectos como sensxperiment.es o andalucia_soundscape.net. En el contexto de los estudios aurales sus

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

investigaciones y proyectos se sitúan entre la intervención y la instalación para lugares específicos. Este campo de investigación reciente parte de la escucha para profundizar en ámbitos como la antropología, la historia, la economía o la psicología.

El taller aural y posterior intervención sonora que analizamos tuvo lugar en la ciudad de Pontevedra del 10 al 16 de noviembre del 2014 como parte del programa del Festival Internacional de Creación Musical Contemporánea Vertixe Vigo. El objetivo era recordar y enseñar a los alumnos que los sonidos constituyen un medio de expresión y una experiencia creativa. Se desenvolvió en el marco de los estudios aurales o Sound Studies con el objeto de relacionarnos con los sonidos que nos rodean con una mayor atención crítica. Los sonidos definen el mundo y la sociedad, y normalmente no prestamos atención a la riqueza de nuestro entorno acústico donde hay infinidad de sonidos muy interesantes que podemos emplear de forma creativa. Principalmente fueron tres las actividades que se desarrollaron.

Primera actividad. Escucha activa.

Cada uno de nosotros escuchamos de forma diferente la misma información sonora en distintos momentos La escucha es un complejo proceso de análisis donde cuando escuchamos aquello que no conocemos, se inicia un proceso de interpretación que intenta reconstruir las características del objeto origen de esa sonoridad. La percepción aprende y confrontados con sonoridades desconocidas, utilizamos otros materiales auditivos como referencias para entender la situación sonora desconocida (García Quiñones, 2008).

La primera actividad de escucha activa consistió en una forma de comunicación con el entorno, un comportamiento y una actitud que nos obligó a escuchar, a concentrarnos en el sonido y a establecer relaciones con el espacio que habitamos (Nieto, 2014). Es decir, nos obligó a una disponibilidad y a mostrar interés por lo que subyace a nuestro alrededor. Según Cantizzani esta escucha puede parecer fácil, pero realmente es muy difícil ya que normalmente uno no se da cuenta de la infinidad de sonidos que nos rodean porque no focalizamos nuestra atención y perdemos así una riqueza sonora con la que podríamos sorprendernos. Estas distracciones son consecuencia de las propias condiciones del espacio, de la arquitectura y de la acción humana (Figura 1).

En nuestra ciudad las relaciones sociales son condicionadas por cómo sus espacios nos invitan al diálogo. El paisaje sonoro urbano no contiene más sonidos que el pasado, simplemente tiene un volumen mucho más alto. De hecho, los paisajes sonoros del presente contienen significativamente menos variedad de sonidos perceptibles y menos información acústica que los de un siglo

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Imagen de prensa del taller sonoro de Juan Cantizzani celebrado en el CITA, Pontevedra, del 10 al 16 de noviembre del 2014.
Figura 2 · Imagen de prensa del taller sonoro de Juan Cantizzani celebrado en el CITA, Pontevedra, del 10 al 16 de noviembre del 2014.
Figura 3 · Imagen de prensa del taller sonoro de Juan Cantizzani celebrado en el CITA, Pontevedra, del 10 al 16 de noviembre del 2014.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

atrás. Desde la escucha y la creatividad podemos explorar los datos auditivos en busca de un sentido que pueda darles un impacto estéticamente más relevante. En esta línea se desarrolló la primera experiencia del taller. Salimos a la ciudad y deambulamos por sus calles en una deriva, en silencio, dejándonos llenar por su sonoridad, a ciegas y con el sentido auditivo bien atento. Poco a poco fuimos descubriendo los sonidos de lo que parecía otra ciudad.

Segunda actividad. Indagación y descubrimiento

Se trataba de indagar en las calles de la ciudad, caminar sin rumbo y en silencio por las calles de Pontevedra centrando la atención en la infinidad de sonidos que nos rodean y especialmente en aquellos elementos por los que puede estar viajando el sonido, que no solo se traslada por el aire sino también a través de los materiales. Para analizar el entorno Cantizzani planteaba una serie de preguntas ¿Cuál es el sonido más fuerte que escuchaste durante el paseo? ¿Y el sonido más débil? ¿El sonido más agudo? ¿Y el más grave? Analizábamos sonidos que pasaban a nuestro lado, sonidos que se ubicaban o procedían de los tejados. Sonidos que cambiaban de dirección mientras nos movíamos. Un sonido que respondía a otro. Un sonido producido por algo que se abría. Sonidos destacados. Un sonido con un ritmo característico. Sonidos molestos y que nos gustaría haber eliminado durante la escucha. Sonidos que faltaban y que nos hubiera gustado escuchar...

En este análisis de la escucha en el entorno es importante dejarse llevar por el camino y así ser libre para experimentar sensaciones. Es importante también el concepto de lentitud para aumentar nuestra capacidad para recibir al mundo. Se trata de un deambular como herramienta crítica y de interiorización. Andar como instrumento estético con el cual explorar un entorno e interpretar sus espacios a través de la escucha.

Utilizamos la escucha de fondo (Stockfelt,2008) como una herramienta que nos permite sensibilizar el oído al mundo procurándonos una mayor atención crítica. A través de esta escucha fuimos dividiendo los sonidos en jerarquías: *Keynotes* (de tonalidad), el sonido del repicar del agua, el viento, los pasos, las construcciones...; Signals (de señales características de la ciudad) como sus sirenas, el encendido de sus luces, sus campanas...; Soundmarks (Sonidos que definen una comunidad): el bullicio de la plaza, su feria, sus músicas... Podríamos decir que *auralidad* es la relación directa entre cultura y sonido. Las culturas poseen sus propias acústicas a partir de las que se crea una red de significados, construyendo una identidad donde los sonidos tienen un valor en asociación a la memoria y cada comunidad tiene sus propios sonidos originales generados por la naturaleza, los animales y el hombre.

En un segundo paseo indagamos sobre el espacio como sistema vibratorio. Buscábamos los sonidos de los materiales y sus vibraciones tratando de detectar grados y niveles de movimiento que nos pudieran establecer correspondencias entre el dominio visual y el sonoro. Eran elementos por los que circulaba algún tipo de vibración y que creaban espacios de sonoridad expandida.

Tercera actividad.
Transformación, o de como los sonidos alteran los espacios

Tratamos de comprender lo que significa la activación del los espacios a través del sonido, como espacios habitados (López, 2007). Habitualmente olvidamos que hay un espacio entre las cosas. Percibir significa pasar a través del mundo, de sus relaciones y sus representaciones aunque pocas veces somos conscientes de ese cruzamiento. Esta actividad pretendía interferir el espacio para enriquecer y transformar su naturaleza. Lo realizamos a través de un paseo colectivo, explorando las situaciones urbanas y recomponiendo sus ritmos y sonoridades. Primero enriqueciendo la experiencia del sonido en la ciudad cuando en una de sus calles principales caminábamos emitiendo a través de reproductores ocultos sonidos que creaban una segunda capa sonora. La misma experiencia se repitió más tarde utilizando sonidos de baja frecuencia en una oficina de correos y supuso mayor desconcierto entre los presentes desconocedores de la actividad. En ambos casos se trataba de capas sonoras adicionales que eran percibidas sin localizar su origen físico, como eventos que pertenecían al lugar aunque a la vez les eran ajenos. Lapsos momentáneos en la experiencia del tránsito urbano.

Spatial Perception Study #12

Continuando con las alteraciones sonoras y fruto de la colaboración entre la Facultad de Bellas Artes, el Ayuntamiento y el colectivo Vertixe Ensemble Sonora, el Centro de Interpretación Torres Arzobispales de Pontevedra se convirtió en el escenario de una experiencia acústica, de una muestra de arte sonora donde Cantizzani partiendo de las ideas de percepción, vibración y sonido improvisó su performance sonora. Spatial Perception Study #12 fue el título de la obra que el artista preparó empleando diferentes grabaciones obtenidas del espacio y con las que luego construyó una narración sonora que jugaba con el espacio y con como éste era transformado por el sonido (Figura 2). En las distintas improvisaciones sonoras (fueron 6 las audiciones) la escucha desempeña el papel principal en el modo en que las personas se relacionan con el espacio (Figura 3). Las audiciones incluían grabaciones hechas en el propio

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

espacio, y de hecho, las audiciones fueron construidas sobre el sonido de unos deshumidificadores que se encontraban en este lugar y que no se podían apagar. En cualquier caso la propuesta supuso una experiencia estética que nos permitió interpretar y experimentar aquel espacio de una forma diferente. A ciegas disfrutamos de imágenes sonoras que iban y venían, que chocaban entre sí y que construían un nuevo espacio de significados para el lugar. Un verdadero ejercicio de escucha activa.

Conclusión

El taller aural propuesto por Juan Cantizzani responde a la línea de trabajo que desarrolla desde el 2009 con su Spatial Perception Study, una serie de estudios para lugares específicos que tratan de explorar los espacios desde el sonido y la escucha. Estudia como el sonido tiene la capacidad para traspasar el espacio construido, como este espacio esculpe el propio sonido y transforma nuestra percepción y como se establecen diálogos entre la arquitectura, la espacialidad, la escucha y el entorno. Spatial Perception Study #12 significó el final de una semana de trabajo y aprendizaje en torno a percepción del espacio a través de la plástica sonora.

La idea principal de los estudios aurales es que el sonido es algo que inevitablemente configura nuestra persona, del mismo modo que la visión o la escritura. Cantizzani incide en que interpretando los sonidos se puede entender la evolución de las diferentes sociedades, que siempre estuvo ligada a sonidos determinados, ya sea por las herramientas que empleaban o por los ritos que practicaban. De ahí que tras esta experiencia, los estudiantes e investigadores podamos decir que estamos más cerca del paisaje de nuestra ciudad.

Referências

García Quiñones, Marta (2008). *La música que no se escucha: aproximaciones a la escucha ambiental*. Barcelona: Orquestra del Caos. ISBN: 23671. pp: 9-13. Ponencias sobre el seminario "La música que no se escucha" Entre el 28 de febrero y el 1 de marzo de 2003 en el CaixaForum de Barcelona.

López, Xoan-Xil. (2007) *La auralidad consensuada*. [Consult. 2014-11-12] Texto disponible en la <URL: www.cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/gil/gil_01.htm> del Centro Virtual Cervantes © Instituto Cervantes.

Nieto, Mikel R. (2014). *Regímenes aurales*. UrsonateFanzine003: Editorial. pp. 12-15 [Consult. 2014-11-12] Texto disponible en <URL: www.mikelrnieto.net/works/regimenes-aurales>

Stockfelt, Ola (2008). "La escucha de fondo como composición musical". *La música que no se escucha: aproximaciones a la escucha ambiental*. Barcelona: Orquestra del Caos. ISBN: 23671. pp. 113-123

Las medidas de lo invisible. Ignasi Aballí y la Cabinet (Measuring-Invisible)

The measures of the invisible. Ignasi Aballí and the Cabinet

GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA*

Artículo completo enviado a 13 de enero y aprobado el 24 de enero de 2015.

*Artista visual e investigador.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UVigo), Facultade de Belas Artes (BBAA), Grupo de Investigación DX7, Departamento de Pintura. Calle de la Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, España. E-mail: reyvillaronga@gmail.com

Resumen: Análisis de la obra de Ignais Aballí: Cabinet (Measuring-Invisible), para demostrar la invisibilidad como recurso creativo en la producción de imágenes.
Palabras chave: Aballí / pintura / invisibilidad.

Abstract: *Analysis of the piece of Ignasi Aballí: Cabinet (Measuring-Invisible), to demonstrate the invisibility as a creative resource in the production of images.*
Keywords: *Aballí / painting / invisibility.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introducción

Este artículo se encuadra en la investigación que la Universidad de Vigo y su departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes están realizando sobre la negación de la imagen. En concreto dentro de la investigación de la Tesis Doctoral *Estrategias creativas del arte frente a la dividualización*, dirigida por Juan Carlos Meana Martínez y donde trabajamos la hipótesis de que existe un arte que niega la imagen y se construye desde la negación como posicionamiento para cuestionar lo que denominamos *dividualización*, la sociedad de la imagen y del autocontrol del sujeto a través de sus representaciones.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Vitrina (Tomar medidas-Invisible) de Ignasi Aballí, 2011, en la Fundación RAC, Pontevedra (España)
Figura 2 · Fotografía de Ignasi Aballí. Barómetro
Figura 3 · Fotografía de Ignasi Aballí. Medidor de campo eléctrico

Como nos recuerda David Torres (2004) la obra de Ignasi Aballí (Barcelona, 1958) se enmarca en una estética de lo mínimo donde lo ínfimo produce el hecho artístico. De conceptualismo radical reflexiona sobre la pintura en la época de la hiperproducción de imágenes con la ironía de aquel que se refiere a algo diciendo otra cosa. Su obra reflexiona sobre el pintar sin representar y sin expresar y es un trabajo que nos permite identificar una familia de artistas que en la época de la transparencia reflexionan sobre la invisibilidad. Obras habitualmente unidas al espacio donde se exponen, mostradas a partir de su ausencia y a menudo articuladas a partir de conceptos opuestos.

1. El trabajo de Aballí en la Fundación RAC

Del 8 de julio al 31 de octubre de 2011 se presentaba en la Fundación RAC de la ciudad de Pontevedra (España) la exposición individual del artista Ignasi Aballí titulada *En el Aire*.

El trabajo de Ignasi Aballí se ha basado en cuestionar la definición de arte a partir de sus métodos y materiales más tradicionales: la pintura y el color. La exposición, en palabras de Issa Mª Benitez, continua la línea abierta por los objetos-vitrina que solo existen en la realidad para no mostrar, o para demostrar la paradoja de lo visible: nunca se ve todo lo que hay.

Está constituída por una serie de obras que retoman el problema de la relación entre las palabras y las cosas y de forma tautológica y autoreferencial cuestionan la definición del arte por medio de la clasificación y el análisis del lenguaje llegando de nuevo al grado cero de la pintura como ya había planteado en el Proyecto Octógono en la Pinacoteca de San Paulo y que había comenzado con sus Cartas de Colores y sus piezas hechas con bastidores y barnices transparentes.

Medir el aire es el título de una video creación donde aparecen cielos de lugares diferentes y que como imágenes monocromáticas se sobre-escriben sistemas de medición del color. También las fotografías *Nieblas* como metáfora de lo que no nos deja ver, elemento reconocible donde se anula toda presencia visible. Objetos y cosas que hablan de lo que no está.

Aballí incide y nos recuerda con este trabajo que, si bien las artes visuales habitualmente potencian el sentido de la vista, el hablar de lo que no vemos es manifestar un posicionamiento, una manera crítica de enfrentarse a lo visual porque "el que no veamos algo no quiere decir que no exista". Por eso presenta y utiliza los elementos de medición, porque no son actos de fe, sino pruebas objetivas de aquello que no podemos ver.

Y sin embargo, todo está *En el aire*. Esta obra consiste en una serie de palabras en vinilo sobre las cristaleras de la sala y en el que se pueden leer aquellos

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

elementos no visibles que están presentes en el aire y en el exterior como el vapor, el helio, la condensación, las ondas hertzianas... un juego entre lo que se lee y lo que se entiende.

Atlas y *Banderas transparentes* fueron ambas publicaciones en forma de libro de artista que reunían a modo de colección, la primera nombres de países recortados de la prensa durante un año como una forma de medir el tiempo, y la segunda mástiles sin banderas. Sistematizaciones de un proceso para hablar de la ausencia de representación y para poner en juego las paradojas de la imagen y el texto como nos recuerda Issa Mª Benítez (2011), "Las imágenes en la exposición son bien transparentes, bien opacas, no muestran nada, si acaso ocultan, lo mismo que los textos que sólo muestran fragmentos, explicaciones parciales, abstracciones".

2. *Cabinet* (*Measuring-Invisible*)

Al igual que en la exposición, el eje central de este artículo gira en torno a uno de los objetos-vitrina que Aballí presentó para demostrar la paradoja de lo visible. En la sala se presentaron tres vitrinas. La primera refelexionaba sobre la teoría del color verde, la segunda sobre la arquitectura de cristal, y la tercera sobre aparatos que sirven para medir cosas que no se ven.

En este tercer objeto-vitrina se presentan una serie de transparencias con fotografías de aparatos electrónicos que se utilizan para medir magnitudes "invisibles" como la temperatura, el color, el sonido, la humedad... y que por sus características nos permiten reflexionar sobre el tema de la transparencia, la visibilidad y la relación que a través de los objetos se puede establecer entre lo que está visible y lo que no es visible. Los aparatos de precisión que aparecen son un anenómetro digital para medir la velocidad del viento, un higrómetro para determinar la humedad y temperatura ambiental, un barómetro para medir la presión atmosférica, un medidor de campo eléctrico, un termómetro para medir la temperatura del aire y un decibelímetro para determinar el volumen del nivel acústico.

En el 2005, con *Revelaciones*, un vídeo grabado en un laboratorio de revelado rápido de fotografías, ya había presentado esta imposibilidad de la visión al presentarnos las tiras de imágenes del revelado de un sinfín de personas anónimas. También en *0-24* donde un video nos muestra lo que una cámara de seguridad registra en un museo cuando este está cerrado. Son propuestas, como la de los objetos-vitrina, donde la imagen o su ausencia juegan el papel de aislar, extraer y desplazar significados, poéticas de la negación de lo visual (Meana, 2011).

3. La invisibilidad como recurso en otros artistas

En 1971 Giovanni Anselmo producía una obra que consistía en la proyección sin pantalla y mediante una diapositiva de la palabra *visible* en una sala vacía. Fernández Polanco nos recuerda sobre esta propuesta como lo que es invisible aparece de forma visible y no se distingue hasta que nuestro cuerpo se transforma en pantalla, entonces aparece la palabra.

En *Vaporización* (2001), Teresa Margolles presenta una sala llena de vapor. El agua con la cual las máquinas vaporizan el lugar proviene de la morgue de México y fue utilizada para limpiar sus cadáveres. Éste agua cubre los cuerpos de los visitantes. Lo físico y lo mental han sido igualmente afectados. Se ha alterado mucho más que un nivel de humedad, los muertos nos penetran y nos devuelven la mirada. Pero se renuncia a la representación visual, se reemplaza por lo táctil. En Vaporización, la imagen regresa a través de nuestra presencia.

La artista del multimedia Marie Sester en su obra *Exposure* (2001/2008) planteaba a través de la instalación una serie sobre el escaneado con rayos x. Como si de un escaneado real se tratara proyecta sobre una pared una serie de imágenes que exploran los rayos x utilizados para la vigilancia. Ofrece imágenes de vigilancia consistentes en radiografías de camiones que contienen artículos de contrabando. Todos los espacios que aparecen en las imágenes fueron analizada por láser. Se evidencia cómo la tecnología se utiliza para la vigilancia a través de una estrategia creativa que desde la tecnología hace visible aquello que para el ojo humano es invisible,

En esta línea de los nuevos medios los artistas Clara Boj y Diego Díaz con su proyecto *Observatorio* (2008) trabajan haciendo visibles los mapas de las redes de la ciudad. Es un proyecto de exploración de una pequeña franja del espectro radioléctrico mediante un dispositivo de observación, a modo de telescopio, para descubrir y localizar redes wifi y redibujar el mapa de la ciudad. Se accede así al conocimiento de distintos contextos urbanos mediante la lectura de esos datos, mediante el análisis del número de redes, su localización en la ciudad, su status abierto o cerrado, de acceso público o restringido.

Continuando con esta idea de mapa podemos terminar comentando como desde el sonido se están cartografiando toda una serie de espacios invisibles. El proyecto *Manchester: Peripheral* (2008) de The Folk Songs Project tiene como objetivo establecer conexiones y sobre todo afrontar de forma creativa las problemáticas de la fragmentación social de cuatro barrios periféricos de la ciudad de Manchester. Lo hacen desde unas composiciones sonoras que visibilizan de forma continua los sonidos, voces y ruidos de esa zona invisible para la ciudad. Otro de sus proyectos en esta línea es *Cinco Cidades* (2011) realizado en Portugal.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO´2015, isbn 978-989-8771-17-9

Conclusión

Como hemos visto la obra de Ignasi Aballí *Cabinet* nos ha permitido crear una línea de reflexión donde la invisibilidad se presenta como táctica y estrategia creativa en la época de la transparencia. Si bien es cierto que la mayor parte de la obra de Aballí reflexiona desde el concepto de la ausencia no es menos cierto que con la exposición *En el aire* se evidencia y consolida de forma clara esa idea de que frente a la transparencia nunca se puede ver todo lo que hay. Es por eso que es importante destacar el concepto de medir lo invisible presente en la Cabinet, porque como dice Aballí, no es un acto de fe, sino más bien la demostración objetiva de nuestra ceguera permanente.

Sin haberlo tratado, esta invisibilidad nos hace pensar en el concepto de *Inframince* de Duchamp. (infra – bajo y mince – leve) un concepto ideado por el artista y que podríamos definir como una mirada, un instante de vida, de lo fugaz, de lo que queda en el espejo cuando se deja de mirar. Las obras que hemos comentado aquí basculan sobre esta idea de que a través de ellas, a través de su invisibilidad, se hacen visibles.

Concluimos sintetizando seis estrategias creativas en las que lo invisible se hace visible. La medición, como Aballí plantea a través de la presentación de sus aparatos electrónicos; la interposición, como Anselmo opone la mano a visible; el rozamiento, como Margolles propone el contacto del cuerpo con el vapor muerto; el escaneo, como Sester rastrea la opacidad; el mapeado como Boj y Díaz evalúan las frecuencias; la sonoridad como The Folk Songs Project cartografían las zonas invisibles.

Referências

A.A.V.V. Ignasi Aballí, *Este no es el fin*. Catálogo Exposición Artium de Álava ISBN: 978-8494000218

Benítez, Isaa Mª, (2011) *En el aire*. Catálogo Exposición Fundación Rac. (pp. 9-13) ISBN: 978-84-615-7504

Meana, Juan Carlos, (2011) "Poéticas de la negación de lo visual". Actas del Congreso *Artistas sobre outras Obras*. CSO´2011 Lisboa ISSN: 978-989-8300-14-0 (pp.395-401, Vol. 5)

Torres, David G., (2004) "De la importancia de hacer nada en Ignasi Aballí". Artículo Exposición *Nada para ver*, Museo de Santander [Consultado 10-12-2014] Disponible en <URL: www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article36

Entre arte e documento: as fotografias da Mídia Ninja e a cultura da convergência

Between art and document: Mídia Ninja's photography and the convergency culture

GUILHERME MARCONDES TOSETTO*

Artigo completo submetido a 8 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015

*Fotógrafo. Bacharelado em Comunicação Social pela Universidade de Londrina (UEL), Pós-Graduação em Fotografia pela Universidade de Londrina (UEL) e Mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Belas-Artes (FBA), Doutoramento em Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: guilhermetosetto@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta parte da produção fotográfica recente da Mídia Ninja, uma rede de produtores de conteúdo documental e jornalístico, que teve algumas imagens incorporadas ao acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2014. Procuro refletir a assimilação destas fotografias no campo das artes plásticas sob a ótica da cultura da convergência.

Palavras-chave: fotografia / mídia / cultura da convergência.

Abstract: *In this article I look to portrait Mídia Ninja's recent photographic production, a communication network that produces documental and jornalistic content, whose images were incorporated to the collection of the São Paulo Museum of Modern Art, and to show the perception of such images in the field of visual arts thought the lens of the convergence culture.*

Keywords: *photography / media / convergence culture.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

Este texto procura apresentar um conjunto de fotografias de autoria da Mídia Ninja, uma rede de comunicadores espalhados pelo Brasil que produz informação documental ao registrar manifestações públicas, atos sociais e pequenas histórias relegadas pela grande mídia do país, e refletir a entrada destas imagens no campo das artes visuais.

Em 2014, um conjunto de fotografias da Mídia Ninja foi incorporado ao acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São imagens produzidas durante os protestos que tomaram as ruas do Brasil em junho de 2013, e que ao adquirirem a condição de obras de arte se tornaram alvo de debates, tanto por terem sido produzidas com finalidade documental e jornalística, quanto pela diluição da autoria que se esconde por trás desta rede.

O que me interessa nestas imagens é o caráter que elas podem assumir ao circular em diferentes mídias e suportes, podendo ser entendidas tanto como documento quanto obra de arte. Este movimento é característico dos produtos da "cultura da convergência", termo apresentado por Henry Jenkins (2009) no livro homônimo, e que destaca uma recente mudança de paradigmas na comunicação social.

1. Mídia Ninja no Museu

Quatro fotografias, do vasto material produzido pela Mídia Ninja na cobertura dos protestos que tomaram as ruas do Brasil em meados de 2013, passaram a fazer parte do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2014. Antes de completar um ano de existência as imagens já haviam ganhado status de obra de arte e foram apresentadas pela primeira vez na exposição "Poder Provisório" no próprio museu, em março de 2014 (Figura 1).

O trabalho da rede foi selecionado por meio do Clube de Colecionadores de Fotografia da instituição, onde a cada ano, alguns nomes são escolhidos pelo curador Eder Chiodetto para entrar para o acervo do MAM-SP. Os artistas indicados doam a obra ao museu, que, por sua vez, produz cópias que são integradas ao acervo e distribuídas entre os sócios. Em entrevista recente, o curador explica o funcionamento do Clube.

> *A cada ano submeto ao Conselho Consultivo de Artes e ao curador do museu uma lista de fotógrafos ou artistas plásticos que utilizam fotografia em seus processos criativos. Aprovamos cinco nomes, dentro de algumas linhas de pesquisa que criei para dar maior consistência ao acervo e preencher lacunas que ele ainda possui. Cada um desses cinco selecionados são convidados a doar uma obra ao museu. Mas essa escolha é bastante debatida entre eu e o fotógrafo convidado, para que ela seja bem representativa do trabalho dele e dialogue de forma orgânica com o acervo* (*Folha de São Paulo*, 8 de novembro 2013:1).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Ruas de junho, 2013/2014.
47x70 cm. Fonte: Acervo MAM-SP

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Ainda nesta entrevista Chiodetto aponta algumas razões para a inclusão da Mídia Ninja na última lista aprovada pelo MAM. "Significa que o museu segue na sua linha de questionar e lançar perguntas sobre o estatuto da fotografia no contexto da arte contemporânea" (Folha de São Paulo, 2013:1). Esta afirmação se torna interessante por explicitar o interesse do museu em arte contemporânea, mesmo sendo nomeado como um museu de arte moderna, e de questionar a função da fotografia na contemporaneidade.

Os outros motivos apresentados são justamente os que interessam a esta reflexão: a relevância da Mídia Ninja ao produzir conteúdo que discute o papel da imprensa tradicional, e o fato de não serem artistas, mas produzirem fotografias interessantes e que podem ser tidas como obras de arte. "A Mídia Ninja teve um protagonismo imenso ao trazer a público um debate sobre a crise da representação dos fatos na imprensa. Mas eles não são artistas, são jornalistas" (Folha de São Paulo, 2013:1).

A distinção entre artistas, jornalistas e outros produtores de fotografias se torna cada vez mais tênue à medida que ações como a entrada da Mídia Ninja no acervo do MAM-SP acontecem. E assim o museu traz a tona propositalmente o diálogo entre arte e documento no campo da fotografia, que é tão antigo quanto a existência desta mídia, procurando transpor o abismo que os separam ao longo da história.

> *Reconhecemos o diálogo fértil entre arte e documento, valorizamos as matizes e sobreposições entre uma coisa e outra. Mas estamos falando ali de um abismo que separa o fotojornalismo cotidiano dos caminhos trilhados pela arte moderna e contemporânea, que têm sido o foco desse museu* (Entler, 2014:1)

Ao observamos algumas das imagens (Figura 2 e Figura 3) que agora fazem parte do acervo do MAM podemos confundi-las com outras tantas imagens que estamparam jornais, revistas, sites e inundaram as redes sociais em 2013 e deram visualidade ao momento de ebulição social no país. Se tentarmos justificar a escolha das fotografias da Mídia Ninja através de suas qualidades plásticas não chegaremos a uma conclusão elucidativa sobre o porquê destas imagens terem se transformado em obras de arte, em detrimento de outras tantas produzidas no mesmo período e nas mesmas circunstâncias.

"O que interessa ao museu é preservar o debate que eles trouxeram à tona e não o modus operandi" (Folha de São Paulo, 2013). O caminho para clarificar a escolha das fotografias da Mídia Ninja é justamente a sua postura enquanto criadores, que se ocupam da circulação destas imagens contemporâneas. A relevância da escolha também está na maneira como se constituem, enquanto

uma rede colaborativa que se dilui por trás de uma nomenclatura, gerando conteúdo distribuídos em diversos suportes, sujeitos a várias leituras e a margem de um sistema constantemente redimensionado pela cultura da convergência, como explicitaremos adiante.

2. Arte e documento em tempos de convergência

Um dos pontos interessantes nestas fotografias é o caráter que elas assumem ao circularem em diferentes mídias e suportes, podendo tanto ser documento como obra de arte. Esta dicotomia que acompanha a fotografia ao longo de sua história pode ser repensada atualmente sob a ótica "cultura da convergência", estudo apresentado por Henry Jenkins (2009) e que destaca mudanças na comunicação humana advindas da cultura digital e da produção contemporânea de informação.

Segundo o autor houve um deslocamento da noção de conteúdo produzido para um fim específico, em direção a um conteúdo que flui por vários canais, acessado de modos diferentes e em múltiplas mídias. Em alguns casos, principalmente quando se trata de imagens, o mesmo conteúdo que pode ter diferentes leituras se vistos em uma página de jornal, em um site, ou mesmo na parede de um museu, como, por exemplo, a Figura 4. Ela pode tanto ilustrar um artigo sobre as manifestações no Brasil, quanto servir de documentação de um movimento que chacoalhou a política brasileira, ou mesmo revelar uma história de amor entre dois jovens, e ainda possibilitar todas estas leituras ao visitante do museu que a possui em seu acervo.

Refletir também sobre como os tradicionais suportes se mesclam com as novas telas advindas da cultura digital e ampliam a leitura das imagens é interessante porque podemos entender as potencialidades e o alcance que as fotografias podem atingir. Não há mais uma delimitação de como são distribuídos os conteúdos midiáticos, eles se interpõem, se adaptam e são acessados de diversas maneiras podendo gerar novos sentidos e até outros conteúdos.

Jenkins (2009: 53) faz ainda uma reflexão interessante sobre a criação corporativa e a 'alternativa' sob a ótica da convergência. Ao mesmo tempo que as empresas de mídia estão aprendendo a acelerar o fluxo de conteúdo pelos canais de distribuição para aumentar as oportunidades de lucros, ampliar mercados e consolidar seus compromissos com o público, os consumidores estão aprendendo a utilizar as diferentes tecnologias para ter um controle mais completo sobre o fluxo da mídia e para interagir com outros consumidores.

O autor ressalta também o papel do público na produção de conteúdos. Ele tanto pauta como participa, contribuindo com novas informações e ainda repercute e faz circular o que há de mais interessante entre as mídias.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 2 · Ruas de junho, 2013/2014. 47x70 cm. Fonte: Acervo MAM-SP

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · Ruas de junho, 2013/2014. 47x70 cm. Fonte: Acervo MAM-SP
Figura 4 · Ruas de junho, 2013/2014. 47x70 cm. Fonte: Acervo MAM-SP.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Neste sentido a Mídia Ninja atua como uma fonte alternativa de informação, como um consumidor que se transforma em criador, produzindo pautas renegadas pela mídia tradicional e que convida seus leitores a se tornarem 'Ninjas', procurando acessar outras pequenas histórias relacionadas a temas maiores de interesse público.

> *Pensamos em hipertexto, trabalhamos em rede, aprendemos de maneira interdisciplinar, nossas criações são híbridas. O fazer fotográfico se reconfigura influenciado por essa realidade.* (Queiroga, 2010: 12)

O caráter coletivo da rede favorece a multiplicidades de olhares e de temáticas contempladas em suas criações e também questiona a noção do autor na contemporaneidade, espelhando a difícil distinção atual entre produtores e consumidores de informação. Esta dispersão no processo criativo favorece o surgimento de novos conteúdos cada vez mais híbridos e inclassificáveis, como estas fotografias que podem tanto servir ao documentarismo quanto à arte.

Conclusão

As criações documentais da Mídia Ninja e sua rápida inserção no campo da arte chamam atenção para a mudança no entendimento da fotografia enquanto mídia, que carrega um mesmo conteúdo visual que pode circular entre diferentes áreas do conhecimento humano, gerando novas leituras.

Entendê-las como produtos da cultura da convergência nos ajuda a superar o antigo debate entre arte e documento que se instaurou no campo da fotografia ao longo de sua existência. E permite ampliar a discussão acerca de outras produções artísticas contemporâneas, marcadas pelo hibridismo e pela interdisciplinaridade que surgem e questionam as bases estabelecidas nas artes visuais.

Referências

Entler, Ronaldo (2014) *Poderes provisórios, imagens impertinentes*. In Icônica (site). Disponível em http://iconica.com.br/site/poderes-provisorios-imagens-impertinentes/

Henry, Jenkins (2009). *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph.

Queiroga, Eduardo (2010). *Fotografia: da ausência do sujeito ao coletivo contemporâneo*. XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Caxias do Sul.

Diários de classes: matrizes culturais

Classroom diaries: cultural references

HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN*

Artigo completo submetido dia 12 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015.

*Artista Visual, Bacharel em Gravura Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Mestre em Poéticas Visuais Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em Poética Visuais UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Departamento de Artes Visuais (DAV). Rua Senhor dos Passos, 248-90020-180 Porto Alegre – RS, Brasil. E-mail: harkanaan@gmail.com

Resumo: Em diferentes cidades, o artista Ottjörg A. C., recolhe braços de cadeiras escolares e também tampos de mesas escolares e delas imprime os registros incisos deixados pelos alunos. Posturas ético estéticas, num comportamento político que desperta à reflexão das convicções que cidadãos tomam sobre liberdade. Desdobrados no espaço institucional da arte, potencializam imagens ao múltiplo pelo método relativo à gravura em metal.
Palavras chave: gravura contemporânea / política / autoria / íntimo / coletivo.

Abstract: *In different cities, the artist Ottjörg A.C., collects arms of school chairs and also tabletops of school tables and from them, he prints items wich were recorded on them by students. Esthetic ethical attitudes, in a political behaviour that awakes reflection of the beliefs that citizens take on freedom. Deployed in the institutional art space, leverage multiple images to the method on the engraving.*
Keywords: *contemporary engraving / politics / authorship / intimate / collective.*

Comenta-se a obra do artista Ottjörg A. C. no recorte em que trabalha como um revelador de imagens. O contexto da proposta se insere no âmbito do coletivo, apesar do quase oculto. De tal experiência, realizada em escolas de ensino fundamental, ativada pela práxis do gravar e imprimir, engendra-se uma aproximação entre os termos: política, autoria, intimidade e desejo, em um fazer que envolve instituições públicas, privadas, cidadania e arte.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Ottjörg vive hoje em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Nascido na Alemanha, Heidelberg, graduou-se em artes em Berlin. Em Vienna / Austria,1991 foi vencedor do Austrian Mini Print Competition. Através de projetos institucionais que lhe geram recursos, percorre países de todo mundo captando os vestígios gráficos deixados pelos usuários em classes escolares, trens, metrôs e outras superfícies. No Brasil esteve em 2004 e 2014 como artista visitante da Universidade Federal de Pelotas, Instituto de Artes e Design, desenvolvendo parte da série que apresenta-se aqui, intitulada *Desksistence*. Em 2008/2009 visitou escolas em São Paulo e em 2012 em Manaus. Foca-se nessa série que consiste em entintar as superfícies de fórmica das mesas escolares, comumente riscadas pelos colegiais e delas imprimir as caligrafias, os rabiscos e as mensagens deixadas pelos alunos. Matrizes culturais onde os estudantes constroem suas experiências de subjetividade.

Ranhuras, impressões e signos linguísticos

Situamos a imagem impressa e os sinais *graphikos* na necessidade daquele ato primordial da consciência da pegada humana no solo, da mão nas cavernas, das tabuletas de argila, das ranhuras nas catacumbas na época romana. Hoje podemos encontrá-los em prédios importantes, onde turistas pretendem se imortalizar deixando suas iniciais em paredes de edifícios e em portas de banheiros públicos que são tatuados com pequenos desenhos, frases e obscenidades secretas. Tal atitude vemos também nas matrizes que Ottjörg desvela, acentuando intimidades e culturas, potencializando signos ao múltiplo, aspirados à permanência. Imprime-as manualmente, quando a reprodução e o simulacro tornaram-se facilidades em mídias tecnológicas.

Cadeiras e classes escolares aparentam um objeto de uso inofensivo, mas também sugerem um território auto-referencial, sempre pronto a tornar o espaço liso da fórmica em fluxos e devires contrários à aula regrada e disciplinada (Figura 1). Os registros testemunham expressividades contrastantes e surpreendentes, indo do suave ao agressivo, às vezes em uma mesma escola, e em uma mesma sala de aula. É o espaço real ao mesmo tempo privado e público, privilegiando um olhar para a gravura e suas interfaces com a escrita. Um trabalho rico em liberdade, feito no esconderijo de cada um, onde o psíquico torna-se social, o íntimo torna-se político e "cujos resultados plásticos e significados narrativos podem variar notadamente abrindo o processo a distintas leituras." (Barthes,1984:53) Um diário em expansão, interferido, complementado, por vezes velado, constituindo um intertexto processual.

Ottjörg propõe uma questão que há muito se discute a respeito, e muito já

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Ottjörg A.C. Deskxistence. Impressões/detalhes de quatro mesas em Escolas de São Paulo da esq à dir. escola Bairro Socorro, Escola Grajaú, Colégio Waldorf Michael, Escola Jardim Angela. aprox.70×40 cm (cada detalhe), 2008. (foto montagem cedido pelo artista).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

nos perguntamos, mas, sobre a qual nunca obtivemos uma resposta precisa: o que é liberdade? Uma indagação que permeia nossos dias. Esta falta de resposta ou, a pluralidade de respostas que se encontra para o termo, deve-se justamente ao fato de sua complexidade. Toda ação, pública ou privada, é uma performance. Praticada fora do espaço artístico, sem uma audiência especializada, problematiza nossos princípios políticos.

E quem é o autor nessa obra? Esses grafismos só se tornam arte quando estão impressos e expostos em locais escolhidos pelo artista? Quando a obra de arte é mais plena? Ao ser concebida? Ao ser exibida? Ao ser reconhecida? Quando o artista é mais artista? Ao receber as experiências que se tornarão obra? Ao conceber um trabalho? Ao dar-lhe forma sensível? Ao torná-lo público? Ao pronunciar-se por meio da fala e da escrita? Ao procurar compatibilizar sua atividade com as várias instâncias dos vários poderes? Ao manter-se disponível ao trabalho da obra? Eis uma obra aberta, de cunho político envolvendo cidadania.

É o procedimento de impressão que torna visíveis os arranhões e também os torna arte. A imagem impressa concretizada pela técnica, à medida que é acionada, absorve a identidade do autor que atravessa o social revelando focos "criacionistas e de consistência auto poética" (Guattari, 1992:125). Ottjörg procede meticulosamente com as tintas a fim de evidenciar os desenhos mais delicados, quase imperceptíveis que existem nessas carteiras (Figura 2, Figura 3). O uso da cor é importante para extrair o sentido e, todo esse trabalho de revelação faz aparecer as feridas e as cicatrizes, por mais sutis que sejam. São elas que vão compor essa espécie de texto que trama os afetos, essa rede de expressões que vai agenciando os rabiscos e permitindo que o espectador comece a ver tensões políticas e eróticas, problemas, clichês, nomes, amores, enfim o modo como esses adolescentes sentem o impacto da vida social e de sua própria vida individual.

Experiência × Existência

O termo 'existência', que aparece no título desta e de outras séries de Ottjörg, é uma referência ao fato de que os códigos secretos, notas de amor e outros símbolos riscados são também a marca com a qual pessoas manifestam sua passagem. É uma transferência direta de intensidades. Enquanto a narrativa verbal, segundo Walter Benjamin, comunica a experiência traduzindo-a para a palavra falada ou escrita, neste caso, ocorre a tradução da experiência como matéria e gesto, é o elemento háptico da narrativa que faz permanecer a marca do narrador "como a marca da mão de um oleiro na tigela de barro. É a inclinação do narrador para começar sua história como um retrato das circunstâncias sob as quais eles próprios têm experimentado." (Benjamin, 1977: 447)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

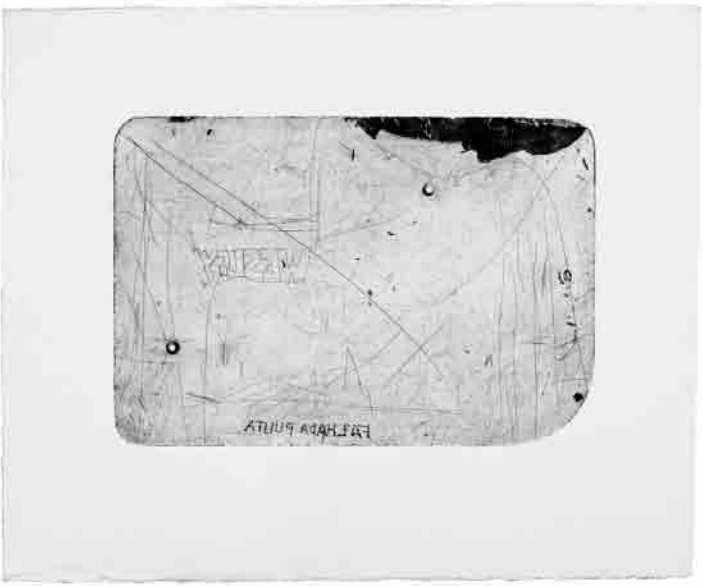


Figura 2 · Ottjörg A.C.. Desksistence. Impressão/ mesa da Escola Armando de Andrade, São Paulo, Brasil. 50,5×70 cm, 2009 (imagem cedida pelo artista)
Figura 3 · Ottjörg A.C. Desksistence. Impressão/ braço de cadeira da Escola Beatriz Lopez, São Paulo. 24,5×40 cm, 2008. (imagem cedida pelo artista).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Ottjörg dá continuidade e faz emergir as circunstâncias de todo o processo, fornecendo informação da rota das viagens, do meio social das escolas que visita, da impressão nos papéis adequados à gravura, até a mostra em locais expositivos para arte. Observa que as diferenças não são dadas pelo tamanho e forma das áreas de rabiscos, mas pela frequência com que as classes são substituídas por novas. Não decodifica o que os alunos tenham riscado nos tampos nas mais diferentes cidades da China, Brasil ou Estados Unidos, sua ação consiste em utilizar as mesas, como se fossem *ready mades*, ressignificando-as.

As imagens que o artista permite circular, baseiam-se em um contato físico direto com a forma, o qual está se tornando cada vez menos frequente. A transferência do gesto inciso de um material para outro, é uma tradução: não em outro idioma, mas em outro modo de percepção. Nesta era de globalização, artistas e mundo da arte estão cada vez mais determinados às miscigenações culturais. Alunos de São Paulo, Pelotas ou Nova York revelam algo sobre sua cultura e suas condições de vida. O artista como condutor do outro, torna-se um canal da outra cultura.

> [...] *nos trabalhos com as carteiras escolares, o que me encantou foi mesmo a relação que o sujeito tem com ele mesmo através da carteira. O que me interessa é essa espécie de expressão sem valor, que o artista valoriza, e que vai justamente expor, uma expressão que não é feita para se expor.* (Santos, 2010: 44)

É como se o artista estivesse interessado em ver o rastro da vida de cada um impresso no plano somático, transformando-se no vetor paradoxal de uma expressão que é ao mesmo tempo individuada e anônima, carregada de desejo e crítica. Uma impressão que faz transparecer sua procedência, que reafirma o "sentido físico de um protocolo experimental e o sentido epistemológico de apreensão de mundo." (Didi-Huberman, 2008:32) percebidos nos acasos, decisões e fragilidades capturadas de uma superfície fértil.

> *Nesses trabalhos feitos com carteiras em diferentes cidades – de Nova York, de Sarajevo, de São Paulo, etc; embora existam semelhanças, a composição sempre difere, dependendo de onde a coisa é feita. Mas há um traço comum – o estado de espírito do adolescente. A gente percebe o desespero dos meninos, misturado com o tédio da escola. Percebe-se que os meninos ficam horas nessas carteiras e que não sabem o que os move no momento mesmo em que rabiscam. Essa mistura de impressões ou de desejos dos adolescentes que está gravada ali no tampo da carteira muitas vezes é acompanhada de uma superfície que parece ter sido apagada. É o pedaço sobre o qual o menino esfrega o braço, quando apoia a cabeça. Registra numa parte, ao mesmo tempo em que está apagando involuntariamente outras marcas. O resultado é quase um palimpsesto.* (Ottjorg. Depoimento à autora, 2014.)

Há um traço comum nas diferentes ranhuras encontradas nas mesas escolares – o estado de espírito do adolescente. Os rabiscos são um sinal de que seus sonhos não se concentram inteiramente na lição. O sentido do 'imundo', visualizado nas mesas dos alunos que sentam comportadamente e escrevem em seus cadernos, comunica: vivemos em uma cultura civilizada.

Escrita, imagem. As duas linguagens recorreram desde o princípio ao mesmo meio para driblar o esquecimento: a incisão, que permanece e multiplica. Muitos artistas utilizaram artifícios relacionais entre escrita e imagem como por exemplo Albrecht Dürer, Mallarmé, Réne Magritte e há os que foram claramente contagiados por rabiscos cotidianos, como Jean Dubuffet, Cy Twombly ou Basquiat. Fotógrafos como Brassai mostraram interesse nos legados deixados nas paredes de casas e outros locais, que se descobre quando deambulando pelas cidades. Uma consciência para a matéria das superfícies marcadas, uma analogia que pode ser feita com a camada do sensível e foco na experiência.

Considerações finais

As incisões projetadas como sinais ao mundo exterior, denotam expressividade num trabalho indeterminado feito no esconderijo. Matrizes culturais onde estudantes constroem modos de subjetividade em registros anônimos, abertos para visitações de um leitor indefinido. Levadas para o ateliê numa cadeia operatória, absorvem identidade do artista que estende os sentidos até a transferência, imprimindo dessemelhanças como negativo, obtendo palavras e imagens invertidas.

Nesse viés, vê-se apropriação de signos, exaltação de sentidos, potencialidade de acontecimentos, visualização das necessidades expressivas dos povos. Objetos sociais, traduzidos para uma leitura poética visual.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Barthes, Roland. (1982) *O rumor da língua.* Lisboa: Edições 70. ISBN 97 89724403274.

Benjamin, Walter. (1977) *der Erzähler* in: *Gesammelt Schriften*, vol.II, 2, Frankfurt: a M Suhrkamp.

Santos, Laymert Garcia dos. (2010) In: *Desksistence* (catálogo Ottjörg). Berlin: Kerber Art. ISBN 978-3-86678-460-4

Didi-Huberman, Georges. (2008) *La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte.* Paris: Les Editions de Minuit. ISBN 10 : 2707320366 ISBN 13: 9782707320360.

Guattari, Félix. (1992) *Caosmose: um novo paradigma estético.* Rio de Janeiro: Editora 34, ISBN 8585490-01-2. 1.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Expedição Ephifenomênica África: fotografias de Gustavo Jardim

Ephiphenomenic expedition to África: photos of Gustavo Jardim

HENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Fotógrafo, Artista Visual Licenciado em Artes Visuais Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Escola de Belas Artes (EBA). Mestre em Artes Visuais, EBA, UFMG.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) / Escola de Belas Artes (EBA) – Faculdade de Educação (FAE) / Prof. do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais (CEEAV). Av. Antônio Carlos, 6627 – Campus Pampulha. CEP.: 31.270-901. Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: henritex@gmail.com

Resumo: Neste trabalho, a série fotográfica África, do artista visual Gustavo Jardim,é abordada a partir de três eixos de aproximação: enquanto "duRolagem"; a partirde questões sobre imagem e tecnologia; e a partir da estesia perceptiva da série deimagens. A poética fotográfica epifenomênica de Gustavo Jardim atualiza questõescruciais das imagens contemporâneas.
Palavras chave: Fotografia / Epifenômeno / Tecnologia / Durolagem.

Abstract: *In this work, the visual artist Gustavo Jardim photo essay África is addressed by a three folded aproach: as "durolagem", considering issues on imageand technology that it arises and from the perceptive aesthesis of the image series. Gustavo Jardim epiphenomenic photo poetic updates crucial issues of contemporary images.*
Keywords: *Photography / Epiphenomenon / Technology / Durolagem.*

Introdução

Neste trabalho, analisaremos elementos da obra do cineasta e artista visual Gustavo Jardim, especialmente da série fotográfica África (2014). Por meio da

apresentação do processo de Durolo – refilmagem de projeções de filmes e fotografias para outras mídias e tamanhos –, discutiremos questões ligadas à filosofia da imagem e à tecnologia. Como estratégia de aproximação ao processo criativo de Gustavo, apresentaremos, em um primeiro momento, um contato com o artista, a partir da transcrição de uma entrevista concedida por ele em 2010 (complementada com notas de outra entrevista, realizada em dezembro de 2014). Em seguida, abordaremos algumas questões de fundo levantadas pelo o autor. Por fim, apresentaremos a série fotográfica África e algumas notas sobre esse trabalho em processo.

1. DuRolando Gustavo Jardim

Gustavo Jardim é um jovem artista brasileiro que reside e trabalha em Belo Horizonte. Cursou Comunicação na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e Cinema Etnográfico na Universidade de Toronto. Iniciou sua carreira aos 19 anos, com cinema documental, trabalhando em várias parcerias com projetos em Artes Visuais e Cinema Autoral. Trabalha com audiovisual documental, além de realizar pesquisa experimental junto ao coletivo DuRolo, que agrupa diferentes artistas e colaboradores em processos de criação. Em 2010, em parceria com Aline X, lançou Rivadavia (15"), curta metragem que explora pesquisa transmediática. Feito a partir de celulares, foi durolado, conferindo às imagens uma textura próxima da pintura, na qual o foco suave torna o pixel mancha. De forma recorrente, tem explorado em seus projetos experiências de Arte e Tecnologia, transitando entre a gambiarra e o desenvolvimento da durolagem.

Em entrevista ao Labmídia (disponível em vimeo.com/13048992), realizada em 13 de maio de 2010, durante o Seminário DuRolo: modos de usar, que aconteceu na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Gustavo conta do surgimento do coletivo DuRolo e da pesquisa homônima:

> *O filme que deu o nome ao coletivo foi uma espécie de animação criada em um rolo de papel higiênico... A princípio, a gente falava "vamos lá mexer no rolo", porque era o rolo de papel higiênico, mas depois a gente começou a falar "vamos durolar aquela imagem". A gente começou a experimentar refilmar nossas imagens diversas vezes. Como quando a gente repete várias vezes a palavra, a ponto de estranhá-la (escrever, escrever, escrever, escrever, escrever, escrever), a ponto de nos perguntarmos se essa palavra existe ou não.*
>
> *Gostávamos de como, a cada vez que fazíamos esse processo, ia ficando impresso um vestígio no filme desse segundo (ou terceiro) olhar, ficávamos impressionados com o quanto o processo ficava impregnado do quanto revolvíamos o próprio filme.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

> *Qualquer ínfimo movimento do lcd transforma a imagem completamente. Nas segundas imagens, a gente tem um momento de tratamento, analógico, da imagem. Dependendo do jeito que você está refilmando, muda tudo. (...) Por exemplo, para tirar o pixelado, a solução que a gente encontrou foi deixar a refilmagem um trisco fora de foco, transformando esse grão, que ante ser a quadradão, em coisas que são parecidas com pinceladas.*

A partir dessa conversa, uma das formas de compreender a pesquisa da durolagem é enquanto processo palimpsesto audiovisual, de filmagem da filmagem da filmagem, no qual o grão, o pixel e a mancha eletromagnética se amalgamam. Oque move a obsessão de ver a incorporação de camadas novas de elementos visíveis dada pelo meio que cria a imagem? Tal qual um cozinheiro engrossando uma feijoada bem cozida, onde peles, grãos e ossos se dissolvem, as imagens durroladas ganham espessura.

Em seu trabalho, Gustavo Jardim retoma o germe poético do escrever sobre escrever (Galáxias) de Haroldo de Campos, ao filmar sobre filmar, repetindo a imagem até que ela, por espessura, ganhe estranheza e, ao ser estranhada, possa ser emaranhada com a trama/entranha perceptiva. O mundo assolado pelas imagens é exorcizado a partir de um diálogo com a presença da imagem pela hipersaturação que lhe traz corpo, tornando-a passível de ser vista.

Rivadávia foi feito a partir de celulares que, tecnicamente, não eram capazes de gerar imagem em alta-resolução (HD), não podendo capturar mais de 24 frames por segundo. Há, na imagem, um vestígio de movimento, uma lentidão pictórica que mancha e vaza frame a frame, tornando opaca a segmentação temporal própria do cinema. Muitas pessoas vinham perguntar se a primeira gravação era uma gravação de película. Pensando junto de Flusser (1985), tratar a imagem de maneira analógica é jogar com sua operação maquínica, desprogramando sua atualização enquanto output de um sistema-imagem. Em África, observamos a mesma pictorialização da imagem via durolagem. A seguir, problematizaremos algumas questões da imagem e da tecnologia apontadas pela pesquisa de Gustavo Jardim.

2. Imbricações: do corpo duRolado à imagem

A imagem (em especial a fotográfica e a audiovisual), no que diz respeito aseu fazer, experimentar, circular, tornou-se um fenômeno extremamente disperso e capilarizado. Como são experimentadas as imagens contemporâneas? A partir de que práticas são vivenciadas? Considerando as possíveis associações a partir da imagem entendida como categoria contemporânea complexa, é possível pensar práticas que configuram tensões: produzir, ver, fruir, entreter,

identificar, criar, recriar, comentar, desejar, relacionar, consumir, usar, sentir, experimentar imagens. Essas práticas são compostas por relações entre agentes. Nesse sentido, agentes podem ser tanto praticantes (pessoas), como instrumentos tecnológicos (como a câmera fotográfica) ou contextos (onde a própria prática acontece).

Da mesma forma que outros objetos foram simbolizados culturalmente e seus usos absorvidos no cotidiano (como é o caso dos meios motorizados de transporte e telefonia celular, dentre outros), é difícil imaginar formas de viver (individuais ou coletivas) desconectadas das imagens. A vida comum é perpassada pelo contínuo fluxo de fotografias – do aparato de vigilância aos rituais de aniversários e formaturas. Imagens são imprescindíveis para que as coisas aconteçam. Isso ocorre tanto em termos de relações e práticas concretas – é inconcebível um aniversário em que não se tire fotos do aniversariante e dos convidados – quanto em termos de a cesso à memória individual e coletiva.

Há um domínio do visível no sistema-mundo contemporâneo (Dubois 1993, Debray 1993). Essa premência é tão efetiva que poderia inclusive ser concebida como um modelo geral de funcionamento das relações, como o proposto por Flusser (1985), ao considerar uma possível filosofia da fotografia. A descrição detalhada de como funciona o aparato fotográfico é um possível modelo metafórico para a vida contemporânea: um jogo contínuo entre um operador e a máquina (tanto a câmera quanto o aparato de fazer/circular imagens). Existiria uma dominação do corpo do praticante presente na operação dos instrumentos tecnológicos, na medida em que existe uma expectativa de um corpo-usuário pré-definido.

Existe, inegavelmente, uma inflação de imagens nas formas contemporâneas de se relacionar. Tais imagens cumprem funções diferentes, como: agentes da memória, da política, da estética, da comunicação, dentre outras possibilidades, o que implica em um processo de expressão imagético-cognitiva. De documentos de identificação, passando pelas redes sociais, várias práticas com imagens compõem o viver contemporâneo. As pessoas são chamadas a lidar com diferentes imagens e a significá-las a partir de experiências perceptivas mediadas pela tecnologia, que lhes dá a ver suas imaginações (é dizer, suas imagens e ações).

Uma maneira contemporânea de pensar praticantes e suas agências em contextos tecnológicos é a partir de um modelo perceptivo comum que Couchot (2003) nomeou de tecnoestesia. (Comentários sobre o conceito podem ser encontrados em Couchot, 2003, :15. O autor, no entanto, não desenvolveu mais o conceito, que aqui é retomado e expandido).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Um saber materializado em um instrumento (ex.: o telefone celular), juntamente com a experiência estésica (ex.: usar o aparelho), cria uma forma de agir no mundo, além de articular relações sistêmicas. Por exemplo, contemporaneamente, se há uma vibração no corpo, esta pode ser associada a uma chamada de aparelho celular colocado em modo silencioso; tal formulação hipotética só é compreendia por aqueles que partilham estesias prévias que, de um certo aspecto, incluem-no no sistema de telefonia móvel. Conversar com alguém que não está presente fisicamente e usar o corpo como extensão do aparelho (assim como a vibração do aparelho em substituição à audição, ao ser chamado por alguém) é partilhar uma tecnoestesia.

3. Expedição Ephifenomênica África

A série África (30 imagens digitais, 2014) é uma proposta tecnoestésica de uma expedição fotográfica empreendida a partir do deslocamento de um ponto de vista satelital à terra. Através de circulação via *google maps*, Gustavo Jardim seleciona pontos de vista aéreos de localidades no continente africano, reenquadrando-os e transformando-os em uma série fotográfica de imagens de segunda geração. A partir desses pontos de vista, o artista re-fotografa as telas dos dispositivos móveis usados na navegação e as reenquadra, gerando a imagem final. Dessa forma, instaura um campo sensível de hesitação na superfície da imagem, onde a pele geográfica, a ótica do satélite, a tela do dispositivo de acesso ao *google maps* eo enquadramento fotográfico permutam informações visuais e se amalgamam. Após a análise das imagens da série África, temos a hipótese de que a parafernália técnica empreendida na durolagem resulta em um parangolé visual, no qual a imagem final precisa ser vestida pelo olhar, hesitante, vibrante. A experiênciade ver é, dessa forma, desalojada da superfície fotográfica, requisitando a presença docorpo para se efetivar. A seguir, exibimos cinco das 30 imagens que compõem a série atualmente (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5)

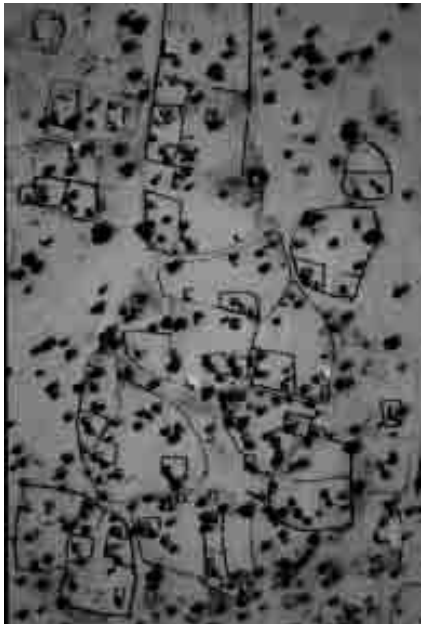
Conclusão

Imaginar sobre o imaginar é o futuro do imaginar.

Com a intensificação das formas de ser afetado, de ser desafetado, de imobilizar, de mobilizar as formas de se afetar e imaginar dadas pela gestalt contemporânea tecnomediada, a poética de Gustavo propõe um hiato-curto circuito em nossa cognição imaginativa.

Ephifenômeno é fenômeno que vem ter, juntar-se ao ser, mas sem influenciá-lo. Fenômeno secundário, aparentemente não relacionado à origem, con-

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



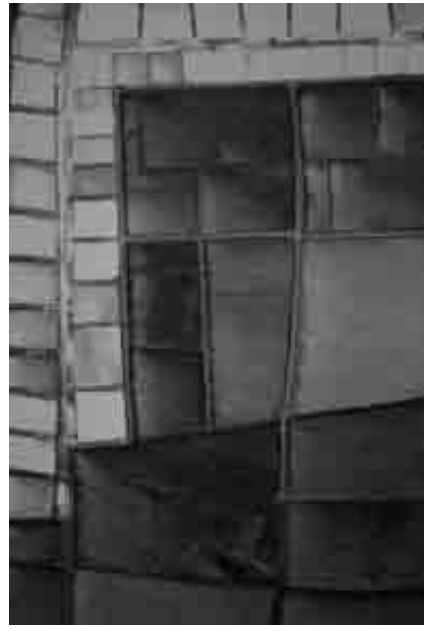


Figura 1 · Gustavo Jardim, *Al Fashir*, da série *África*, 2014.
Figura 2 · Gustavo Jardim, *Aroma*, da série *África*, 2014.
Figura 3 · Gustavo Jardim, *el daein*, da série *África*, 2014.
Figura 4 · Gustavo Jardim, *un badr*, da série África, 2014.
Figura 5 · Gustavo Jardim, *White nile*, da série África, 2014.

sequência de um fenômeno primário. Efeito de um fenômeno, ephifenômeno, consequência, mas não afeto do primeiro. A percepção epifenomênica da realidade geográfica da África, do ponto de vista subsatelital – acima de pássaros e aviões, mas abaixo de satélites artificiais e de estrelas – permite uma experiência perceptiva, mental, patafísica para além da possibilidade de afetos, no entanto válida dentro de seus limites indelimitados da mente/corpo. Se há um corpo que suporta a percepção, este o faz a partir de uma experiência imersiva dada pelas imagens, de um deslocamento e afetação para além do universo material, mas também para além daquilo que está além do material. A África epifenomênica de Gustavo Jardim torna redundante o corpo e a própria percepção da imagem enquanto imagens; é convite aberto para imersão total em uma outra dimensão meta-perceptiva, além corpo, mar, substantivo e cor.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Couchot, Edmond (2003) *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: editora da UFRGs,

Debray, Regis (1993) *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petropolis: Vozes.

Dubois, Phillipe (1993) *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus.

Flusser, Vilém (1985) *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec.

Devir identidade: mise-en-scène da identidade Xakriabá na autoetnofotografia de Edgar Corrêa

Identity to be: Xakriabá mise-en-scène in the self-etnophotography ofEdgar Corrêa

HENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Fotógrafo, Artista Visual Licenciado em Artes Visuais Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Escola de Belas Artes (EBA). Mestre em Artes Visuais, EBA, UFMG.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) / Escola de Belas Artes (EBA) – Faculdade de Educação (FAE) / Prof. do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais (CEEAV). Av. Antônio Carlos, 6627 – Campus Pampulha. CEP.: 31.270-901. Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: henritex@gmail.com

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Resumo: Este texto apresenta uma série de fotografias que o fotógrafo da etnia Xacriabá, Edgar Corrêa, desenvolve desde 2009, retratando sua irmã. O artigo discute questões levantadas pela mis-en-scène fotográfica na série de trabalhos de autoetnofotografia, nos quais a identidade Xakriabá é, ao mesmo tempo, performada e experienciada.

Palavras chave: fotografia / identidade / auto--etnofotografia.

Abstract: *This text presents a series of portraits that Edgar Corrêa, a member of the Xakriabá native Brazilian group, works on since 2009 depicting his sister. It discuss issues brought forth by photography mis-en-scène in those self-etnophotography works in which Xakriabá identity is at the same time performed and experienced.*

Keywords: *photography / identity / self-etnophotography.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

A partir da série de retratos (seis imagens) de sua irmã, o fotógrafo e artista audiovisual indígena Edgar Xakriabá cria um dispositivo de imagem que performa como mediador de identidade. Como tais fotografias se articulam enquanto dispositivo imagético-identitário do povo Xakriabá, a partir dos trabalhos do fotógrafo? Em um primeiro momento, iremos discutir o contexto de produção fotográfica no qual Edgar se insere. Em seguida, iremos elaborar alguns comentários a respeito das imagens selecionadas para esta reflexão. Por último, iremos explorar algumas reflexões sobre o problema da enunciação de identidades (do fotógrafo, da fotografada e do coletivo Xakriabá) presente nessas fotografias.

1. Xakriabás e imagens: auto-etnofotografia como estratégia cosmopolítica

A etnia Xakriabá, que habita o município de São João das Missões, no norte doestado de Minas Gerais, no sudeste brasileiro, está em amplo processo de retomada territorial e identitária. Desde a década de 1980, ano em que foi demarcado seu território, os Xakriabás retomam expressões tradicionais de sua cultura como parte – e como consequência – de sua luta política por sobrevivência. Edgar Corrêa é um jovem fotógrafo Xakriabá. De 2009 a 2013, cursou a Formação Intercultural de Educadores indígenas (FIEI) na Faculdade de Educação (FAE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), graduando-se em Ciências Sociais, com ênfase em Antropologia. Célia Xakriabá, irmã de Edgar, é professora da disciplina Cultura Indígena na Escola Estadual Indígena Xukurank.

Tanto Edgar quanto Célia possuem grande experiência com trocas interculturais, as quais foram parcialmente induzidas por suas trajetórias acadêmicas. A partir de 2009,Edgar inicia uma série de retratos de Célia, que se tornam uma pesquisa fotográfica recorrente dentro de sua poética. Tais imagens trazem à tona elementos da mise-en-scène fotográfica: na foto, a identidade de Célia enquanto indígena é explicitada em seu corpo, por meio de pinturas.

Esses retratos manifestam tensões pelo fato de atualizarem o universo cosmológico Xakriabá em imagens que explicitam sua identidade. A imagem coletiva – projetada, construída e atualizada nas fotografias das pinturas corporais – é um semióforo importante na fixação de tal identidade e, por conseguinte, na luta pelos direitos desse povo à terra, enquanto indígenas.

A experiência como artista/fotógrafo de Edgar Xakriabá nos instiga a pensar o agenciamento imagético da identidade enquanto ação política-estética. O que é colocado em questão por tais fotografias não é apenas de ordem estética ou documental. Considerando o histórico da questão no Brasil (Cunha, 2012) e as lutas sistemáticas por direitos básicos, principalmente no que diz respeito

aos territórios e à cultura dos povos tradicionais (Gallois, 2006), podemos pensar que a prática auto-etnofográfica de Edgar é instrumento político de disputa:

> *O número crescente de publicações, de exposições. De web-sites, etc. criados ou mantidos por indígenas revela seu interesse na apropriação de novas mídias para expressar suas particularidades culturais. De acordo com Kurin, defender sua cultura consiste em perceber "se o mundo no qual estou vivendo se ampliou, ainda tenho meu próprio lugar neste mundo". Um lugar que precisa ser conquistado, especialmente no campo dos meios de comunicação.*(Gallois, 2006: 76).

Artistas indígenas, como Edgar, criam imagens nesse contexto. Imagens estas que circulam em mostras, exposições, jornais, sítios *online*, transitando entre os campos da Arte, da Comunicação e da Política. Quando esses realizadores elaboram suas imagens, trabalham elementos estético-perceptivos que podem ser compreendidos pelos não indígenas das mais diversas formas, mas, em especial, enquanto processos comunicacionais, enquanto processos políticos, enquanto processos estético expressivos. importante a compreensão da indissociabilidade e da sobreposição desses diversos processos, tanto por parte dos fruidores quanto dos realizadores.

O corpo Xakriabá, transformado em imagem por essas técnicas, performa que identidade? Existe um aliciamento do corpo na medida em que existe uma expectativa de performance dada pelo meio de criação da imagem. A fotografia consciente (do ponto de vista do fotógrafo, que monta a cena, e da modelo, que sabe que será fotografada) demanda a mise-en-scène. No entanto, na medida em que hesitamos diante da imagem, podemos relativizar seu papel enquanto índice de alteridade ou de semelhança. Tal hesitação produz espaço para que, organicamente, a identidade seja percebida de forma dialética pelas pessoas que a experimentam – sejam elas fotógrafos, modelos ou fruidores.

2. Retratos de Célia

A presença do olhar do outro na pose de Célia nos coloca diante de perceber seu corpo como um super-corpo, além do indivíduo. Elementos simbólicos, as lanças decorativas trazem à superfície sensível da imagem seu agenciamento enquanto ferramenta de luta, afirmação e poder. O fato de se vestir como guerreira dá a Célia uma ancoragem cosmológica precisa e presente dentro de seu povo. Que guerra imagética é travada, ao se demandar a justaposição do corpo à lança? Cabelos bem produzidos e penteados, lábios pintados de batom vermelho, fundo verde, homogêneo e cênico. Ombros nus, pintados e dispostos cuidadosamente em uma posição 3/4 para serem fotografados. Essa é uma imagem

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

máquina talhada pela agência de Edgar e Célia. Ele, enquanto maquinador do plano; ela, enquanto maquinadora de si (Figura 1).

Se, na imagem anterior, havia uma personalidade guerreira a ser encenada, nesta (Figura 2), existe uma proximidade afetiva algo entre o sem graça e o íntimo. A pose é trespassada por elementos como o boné masculino, sujo e gasto, à direita, o equipamento de som, atrás, o carpete vermelho, sertanejo, felpudo, sinestesicamente atrativo – elementos de um extra-campo que perturbam a disposição da encenação. Aqui, a mise-en-scène presente nas imagens se torna um pouco mais transparente, vazando para uma vida aberta e vivida, compartilhada entre a modelo e Edgar, tornando o olhar menos maquínico e, talvez por isso, menos montado.

A cena montada com os desenhos de fundo na parede da habitação (Figura 3), indicando a intimidade do quarto de dormir e, em primeiro plano, o livro de Manuela Carneiro da Cunha, emolduram a espalda de Célia. Suas costas estão pintadas meticulosamente em um padrão decorativo desenvolvido por ela no processo de pesquisa sobre a pintura Xakriabá. Tal pintura demanda a presença de um outro corpo que a tocou para se reelaborada, bem como de outros olhares para percebê-la pintada tal qual Edgar a percebe. Jogo de sentidos habilmente montado, o arco e o chocalho ao fundo e o livro em primeiro plano funcionam quase como aspas imagéticas do corpo de Célia, que é encenado como encarnação da identidade prototípica em processo de pesquisa, junto com as pinturas que a reificam.

As imagens ao longo dessa sequência de fotos parecem colocar a modelo no espaço para representar uma identidade da qual ela é, ao mesmo tempo, protagonista e observadora (Figura 4, Figura 5). Elementos simbólicos, como uma lança, uma pluma ou um batom mostram um desenho elaborado com intenção de ser índice de identidade indígena. A perturbação da apropriação desses recursos para a montagem da cena pode se dar, talvez, a partir da co-habitação de outros elementos que escapam à montagem do indígena, como a disposição corporal glamourosa, tal qual uma vedete midiática. Esse corpo em busca de identidade performa, então, uma representação que não necessariamente coincide com o que deixa a ver. O sertenajo, o indígena, o glamour...deixam de ser categorias fortes e passam a pairar como coágulos.

3. Partilha: devir identidade e política da imagem

A pensatividade da fotografia seria, então, a tensão entre vários modos de representação. A fotografia de Lewis Payne apresenta-nos três imagens, ou melhor, três funções-imagens numa única imagem: há a caracterização de uma identidade, há a disposição plástica intencional de um corpo num espaço; e há os aspectos de registro

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Edgar Corrêa, Sem título, 2013.
Figura 2 · Edgar Corrêa, Sem título, 2013.
Figura 3 · Edgar Corrêa, Sem título, 2013.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 4 · Edgar Corrêa, Sem título, 2014.
Figura 5 · Edgar Corrêa, Sem título, 2013.

da máquina nos revela sem que saibamos se foram intencionais. A fotografia de Lewis Payne não é do domínio da arte, mas permite-nos compreender outras fotografias que sejam intencionalmente obras de arte ou apresentem simultaneamente caracterização social e indeterminação estética. (Rancière, 2012: 110)

Como observa Rancière, que, acima, levanta três características acerca da fotografia de Lewis Payne à espera da morte, as fotografias deste conjunto também trazem três aspectos: uma possível enunciação de identidade, uma intencionalidade plástica na disposição das formas e o extra campo registrado pela máquina. As reformulações da identidade Xakriabá através da estética fotográfica de Edgar, ou melhor, sua reificação, podem trazer à superfície outras agências para nos ajudar a pensar o problema da identidade.

Seriam as imagens o lugar de encontro com a identidade? Saberíamos transitar pelas imagens nos aproximando da margem onde habita o outro? A imagem convida à identificação sem fixar a identidade daquela que é fotografada, ainda que seja esta a sua intencionalidade. Que índio é esse, que posa para ser olhado e que monta o olhar por meio do qual deve ser olhado? As fotografias de Edgar perturbam nosso senso comum do que seria sua cultura, já que obriga seus possuidores a demonstrar performaticamente a "sua cultura" (Cunha, 2009:313). A exposição dos povos nativos por meio de fotos implica a exposição dos corpos, sobrepondo na imagem a carne-corpo e o *ethos* coletivo. Ser Xakriabá é se fazer Xakriabá a partir de luz e carne, a partir do contexto de sobrevivência, ao longo do contato com o não indígena, a partir da contaminação de múltiplas culturas sobrepostas, palimpsestos imagéticos da identidade.

Essas fotografias estão situadas em um campo de constrangimentos e afetos. Constrangimentos por parte do olhar do não indígena, que mobiliza a indicialização de vários de seus elementos em um jogo de desconstrução da identidade nativa proposta por Edgar. Afetos por parte da sobreposição afetiva dos laços familiares que unem fotógrafo-fotografada, algo de inquieto no olhar que escapa à dureza da mise-en-scène e deixa transparecer, eventualmente, uma candura desprevenida.

Como podemos pensar a identidade a partir de imagens fotográficas como os retratos de Célia, feitos por Edgar? Quando a representação está sobreposta ao seu duplo em presença – isto é, quando Célia Xakriabá se representa, algo acontece na imagem. Os elementos formais da cena fotografada, performados em si mesmos, o corpo de Célia sendo Célia na vida e além da vida, produzem um devir identidade oscilante: é si mesmo em suas qualidades essenciais, racionalizado e re-apresentado.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Conclusão

Se a identidade pode ser partilhada, ela o é através da experiência do percepto, do dar-a-ver. Sujeitos que até então estavam conformados a uma determinada condição de vida começam a elaborar outras possibilidades de experimentar sua autoimagem, ao acessarem os meios de criarem. Qual seria o equivalente fotográfico à carta de amor ou à música dos pobres (Rancière, 2012: 163) que partilha com os humildes a riqueza sensível de seu mundo? O que há de seu mundo nas imagens geradas pelas disposições maquínicas entre a câmera fotográfica, Edgar e Célia? Algo ronda esses retratos, espreitando o incômodo de perceber o esforço da montagem da cena. Talvez seja a suposição elaborada pelo não indígena do que seria algo legitimamente indígena.

Esses retratos trazem uma riqueza sensorial percebida na variação de tratamentos, gestos, composições. Apontam, no entanto, para uma fixação da identidade de Célia. A identidade é experimentável? Isto é, experiências sensíveis poderiam ser ligadas a enunciações de identidade? São boas perguntas para deixar o incômodo dessas imagens perdurar, com sua mistura de coisas. Mistura de real e inventado, nem uma identidade representada, nem uma apresentação de identidade, mas a possibilidade de um devir identidade, sensível e partilhado.

Referências

Cunha, Manuela Carneiro da. (2009) *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify.

Cunha, Manuela Carneiro da. (2012) *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. São Paulo: Claro Enigma.

Gallois, Dominique T. (2006) *Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas*: exemplos no Amapáe norte do Pará. Iepé.

Rancière, Jacques. (2012) *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Juan Rivas: la pintura en el lugar

Juan Rivas: a painting in a place

IGNACIO PÉREZ-JOFRE SANTESMASES*

Artigo completo submetido a 10 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Profesor Titular de Universidad. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Vigo (Uvigo).

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Departamento de Pintura. R/ Maestranza — 2, 36002, Pontevedra, España. E-mail: ipjsan@hotmail.com

Resumen: La pintura de Juan Rivas aborda el tema del territorio gallego, fijándose en ciertas construcciones que de manera no planificada y poco estética la pueblan. Su técnica ha estado basada en la toma de fotografías que son usadas como referentes de la pintura. Pero recientemente ha realizado una serie de trabajos en la que el motivo es pintado directamente de la observación, en el lugar. El artículo analiza las implicaciones de este cambio y la viabilidad de la pintura del natural como método artístico contemporáneo.
Palabras clave: Lugar / pintura / fotografía / natural.

Abstract: *Juan Rivas painting approaches the subject of the Galician territory, focusing on some buildings that can be found there, made with no planification nor taste. His technique has been based on taking photographs that are used as references for the painting. But recently he has made a series of work whose motive is painted straight on site from observation. This article analyzes the implications of this change and the viability of life painting as a method for contemporary art.*
Keywords: Site / painting / photography / life.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introducción

La pintura de Juan Rivas (Pontevedra, 1974) se ha centrado desde sus inicios en el territorio gallego, donde conviven una naturaleza fértil y armoniosa con esas intervenciones arquitectónicas que han dado lugar al término "feísmo". Se trata de autoconstrucciones realizadas sin control, que tienden a la combinación desordenada de elementos dispares y al uso inexperto de colores y materiales. El resultado es vulgarmente llamativo, aunque no exento a veces de esa rara belleza que deriva del caos. La pintura de Rivas tiene el mérito de dirigir su atención hacia este paisaje real, no idealizado. Como señala Fernando Vilanova, "A súa proposta é contemporánea.../... obríganos a un recorrido por ese mundo de controversia que convive entre desarrollismo e medio ambiente." (Vilanova, 2004:2)

Este artículo pretende mostrar el desarrollo del trabajo de Rivas desde el uso de la fotografía como referente a la incorporación de la pintura del natural. Su objetivo final es defender esta práctica como una opción pictórica contemporánea. Para ello se analizará el trabajo de este autor poniéndolo en el contexto de la pintura contemporánea y usando los textos de autores que se han ocupado de su obra. En primer lugar se analizará la revisión que el artista lleva a cabo del género paisajístico, después expondremos la manera en que usa la fotografía como referente, lo cual servirá para desarrollar una argumentación en el tercer apartado, oponiendo el uso de la fotografía a la observación directa. En el cuarto apartado, por último, veremos las implicaciones del uso que hace Juan Rivas de la pintura del natural.

1. Paisaje y convención

El trabajo de Rivas lleva a cabo un proceso de deconstrucción, eliminando de la imagen la carga de convenciones asociadas al paisaje. La imagen que la pintura ofrece del entorno natural se ve condicionada por las asociaciones que la tradición cultural nos fuerza a realizar de manera automática. Así, tendemos a representar la naturaleza como un espacio de armonía, de descanso, de salud... Los tópicos literarios y artísticos que proceden de la figura clásica del "locus amoenus" o lugar deleitoso, dan forma a una manera de componer el paisaje, que desemboca en la noción romántica de lo pintoresco y se desarrolla en el Naturalismo y el Impresionismo. Esa visión idealizada del territorio sigue impregnando nuestra manera de representarlo.

Juan Rivas está empeñado en romper con esta tradición, al fijar su atención en aspectos del paisaje que muestran su realidad tal como es percibida en la vida cotidiana. Como señala Vítor Mejuto, esto produce inmediatamente un reconocimiento por parte de los espectadores que habitan este paisaje: "Es ese

paisaje y esa hora del día. Él lo ha visto y tú también. La conexión es inmediata." (Mejuto, 2012: 1) La pintura cumple su más importante misión: la de enseñar a ver. Pero incluso a aquellos que no conocen estos espacios, las imágenes les transmiten una impresión de veracidad. Xosé Manuel Lens dice: "Fragmentos verdade. A sinceridade sen escenografía, descarnada da paisaxe, aprende a ver, como as obras de Rivas" (Lens, 2006: 1).

2. La fotografía como referente

En la mayor parte de su producción Rivas usa la fotografía para captar sus motivos en un instante preciso de iluminación. Lo fotográfico y lo cinematográfico se funden en su pintura, aportando una mirada fugaz que refuerza la sensación de instantánea y narración. Esto está relacionado también con el proceso de trabajo del pintor: obligado por motivos laborales a hacer largos recorridos en coche por toda Galicia, empezó a tomar fotografías de las casas que llamaban si atención. La fotografía, en su calidad de documento visual, le ha servido para desprenderse de los clichés y convenciones de la imagen pictórica; ha liberado a sus paisajes de una retórica que resultaba vacía y obsoleta, permitiendo recuperar una mirada contemporánea sobre el paisaje: "Juan Rivas obtiene belleza de estos presupuestos. Pero lo hace sirviéndose de una especie de Impresionismo sin retórica. Seco." (Mejuto, 2012: 1)

3. Fotografía vs. observación

Sin embargo, a lo largo de su trabajo se ha apoyado también en dibujos del natural, hechos sin la mediación fotográfica, que han dado lugar, recientemente, a la aparición de una serie de fotografías que documentan pinturas hechas en el lugar, observando directamente el motivo. Están realizadas con barras de óleo sobre superficies encontradas en el lugar desde donde se pinta: un muro, un poste. La fotografía muestra tanto la imagen pintada, en primer plano, como aquello que representa, al fondo.

Este giro técnico supone un momento clave en el trabajo de Rivas, ya que abandona la mediación de la imagen fotográfica para acercarse a lo visible sin más filtros que el de su propia subjetividad. Como se argumenta más arriba, el uso de la fotografía ha servido al artista para descargar el paisaje de las convenciones propias del género. Pero, inevitablemente, ese uso ha incorporado a la obra las connotaciones y cualidades de la instantánea.

Es una condición del uso de la fotografía como referente de la pintura que el resultado ha de evidenciar el origen mediado de la imagen. El ejemplo más claro de esta consciencia lo encontramos en la obra de Richter, en la que se hace

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Juan Rivas, *Barrantes* 2009, óleo sobre lienzo, 20x28 cm.

Figura 2 · Juan Rivas, *Metal*, 2014, fotografía digital.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

evidente que el artista no está pintando un fragmento del mundo tridimensional sino una instantánea fotográfica tomada del mismo. El distanciamiento que esto implica tiene su origen en el Pop Art y responde a la necesidad vanguardista de la ruptura de la ilusión.

Cuando la pintura contemporánea quiere recuperar la figuración, pero sin volver a la práctica tradicional de observar y reproducir la realidad visible, recurre a imágenes, es decir, reducciones bidimensionales de esa realidad. Así se evita el recurso al ilusionismo pictórico, que se considera obsoleto. Esta convicción es el motivo de que haya primado en la pintura figurativa el uso de imágenes mediadas como referente.

Este uso es también coherente con una visión posmoderna por la que el mundo es estrictamente lenguaje, representación. Así, el recurso a la percepción directa se considera cosa del pasado; la imagen es vista como producto cultural, basada inevitablemente en otras imágenes.

Pero, en la actualidad, observamos el trabajo de pintores como Ellen Altfest o Liu Xiao-Dong que han recuperado la pintura del natural como un medio de acceso directo a la experiencia. Como señala Yueping Yen en relación a Xiao-Dong: "This method [pintar del natural] freed him from the sobering detachment of mechanical means of recording.../... Painting on site plunges him into the thick of immediacy" (Yen, 2011: 192) Pero debemos preguntarnos: ¿Qué significa esta recuperación? ¿Qué condiciones la hacen posible?

Para saberlo debemos estudiar cuáles fueron los aspectos de la pintura del natural que son rechazados por la "academia moderna", y los motivos de este rechazo. La pintura del natural está directamente asociada a un trabajo ilusionista, en el que la imagen trata de reemplazar simbólicamente a su referente. La lógica de la mímesis llevada al extremo nos conduce al *trompe l'oeil*, cuando la imagen sustituye a una realidad ausente. Pero los logros del arte contemporáneo se oponen a esta sustitución, afirmando la presencia por encima de la representación. El arte abstracto es el opuesto al mimético: su valor se mide por el efecto perceptivo que ejerce sobre la psique del observador. Esta afirmación de las cualidades plásticas, materiales y objetuales de la obra condicionan todo el arte contemporáneo, incluso la amplia gama de recursos de representación. Se podría decir que la mímesis es aceptada sólo en una versión atenuada, combinada con otros recursos que la hagan asimilable.

Actualmente, esa imposibilidad de representar de forma mimética la realidad mediante su observación directa ha dejado de tener sentido. Desde el momento en que asumimos que toda imagen esa una ficción y una representación, ya no hay una diferencia esencial entre imagen figurativa y abstracta o

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

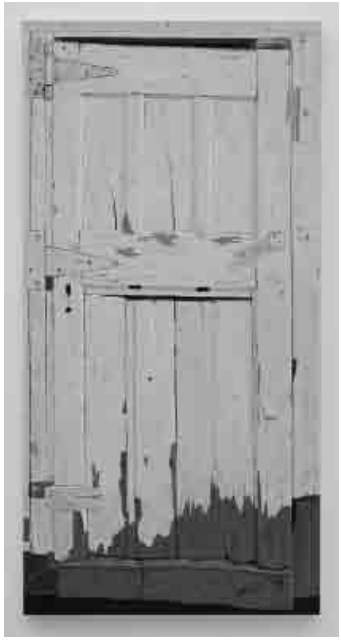


Figura 3 · Gerhard Richter, *Pequeña escalera en la orilla del mar*, 1969, óleo sobre lienzo, 80x100 cm.
Figura 4 · Josephine Halvorson, *Puerta de leñera*, 2013, óleo sobre lino, 177,8x88,9 cm.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

entre documento y ficción. La obra se abre a una multiplicidad de significados; todo es discurso y narración. Ante este panorama, no podemos pensar que un diagrama, un mapa o una foto es menos ilusorio que un dibujo o una pintura hechos del natural. Porque la veracidad, la sensación de presencia, reside mucho más en la forma de entender del espectador y en la credibilidad del mensaje, que en el procedimiento empleado.

La obra de Juan Rivas nos proporciona un ejemplo inmejorable de esta transformación. Después de pasar una serie de años pintando fielmente las fotos que tomaba, empezó a manipular estas fotografía para enfatizar ciertos aspectos de desproporción y absurdo en la construcciones, generando la serie *Paisajes tuneados*. Así, la fotografía, medio tradicionalmente asociado al documento, al índice y por lo tanto a la veracidad, es usada para hacer un juego de ficción, que deshace su credibilidad. Raúl Egizábal: "Como resultado del proceso, el paisaje ya no pertenece en absoluto a eso que se llama "realidad", sino a un escenario imaginario, unas veces inquietante y otras regocijante." (Egizábal, 2012: 1).

4. La pintura en el lugar

Por contra, en la serie que aquí presentamos, ha usado la pintura del natural precisamente para destacar lo verosímil de su acción; la obras nos dicen: el autor estuvo aquí e hizo esto. Y, como espectadores, no tenemos ningún motivo para desconfiar de tal afirmación.

Es importante señalar la ambivalencia esencial que esta piezas presentan. ¿Son pinturas hechas en la calle? ¿Son fotografías tomadas con un ángulo y una iluminación determinadas? ¿Tal vez son acciones pictóricas? La respuesta correcta es: son todas esas cosas. Como pieza compleja, es una pintura realizada en el lugar, es una acción de relación social y es una fotografía documental. Precisamente esa complejidad, esa inestabilidad genérica es una de las características que da a estas obras un carácter netamente contemporáneo.

Si pensamos en las obras desde su cualidad pictórica, encontraremos que el uso de un soporte encontrado en el exterior carga de significado la imagen. Esa obra ha sido hecha allí porque ese era el lugar preciso desde el que podía ser hecha. Cualquier mínimo cambio de posición alteraría el punto de vista y, por lo tanto, el resultado. La pericia pictórica de Juan Rivas le permite construir una verosímil sensación de luz y volumen, que integra la textura y el color del soporte. Su obra no sólo reproduce un lugar, sino que también fija un momento. Nos remite a una experiencia de proximidad, de estar en un lugar preciso. Marina Cashdan acerca de Josephine Halvorson: "Painting directly from life in a single session, Halvorson develops a visceral closeness to the object she's depictong.../...

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 5 · Juan Rivas, *Filetes*, 2012, óleo sobre lienzo, 20x28 cm.
Figura 6 · Juan Rivas, *Madera*, 2014, fotografía digital.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

creating and inmedacy and intimacy between herself, the material and the object. (Cashdan, 2011: 122).

Pero esta acción no es privada, como la que tiene el pintor en su estudio. Es una experiencia compartida, adquiere un carácter relacional. Los transeúntes contemplan el proceso de realización de la obra, interpelan al artista, participan de la experiencia. Observan cómo este reproduce un fragmento de una realidad que para ellos es cotidiana, que conocen bien. Un espacio común, sin nada especial; pero esa segunda mirada que le dirige el artista la realza a sus ojos, les ayuda a ver. Esta interacción otorga a la obra un carácter performativo.

Por último, el registro fotográfico de la pieza hace hincapié en el modo en que ha sido producida. Es una convención casi universalmente aceptadas el que las imágenes, como signos visuales, sean percibidas in absentia: consideramos que no tiene sentido mantener el referente visible, que la imagen sustituye lo representado. Pero estas obras rompen con esta convención: las fotos nos muestran tanto la imagen como aquello que representan, estableciendo un vínculo entre ellas. En principio, esa coexistencia sirve para hablarnos de las intenciones del autor, de la necesidad de trabajar en el lugar. Pero además, establecen entre ambas realidades un relación de ida y vuelta: la imagen pictórica nos hace entender lo real, verificando además su existencia. Y la realidad nos hace entender que la pintura no es un intento de crear una ilusión, sino una interpretación, una versión personal de lo visible. Aquí está la clave final que nos permite apreciar estos trabajos en profundidad: nos ofrecen la obra como una nueva realidad que se añade a lo real. En la brillante e irónica fórmula de Martin Creed: *the whole world + the work = the whole world*. (Creed, 2010: 143)

Conclusión

Así, estas obras consiguen romper la prevención contra la representación mimética, de la cual la pintura del natural es la más depurada expresión, al presentar de forma simultánea la acción de reproducir un fragmento de realidad que capta nuestro interés y el resultado de ese proceso de copia como una nueva realidad autónoma, como un fragmento de realidad en sí misma, tal como se afirmaría un cuadro abstracto o una pieza minimalista. Esta inteligente estrategia actualiza la práctica de la pintura del natural, en su versión au plein air, y la convierte en un medio absolutamente adecuado y efectivo para hablarnos del presente.

Referencias

Cashdan, Marina, (2011). "Josephine Halvorson", en VVAA, *Vitamin P2*. London: Phaidon.

Creed, Martin, (2010). *Works*, London: Thames and Hudson.

Egizábal, Raúl, (2012) *Juan Rivas. Paisajes tuneados*. Madrid: Galería Estampa, http://www.galeriaestampa.com/cms/esp/expos/001017.html

Lens, Xose Manuel, (2006). "Juan Rivas: interroga a paisaxe", en *Juan Rivas*. Vigo: Galería Bacelos.

Mejuto, Vítor, (2012), http://blogs.lavozdegalicia.es/mejuto/2012/05/20/ "Impresionismo sin retórica", La Voz de Galicia.es, 20.5.2012, http://blogs.lavozdegalicia.es/mejuto/2012/05/20/

Vilanova, Fernando M., (2004). "Unha pintura de países nun país de pintores", en *Juan Rivas. Por parroquias*. Pontevedra: Caja Madrid.

Yen, Yuehping, (2011). "Liu Xiao-Dong", en VVAA, *Vitamin P2*. London: Phaidon.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Repetição e resgate: o gesto na poética de Nelson Félix

Repetition and rescue: the gesture in Nelson Félix

IRACEMA BARBOSA*

Artigo submetido a 11 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual, Doutorado em Artes Visuais na Université Rennes 2, França.

AFILIAÇÃO: Universidade de Brasilia (UnB), Departamento de Artes Visuais (Vis), Curso de Teoria, Critica e Historia da Arte. Campus Universitário Darcy Ribeiro, Brasília - DF, 70910-900, Brasil. E-mail: iracema.barbosa.arte@gmail.com

Resumo: Este artigo se propõe a discutir aspectos relativos às noções de repetição e de resgate na arte, partindo de três experiências realizadas pelo artista contemporâneo brasileiro Nelson Félix.
Palavras chave: repetição / resgate / arte contemporânea.

Abstract: *This article aims to discuss aspects related to rescue and repetition concepts in art, starting from three experiments carried out by the Brazilian contemporary artist Felix Nelson.*
Keywords: *repetition / rescue / contemporary art.*

Introdução

Na arte, com frequência, a repetição aparece como uma certa maneira de retomar discussões e procedimentos técnicos. Discussões que envolvem outras, às vezes absorvidas das questões intrínsecas da arte, ou mesmo da vida, são incorporadas na realização de trabalhos artísticos contemporâneos. De modo que, integrados a uma forma atual, tais ações, tais amálgamas, podem transmitir uma estranha sensação de *déjà-vu*, ao mesmo tempo que nos surpreendem.

A poética do artista brasileiro Nelson Félix opera neste universo, através de uma conjunção de procedimentos diversos, originários de diferentes domínios de conhecimento, na criação de uma forma contemporânea bem particular.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Nelson Félix, série *Genesis*, 1988-1994, fotografias do ato cirúrgico, e de três, seis dias depois.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Incorporação de gestos

Na obra que chamou *Genesis* (1988-2000), na qual o artista se propôs a introduzir, em cada corpo, um micro elemento constituído de material precioso, Nelson Félix resgata um antigo *savoir-faire*, o de realizar intervenções cirúrgicas e enxertos. Os objetos escolhidos foram uma árvore, um cachorro, uma ostra viva e uma caverna, para fazer experiências *no universo dos três reinos*: vegetal, animal e mineral.

Assim, no interior da coxa de seu cachorro, ele introduz um micro-buda de ouro (Figura 1) ; no tronco de uma árvore, ele instala um micro-pênis de cristal de diamante ; na ostra, ele retira a pérola e deposita um diamante ; na caverna, ele coloca um diamante sob a coluna de estalactite, que será incorporado à estrutura mineral da caverna. Trata-se, a cada vez, de um gesto que introduz algo diferente num conjunto de semelhantes, dos quais poderíamos extrair outros significados simbólicos, dada a natureza das imagens: buda, pênis, glândulas.

É interessante notar que cada ação produz uma diferença na repetição : assim como o elemento introduzido, cada gesto será incorporado a algo já existente. É neste sentido que nos fala Rodrigo Naves a respeito de *Genesis* (1988-2000), de "uma ação que sugere a interioridade das coisas, de atos que procuram a dimensão oculta e insondável, um sentido misterioso, que os diferencia dos outros seres" (Naves, 2007: 285). São gestos que integram o que vemos e o que nos é oculto, que integram aquilo que conhecemos (a transmissão dos saberes, da cirurgia, ou a significação das coisas) com aquilo que ignoramos (o que se passa no interior dos corpos).

A partir do simples gesto de introduzir um elemento estranho em seres vivos, aparece um conjunto de questões: "o gesto artístico coincidindo com a violência da ação cirúrgica; a discrição do gesto do artista, que não tem nada de espetacular e que jamais será visível," pois esta árvore, este cachorro, ostra e coluna retornarão ao anonimato ao qual pertencem; *a particular inscrição do tempo na forma deste trabalho*, que aparece nas diferentes durações, das ações do artista, das matérias e das vidas desses seres. Trata-se de um gesto provocador, ao documentar a introdução de elementos simbólicos no interior desses corpos vivos, ação confiada à nossa imaginação, e que se tornará apenas um relato.

Mesmo que sua pesquisa revele uma grande autonomia e se realize de maneira bastante autônoma, como acontece com a maioria dos artistas brasileiros, Nelson Félix também dialoga, em sua poética, com discussões amplas da arte produzida na Europa e nos Estados Unidos nos anos 60 / 70, tais como: a relação entre processo e experimentação com materiais, através de ações carregadas de sentido simbólico, como realizou Joseph Beuys; a teatralidade do

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

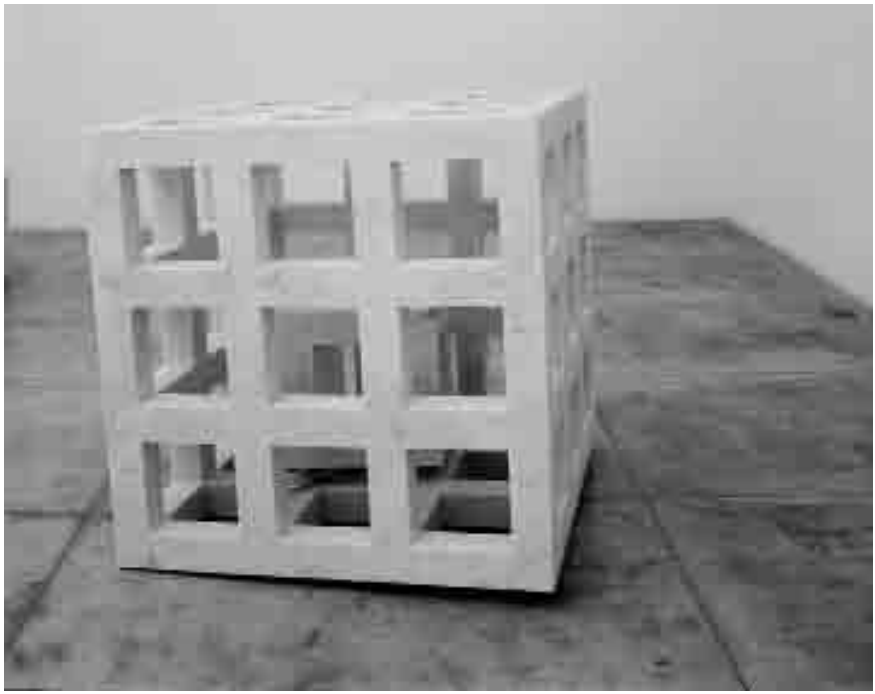


Figura 2 · Nelson Félix, *Vazio do Sexo*, 2001-2004, cubo em mármore de Carrara, prata e grafite, 90×90×90 cm

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

gesto, como se viu nas performances de Robert Morris; o deslocamento do trabalho para fora da galeria; o recurso a procedimentos científicos na realização do trabalho artístico ao ar livre, como recorreram os artistas da Land Art; a procura de uma neutralidade na arte – pelo desejo de libertar-se das tradicionais categorias da arte, da pintura, da escultura, das representações antropomórficas, da composição vista como um meio de estruturar o trabalho – pesquisa apreciada por diversos artistas norte-americanos, conduzindo-os à construção do trabalho a partir da repetição de elementos, servindo-se do cubo, considerado o elemento mais simples.

Repetição como um sistema de trabalho

Vazio do Sexo (2001-2004) faz parte de uma série de trabalhos criados a partir de vazios vitais do corpo: o sexo, o coração e o cérebro. Em *Vazio do Sexo*, Nelson Félix trata especificamente da questão do fazer e da repetição. Esculpindo todos os dias, durante meses, partindo de uma só peça de mármore, o artista constrói esses dois cubos, um dentro do outro.

Utilizando a forma de um cubo, em uma referência explícita ao cubo industrial de Sol LeWitt, trabalha a partir de uma peça única de mármore de Carrara, como fizeram os escultores do Ocidente durante muitos séculos. Em sua ação artesanal de esculpir uma forma a partir de um material bruto, seu gesto se torna contrário aos propósitos dos artistas norte-americanos Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Richard Serra (para citar alguns que se serviram também do cubo como estrutura em seus trabalhos), que buscaram justamente não envolver as mãos na produção de suas obras.

Por outro lado, a associação do cubo a uma forma clássica, abstrata e racional, ligada à matemática e à perspectiva euclidiana, é inevitável, mas o paradoxo desta obra, com esses cubos abertos, nos conduz à percepção simultânea de interior e exterior, de baixo e de alto e, sendo vazada, de sua relação com o lugar onde está colocada (Figura 2).

A arte se apropria da ciência como ferramenta

Na prática do artista, outras ações demandam toda uma engenharia, sem, no entanto, se tornarem publicamente visíveis. *Cruz na América*, inclui trabalhos que implicaram grandes viagens e operações mais abstratas, numa escala continental. NB: *Cruz na América* (Croix en Amérique), trilogia sobre a cruz constituida por: *Mesa* (1997-1999), placa de aço e figueiras, S 29°50,45 et W 57°06,249', 0,90×51×2,5 m, EXP/projeto Fronteiras, Instituto Itaú Cultural; *Grande Buda* (1985-2000), mogno e latão de cobre, S 10°07,833' et W 69°11,193',

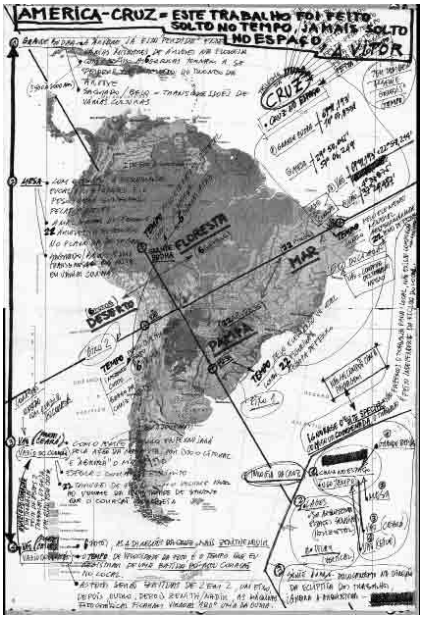


Figura 3 · Nelson Félix, *Mapa de Cruz na América*, 2001.
Figura 4 · Nelson Félix, V*azio do Coração/ Litoral*, 1999-2004, mármore de Carrara e ferro, Ø 60 cm, Ponta Grossa, Ceará.
Figura 5 · Nelson Félix, *Grande Buda*, 1985-2000, 6 cilindros de latão de cobre em torno de um mogno, floresta Amazônica

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

0,60×0,75×0,10 m cada elemento, EXP: Seringal Nova Olinda, Acre; *Vazio do Coração* (1999-2004), mármore de Carrara, S 04°37,875' et W 37°29,451', Ø 0,60, EXP: Praia Redonda em Ponta Grossa, Ceará).

Buscando escapar aos princípios composicionais tradicionais, Nelson Félix recorre a fontes abstratas de diferentes geometrias: a cruz, a carta geográfica e o GPS (*Global Positioning System*), aparelho de localização e navegação terrestre, que, em relação às estrelas, utiliza vários satélites.

Em *Cruz na América*, como o próprio nome indica, Nelson Félix traçou um desenho sobre um mapa da América do Sul e se propôs a realizar um trabalho nos 4 extremos desta cruz (Figura 3): Mesa (1997-1999), no sul do Brasil, nos Pampas; *Grande Buda* (1985-2000), no estado do Acre, no meio da floresta amazônica; Vazio do Coração (1999-2004), na praia de Ponta Grossa, no nordeste do Brasil; e um segundo Vazio do Coração (foto), no deserto de Atacama, no Chile.

Quando transforma procedimentos científicos em ferramentas, o artista, de algum modo, coloca em evidência o absurdo de certas verdades precisas e neutras defendidas pelas ciências exatas. Seu gesto demonstra o quanto essas fronteiras entre domínios, entre arte e ciência, são mais tênues do que parecem. E, também, como se pode, repetir um gesto e deslocar totalmente seu significado. Por outro lado, ao "abandonar" seu trabalho em lugares de tão difícil acesso e visibilidade, Nelson Félix coloca "o artista como um catalisador, situado entre a transformação de uma matéria e seu repouso, como agente e paciente de seus próprios experimentos no mundo."

Diante desta sucessão de deslocamentos, que envolve *Cruz na América*, o crítico Ronaldo Brito escreve que : "Devemos notar que o percuso artístico [de Nelson Félix] é inversamente proporcional ao fenômeno da globalização cultural – se trata de um projeto discreto e fragmentário, um projeto de subjetivação, situado entre a estética e a ética, que se relacionam a um certo comportamento." (Brito, 2006 : 17) De modo que "o artista aqui não se propõe a criar um espetáculo em escala mundial, mas sim promover ações simples : decompor, repropor, deslocar, utilizando técnicas antigas e atuais."

Vazio do Coração/Litoral (1999-2004) é materialmente constituído por uma esfera de mármore, incrustada por pequenos bastões de ferro. Nelson Félix largou este trabalho numa praia do nordeste do Brasil. A oxidação do ferro, acelerada pela água salgada do mar, no interior da massa compacta, provocará, em um outro momento, uma lenta explosão da bola de mármore (Figura 4).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Conclusão: Gestos que provocam nossa imaginação

A poética de Nelson Félix abarca dois aspectos bem distintos : de um lado, a clareza de uma forma moderna e, de outro, o mistério do incontrolado, provocado sobretudo por nossa imaginação. Ao se servir da repetição de elementos, o artista pode nos conduzir ao construtivismo e ao minimalismo, associados a noções de moderno, industrial e sintético. Porém, seu trabalho recorre também à vida orgânica dos corpos e brinca com o acaso. O artista provoca uma sensação de estranhamento em nossa imaginação, quando, ao mesmo tempo, cria uma coisa precisa, carregada de história, para em seguida *abandoná-la distante do olhar do outro*.

Para realizar *Grande Buda* (1985-2000), que faz parte da série *Cruz na América*, o artista instalou seis garras metálicas ao redor de uma árvore (Figura 5), mais precisamente de um mogno, considerada a árvore mais nobre da floresta amazônica e que pode viver durante muitos séculos. Durante o crescimento da árvore, as garras serão incorporadas à mesma, não deixando marcas desta inserção. Por sua vez, esta árvore será incorporada à floresta, não deixando marcas da ação do artista, nem desta estrutura escultural. De acordo com o próprio Nelson Félix, *Grande Buda* (1985-2000) "pode ser visto como um trabalho conceitual [...] e, mesmo que a experiência vivida na floresta tenha sido importante, é um trabalho carregado de ideias [...], é a experiência em si que dá um carater mais espiritual ao trabalho" (Felix, 2005: 55). O artista lembra que o processo espiritual é árduo e, de certo modo, *Grande Buda* evoca este sacrifício inevitável vinculado ao sagrado.

O gesto do artista demanda um esforço imenso em suas ações e longas esperas. Envolve deslocamentos, inserções, meses esculpindo uma peça, o recurso a outras maquinarias: aviões, helicópteros, barcos, guindastes. Mas é interessante observar que há todo um esforço, sem evidências, deixando as coisas tais como elas são: a árvore fica esquecida na floresta, o buda é incorporado ao corpo do cão, as garras à árvore desapareceram a nossos olhos, a bola de mármore (que veio de Carrara para seu atelier) explodirá no mar... Tal sucessão de gestos e acontecimentos me fazem pensar no texto *A construção* de Franz Kafka, um relato endereçado a um público ausente, que conta as ações de um personagem na busca de escapar de seu inimigo, que não se sabe ao certo se está de fato lá, provocando nossa imaginação de várias maneiras.

Nesse texto de Kafka, não há uma relação de causa e efeito entre os acontecimentos, e sua construção se torna ambígua. Trata-se de um buraco? De um labirinto? De um abrigo? De uma casa? Que tipo de obra é esta? E, mesmo a narrativa sendo feita na primeira pessoa, não sabemos de fato se quem faz e

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

fala é um homem ou um animal. Também fica impossível precisar quando as ações acontecem, que ordem dar aos acontecimentos. Kafka, ao suprimir o caráter linear do tempo, cria uma confusão em nossa percepção, assim como fica impossível situarmos espacialmente sua construção, que é intencionalmente escondida. Observamos também uma relação visceral entre o corpo e esta construção. Ao longo do relato, uma sucessão de ações incongruentes se encadeiam, sem explicações, aspectos que entram em consonância com a poética do artista contemporâneo, que cria sua lógica própria, guardando assim a potência de seu trabalho.

É esta mesma estranheza que encontramos nas ações de Félix, pois ele associa noções diversas, de acordo com uma coerência criada por ele mesmo, para conduzir suas experiências. Mas os artistas não controlam a forma que isto assumirá. A repetição assume para os artistas um caráter reflexivo, que frequentemente é tido *pelos outros* como absurdo. Pois, na maioria das vezes, trata-se de gestos que não provocam nenhuma mudança no mundo, ou no estado das coisas. Como escreveu Kafka na última frase de seu texto "o animal tinha necessidade, ao menos enquanto trabalhava, de parar e de prestar atenção. Mas tudo continuava inalterado" (Kafka, 1998 : 108).

A concepção e a realização do trabalho para o artista acontecem por camadas, como disse o próprio Nelson Félix, camadas sucessivas de ideias, de relatos, de histórias, de referências. Num vai e vem de pensamentos, inscritos num amálgama de gestos cotidianos, científicos, históricos, artísticos, que abrem, finalmente, nossa percepção às estranhas sensações de se estar vivo.

Referências

Brito, Ronaldo, (2006) "Corrigir pelo erro", in Nelson Félix: *Camiri*. Catálogo da exposição no Museu Vale do Rio Doce, p. 17.

Félix, Nelson (2005) in Nelson Félix et Glória Ferreira, *Trilogias: Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, p. 55.

Kafka, Franz, (1998) "A construção" In *Um artista da Fome/A Construção*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 63-108.

Kafka, Franz (1998) *Um artista da Fome/ A Construção*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 108.

Naves, Rodrigo (2007), "Nelson Félix: O espírito da coisa" [1998], in *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*, São Paulo: Companhia das Letras, p. 285.

A memória criadora de um novo olhar na obra de Teresa Segurado Pavão

The creative memory of in the work of Teresa Segurado Pavão

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Graduação: 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 em Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: lab.d.arte@gmail.com

Resumo: No trabalho de Teresa Segurado Pavão existe uma linha de fusão e transmutação de vários materiais usados no têxtil, na cerâmica ou na joalharia. São objetos por vezes resgatados ao quotidiano que sofrem um ritual de transformação, que não lhes apaga a história, porém convocam-nos para um novo olhar. As peças perdem o seu lado utilitário e passam para o lado do estético, do sagrado e do segredo.
Palavras chave: memória / tesouro / híbrido / ritual / segredo.

Abstract: *In the work of Teresa Segurado Pavão there is a line of fusion and transmutation of various materials such as textiles, ceramics or jewellery. Her objects are sometimes rescued from the daily life who suffer a ritual of transformation, which does not delete them the story but call us to a new look. The pieces lose their utility side and pass to the side of the aesthetic, the sacred and secret.*
Keywords: *memory / treasure / hybrid / ritual / secret.*

Introdução

Ao observar cada série de trabalhos de Teresa tenho sempre uma sensação de estranheza familiar porque são sempre objetos resgatados ao tempo do qual se apropriam.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

São vestígios que, retirados do passado, se transfiguram e tornam intemporais. É como se o objeto ficasse suspenso no tempo, sem passado nem futuro, como que eterno.

Pensando no seu processo criativo encontro nele a ideia de entesouramento. Teresa Pavão surpreende-nos com objetos e fragmentos que coleciona como um tesouro. A sua obra é feita de objetos/registo aparentemente perdidos que vai buscar para lhes dar uma nova vida.

Existe no seu trabalho uma linha de encadeamento, fusão, transmutação de vários materiais usados no têxtil, na cerâmica ou na joalharia.

1.Do utilitário ao poético

Na série *Tempo de Espera*, Teresa parte de cadeiras de metal, cuja corrosão foi suspensa através da sua intervenção e que servem de suporte à urdidura de fios de seda, cânhamo, ouro e ráfia. Esses fios entrelaçam-se com pequenos objetos que a artista resgatou ao quotidiano, como uma mão de santo, um pente africano, um batente de porta ou um tubo de madeira de guardar agulhas (AAVV, 2002).

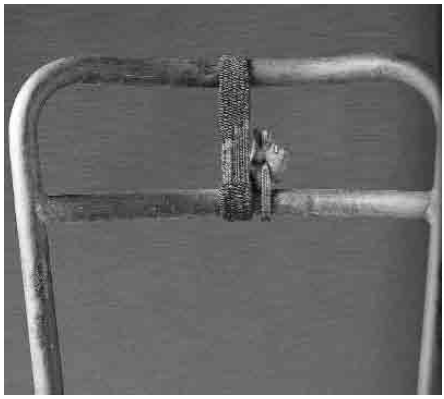
O seu trabalho está muito ligado ao quotidiano, onde há uma linha muito ténue entre o que é seu, o que é a peça e o que vai ser dos outros. Tudo tem várias vidas. Os objetos são utilizados como um *ready-made* e passam por um ritual de transformação que não lhes apaga a história, antes lhes dá uma nova alma. São objetos que perderam o seu lado utilitário e passaram para o lado poético e estético.

Por outro lado há também o objeto fragmentado, aquele que já nem sequer tem carater de utilitário porque está reduzido a cacos, contudo conserva a beleza e a memória do passado. A série *Fragmentos* parte duma chávena chinesa partida, cujos cacos são introduzidos no meio de fios de seda. São pequenas tapeçarias que foram colocadas dentro de 7 caixas de ferro de pequena dimensão (Matos, 2006). Cada caixa tinha uma janela de cada lado e, através delas viam-se três tapeçarias onde, para além dos cacos se juntaram figas, brincos de coral, fechos de colar em prata, botões ou tampas de vidro que funcionam como lupa. O objeto fragmentado é um tema recorrente que aparece também na cerâmica.

Na cerâmica, o barro branco é o seu material de eleição que, pela cor e pelo amassar, nos remete e aproxima da farinha com que se faz o pão. Ao ritual de amassar segue-se a criação das formas. São formas de natureza híbrida, utilitárias mas intimamente ligadas à contemplação, que se inspiram na cerâmica primordial e se casam com outros objetos ou com outros materiais.

É uma cerâmica da memória, como se Teresa nos convocasse para um olhar outro, uma forma de ver primeira. Como se nesse ato de ver algo nos fosse

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



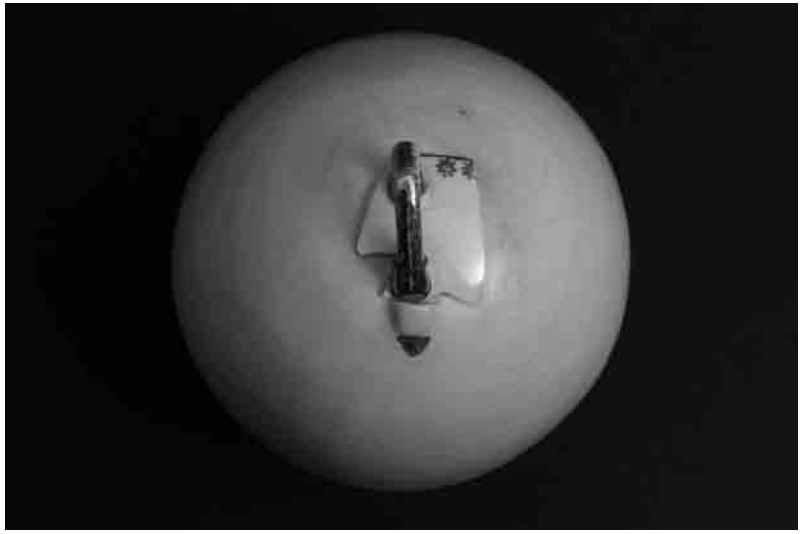
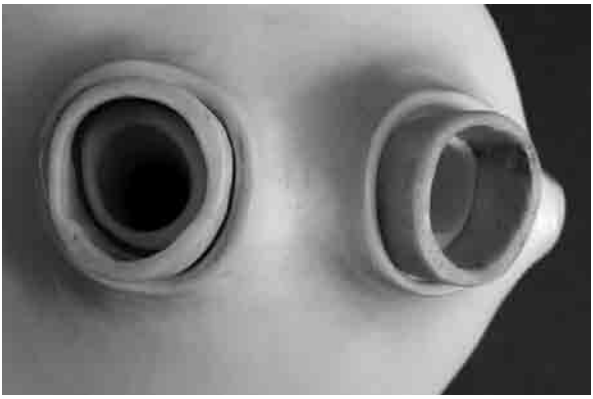


Figura 1 · Teresa Segurado Pavão. Pormenor: *Mão de Santo*, ferro, mão de santo em madeira, cânhamo, fios de ouro, ráfia, seda, 84×38×54 cm, 2000. Foto: Luís Pavão.
Figura 2 · Teresa Segurado Pavão. Pormenor: *Sem título*, porcelana, ferro, cânhamo, linho, ráfia seda, 30×22×8 cm, 2006. Foto: Luís Pavão.
Figura 3 · Teresa Segurado Pavão. *Ovo*, barro branco polido e vidrado, 21×16 cm, 2013. Foto: Eurico Lino do Vale.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



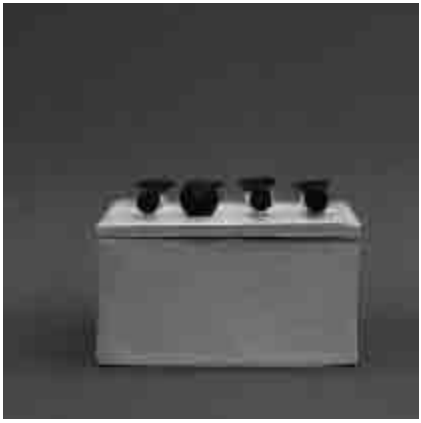


Figura 4 · Teresa Segurado Pavão. Pormenor: *Coração – objeto com osso VI*, barro branco polido e vidrado, osso e ferro, 13×15×12 cm, 2012. Foto: Eurico Lino do Vale.
Figura 5 · Teresa Segurado Pavão. *Caixa com 4 colheres*, barro branco polido e vidrado com ouro e pó preto, madeira africana e prata dourada, 10×16,5×16,5 cm, 2013. Foto: Eurico Lino do Vale.
Figura 6 · Teresa Segurado Pavão. *Almofada com malha aberta de prata oxidada*, barro branco polido e prata oxidada, 10×16,5×16,5 cm, 2013. Foto: Eurico Lino do Vale.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 7 · Teresa Segurado Pavão. Pormenor: *Livro de Oração*, cadeira de ferro, cânhamo, fios de ouro, ráfia, seda e fragmentos de placa de oração da Birmânia, 70×51×43 cm, 2002. Foto: Luís Pavão.
Figura 8 · Teresa Segurado Pavão. Pormenor: *Amêndoa, barro branco polido e vidrado*, prata, 13×47×1cm, 2013. Foto: Eurico Lino do Vale.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

ocultado para depois ser revelado de uma forma transfigurada.

São peças de guardar e de pousar, peças de conter e não conter porque a artista lhes criou descontinuidades, orifícios e buracos. São caixas secretas que conservam o segredo das coisas e que não podemos abrir porque nos falta a chave.

2.Do simbólico e do sagrado

Conceber peças de cerâmica ou de tapeçaria é um trabalho quotidiano que Teresa faz evidenciando e valorizando as características dos materiais que usa e que não são mera acumulação de técnicas, mas uma tessitura que cria uma revelação da carga simbólica que lhes imprime no ato da criação.

É de notar a série de símbolos ligados ao sagrado que encontramos na sua obra e que lhe dão um caráter intemporal: os objetos de cerâmica com ossos, marfim ou com fósseis que nos remetem para as relíquias de santos, as caixas templo, as almofadas de oração inspiradas nos túmulos com estátuas jacentes, cobertas por malha de prata, as taças com elementos de prata que evocam objetos litúrgicos, ou a tecelagem com fragmentos de placas de oração islâmica.

Mas também as caixas templo, as peças que lembram colunas que remetem para a ideia de pedestal, os botões com tampa que para Teresa simbolizam relicários e os próprios materiais como o ouro, a prata, os fios de seda e todo o trabalho da série *Fragmentos*, onde a artista se inspirou na coleção de relicários do Museu de São Roque usando mesmo fios de prata usados nos paramentos de igreja.

Do lúdico ao sonho

A ideia de brincar está sempre presente no trabalho de Teresa. No seu processo criativo há uma enorme componente onírica, não só pela pesquisa como também durante o fazer.

As suas peças que incorporam objetos de joalharia são provenientes de uma parceria que a artista faz com a joalheira Nininha Guimarães. Teresa encomenda uma peça em prata, um guizo ou uma colher, que Nininha interpreta na justa medida e a partir das quais são elaboradas as peças de cerâmica onde esses objetos vão criar uma simbiose exata. É um jogo a que ambas se habituaram, de onde saem objetos que são como um brinquedo que apetece ter, que são fruto de encantamento e de magia. É uma história sonhada pelas duas.

Conclusão

As peças de Teresa Segurado Pavão pertencem a um território ligado à alquimia e ao cerimonial porque são formas que se aproximam do objeto de culto, que

poderiam conter água, vinho, cereais ou óleos sagrados. Emocionam e cativam pela economia formal e pelo lado lúdico e simbólico – são objetos que remetem para a memória e que estão do lado do sagrado, do segredo e do silêncio.

Referências

AAVV, (2002), *Tempo de Espera*, Catálogo da exposição no Museu e Jardim Botânico de Lisboa. Lisboa: Lisgráfica.

Matos, José Sarmento de, (2006) *Fragmentos*, Catálogo da exposição no Convento dos Cardais. Lisboa: Lisgráfica.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Maria Keil: traços discretos para um espaço público

Maria Keil: discret traces for a public space

ISABEL SABINO*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas/Pintura, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL). Agregação no 5º grupo, Pintura, ESBAL; Agregação em Belas Artes/Pintura/Composição, 1999, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL); Faculdade de Belas Artes (FBA); Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA); Área de Pintura. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: isabel.sabino@fba.ul.pt

Resumo: A obra diversificada de Maria Keil (Silves, 1914-2012) revela expressivas tensões criativas ao longo de quase um século. Nela destaca-se, pelo seu sentido universal de modernidade, a produção em azulejo para o Metropolitano de Lisboa. Alguns estudos inéditos, criados pela artista quando da reformulação mais recente da estação de S. Sebastião, exemplificam os seus discretos modus operandi e pesquisa, essencialmente baseados em lógicas visuais e processuais.

Palavras-chave: Maria Keil / processo criativo / espaço público / geometria / azulejo.

Abstract: *Along nearly a century, the diversified work of Maria Keil (Silves, 1914-2012) reveals significant creative tensions. Her production in tiles (azulejos) to the Lisbon underground stands out for its universal sense of modernity. Some unpublished studies, created by the artist for the recent overhaul of S. Sebastião station, exemplify her discrete modus operandi and research, mainly based on visual and processual logics.*

Keywords: *Maria Keil / creative process / public space / geometry / tile (azulejo).*

Introdução

Por vezes, ocorrem tarde demais certas perguntas a fazer a pessoas que admiramos. Num ápice, o tempo passou, desapareceram. E as oportunidades não voltam.

Um dia, visito a casa-atelier da Maria Keil em Lisboa e ali vejo os estudos que hoje tento compreender. Uns afixados na parede da sala voltada a norte (onde

trabalhava mais habitualmente), outros empilhados numa mesa ou cuidadosamente dobrados em gavetas, tudo isso ela, gentilmente, revela como trabalho para a renovação da estação do Metro de São Sebastião. Na memória fica, sobretudo, a analogia a um jardim de traços e cores delicadas, filme turvo cujas palavras procuro apurar entre o laconismo da altura e a ardilosa sedimentação dos afectos no tempo.

Agora, uma pasta de arquivo com esses estudos traz de volta aquele dia e, com ele, abraçam-se duas ideias e germinam perguntas por dizer. É o conteúdo dessa pasta que constitui, aqui, matéria principal deste texto.

1. Traços femininos, tensões delicadas

Estatura pequena, magra, cabelo curto e vestuário simples — Maria Keil faz por passar despercebida. A juventude é marcada por origem algarvia, estudos incompletos de Pintura nas Belas Artes de Lisboa, casamento com Keil do Amaral, convívio na nova família de raízes aristocráticas e na geração de intelectuais e artistas intervenientes e críticos. Nesse contexto português dos anos 30 e 40, o espaço de ação de uma mulher baliza-se por convenções persistentes, mesmo que subtis nalguns meios. Ao lado de um arquiteto de prestígio, uma jovem pintora, mãe cedo, embora alvo de um estatuto diferenciado e certa complacência no sistema vigente, vive desafios simultaneamente contraditórios e exigentes do ponto de vista interior e social. Mesmo que exerça determinadamente atividade criativa liberal, a mulher raramente sobrevive autónoma então, como Maria Lamas confirma nos parcos dados que colige sobre mulheres artistas na sua obra de referência (Lamas, 1950: 439, 465) e Simone de Beauvoir associa a tensos paradoxos na sua narrativa autobiográfica sobre certa jovem "bem comportada", expressiva de uma época.

É nesse quadro que Maria Keil desenvolve extensa obra, desde o atelier de publicidade ETP (1936): atividade gráfica, cartazes, selos, ilustrações; pintura (retratos e representações mais alegóricas que realistas); decoração de montras e interiores; painéis de pintura (Pavilhão de Portugal na Exposição Mundial, Paris, 1937; Pavilhão Português da Exposição Mundial, Nova Iorque, 1939; Exposição do Mundo Português, 1940; Correios e Telégrafos, Funchal, 1942; cinema Monumental, 1951; cervejaria Trindade, 1952); cartões de tapeçaria; design de mobiliário (Pousada da Serra da Estrela, 1948); cenários e figurinos (n'*A Lenda das Amendoeiras*, da companhia Verde Gaio, colabora na fusão do bailado moderno com o folclore nacional); inúmeras exposições, com um quadro apreendido pela polícia política na II Exposição Geral de Artes Plásticas da SNBA (1947); prémio de Revelação Souza-Cardoso (1941); bolsa da Gulbenkian para especialização em ilustração infantil (1980); etc.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

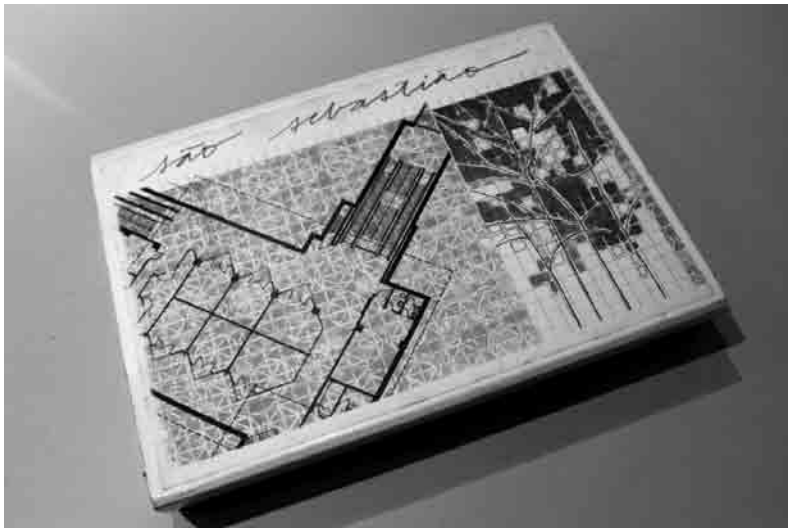


Figura 1 · Maria Keil: pasta de arquivo com os estudos para os painéis da estação de S. Sebastião: fechada, com a capa visível (cima); e aberta, desvendando o interior (baixo). Fotografias de Isabel Sabino.

O azulejo surge a pretexto da Aerogare de Luanda e da delegação da TAP em Paris (1954); nos dois anos seguintes experimenta a pintura direta em azulejo, que considera determinante para um trabalho sério nesse meio (painéis "Mulher", "Luta de Galos" e os da avenida Infante Santo). Numa entrevista, afirma:

> *Fui uma operária das artes.* (...) *Acho que a minha área mais válida foi o azulejo. E no azulejo, o mais importante foi o Metropolitano de Lisboa.* (Leitão, 2005: s/n)

Genericamente, a obra de Maria Keil identifica-se por vocabulário figurativo, frequentemente narrativo e ilustrativo, expressivo do universo pessoal e preocupações sociais e humanistas; há uma "quase permanente ironia carinhosa" (Ribeiro, 1996: s/n) de sentido ora mais crítico, ora mais ameno (porventura nacional, ou feminino), formalmente devedor da depuração modernista: figuras de traços geometrizados, anatomia classicista, manchas de cor contornadas e niveladas, contenção da sugestão volumétrica na superfície. É principalmente a partir dos anos 50 e com o azulejo que melhor exemplifica o contexto de transição estética e a gestão de tensões contraditórias, tanto no plano pessoal (de género) e mais largamente ideológico (conciliação entre sensibilidade e experiência subjetivas e a difícil realidade social de então) como a nível formal.

Isso verifica-se na geometrização, simplificação e nivelamento do registo progressivamente abstratizante dos ícones humanísticos. Logo surge, também, a repetição e padronização sugeridas pelo azulejo para soluções de maior escala, e a simplicidade das figuras geométricas básicas desdobradas associa-se à persistência da figuração. Sob exigente diálogo com Keil do Amaral na colaboração até ao princípio dos anos 70, há também situações puramente geométricas, formalistas na origem.

Contudo, nessa linha mais abstracta persiste a transfiguração que já Mondrian em 1919-20 associa ao binómio realidade natural-realidade abstrata (Mondrian, 1995), de novo implícito na forma e espírito dos estudos aqui eleitos.

2. Traços redescobertos

Surge, assim, uma pasta de cartolina couché branca, comum em lojas diversas, de formato A4, fechada com molas de pressão (Figura 1).

Na contracapa, uma folha colada de papel alaranjado colado mostra um índice dactilografado que sugere o conteúdo. No lado oposto, compactam-se um bloco A5 e maços de papel com notas separadoras e plásticos protetores.

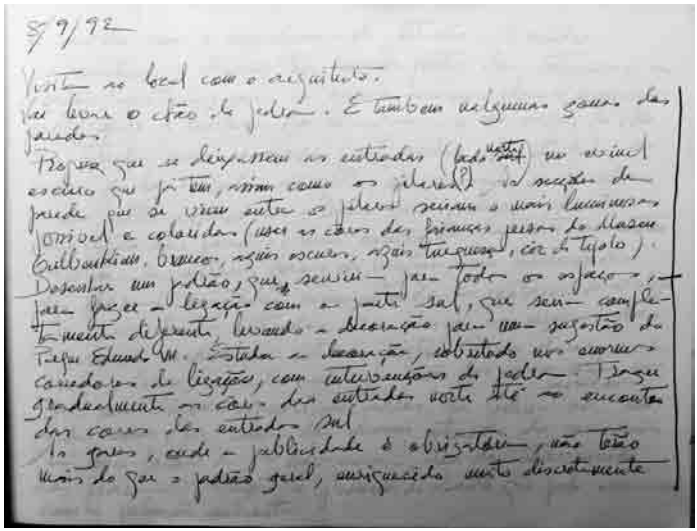
O "Índice de desenhos" anuncia 16 itens inidentificáveis no interior da pasta, onde há, de facto:

— Um bloco A5 "Castelo";

— Um envelope designado "Distribuição dos painéis A e B". Contém no

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



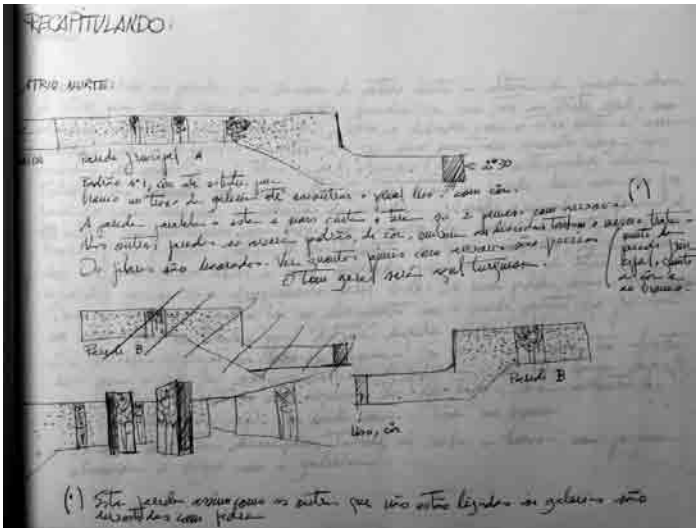


Figura 2 · Maria Keil, páginas manuscritas do bloco "Castelo" incluído na pasta "São Sebastião". Fotografias de Isabel Sabino.

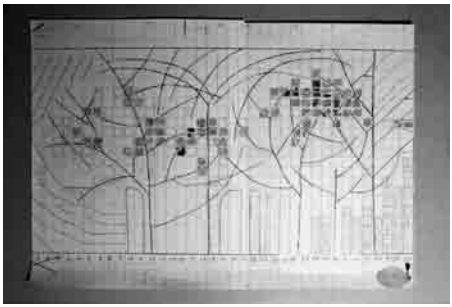


Figura 3 · Maria Keil, estudo sobre papel quadriculado incluído no conteúdo da pasta *São Sebastião*. Grafite, esferográfica, aguadas e tinta corretora, dimensão aproximada A3, s/data (ca 1992/93). Fotografia de Isabel Sabino.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

interior a nota "Metro. Trabalho na fábrica (pintura) pronto em 14/10/94, faltando numerar a parede do átrio norte", que antecede inúmeros pequenos papéis com anotações sobre a organização de tarefas para execução na fábrica, bem como uma quadrícula alinhada em friso: sequência de 7 quadrados cada;

— Uma embalagem de plástico com mais de vinte papéis, uns em quadriculado quase A5 (possíveis esquemas à escala para pré-visualização da distribuição dos painéis) e páginas pautadas e lisas com mais notas em texto;

— Diversos maços de desenhos em almaço quadriculado dobrado, fotocópias e colagens dos mesmos (A3 a A0, mais de vinte);

— Desenhos em papel vegetal, também dobrados (A4 a A2, inúmeros);

— Um caderno dactilografado com 6 páginas A4: "lista de trabalhos", "colocação dos painéis e arranjo geral", etc.

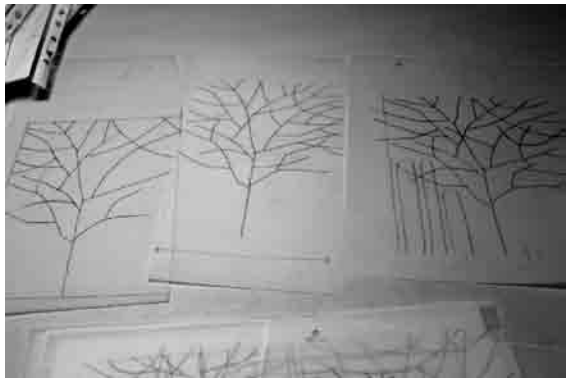
O bloco A5 "Castelo" (doravante designado como Keil 1992/1994 I para efeitos de referência das citações apenas assinaladas por aspas) contém informação preciosa.

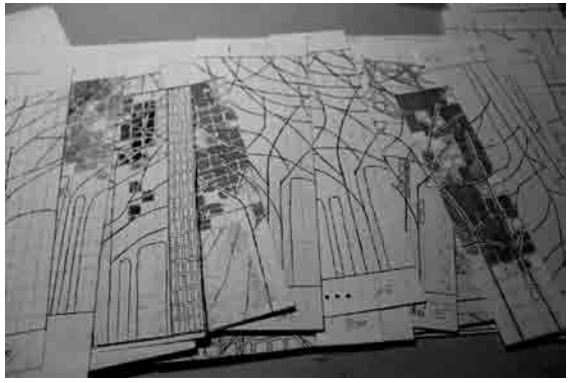
Tem perto de 100 páginas não numeradas (de 8/9/92 a outubro de 1994, sequência que não parece linear) cheias de anotações manuscritas e gráficas, na maioria horizontais: descrições do espaço correspondentes a visitas ao local, desenhos sob deambulação a pé (pela altura, posição e alternância dos pontos de vista), indicações de questões marcantes, critérios e tarefas, listas, cálculos (Figura 2).

Por exemplo, regista na zona norte da estação "pilares volumosos enchendo a maior parte do campo de visão", que interrompem a percepção visual, o que "impede que se possa fazer composição. Tudo terá que ser envolvente, não isolado."; diz também da necessidade de inventariar "acidentes das paredes: portas, respiradores, calhas de electricidade, etc. e dos móveis da estação; bilheteiras, etc."

Noutro fragmento, inclui decisões temáticas:

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9





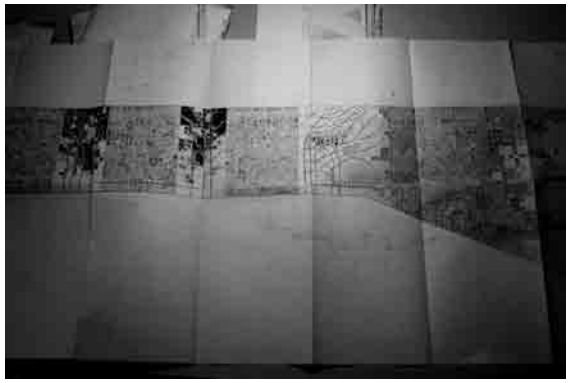


Figura 4 · Estudos gráficos de Maria Keil existentes na pasta *São Sebastião*, s/data (ca 1992/93), materiais diversos: sobre papel vegetal (cima, esquerda); sobre quadrícula (cima, direita); intervenção gráfica sobre fotocópias ampliadas (baixo). Fotografias de Isabel Sabino.

> *Fazer referências a: Parque Eduardo VIII — jardins, plantas exóticas, Fundação C.G, jardins — museus, coisas árabes, coisas modernas.*
> *Usar figuração animais, pessoas, muito discretamente.* (Keil, 1992/1994 I)

E, ao definir cores como "azul turquesa — azul antigo — verde garrafa — ouro — tijolo — branco nos fundos", o seu sublinhado da palavra ouro indica conhecimento técnico de cerâmica que voltamos a constatar adiante: "atenção à presença da chacota que pode escurecer com o tempo".

Um apontamento sobre a visita de 8/9/92 sugere a sequência espacial da cor e dos motivos:

> *As secções de parede* (...) *entre os pilares seriam o mais luminosas possível e coloridas (usar as cores das faianças persas do Museu Gulbenkian, brancos, azuis escuros, azuis turquesas, cor de tijolo). Desenhar um padrão* (...) *para todos os espaços, para fazer a ligação com a parte sul, que seria completamente diferente, levando a decoração para uma sugestão do Parque Eduardo VII.* (...) *Trazer gradualmente as cores da entrada norte até ao encontro das cores da entrada sul.* (Keil, 1992/1994 I)

Assim se sucedem, no bloco de apontamentos, ideias, notas sobre a obra, análises do trabalho em curso, aferição de soluções, decisões.

Associadas a este guião de trabalho atento e rigoroso, as outras componentes da pasta de arquivo sugerem uma anatomia do processo criativo na qual parece lícito suspeitar-se que os inúmeros desenhos em quadrícula surjam primeiro (Figura 3).

Depois, os estudos em papel vegetal adequam-se a visualizar desenhos anteriores e progredir no ajustamento de formas e proporções, correção de curvas e oblíquas na grelha estruturante. É credível que os vegetais sejam fase intermédia, antes de novos desenhos em quadrícula essenciais para o rigor na pintura dos azulejos na fábrica. Ao mesmo tempo, as fotocópias reproduzem resultados e multiplicam experiências e soluções formais alternativas para escolha da mais certa (Figura 4).

Os desenhos exploram lógicas geométricas simples sobre a matriz gráfica assente na quadrícula implícita ao "al zulaicj": traços diagonais e oblíquos, retas e curvas, séries mais ou menos longas sob a égide de números inteiros, repetem motivos verticais em friso. A simetria é regra que, embora algo minimalista, mais diríamos musical e dinâmica ao modo de Alberti. Há variações, arritmias e alternâncias na progressão dos elementos modulares, sob decisões tomadas para as quatro entradas diferentes da estação (sublinhando as norte e sul) e a ritmo quantitativo e qualitativo: painéis de dimensões e números de azulejos idênticos ou subtilmente variados, motivos repetidos a espaços proporcionais, ordem e concordância; a cor colabora na analogia e variação qualitativa dessa progressão.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Para o efeito de imersão decidido nas notas iniciais, a percepção quebrada por colunas e demais acidentes do espaço é unificada pela constância da forma e cor nos elementos modulares que rentabilizam a ação plástica mas que, sobretudo, se conjugam num efeito aditivo/somatório assente na desmultiplicação rítmica por analogia, subtil diferença e recombinação. Há nisso uma relação direta com o movimento pedestre nas travessias mais habituais de corredores com direções definidas, não aleatórias, implicando ponto de vista, continuidade lógica e sensível de espaço e tempo, ritmo e escala. É também enfatizada a importância de zonas de maior permanência (átrios, quiosques, etc.), onde Maria Keil prevê formas de percepção visual mais unitária, bem como áreas lisas, de "silenciamento".

É, assim, coerente a articulação entre geometria e depuração formal no processo e representação do universo de referências (jardins, motivos árabes do museu Gulbenkian, origem algarvia da artista, abstração).

3. Dos traços para os lugares, discretamente

Os azulejos de Maria Keil na estação de Metro de São Sebastião são a sua última grande obra pública.

Antes, faz trabalho gratuito em 19 estações do Metro de Lisboa, partilhando a inquietação do marido que terá afirmado perante a falta de meios financeiros para ultrapassar aspectos técnicos: "Aquilo é só cimento, tijolo e mais nada." (Abrantes/Santos, 2000:19). Concluídas em 1958/59, são 10 as primeiras estações — Restauradores, Rotunda, Parque, S. Sebastião, Palhavã, Sete Rios, Picoas, Saldanha, Campo Pequeno, Entrecampos. Seguem-se Rossio em 1963; Socorro, Intendente e Anjos em 1966; Arroios, Alameda, Areeiro, Roma e Alvalade em 1972.

Os azulejos de São Sebastião, que concebe com base num módulo de Leonor Keil, são retirados em 1977 (Mantas, 2012: 296). Mais tarde o metro é ampliado e, nos anos 90, as novas estações contam com obras de diversos artistas.

Na redefinição do programa de S. Sebastião pelo arquiteto Tiago Henriques, Maria Keil é, justamente, chamada de novo. Realiza a sua parte de 1992 a 1994, desta vez remunerada. A obra, contudo, é adiada, e os azulejos ficam em caixas. A estação reabre, finalmente, após adaptações dos interiores pelas arquitetas Catarina e Rita Almada Negreiros, 15 anos depois, em 2009.

Conclusão

Revejo Maria aos 80 anos, a caminho da fábrica Viúva Lamego perto de Sintra, onde pinta milhares de azulejos para dezenas de painéis. Imagino-a a regressar a Lisboa, aos estudos e aos cálculos em papéis, aos traços discretos.

No atelier, a organização é simples, sem luxos ou pretensões, ordenando o processo que mora nos materiais à vista: velhas réguas e esquadros, lápis, tintas e marcadores, blocos, papéis de várias dimensões, vegetal e almaço de quadrícula grossa, cola e fotocópias.

Uma pequena floresta, feita de traços discretos que desenham variações subtis de geometrias, povoa delicadas manchas em brancos e verdes, como um jardim gráfico que, a partir daquela sala, cria o espaço público.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Abrantes, José Carlos; Santos, Dora (2000), À conversa com Maria Keil. Entrevista em *Noesis* 54, Abril/Junho 2000, p. 19.

Cruz, Valdemar (2002), *Maria Keil: "O mundo é grande, mas não é bonito"*. Entrevista ao *Jornal Expresso*, publicada na *Revista* a 6 de novembro de 2002, e de novo na edição on-line de 11 de junho de 2012. [Consult. 2014-10-13] Disponível em <URL: http://expresso.sapo.pt/maria-keil-o-mundo-e-deslumbrante-mas-nao-e-bonito=f732225

Keil, Maria (1992-1994), *São Sebastião*. Pasta de arquivo contendo diversos materiais da autoria de Maria Keil (manuscritos, desenhos e textos dactilografados), da propriedade de Francisco Pires Keil do Amaral.

Keil, Maria (1992-1994 I), *Bloco "Castelo"*. Bloco manuscrito e com desenhos esquemáticos pertencente ao conteúdo da pasta acima referida.

Lamas, Maria (1950), *As mulheres do meu país*. Lisboa: Actuális.

Leitão, Pedro (2005), *Entrevista a Maria Keil, a decana dos ilustradores portugueses, em conversa com Pedro Leitão*. BDjornal #4 de Julho/Agosto de 2005. [Consult. 2014-10-13] Disponível em <URL: http://kuentro.blogspot.pt/2012/06/maria-keil-no-bdjornal-e-na-tertulia-bd.html

Mantas, Maria Helena (2012), *Maria Keil, "uma operária das artes (1914-2012). Arte portuguesa do século XX*. Dissertação de Doutoramento em Letras, área de História, especialidade de História de Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra. [Consult. 2014-11-10] Disponível em <URL:https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/24453/4/Maria%20Keil,%20uma%20operária%20das%20artes.pdf

Mondrian, Piet (1995), *Natural reality and Abstract reality*. An Essay in Trialogue Form 1919-1920. New York: George Braziller. ISBN: 0-8076-1372-X

Ribeiro, Rogério (1996), *Exposição Maria Keil. Pintura. Desenho*. Catálogo da Exposição na Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea e Galeria Municipal de Arte, s/ números de página. Almada: Câmara Municipal de Almada.

Tojal, Alexandre Arménio; Almeida, Rui Manuel (2014) *Maria Keil. De propósito, obra artística. On purpose, artistic work*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda / Museu da Presidência da República. ISBN: 978-972-27-2261-2

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

António Delgado: un artista de la tierra. Dibujo, Escultura, identidad y memoria para una toma de conciencia

António Delgado: an artist of the earth. Design, Sculpture, identity and memory for awareness

ISUSKO VIVAS ZIARRUSTA* & AMAIA LEKERIKABEASKOA GAZTAÑAGA**

Artículo completo submetido en 12 de enero y aprobado el 24 de enero de 2015

*Escultura, Dibujo, Fotografía. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Doctor por la UPV/EHU.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. Barrio Sarriena s/n., Campus Universitario de Bizkaia (Vizcaya). 48.940. Leioa. Vizcaya. España. E-mail: isusko.vivas@ehu.es

**Escultura, Dibujo, Gráfica. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU).

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. Barrio Sarriena s/n., Campus Universitario de Bizkaia (Vizcaya). 48.940. Leioa. Vizcaya. España. E-mail: amaia.lekerikabeaskoa@ehu.es

Resumen: El objetivo principal del texto propuesto radica en indagar y escrutar lecturas concordantes con aspectos conceptuales específicos dentro del corpus de la obra del artista-creador portugués António Delgado. Se observa la manera en que su trayectoria delata, quizás como entorno más íntimo; menos mostrado o 'visible', su aprecio y cercanía a la técnica del Dibujo como valor en sí mismo y anticipo proyectual de la técnica de la Escultura.

Palabras clave: dibujo / escultura / paisaje e imaginario identitario / proyecto / cultura material.

Abstract: *The main objective of the proposed text lies in investigating and scrutinizing readings consistent with specific conceptual aspects within the corpus of the work of the Portuguese artist-creator António Delgado. There is the way in which his career reveals, perhaps as a more intimate environment; less shown or 'visible', their appreciation and closeness to the technique of Drawing as a value in itself and advance the technique of Sculpture project.*

Keywords: *drawing / sculpture / landscape and identitarian imaginary / project / material culture.*

A modo de introducción: de la 'rosa de los vientos' del corazón de Portugal

> *O desenho inventa, descobre e sonha.* [...] *O desenho desenha sempre um desenho* [...]. *O desenho aproxima-se do pensamento, entendendo-se o seu caminho como um percurso temporal de descoberta e de emoção.*
> João Paulo Queiroz (2014: 79, 81, 85)

Nos congratula enormemente poder traer a colación unas reflexiones a nivel de discusión teórica y argumentativa sobre ciertos aspectos proyectuales de la extensa obra del artista portugués António Rebelo Delgado. Basta conocer y haber transitado los lugares en los que habitualmente ha transcurrido su vida; desde su Alcobaça natal hasta Leiria por el Norte y Lisboa por el Sur, pasando por localidades como su actual centro de trabajo en la Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha, la singular 'fortaleza' de Óbidos, la mítica Fátima o el marítimo municipio de Nazaré que describen entre los puntos cardinales (coordenadas terrestres), una región solemne y regia con la luz que allí se filtra en colores entre siena-tostado, verde u ocre-dorado y donde se abrazan naturaleza, historia y arquitectura, para descubrir que António Delgado es un artista de la tierra. Lo cual demuestran sus dibujos cuya elaboración seriada y original trazado (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5) escudriña los entornos más inesperados de la mente del artista que se nutre de unas singulares re-visitaciones e influencias.

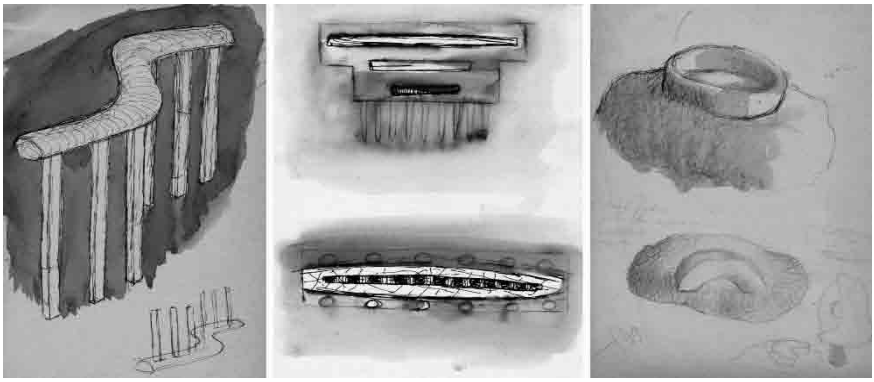
Desplegamos en este artículo una metodología que pone de manifiesto esa tarea que le reconocemos al Dibujo pero que sintetiza desde la modernidad y un espíritu cosmopolita, evocaciones pretéritas de 'máquinas de arar' cuya estilización sobria, sensible y simplificada permite una clara sintonía con las "formas escultóricas telúricas" (Synek & Queirós, s/d.: 66) que traen a presencia y actualizan 'paisajes imaginarios' en la realidad contemporánea. De hecho, si alguien pensó una vez que un 'paisaje' constituía un 'país para la pintura', sienta las resonancias del pasado entre la espuma de las olas y el vaho neblinoso del pretérito fragor térreo devenido materia, tamizado por el Dibujo y proyectado o corporizado posteriormente en Escultura.

1. Del rumor de la tierra, el Dibujo y la Escultura: un país para la memoria

> *Delinear é apontar uma trajetória, uma viagem pelo universo das coisas e dos objetos.*
> Rui A. Pereira (2015)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



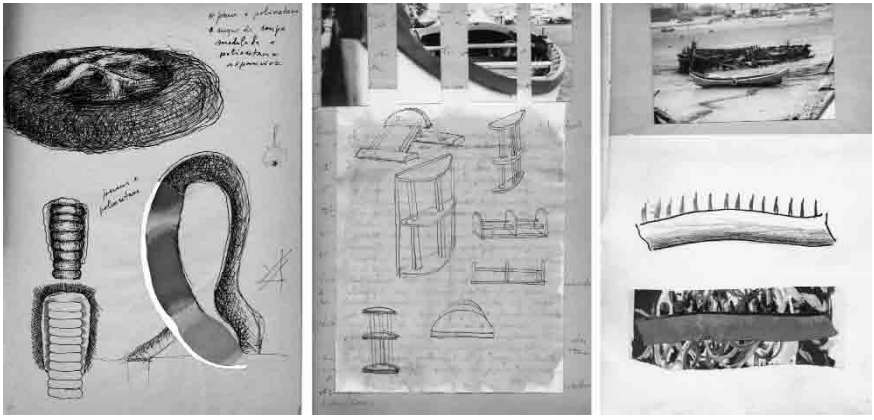


Figura 1 · Dibujos en los que predomina el recurso de la aguada, proporcionando exclusivas aureolas a los objetos extraídos del acervo cultural, algunos de los cuales el artista reinterpreta a posteriori como obras escultóricas (A. Delgado, s/d.).
Figura 2 · Dibujos compuestos por medio de fotografías, '*collages*' y montajes que el artista retoma desde una concepción moderna y vanguardista (asumiendo influencias consabidas como las de H. Moore, C. Brancusi, P. Picasso y los valedores del foto-*collage*, entre otras), pero con formas que reactivan ancestrales ecos incluso de la prehistoria y de mundos desaparecidos (A. Delgado, s/d.).

La porción de tierra geográfica que aludimos en las líneas anteriores constituye además de un país para la memoria un país ciertamente memorable; una 'tierra vivida' en sus vertientes físicas y simbólicas que se acerca y aleja de manera intermitente de la costa litoral, de un mar infinito e incierto en sus confines cuya presencia valida y atempera el peculiar carácter de los pueblos que se encuentran *'dans l' arrière pays'*. Se producen ahí, en ese 'estar al abrigo' y en el instante impreciso "entre las cosas y las ideas" (Queiroz, 2014: 79), un cúmulo de memorias que el artista traslada a la acción gráfica del Dibujo como forma de registro. Matriz de la que habrán de brotar futuras obras plásticas que evidencia unas culturas entroncadas en la vitalidad de las comunidades, a día de hoy más o menos presentes o difusas, que supieron generar y adaptar con precisión y maestría la tecnología de los instrumentos para labrar el campo.

Herramientas que son retomadas y reinterpretadas desde su condición de elementos etnográficos 'materiales' hacia su 'transfiguración' del 'pensamiento simbólico' como práctica que, en todo caso, delata unas viejas funcionalidades en cuanto a utilidad o función de uso y que son transformadas en una materialidad de corte más objetual, cuya primera plasmación son los dibujos, fotografías, infografías, *'collages'* y fotomontajes a modo de 'sopores' apriorísticos pero también 'escenografías' o 'coreografías' de las que se desarrollará un hacer escultórico (Figura 2). Una triple concepción subyace en esa tarea que combina el Dibujo y la Escultura como dispositivos depositarios de identidad salvaguardada, para la re-definición y dignificación de la 'cultura popular' (culta y sabia) ante la creciente 'des-culturización' de las masas y de ahí la etnografía como caldo de cultivo que se transmuta en Arte a partir de una concepción que interroga sobre 'un modo de estar en el Dibujo que ayuda a que se inicie el pensamiento' (Queiroz, 2014). Plenamente consciente también de la tradición que pasa primero por la 'Es-cultura' y finalmente se torna 'Escultura'.

2. Del Dibujo como proyecto a la materialización escultórica

> *El dibujo no está separado de la investigación formal y artística en el área de la tridimensionalidad.*
> António R. Delgado (2015)

Como 'signo icónico' y quizás medio de interferencia comunicativa no al uso, "puente entre lo real y la idea" (Delgado, 2014: 32), aquello que en el prolongado devenir del tiempo proto-histórico hemos ido denominando Arte, acaso estuviese antaño mucho más cerca de la interrupción narrativa que de la propia

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

narratividad, en el origen de un pensamiento mítico y simbólico en el que la materialización de los fenómenos (las incisiones grabadas en la roca, la Pintura parietal, el rudimentario tallado de la Escultura primitiva, el Dibujo), precedió seguramente al lenguaje como forma fonético-fonológica articulada y estructurada en códigos abstractos; universales en mayor o menor grado para cada cultura productora y simultáneamente receptora.

Más unidos al panorama sensible de la figuración material e imaginaria que a la abstracción racionalizadora y organizadora, pronto descubrieron que del Dibujo se deslizaban palabras (prematuras y balbuceantes entidades sígnicas e ideogramas al principio imperfectos), en un empeño muy anterior pero no menos similar a cuando el escultor vasco Jorge Oteiza intuía que de 'su escultura salían o se extraían palabras'. No es un hecho baladí, puesto que a aquella primigenia emancipación (de la escritura) han podido seguir otras que hemos observado a lo largo de la historia y que no es preciso reproducir aquí; valga como ejemplo la emancipación de la Escultura del seno de la Arquitectura y consecuentemente la del Dibujo, que ya en modernidad abandona la subordinación para funcionar y presentarse como disciplina autónoma de 'vanguardia'.

A este respecto, común denominador que revela numerosas claves del proceso creador en su nivel artístico, A. Delgado siente el Dibujo como especial "demiurgo entre la imaginación y la realidad" (Delgado, 2014: 32), fascinado por su poder transfigurador de los volúmenes en líneas y en algo parecido al gesto caligráfico, convirtiéndose igualmente en parte importante de su carrera académica y profesional. Un acto gráfico 'especulativo', sin perder por ello cuanto posee de lo real, que remite la reverberación del acontecimiento tangible y visual. Lo cual es tanto como aseverar lo 'útil' de la mediación entre una idea y su objetivo y lo 'inútil' de pretender cualquier tipo de 'trascendencia' concluyente (Delgado, 2014). 'Mecanismo intelectual' entre lo que se piensa, preconcibe, y lo que realmente se materializa. Entre las fases 'normativizadas' del proyecto estético previo en cuanto anticipatorio y guía de planificación (ensayos de ejecución a partir de 'modelos mentales' que se plasman en croquis, bocetos, esquemas y organigramas); así como su exhalación reflexiva en el 'campo abonado' de la Escultura (a lo que se añaden anotaciones textuales y luego de maquetas), tercia el Dibujo que muestra indudables apegos autobiográficos (Figura 3).

3. Las 'utopías' sobre el papel. De los cuadernos de notas y de campo

O artista, na minha opiniao, é o cronista de uma sensibilidade individual e coletiva.
Manuela O. Synek & Brás de Queirós (s/d: 88)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

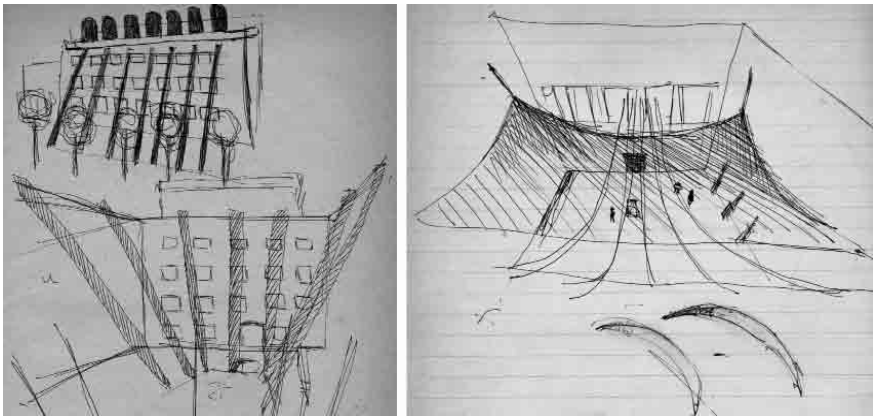


Figura 3 · Cuando es necesario se utiliza el Dibujo para la proyectación y primera conceptualización de intervenciones que se proponen en el espacio público urbano (A. Delgado, s/d.).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

El propio artista diserta en múltiples disquisiciones sobre lo 'inadvertido' de estampar 'ideas sobre el papel' que ocasionalmente se ven incapaces de 'despegar', de adquirir ninguna otra corporeidad más allá de la dibujística por la inviabilidad de lo reflejado, de lo imaginado y mentalmente 'advertido'. Dichas operaciones condimentan el cuaderno de notas como método de trabajo y de aprehensión estética de suma importancia, como recurso instrumental de autor que para el proceder creativo puede tener un valor no idéntico pero sin duda formalmente asimilable a la escritura que se codifica en el cuaderno de campo del antropólogo.

Ese 'block de apuntes' recoge toda una gama de estudios iconográficos sobre todo bidimensionales de una manera analítica y 'taxonómica', casi 'cientifista' pero en todo caso emocional e instantánea, inmediata; en una suerte de disección descriptiva del 'campo'. Más cercano a la metodología de investigación etnográfica que a la heterodoxia de los 'libro de artista', puesto que estos últimos responden a una manufactura mucho más compleja de 'obras de arte' las cuales, accidental y/o premeditadamente, toman las características de libro construido y destilan valores por sí mismos. Lejos de esas funciones y significados, los extractos de 'imágenes-pensamiento' son para A. Delgado "lugares mágicos donde congela las ideas en su estado embrionario" (Delgado, 2014: 43); palimpsestos casi re-escribibles para el afloramiento de rápidas percepciones sin pretensiones implícitas, pese a que, a partir de las cuales el artista empieza a reflexionar más hondamente. Esto es, da comienzo la tarea de re-pensar y re-elaborar una 'escritura' más etnológica y reflexiva (Figura 4); lo que acontece a todas luces en el orden de un procedimiento más depurado y una actitud más sosegada de contemplación pre-meditada.

Aproximación conclusiva: del regreso a la 'tierra'

> *Arte primordial, no es el que se crea para retratar o recordar, sino que surge con un propósito mágico. Era lo que hacían los Homo Sapiens que comenzaron a pintar hace unos 35000 años. No pintaban bisontes, sino almas de Bisontes.*
> Javier Sierra (Sierra, 2013: 18)

Desde unos saberes y unos conocimientos fuertemente cimentados y solidificados por el dominio de las técnicas del Dibujo y la Escultura así como sus diversos procedimientos, mediante la observación del acontecer sensible para el Arte en el 'cuaderno personal' de artista A. Delgado "esboza proyectos realizables de carácter utópico" (Delgado, 2014: 43). Antes bien, su proceder contribuye a perfilar una 'etnografía de la imagen', apelando precisamente a la subsistencia

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

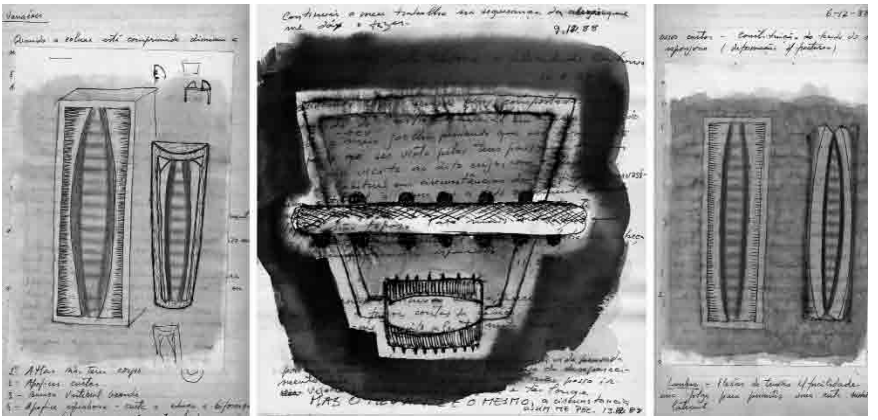


Figura 4 · El artista recurre asiduamente al manuscrito como complemento de la exposición gráfica, en el marco de unas series con claras resonancias renacentistas (A. Delgado, s/d.).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

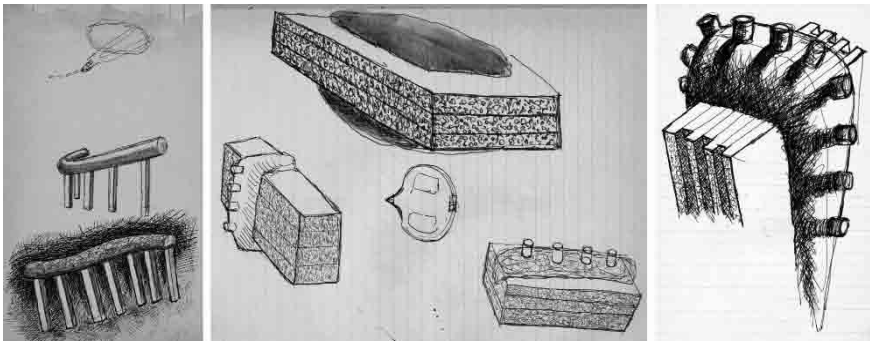


Figura 5 · Dibujos en los que se aprecia la abundancia de la línea y el sombreado, nos retrotraen hacia un imaginario en el que sobresalen los objetos etnográficos de cultura material (A. Delgado, s/d.).

de unos 'paisajes etnográficos' interiores/exteriores en los que, según la máxima de muchos antiguos etnógrafos, 'nos buscamos a nosotros mismos' a fin de comprendernos. A. Delgado etnografía sus paisajes de la memoria, con sus evocaciones y recuerdos, sin el prejuicio del etnocentrismo y con la ayuda de una 'gimnasia mental permanente', horadando la epidermis de la descripción visualmente expresiva hacia el desciframiento interpretativo que le ofrece la preferencia por el Dibujo.

En tanto reconocida iniciación y 'modo de estar', de ubicarse y re-situarse—que colabora en 'ejercitar el pensamiento' (Queiroz, 2014), por la intercesión de susodicha praxis, con los únicos límites de la técnica y fronteras del papel o los procesos, el artífice experimenta su 'imaginación intelectual' que pone en cuestionamiento lo que en alguna ocasión ha constituido su 'campo vital'. El 'poder fijador' del 'espacio para vivir y respirar', simbiosis entre el lugar y los objetos utilitarios (utensilios y 'aperos' del faenar diario, de las manifestaciones socioculturales, etc.); entendidos estos como 'Es-culturas' plenas de vigor pero igualmente imbuidas de sobriedad y simplicidad. Se lanza un guiño al mundo etnográfico portugués (Synek & Queirós, s/d.: 66) con una 'consciencia crítica y sistemática' más cercana a una tradición científica en el que el artista se reconoce, no estrictamente sino en un acto de obrar estético que se traduce en imágenes gráficas para avanzar un 'proceso especulativo' que presupone unas significaciones esenciales a esas 'almas de objetos'.

No es ni nostalgia ni simulación, sino testimonio resguardado de un dominio

vital. Resto identitario de memorias colectivas extintas; llama que se apaga en la era de la computación y la conmutación. Maquinarias cuasi-arqueológicas de tracción humana y animal que iniciaron su andadura en el diálogo de las colectividades con el medio, y que hunden sus raíces en lo arcaico aunque hayan 'inventado nuevas fórmulas espaciales' (Delgado, 2015), emergen ahora en realidades incluso 'agrestes' y escasamente edulcoradas que en los 'diarios de campo' se recogen tal que 'atestados de lugares mágico-míticos'. Sin sucumbir al puro placer efímero de la contemplación nos animan a entender un hábitat con vínculos remotos; remate y destino de un 'proceso de autentificación' hacia la dimensión estética de un patrimonio y sus gentes (Pereira, 2015), pero con aquella necesidad intrínseca que el artista halla en el Dibujo y la Escultura y que en la época que nos corresponde sólo puede fluir, materializándose, cuando es removida por la invisible aunque contradictoriamente indeleble corriente incisiva del Arte.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referencias

Delgado Tomás, António R. (2015). "Llevar un diario", en: António Rebelo Delgado (2015). *Llevar un diario* (catálogo de exposición), Barakaldo: Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Barakaldo (en prensa, pendiente de publicación).

Delgado Tomás, António R. (2014). "Desenho de Escultor e projeto", en: Amaia Lekerikabeaskoa & Isusko Vivas + António Delgado (2014). *País Vasco-Portugal: 836 km de meditaciones em torno al arte*, Tenerife: Cuadernos de Bellas Artes, nº 35, pp. 31-44. ISBN: 978-84-15698-70-8.

Synek, Manuela; Queirós, Brás de (s/d.). *As esperanças plásticas portuguesas*, "Antonio Delgado-Escultor", s/l.: Vega.

Pereira, Rui A. (2015). "Memórias", en: *Dibujos de escultor*, s/l.: Campo de Comunicaçao (en prensa, preparado para edición), s/p.

Queiroz, João Paulo (2014) "Entre as coisas e as idéias, o desenho", en: Amaia Lekerikabeaskoa & Isusko Vivas + António Delgado (2014). *País Vasco-Portugal: 836 km de meditaciones em torno al arte*, Tenerife: Cuadernos de Bellas Artes, nº 35, pp. 79-90. ISBN: 978-84-15698-70-8.

Sierra, Elena (2013). "Entrevista a Javier Sierra, en: *Bilbao*, 'Pérgola', nº 279, Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, p. 18.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Olhos que fascinam: reminiscências da morte nas fotomontagens de Odires Mlászho

Fascinating eyes: reminiscences of death in Odires Mlászho's photo assemblages

IVANA SOARES PAIM*

Artigo completo submetido a 09 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual, graduação em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas (Universidade de Ribeirão Preto, UNAERP) e em Letras (Universidade São Marcos, UNIMARCOS). Mestrado em Artes Visuais (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP).

AFILIAÇÃO: Faculade Paulista de Artes (FPA), rua Brigadeiro Luís Antônio, 1224, 01318-001, São Paulo, Brasil. Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), Centro de Comunicação e Linguagem (CCL), rua Pedro Vicente, 625, 01109-010, São Paulo, Brasil. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), Departamento de Comunicação e Semiótica (COS), rua Monte Alegre 984, 05014-901 São Paulo, Brasil.

Resumo: Este artigo apresenta um estudo sobre as fotomontagens do artista brasileiro Odires Mlászho, pertencentes à série intitulada "Cavo um fóssil repleto de anzóis", de 1996. Para tanto, foram consideradas as teorias de Vernant, Debray, Didi-Huberman e Canevacci sobre as motivações que deram origem à necessidade do homem de produzir imagens. Leva em conta também reportagens sobre o artista, além de algumas reflexões de Barthes sobre fotografia.

Palavras-chave: imagem fotográfica / máscara mortuária / Górgona / olhar.

Abstract: *This essay presents a study about Odires Mlászho's photo assemblages, which belong to the artist's series entitled "Cavo um fóssil repleto de anzóis", from 1996. In order to do that, the theories of Vernant, Debray, Didi-Huberman and Canevacci were taken in consideration, as well as those ones of Barthes concerning the photografy. It also quotes some articles that mentioned Mlászho's artworks.*

Keywords: *photografic image / mortuary mask / Gorgone / regarding.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

1. Introdução: olhar de longe

Ao longo dos séculos o homem criou imagens e símbolos que lhe auxiliaram a compreender seu estar no mundo. A imagem é produto da linguagem, ou capacidade humana de simbolizar e intercambiar símbolos, e suas características são determinadas pelas modificações culturais e pela complexidade das relações sociais que formam um ambiente visual, onde se estrutura a comunicação ou a troca dessas imagens (Canevacci, 1990: 22-31).

Assim, entre as inúmeras imagens existentes ao longo da história e na atualidade, este artigo trata de algumas imagens pertencentes ao ambiente visual denominado de arte contemporânea, especificamente as fotomontagens de Odires Mlászho, da série "Cavo um fóssil repleto de anzóis", de 1996.

Para estudar essas fotomontagens, foram mobilizadas as ideias de Vernant, Debray, Canevacci, Didi-Huberman e Barthes sobre as origens da imagem na sociedade Ocidental, fundadas na cultura greco-latina.

Segundo esses autores, o fator motivador da criação das imagens é o impasse que o homem sente e sentiu diante de sua própria morte. Segundo eles, toda imagem traz em si a reminiscência da morte, pois a imagem é o duplo, o simulacro de algo ou alguém que um dia existiu. Olhar para essas imagens verossimilhantes é acenar de longe para a única certeza de nosso destino.

2. Olhos petrificantes: a imagem como representação antitética e eufemística da morte

Na própria gênese da imagem, ou *imago*, está o triunfo do homem sobre a morte. Foi talvez diante da morte que o homem teve pela primeira vez a ideia do sobrenatural e desejou esperar para além da vida. A morte elevou o pensamento humano do visível ao invisível, do transitório ao eterno, do mundano ao divino. Assim, a primeira experiência metafísica do homem concomitantemente estética e religiosa foi o perturbante enigma da morte (Gerard Bucher, 1989, apud Debray, 1994: 29). A máscara mortuária, ou *imago* é a inscrição significante e a ritualização do abismo da inexistência por desdobramento, duplificação eternizada em matéria mais perene do que a carne. Ao registrar o seu duplo o homem opõe à decomposição da morte a recomposição pela imagem (Debray, 1994:30).

O ato de fixar a imagem do rosto de seus mortos ao longo da história e em várias culturas representa a necessidade que o homem tem de registrar suas memórias, seus medos e desejos primordiais em torno de sua existência efêmera (Didi-Huberman, 1988:42).

Para os romanos da antiguidade clássica, desde o período de 100 a.C., eternizar o semblante de alguém em imagens significava também demonstrar

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

tradição e poder. As máscaras mortuárias daquela época davam origem a bustos e esculturas pertencentes à elite romana. Segundo Janson, são rostos que perdem na sutileza de captar traços da psicologia do modelo, pois tem a intensão de apresentar expressões sempre austeras, de quem é devotado ao culto do dever de um *pater família* de autoridade ferrenha. Tempos depois, na época do governo de Augusto, cerca de 27 a.C., o costume de ter a imagem do chefe de família esculpida junto com os bustos de seus antepassados desdobra-se na elaboração de esculturas solitárias dos líderes, tornando-se política oficial do império, cujo objetivo era reforçar a autoridade do governante, conservando a austeridade dos rostos antigos agora idealizados na figura de um herói, o imperador (Janson, 2001:253-256).

É importante notar que as esculturas imponentes dos imperadores, produzidas a partir da época de Augusto trazem consigo o mesmo olhar interpelador e profundo presente nos bustos que eternizavam as máscaras mortuárias dos líderes antepassados das famílias. Assim, a figuração no Ocidente, dentro da cultura greco-latina se funda na relação problemática do homem com sua finitude. A máscara mortuária, como afirma Canevacci, está na passagem, na transição entre a carne e os ossos, fixa em material mais duradouro a fisionomia de um rosto que irá apodrecer e desaparecer; é réplica inorgânica do rosto orgânico e constitui-se como unidade e identidade do vivo com o morto, do ser com o nada (Canevacci, 1990: 67-69). Assim, aqueles rostos marmóreos escondem em si o desejo vão da permanência de domínio e tradição e também de negação da morte.

Ao eternizar em mármore ou em bronze a forma da carne que desaparecerá, o homem tenta triunfar sobre sua curta existência. Estabelece assim uma relação eufemística com a morte, em que a suposta eternidade do mármore ou do bronze parece vencer a efemeridade da carne. Olhar aqueles rostos gravados no mármore é deixar-se fascinar por sua expressividade e força, e ao mesmo tempo dar-se conta de que um dia houve um vivente que lhes suscitou a forma.

Além da *imago*, outra representação da morte marcou a cultura greco-latina na antiguidade, e pode ser também aproximada da máscara mortuária: a face da Górgona. As Górgonas na mitologia grega eram três irmãs que uniam a ideia do mortal e do imortal, tendo como a única mortal, Medusa (Vernant, 1988:67) O modelo plástico da Górgona caracteriza-se por sua apresentação frontal e horrenda. E sendo apresentada em forma de máscara ou em corpo inteiro, a Górgona sempre encara o espectador que a observa. Olhar nos olhos da Górgona é ver a si mesmo face a face com o além, no que tem de mais aterrorizante. (Vernant, 1988: 105-106).

Contudo, embora a máscara mortuária e suas derivações mantenham com a morte uma relação eufemística — pois seu poder de eternizar um rosto perecível esconde sua verdadeira finitude — a figura da Górgona a traz com todo horror possível. A feiura da Górgona e sua representação frontal se opõem à beleza de outros deuses e deusas como Apolo e Ártemis e sua representação perfilada. Na mitologia grega, para os mortais, a Górgona é a antítese de tudo que significa a vida, sua imagem evoca a frieza e a rigidez cadavérica simbolizadas pelo ato de petrificar quem a encara. O horror concretizado na figura da Górgona concentra-se em olhar para ela. Encarar a Górgona é deparar-se diretamente com a morte.

3. Os olhos petrificantes nas fotomontagens de Odires Mlászho

Odires Mlászho trabalha com imagens que encontra em livros, revistas ou panfletos, recombinando-as para encontrar nelas novos significados. Foi assim que em 1996 desenvolveu sua série de fotomontagens "Cavo um fóssil repleto de anzóis", que consistia na justaposição de olhos de políticos alemães da década de 60, retirados de um catálogo com fotos desses líderes, a imagens de bustos de membros da elite romana da época imperial, presentes em um outro livro (Furlaneto, 2013).

Ao recortar em círculo a área dos olhos dos líderes políticos alemães e colocá-las sobre a face das fotografias dos bustos romanos reproduzidas em um livro, Mlászho ressuscita o olhar daquelas cabeças de pedra e bronze, unindo a imagem da carne à imagem dos bustos, registradas originalmente pela fotografia e depois reproduzidas em livros (Figura 1, Figura 2).

Com a fotomontagem, Mlászho pôde unir duas maneiras de captar o instante e eternizar aquilo que perecerá: o Monumento e a fotografia. Barthes afirma que ao desejar registrar suas lembranças, o homem primeiro lançou mão do Monumento, substituto da vida, algo que falava da morte e não era mortal. Mais tarde, o homem faria o mesmo com a fotografia, recurso mecânico que registra um momento, e carrega consigo o significado de "isso-foi", a representação pura da morte (Barthes, 2012:86-87).

Os bustos romanos, concretizados em mármore e bronze fazem parte do que Barthes chama de Monumento, pois eternizaram os rostos da classe dominante romana do período imperial em materiais resistentes. Com a fotografia, são eternizados novamente, mas dessa vez em papel perecível, e reproduzidos em livros. Contudo, embora o suporte dessas fotografias seja papel, um material bem mais frágil do que o metal e a pedra, a expressão imponente dos rostos dos bustos foi conservada pelo olhar do fotógrafo, que as registrou em

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Odires Mlászho. Cesar. Inkjet sobre papel Hahnemühle Photo Rag 305. 70 x 50 cm, 1996. São Paulo, Brasil. Fonte: http://www.saatchigallery.com/artists/odires_mlaszho.htm

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

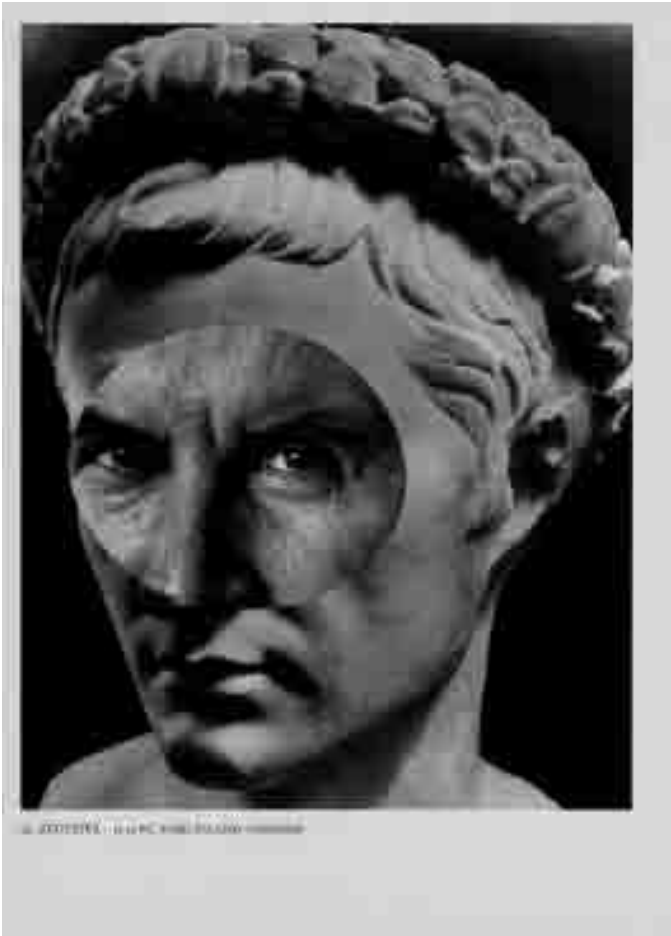


Figura 2 · Odires Mlászho. Augusto. Inkjet sobre papel Hahnemühle Photo Rag 305. 70 x 50 cm, 1996. São Paulo, Brasil. Fonte. http://www.saatchigallery.com/artists/odires_mlaszho.htm

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

primeiro plano, evocando a monumentalidade e o peso daqueles materiais e a grandiosidade atribuída àquelas personalidades da elite imperial romana.

Aqueles rostos-monumentos foram ressuscitados por círculos recortados que continham o olhar de líderes políticos alemães de outra época e local, no caso, da década de 60 do século XX. Mlászho deixou que pequenas imperfeições de encaixe entre o rosto base e o olhar nele inserido ficassem evidentes, para que causassem o estranhamento inicial e logo desvelassem o modo como foram criadas essas imagens. Se olharmos diretamente para os olhos, o jogo entre as duas imagens fotográficas se desfaz e conseguimos separar a fotografia dos líderes daquelas das cabeças romanas. Para manter o diálogo entre ambas é necessário mirar o limiar do círculo com o rosto. Dessa forma, as cabeças de pedra e metal ganham vida e seu olhar nos interpela.

São cabeças de dirigentes romanos que nos olham como se tivessem voltado à vida e reafirmassem sua austeridade e rigidez, seu direito "natural e divinizado" ao poder e a dominação. Olham para nós no lugar daquele que é eterno e poderoso. Essas fotomontagens reavivam símbolos de dominação de um passado distante, dessa vez, resgatados de um livro pelo artista, como quem descobre fósseis, e que ao ressignificá-las faz com que questionem as relações de poder ainda existentes.

As cabeças de Mlászho, ainda que belas, aproximam-se também das Górgonas. São rostos cujos olhares nos fascinam, nos fisgam como anzóis, nos paralisando como se estivéssemos em frente a Medusa, pois é difícil não se demorar diante do mistério que tem movido o homem ao longo da história, sua própria morte, e que está presente nessas cabeças.

Mlászho fez com que coexistissem nessas cabeças as ideias de morte e poder, suficientes para transformá-las em Górgonas contemporâneas, tão assustadoras quanto aquelas da mitologia grega.

4. Considerações finais

Segundo Didi-Huberman, em toda a arte greco-romana, e mais tarde na cristã europeia, foi trabalhada a questão da grande perda. Olhar para imagens é evocar a cisão inicial de que tomamos consciência desde há muito tempo, a oposição entre vida e morte. Por um lado há aquilo que se vê do túmulo, a evidência de um volume, uma massa de pedra, mais ou menos geométrica ou figurativa, coberta de inscrições; uma massa de pedra trabalhada, talhada, modelada, o mundo da arte e do artefato. Por outro lado, há aquilo que nos olha de volta, de dentro do túmulo, em outras palavras, a consciência que temos de que ali jaz um semelhante morto. Esse morto é desintegrado, vazio, e esse esvaziamento

não concerne ao mundo do simulacro, do artefato, pois é ele mesmo a presença do nada, da morte. Assim, toda produção imagética contrapõe-se ao vazio da morte. Configurar, concretizar em imagem material é tentar preencher o grande vazio (Didi-Huberman, 1988:37).

Assim, materializar imagens, seja por meio da escultura, pintura, fotografia ou quaisquer outros meios técnicos, é tentar superar o vazio da morte, da inexistência. E ao mesmo tempo em que essas imagens tornam-se presentes na realidade física, não deixam de evocar, por oposição, aquilo que tentam superar.

Olhar para as Górgonas de Mlászho é lembrar de que um dia aquelas máscaras romanas tiveram um rosto mortal que lhes preencheram e que se dissipou com a ação do tempo. Essas Górgonas são *vanitas* contemporâneas, que além de nos lembrar de que um dia morreremos, assim como morreram aqueles que fundamentaram a porção greco-latina de nossa cultura, nos lembram de um passado de dominação que infelizmente ainda nos é tão presente. São cabeças fósseis que nos ferem duplamente com seus anzóis imaginários ao lembrar-nos de nossa condição fatídica que é a decadência e a morte, e de que temos como herança histórica e cultural uma organização social em que poucos dominam muitos, causando a estes últimos, situações de injustiça e desigualdade. O olhar daqueles bustos volumosos de Odires Mlászho, fotografados e ressuscitados nos enlaçam e nos questionam sobre que destino desejamos traçar antes do inexorável fim.

Referências

Barthes, Roland (2012). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 978852093148-6.

Canevacci, Massimo (1990). *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo, Brasilense. ISBN: 851122030-5.

Debray, Régis (1994). *Vida e morte da imagem*: uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes. ISBN:853261092-7.

Didi-Huberman, Georges (1988). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34. ISBN: 13: 978857041678-0.

Janson, H.W (2001). *História Geral da Arte*: o Mundo Antigo e a Idade Média. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 853361445-4.

Vernant, Jean-Pierre (1988). *A morte nos olhos*: figuração do outro na Grécia antiga, Ártemis e Gorgó. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. ISBN: 857110035-7.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Sobre as impermanências: o instante retido

Impermanences: the instant retained

JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE*

Artigo completo submetido a 11 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual e professora de encadernação. Mestre em Teroria e História das Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduação em Artes Plásticas, UDESC.

AFILIAÇÃO: Pesquisadora independente. E-mail: joanaaparecida@gmail.com

Resumo: Rosângela Rennó utiliza-se de fotografias encontradas em arquivos públicos com o objetivo de apreender um momento ou um instante antes que ele desapareça por completo. Ela as transforma em novas memórias a partir de outras lembranças, escolhidas pelos detalhes pungentes. As imagens da série Frutos Estranhos foram trabalhadas digitalmente de forma a ganhar movimento em suspenso e som em tempo real de forma que as duas linguagens sejam descontínuas.
Palavras chave: Rosângela Rennó / lembrança / puctum / fotografia.

Abstract: *Rosângela Rennó uses photographs found in public files with the intention of apprehending a moment or an instant, before it fades away thoroughly. She transforms them in memories anew from other remembrances, chosen by their pungent details. The images from the Frutos Estranhos series were digitally worked in order to show suspended motion and real time sound, so that the two languages are discontinuous.*
Keywords: *Rosângela Rennó / remembrance / punctum / photography.*

Antes de começar a falar

Quando criança, meu pai me levava, juntamente com meu irmão, para todos os lugares possíveis e impossíveis de se chegar, desde as cachoeiras mais escondidas e inacessíveis até aos bairros vizinhos desconhecidos, ou, então, simplesmente nos mostrava o "fabuloso" quintal de casa. Esses lugares desconhecidos e escondidos eram nossos. Somente nós sabíamos chegar lá e "habitar" aqueles

imensos espaços que se estendiam ao nosso redor. Quando encontrávamos alguma coisa maravilhosa, desde uma teia de aranha com sua dona amarela e pequena ou até mesmo uma cerca velha que demarcava um espaço passível de ser explorado por nossas vontades insaciáveis, guardávamos em segredo cada cheiro, cada brisa nos cabelos, a temperatura da água, pedras e tombos em nossas lembranças.

Aquela natureza imensa que nos "abraçava", de repente, virava um pequenino espaço, um pequeno recorte que abarcava não somente a teia, mas tudo que víamos. Era como se a teia passasse a ser a paisagem e não uma simples parte dela. O que nossas lembranças guardavam era pequenas fotografias de momentos, como se nossos olhos pudessem tirar fotos e pudéssemos acessá-las como num álbum. Algumas delas se desenrolavam em ações, curtas de 2 segundos, outras, estáticas, que conferíamos movimento com o entrelaçamento de outras lembranças alheias e de outras percepções presentes.

Esse *recorte* do qual falo, de um modo geral, é o que a teórica Anne Cauquelin denomina de *paisagem*, em seu livro intitulado *A invenção da paisagem* (2007), onde nos fala que ela é capaz de conter toda a Natureza que se estende à nossa visão, que contém todos os elementos necessários para seu reconhecimento como pertencente a um Todo. Conceito este que podemos aproximar ao de *lembrança* e *memória*, trabalhado por Henri Bergson (2006), que nos fala que a única maneira pela qual podemos acessar a memória é através de imagens virtuais, ou seja, das lembranças, que só se tornam reais se incitadas por alguma situação presente análoga com a passada e, porque não, misturando-se com sonhos, com relatos de vivências de outras pessoas e, também, com a nossa própria história.

Segundo Bergson (2006: 30), "não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada". A paisagem pequena de quando éramos crianças era capaz de conter toda a imensidão a partir do momento que ela se transformava em algo pessoal, ou seja, aqueles recortes e sua vivência pertenciam somente a nós. Eram meus.

1. Sobre o que não está mais lá

A artista brasileira Rosângela Rennó na série *Frutos Estranhos* (Figura 1, Figura 2 e Figura 3), propõem a apreensão de um momento ou um instante antes que ele desapareça por completo. Na série composta por diversas fotografias encontradas em arquivos públicos, a artista trabalhou digitalmente cada uma com o intuito de propor ao visitante a experiência de observar uma ação inexistente,

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

uma ação suspensa em outro espaço-tempo. A imagem até então estática, ganha artificialmente uma pretensão de movimento aproximando-se, assim, da linguagem do cinema, a partir de então, poderíamos chamá-las de fotografias-cinemas ou fotografias-ações.

Cada obra possui um fone de ouvido que ao colocarmos percebemos que cada fotografia-ação possui um som diferente. Pela audição é possível entender que aquelas atividades desenrolam-se normalmente num tempo cronológico, ou pelo menos é o que a artista sugere através de sons de gargalhadas, pássaros cantando e do vento nas folhas das árvores. Podemos até nos enganar que a ação já aconteceu sonoramente, mas através da imagem constatamos que não. Imagem e som não combinam, é como se déssemos um pause no vídeo que estamos assistindo, mas somente a imagem fica num estático movente e o som continua igual. Numa linguagem, a ação acontece no tempo presente, mas na outra, é num tempo outro que não poderíamos falar em passado ou presente e muito menos futuro.

Roland Barthes em seu livro *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1984) trata justamente do processo mecânico de se guardar para toda a eternidade uma ação efetuada, ou melhor, o tempo "personificado" no rosto de alguém, nas folhagens ou nas vestimentas. As imagens que Rosângela Rennó nos mostra se encontram inteiramente a disposição de nosso olhar como um objeto qualquer, uma imagem estática a uma primeira olhada. Assim como temos um olhar apurado para as pinturas e esculturas, podemos ter esse mesmo olhar para as fotografias, claro que são linguagens completamente diferentes tanto em sua composição quanto função, por mais que a pintura seja realista há um abismo que ela não consegue capturar que a câmera escura o faz, o abismo do instante.

Ao longo do livro, o teórico descreve sua experiência diante da fotografia, se atendo aos pequenos elementos de cada imagem fotográfica, na subjetividade que cada uma possui. É a partir dos detalhes que tenho o Todo, da aranha amarela em sua teia eu tenho toda uma paisagem diante de mim, da menina plantando bananeira (Figura 1), vejo-me executando essa mesma ação, talvez um pouco menor e numa outra árvore (Figura 2), mas poderia ser eu ali de cabeça para baixo. Ainda mais quando Roland Barthes nos fala que "para mim, as fotografias de paisagens (urbanas, campestres) devem ser *habitáveis*, e não visitáveis" (1984: 63).

Todas essas fotografias que a artista brasileira nos mostra, convidam-nos a habitá-las, não necessariamente a nos colocar no lugar das personagens, mas pela atmosfera temporal que a artista cria em torno de cada uma, que nos deixa próximos da menina ou do rapaz, incitando-nos uma curiosidade de querer

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Rosângela Rennó, *Bananeira*, da série *Frutos Estranhos*, 2006, 10 minutos, animação de imagem e som em DVD-player portátil.
Figura 2 · Rosângela Rennó, *Menina*, da série *Frutos Estranhos*, 2006, 9 minutos, animação de imagem e som em DVD-player portátil.
Figura 3 · Rosângela Rennó, *Salto*, da série *Frutos Estranhos*, 2006, 10 minutos, animação de imagem e som em DVD-player portátil. (detalhe da exposição)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

saber quem são, que lugar é, quando foi tirada. A artista conheceu alguma dessas pessoas? Ou, mudando a pergunta, eu reconheço alguém?

Para Henri Bergson, é a partir dos elementos do presente que a lembrança surge, é nesse ponto que podemos dialogar com Roland Barthes quanto ao seu conceito de punctum. Para Bergson, a lembrança vem à tona a partir do momento que nos deparamos com algo capaz de nos suspender temporalmente, poderia ser uma obra artística, uma fotografia, um filme ou até mesmo uma folha caindo da árvore num dia de outono. São esses pequenos detalhes o motivo de a lembrança ressurgir e atualizar-se a partir do que vivenciamos no passado, pois:

> *Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra.* (Bergson, 2006: 69)

Roland Barthes caracteriza o *punctum* como uma ferida provocada por um instrumento pontudo, que acaba se remetendo também "(...) a idéia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas (...)" (1984: 46) que prendem meu olhar, apagando, de certa forma, todo o entorno desnecessário. Se de toda uma paisagem o que me resta é a aranha amarela ou o homem pulando (Figura 3), numa aproximação com o conceito de lembrança trabalhado por Henri Bergson, podemos destacar:

> [...] *todas as suas lembranças difeririam de sua percepção atual, pois, se as tomarmos com a multiplicidade de seus detalhes, duas lembranças não são jamais identicamente a mesma coisa. Mas, num outro sentido, uma lembrança qualquer poderia ser aproximada da situação presente: bastaria negligenciar, nessa percepção e nessa lembrança, suficientes detalhes para que apenas a semelhança aparecesse.* (Bergson, 2006: 196)

Nada mais fácil, na contemporaneidade, nesse tempo que passa "voando", do que utilizar o vídeo e a fotografia para "congelar" essa paisagem, esses pequenos instantes banais que se modificam incessantemente, assim como nossa memória se modifica constantemente. Pequenos elementos permanecem, aqueles que pungem profundamente deixando suas marcas, mesmo sendo atitudes, ações ou elementos sem importância. Esses lugares que vivenciamos

são detentores desses elementos que me permitem habitar, "experienciar" essa paisagem do entorno, tornando-a uma história isolada, fragmentária, pois as imagens passadas misturam-se com as do presente, ou seja, com as experiências vivenciadas no momento, como uma forma de atualização.

Das lembranças ou do que fica

Nunca mais voltei para esses lugares que vivenciei na infância e que, agora, cada vez mais se tornam distantes, mas que ainda são capazes de conter os objetos/os elementos que me chamavam a atenção naquela época e continuam a exercer influência na minha percepção do mundo de hoje. Eles ainda continuam sendo meus, continuam intocáveis e gigantescos em seus recortes, porém, hoje a imensidão encontra-se apenas em minha memória.

A paisagem e as ações que exerço sobre ela (e nela), são mostradas em sua constante atualização do passado sobre o presente, através dos *punctum* que Rosângela Rennó nos traz a partir de suas fotografias, transformadas em pequenos cinemas ou, até mesmo, em pequenos *flashs* de memórias, sonhos acordados. Para o teórico Henri Bergson (2006) quando a lembrança se torna percepção, é ignorado o tempo – passado ou presente – e inversamente o mesmo acontece, partindo do pressuposto que a memória será ativada no momento em que percebemos algo que nos afeta, algo semelhante a nossa memória, a lembrança torna-se percepção e é nesse momento que o tempo se entrelaça.

Como não podemos vivenciar uma memória da mesma forma que a lembrança aconteceu, pois para isso teríamos que voltar ao tempo – algo impossível, pelo menos por enquanto -, o que podemos fazer é rememorar, atualizá-la a partir de pequenos elementos presentes com o intuito de que não desaparecerem. O retorno do morto, do que vivenciei no passado, da memória/lembrança, não é apenas mostrado através de fotografias, como acontece em outros trabalhos de Rosângela Rennó. Nesta série, ela atualiza a partir do movimento, cria um ambiente com sons que nos são familiares – água, pássaros, risos -, uma identidade que nem pertenceu a essas imagens e muito menos a própria artista, pois são fotos encontradas em arquivos públicos que ela toma para si, como uma nova identidade, como nos contando uma história do que aconteceu a um amigo. Cada imagem, antes estática, está agora suspensa numa ação por fazer, sobre a qual ela nos incita a imaginar, ou melhor, a lembrar-nos do vento no cabelo, da grama macia e das formigas que percorriam nossas pernas, da água gelada que fazia com que ficássemos com os lábios arroxeados.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Nesse pequeno instante apreendido e trabalhado digitalmente para ganhar movimento e som de uma garota "plantando bananeira", de uma garota pendurada de ponta-cabeça num galho de uma árvore ou de um homem prestes a cair/tocar o chão; todas essas imagens estão presas num instante que não irá nem para frente e nem para trás, ações que parecem que nunca vão se concretizar, ficando assim presas em um tempo outro.

Referências

Barthes, R. (1984) *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Bergson, H. (2006) *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes.

Cauquelin, A. (2007) *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

António Reis e Margarida Cordeiro: uma abordagem ao Simulacro em "Trás-os-Montes"

António Reis e Margarida Cordeiro: an approach to simulacrum in the movie "Trás-os-Montes"

JOANA RAQUEL BARROSO DE CARVALHO E SILVA*

Artigo completo submetido no dia 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual. Licenciatura em Psicologia (Universidade do Minho); Mestrado em Pintura (Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes, FBAUP); doutoranda em Arte e Design (FBAUP).

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto (UP), Faculdade de Belas Artes (FBA), Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura [ID+]. Avenida Rodrigues de Freitas 265, 4049 – 021, Porto, Portugal. E-mail: joaninha_82_@hotmail.com

Resumo: O artigo pretende estudar o filme "Trás-os-Montes" (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro relacionando a montagem cinematográfica (Didi-Huberman) e os aspetos conceptuais do simulacro. Serão analisadas três dimensões do simulacro: tempo e espaço; símbolos, lendas e mitos; e gesto cinematográfico. Mostrar-se-á que formal e conceptualmente o simulacro em "Trás-os-Montes" está não só na imagem mas também no cruzamento entre o real e o semirreal.

Palavras chave: simulacro / montagem / cinema / imagem / gesto cinematográfico.

Abstract: *This paper investigates António Reis and Margarida Cordeiro´s film, "Trás-os-Montes" (1976), by relating cinematography montage (Didi-Huberman) and the conceptual factors of simulacrum. Three dimensions of simulacrum will be analyzed: time and space; symbols, legends and myths; and gestural cinema. We will show how simulacrum in "Trás-os-Montes" is formally and conceptually in the image as well as in between real and semi real.*

Keywords: *simulacrum / montage / cinema / image / gestural cinema.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

António Reis e Margarida Cordeiro têm permanecido praticamente desconhecidos junto do público português. Importa recentralizar a sua obra como um exemplo paradigmático do valor da imagem no cinema, não só enquanto objeto de arte, como também enquanto objeto de investigação.

Neste artigo desenvolvemos uma análise do filme *Trás-os-Montes* (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro, com base em três variantes do *simulacro* (Braudillard, 1991): tempo e espaço; símbolos, lendas e mitos; e gesto cinematográfico. Complementarmente, analisaremos também a montagem na sua relação com estas variantes.

Começaremos por identificar algumas questões da imagem no cinema, particularmente as que dizem respeito à sua natureza, a partir de uma definição de simulacro. A seguir, serão discutidas as variantes do simulacro que assumem em *Trás-os-Montes* uma conceção subjetiva da duração do real e do tempo. Finalmente, analisar-se-á a montagem (Didi-Huberman, 2012) de *Trás-os-Montes* na sua dimensão horizontal. É no diálogo resultante da sincretização entre as duas estratégias de representação – montagem e simulacro – que o artigo procura discutir *Trás-os-Montes* como simulacro entre o espaço da montagem e o espaço cinematográfico.

1. O simulacro em *Trás-os-Montes*

1.1. Simulacro e imagem cinematográfica

Trás-os-Montes (1976, 111' cor, Figura 1) foi o primeiro filme assinado por António Reis e Margarida Cordeiro e marcou indelevelmente o panorama do cinema português. É sobretudo um filme não-narrativo, com pouco destaque dado à palavra, onde o valor da imagem deriva de um olhar pictórico. O filme retrata personagens típicas de *Trás-os-Montes*, as suas tradições e hábitos. A par de um intimismo poético com a natureza, reedificam-se raízes históricas e ancestrais da tradição galaico-portuguesa. Face à problemática da emigração, o filme centra-se tematicamente na erosão, na fuga e na distância numa tentativa de reposicionamento do real e do seu simulacro.

Polarizado entre a aparência e a simulação, a consciência e o inconsciente, o real e o irreal, o simulacro problematiza o objeto da relação epistémica da realidade. A apreensão do real é discutida no quadro da abordagem filosófica e sociológica de Baudrillard (1991) sobre a simulação, a partir da distinção crucial entre simulação e dissimulação. Segundo Baudrillard (1991: 9), *simular* refere-se a uma ausência, ao fingir ter o que não se tem, ao passo que *dissimular* é uma presença, porque é fingir não ter o que se tem. Em *Trás-os-Montes* essa distinção

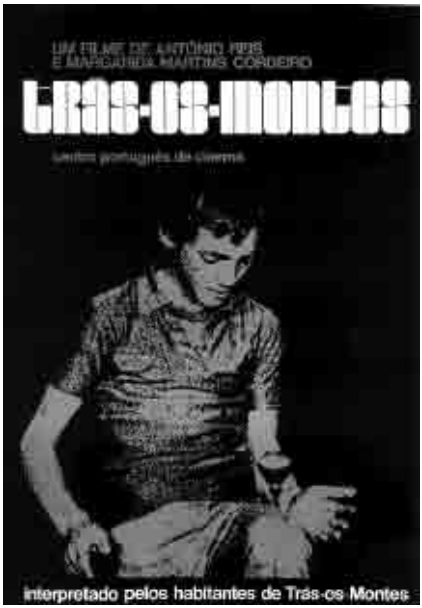


Figura 1 · *Cartaz de Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro.
Figura 2 e 3 · António Reis e Margarida Cordeiro, *Trás-os-Montes* (1976). Sequência de fotograma do filme.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

dilui-se no retrato da vida quotidiana entre o imaginário e a fenomenologia da experiência humana. As próprias palavras de Margarida Cordeiro apontam neste sentido: "Perguntam-nos se o real que filmamos é assim, se aquele *Trás-os-Montes* lá está como o filmamos. Está, sim... Existe e está lá, mas ele é filtrado por nós – e qual a arte que não filtra o real?" (Mendes & Ramos, 1985).

Essa filtragem do real denota uma envolvência poética e pictórica com as imagens (Pina, 1986: 212). As combinações cromáticas, os ruídos da natureza registados e trabalhados são produto de um método que testemunha a reprodução de uma memória cultural. Logo na abertura do filme, há um *travelling* sobre a montanha de *Trás-os-Montes*. A seguir, a câmara enquadra o rosto de um rapaz pastor que sorri ao redor do seu rebanho e que, através de assobios, vai conduzindo o rebanho ao seu destino. O que é particularmente interessante nesta sequência é a sabedoria da voz do rapaz que parece formular o saber de um povo. Nesta aparente banalidade quotidiana cultiva-se uma certa inconsciência através de um destino desconhecido. Daqui resulta um prolongamento do real entre o fundo de uma forma de vida e a estranheza do comum.

1.2. As variáveis do simulacro

Partimos da hipótese de que a reprodução do real em *Trás-os-Montes* faz-se pela articulação de três variáveis do simulacro: (i) tempo e espaço; (ii) símbolos, lendas e mitos; e (iii) gesto cinematográfico.

A primeira variável é sobretudo mediada pelo intervalo entre as imagens. De acordo com Warburg (2010), no cinema o intervalo entre as imagens possibilita uma historicidade da imagem. Em *Trás-os-Montes* há essa historicidade por camadas de tempo e espaço, não só entre as imagens, mas também no que está além delas. A seguinte descrição do filme é elucidativa (Figura 2 e Figura 3). Uma mulher de costas segura uma fotografia de um jovem. No plano seguinte, há um grande enquadramento do rosto curioso de uma criança. Percebemos, nesta subtil ligação de uma imagem à outra, que se trata da fotografia do seu avô falecido. Daqui resulta um ritmo composto pelo intervalo que atravessa a revisitação de um tempo em qualquer coisa de imaterial: a dissolução da memória.

A segunda variável reforça a ideia da construção da identidade e memória coletiva. De um modo geral, mitos, lendas e símbolos ancestrais sistematizam a realidade e proporcionam uma visão criadora da origem do mundo (Gusdorf, 1980: 34). O mito, enquanto tentativa e explicação do mundo, é construído no filme dentro de uma visão etnográfica. O carácter mítico do filme advém de uma proficiência cinematográfica específica que desenvolve marcas de construção claramente etnográficas: as pedras seculares, os rios e os montes, a

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 4 · António Reis e Margarida Cordeiro, *Trás-os-Montes* (1976). Fotograma do filme.
Figura 5 · António Reis e Margarida Cordeiro, *Trás-os-Montes* (1976). Fotograma do filme.
Figura 6 · António Reis e Margarida Cordeiro, *Trás-os-Montes* (1976). Fotograma do filme.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

mulher que acende a lareira, as danças e os cantares populares, as vestes típicas dos habitantes. Há nessas marcas de construção uma intencionalidade simbólica e metafórica para além de uma ilustração etnográfica.

Logo nas primeiras sequências do filme, duas crianças reúnem-se à lareira ouvindo a lenda de Branca Flor. Essa história está implicitamente implicada no plano seguinte. A última fala da lenda "É a torre da babilónia, quem lá vai não torna" condiciona a sequência seguinte: o grande plano de uma estação no cair da noite e o momento da espera por quem retorna à terra. Logo a seguir, são filmados abraços entre os que ficaram e os que saíram de *Trás-os-Montes*. É de facto uma visão informal e aparentemente despreocupada daqueles que sabem que vão de novo partir. Mas é nos abraços entre si que transportam a timidez e o constrangimento da sua condição. Este é, pois, um momento de simbolização e reconhecimento da perda.

Esta dimensão simbólica vai acompanhar sub-repticiamente toda a sequência do filme. Já na finalização do filme, um lento *travelling* captura os rostos cansados dos habitantes (Figura 4). Simultaneamente, uma voz *off* disserta acerca das memórias de um passado, afirmando que as de agora se confundem com a dos mortos. Mais uma vez, estamos perante um mito da passagem do testemunho das leis da vida imanente à condição da perda e da fuga.

Finalmente, a terceira variante do simulacro – o gesto cinematográfico – e que está no interior do cinema, assegura em *Trás-os-Montes* a reprodução de uma identidade cultural. No cinema, a imagem é entendida como um todo fraturado na qual se captura a genealogia do gesto (Agamben, 1996). Efetivamente, *Trás-os-Montes* pode-se ler como uma análise da perda dos gestos e da ilusão da identidade através da expressividade involuntária dos gestos humanos (Bresson, 2004). É particularmente interessante o plano de uma criança que come uma romã (Figura 5), como se o gesto de segurar a romã existisse por si, autónomo em relação à matéria e ao espaço. Outro exemplo é o aceno de mão de uma criança (Figura 6) para o pai que parte para outra terra. Face à despedida, a descrição do aceno firme de mão permanece como um gesto que silencia o que nos chega a ser íntimo como se o gesto existisse isoladamente. O filme parece avançar num ritmo sincopado de uma cadeia de gestos e tradições que se extinguirão na geração seguinte. Nesse sentido, cada gesto em *Trás-os-Montes* pretende ser a força daquilo que é simbolizado/representado.

2. Metodologia da montagem

As três variáveis do simulacro enquanto dimensões cinemáticas revelam-se bastante regulares e produtivas na coerência estética de *Trás-os-Montes*: implicam obviamente uma relação horizontal com a montagem. Nas palavras de

Didi-Huberman (2012: 174), "é precisamente na montagem que reside a representação e lhe dá o poder da enunciação". Quer isto dizer que a montagem é um processo de construção da imagem através da associação com outras imagens ou ideias e que confere sentido ao plano final da imagem (Didi-Huberman, 2012). Em *Trás-os-Montes*, a técnica do tempo – na noção precisa das esperas, dos olhares e nas palavras ditas – predetermina um ritmo horizontal da montagem. Atente-se no intervalo entre o início do filme – um comboio que traz os habitantes à terra – e o seu final – o comboio que parte e leva de novo os habitantes. Este intervalo sequencial e horizontal é claramente uma metaforização da emigração, da ida, da fuga.

Por outro lado, o método da montagem cria uma cartografia da memória galaico-portuguesa: não porque a montagem resulta apenas da conjugação com outras imagens, mas porque supõe do espetador a memória coletiva. Este vetor é fundamental e permite um "conhecimento através da montagem" (Didi-Huberman, 2000). É assim que o cinema de António Reis e Margarida Cordeiro se faz em continuidade com a celebração do comum criando-se um discurso de um inconsciente coletivo.

Conclusão

A relação entre simulacro e montagem em *Trás-os-Montes* levantou questões pertinentes acerca da representação cinematográfica. Dentro do paradigma do real, a problematização do simulacro e das suas variáveis atinge no filme uma enorme coerência estética ao repor o real na emersão do mundo concreto.

Em relação ao ritmo do tempo, os seus meios de simbolização (o enquadramento, o olhar, o movimento dos corpos) são tentativas de construir o simulacro entre o real e o irreal. Por outro lado, a captura do gesto permite um olhar sobre uma identidade coletiva no questionamento do real e do seu simulacro. Finalmente, os mitos e as lendas que suportam o filme transportam em si uma carga metafórica relacionada com a temática da perda.

Em conclusão, há uma relação de interdependência entre as três variáveis do simulacro analisadas e a dimensão horizontal da montagem. As imagens estão em continuidade com o sentido metafórico que se pretende: asseguram uma intimidade em relação à fuga, à perda e à distância. É neste sentido que *Trás-os-Montes* reaviva claramente a noção de que uma arte que vive no presente é uma arte que nasceu no passado, mas é também uma arte que vive em constante estado de crítica e uma forma de estar continuamente a arrepiar a consciência que temos da história e da contemporaneidade.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Agamben, Giorgio (1996) *Means without End. Notes on Politics*. London: University of Minnesota Press.

Braudillard, Jean (1991) *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água.

Bresson, Robert (2004) *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora.

Didi-Huberman, Georges (2000) *Devant le Temps*. Paris: Les Éditions le Minuit.

Didi-Huberman, Georges (2012) *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: IMAGO.

Gusdorf, George (1980) *Mito e Metafísica*. São Paulo: Convívio.

Mendes, João Maria & Ramos, Jorge Leitão (1985) "António Reis e Margarida Cordeiro: Viagem a uma paixão." *Diário de Lisboa*, 14 de maio, pp.6-7.

Pina, Luís de (1986) *História do Cinema Português*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.

Reis, António & Cordeiro, Margarida (1976) *Trás-os-Montes*. Filme. [Consult. 2015-01-13] Disponível em www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=282

Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal.

Subjectividade nómada: novas cartografias do feminino em Kathleen Petyarre

Nomadic Subjectivity: new cartographies of the feminine in Kathleen Petyarre

JOANA TOMÉ*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Licenciatura em Escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL) Mestrado em Ciências da Arte (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigadora no Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joana.tee@gmail.com

Resumo: Perscruta-se, na obra de Kathleen Petyarre, um projecto de redefinição da subjectividade feminina através da figuração do nómada e do deserto. Este, proeminente na obra da artista, é conduzido a uma formulação deleuzeana que o toma local de emancipação crítica e individual afim, assim, de uma posição subjectiva em incessante devir, feminina por excelência. As rotas ancestrais que evoca na tela exigem, a par, uma cartografia do sensível, pós-representacional, capaz de conceber aquele sujeito feminino.
Palavras chave: Kathleen Petyarre / subjectividade nómada / feminismo / cartografia do sensível.

Abstract: *This article investigates the work of Kathleen Petyarre as a project for redefining female subjectivity through the figuration of the nomad and desert. The desert, prominent in her work, is led to a deleuzian formulation that thinks of it as a place for critical and individual emancipation, favorable to a subjective position in constant becoming, feminine by excellence. The ancient routes that the paintings evoke are cartography of emotions, post-representational, able to conceive the female subject.*
Keywords: *Kathleen Petyarre / nomadic subjectivity / feminism / cartography of emotion.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

No contexto da produção artística de Kathleen Petyarre (1940), parte integrante de uma significativa – porém ainda escassamente documentada – tradição aborígene australiana feminina, se pretende avançar um nomádico entender de subjectividade, não-unitária e não-fixa, capaz de desenhar uma *cartografia do sensível*: pós-representacional, rizomática e feminista. Defender-se-á que Petyarre constrói cartografias que exigem uma concepção de cartografia distinta da tradicional que, de matriz cartesiana, que se mostra superfície legitimadora de um sedentário, hegemónico e essencialista entendimento do espaço e do sujeito. Abordar a obra da artista implicará, pois, não só o recurso a novas figurações subjectivas e entendimentos alternativos de espaço e cartografia, mas igualmente novas abordagens teóricas já muito distantes dos quadros de análise caros à hegemónica Historiografia da Arte, de matriz Ocidental.

1. O deserto, o nómada e o feminino

Espaço aberto, o deserto, território paradigmaticamente atravessado pelo nómada, é referência constante na expressão feminina da arte aborígene australiana. Petyarre, parte integrante desta tradição artística nos seus desenvolvimentos contemporâneos, apresenta-se fulcral a um entender da tela enquanto comunicando rotas ancestrais outrora traçadas no deserto. Tais rotas são propostas no âmbito daquilo que se denomina de "Tjukurrpa" ou "Wapar" – entre outras variações mediante o dialecto local; frequentemente traduzido para o inglês *Dreamings*, porém sem equivalente preciso –, estórias aborígenes ancestrais que versam sobre as origens e percursos trilhados pelos seus antecedentes na terra, num passado não determinável, identificando espaços geográficos tangíveis. O deserto vem, pois, ocupar proeminente lugar na pintura da artista e propõe-se, aqui, ser pensado a par da sua acepção deleuzeana.

Noção fulcral à nomadologia deleuzeana, o deserto formula-se arquétipo do Espaço Liso, de contornos hápticos, por contraste a espaço outro, sedentário, paradigmático do Espaço Estriado e ligado à opticalidade (Deleuze & Guattari, 2004: 603-635) – os dois se mostram, contudo, em constante e recíproca contaminação. Localizado mas não delimitado, o deserto distancia-se do espaço sedentário – estriado por muros, cercos e estradas, limitante e limitado nas suas partes, de direcções constantes e divisível por fronteiras. O espaço nómada apresenta-se, pelo contrário, marcado somente por traços, *características*, que se apagam e deslocam com a trajectória do sujeito (Deleuze & Guattari, 2010: 44). Assim se propõe pensar os trajectos nómadas e as referentes cartografias veiculados na pintura de Petyarre. O deserto mostra-se margem (Deleuze &

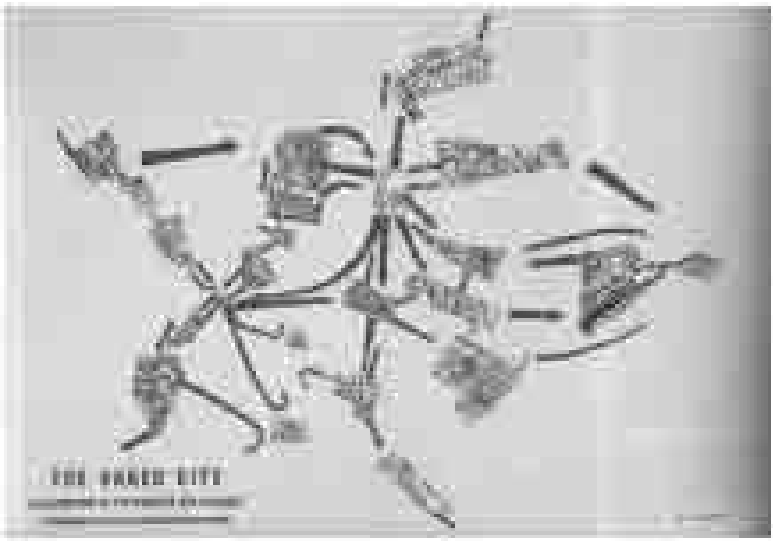
Guattari: 1986), posição propícia à exploração de subjectividades alternativas e à experimentação linguística, cultural e política: "In representing the margins of our culture and the knowledge and values that underpin it, it is also the place of their undoing" (Jonathan Rutherford citado por Kaplan, 1996: 197). O deserto representa, neste sentido, local de emancipação crítica e individual, e o nómada, geograficamente localizado na margem da *polis*, um modelo de movimento baseado num perpétuo deslocamento, afim de uma subjectividade descentrada, múltipla, não-unitária, não-dualista, não-dialéctica e não-fixa, em incessante devir e liberta de qualquer mediação e referência ao falo: uma subjectividade feminista por excelência. Assim se perscruta a desconstrução crítica de uma noção de identidade integral, originária e unificada, historicamente tomada por masculina, cogitando uma radical subversão dos modos convencionais de pensar o sujeito, que conhece génese em Deleuze e se verá retomada, na sua expressão feminista, em Rosi Braidotti (1994).

2. Cartografia do Sensível

Em Petyarre, cada tela afirma um trajecto tomado pelas suas ancestrais e a cuidada descrição dos territórios atravessados, mostrando-se, o deserto e a tela, rizomática cartografia de sinais que se prestam a leitura e exigem um distanciamento do Ocidental entendimento de mapa. Será fulcral repensar a cartografia tradicional que, de precisão espacial cartesiana por estabelecido modelo cartográfico, assume o mapa enquanto manifestação gráfica e técnica da realidade – e, em última análise, enquanto o próprio espaço, cunhando desde logo a acepção tradicional de mapa com uma perigosa indistinção entre representação e coisa representada. O espaço é, aí, apresentado como algo estável, superfície em que um conjunto de conexões se encontra estabelecido *a priori* e de modo definitivo, domando-se a transgressividade do espaço, a sua rugosidade e constante metamorfose. Defende-se, pois, no âmbito da leitura de Petyarre, uma cartografia pós-representacional, que se paute pela mobilidade política *no* espaço e tome em consideração a subjectividade de quem o atravessa. Convoca-se a formulação deleuzeana de mapa que, rizomática, se afirma performance (Deleuze & Guattari, 2004: 33), lugar de devir. Em sentido análogo se lê *Atlas of Emotion* de Giulina Bruno, onde se postula o háptico – que a autora recebe de Alois Riegl e Deleuze – enquanto agente de formação de espaço geográfico e cultural (Bruno, 2007: 6). Investido de função cultural, o mapa háptico, já distante do clássico cartesiano, invoca movimentos e jornadas psicogeográficas que se fazem de simultaneidade e alternância. Importa-se, pois, a noção de "psicogeografia" (Debord; 2008: 23) da Internacional Situacionista, no contexto

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



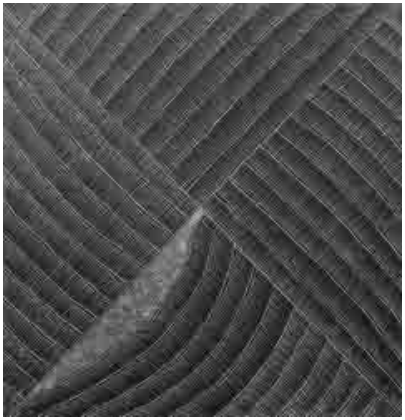


Figura 1 · Guy Debord, *The Naked City: Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique*,1957.
Figura 2 · Kathleen Petyarre, *Mountain Devil Lizard Dreaming*, s/data. Acrílico sobre lindo. 128×124 cm.
Figura 3 · Kathleen Petyarre, *Mountain Devil Lizard Dreaming*, 2008. Acrílico sobre lindo. 182×243 cm.

da qual Guy Debord e Asger Jorn produzem *The Naked City* (Figura 1), mapa de Paris em cujos caminhos reproduziriam a reacção subjectiva, a viagem emocional e psicológica dos sujeitos.

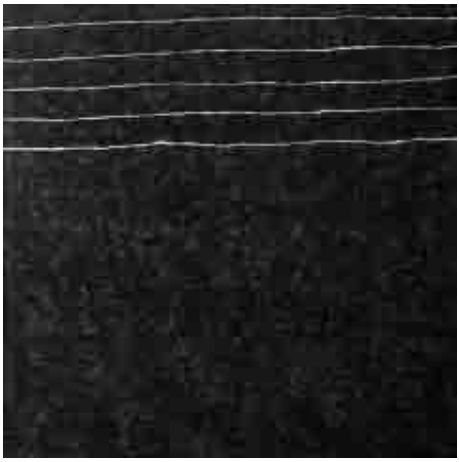
Assim se postula, no contexto da leitura de Petyarre, uma *cartografia do sensível*, háptica, psicogeográfica e rizomática; itinerários físicos e sensíveis marcam a tela qual tinta cerimonial marcara o corpo e trilho nómada marcara o deserto. Convoca-se na tela, em obras quais *Mountain Devil Lizard Dreaming* (Figura 2), o movimento *da* e *sobre* a paisagem desértica, testemunho dos trilhos femininos aí forjados, evocando um entendimento nómada da subjectividade. A profusão de pontos e de intersecção de linhas é sugestiva de percursos sobre a distinta morfologia do local evocado – referência constante na obra da artista –, quais linhas de diagrama deleuzeano, multiplicidades de um plano, que flutuam, oscilam, se confundem e se convertem em linhas de fuga ou, inversamente, endurecem. Invocando uma subjectividade feminina, qual nómada orientando-se "sobre a representação dos seus trajectos, não sobre uma figuração do espaço que percorre" (Anny Milovanoff, citada por Deleuze & Guattari, 2004: 483), a obra de Petyarre desorienta as Ocidentais coordenadas ópticas e espaciais, em favor de um entendimento háptico e rizomático de ambas.

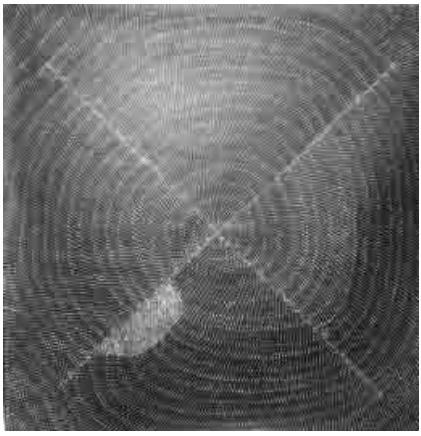
A representação de *Tjukurrpa* implica, por princípio, a invocação de um imaginário aborígene prescrito, tradicional; a expressão feminina da arte aborígene contemporânea vem-se, porém, empenhando na criação de novos modos de representação das anciãs estórias e imaginários a elas correspondentes (Boles, Kennedy e Konau: 2006). A obra de Petyarre transcende, pois, a fronteira forjada entre expressão tradicional e contemporânea, em direcção a uma paisagem aberta que se traduz, na tela, em tendência abstractizante. Em obras quais a Figura 3, inquietas linhas se vêm interconectas numa multiplicidade de pontos, qual rizoma, construindo um itinerário háptico e revelando conexões entre paisagem e sujeito.

Nas telas da artista, intricadas composições que sugerem a vastidão da paisagem desértica, convocam-se a sua subtileza, movimento e textura, sugerindo, através da combinação de uma multitude de camadas de tinta, uma subtil profundidade; veja-se *Mountain Devil Lizard Dreaming* (Figura 3) no qual padrões de linhas paralelas em multiplicidade de direcções cobrem a tela. De cruzamento de linhas diagonais no centro da composição – construção formal recorrente na obra da artista –, é referência a um concreto trilho de *Tjukurrpa*, apontando importante informação relativa à localização de comida, animais, àgua, e rotas aí forjadas pelos seus antepassados femininos. Deixa-se clara, deste modo, a premissa ontológica da arte feminina aborígene: a relação com a

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9





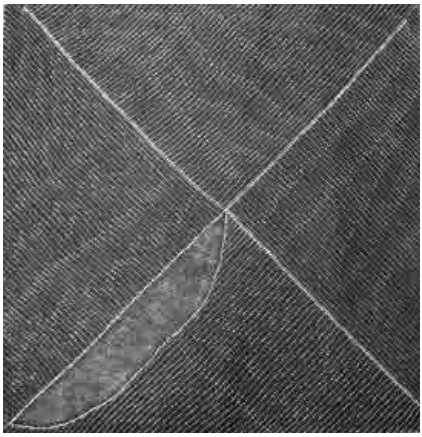


Figura 4 · Kathleen Petyarre, My Country (Bush Seeds), s/data. Acrílico sobre lindo. 120×120 cm. Fonte: www.aboriginalartgalleries.com.au
Figura 5 · Kathleen Petyarre, Mountain Devil Lizard, 2014. Acrílico sobre linho. 124×127 cm.
Figura 6 · Kathleen Petyarre, Mountain Devil Lizard, s/data. Acrílico sobre linho. 91×91 cm.

terra em que se funda a criação artística é recíproca, "for the nomad, experience is not separated or segmented into categories of functions and aesthetics. In nomadic thought, what is specific (the aesthetic experience) is at the same time homogenous (i.e., it is part of an integrated experience of the mind), and vice versa" (Gabriel, 1999: 398). A terra, os percursos – humanos e animais – sobre ela e os eventos naturais que aí têm lugar – veja-se *My Country (Bush Seeds)*, Figura 4, no qual se invocam trilhos deixados pelo movimento de sementes provocado por elementos naturais –, são indistinguíveis, incorporando-se, antes, uns nos outros e reproduzindo-se na tela sem recurso a relações hierárquicas ou dualismos essenciais. Descentrada e não essencialista, a paisagem é levada à tela sem a mediação de sistemas perspécticos ou distinção entre planos, recusando o próprio entendimento de perspectiva – racionalização, disciplinação e aplanação Ocidentais – pois "Landscapes refuse to be disciplined. They make a mockery of the oppositions that we create between time (History) and space (Geography), or between nature (Science) and culture (Social Anthropology)" (Barbara Bender citada por Massey, 2006: 33), mostrando-se antes constante devir – devir-animal, devir-território. O modo háptico de olhar a paisagem, presente em Petyarre, transforma, assim, imagem em paisagem e paisagem em geografia vivida, em espaço vivido e vivo. Neste contexto se parece poder pensar, ainda, o conceito de *Tjukurrpa*, como avançado pela artista: "The *Dreaming* journeys were made for real people, for Aboriginal people. And now we really follow that *Dreaming* – now Aboriginal people keep following it" (Kathleen Petyarre citada em Barrett & Bolt, 2012: 197).

Os Tjukurrpa assentam, pois, sobre um entendimento de inseparabilidade do sujeito e do ambiente que o rodeia e seus percursos sobre ele. Neste sentido se esbatem as distinções, caras ao Ocidente, entre natureza e civilização, passado e presente, materialidade e imaterialidade, ligando todos os seres vivos e elementos da geografia de modo inextricável. O tangível e o intangível formam, simultaneamente, a realidade (Gabriel, 1999: 397), pois o imaterial é extensão directa do quotidiano, materialmente construído pelas condições concretas da existência e tornando-se realidade através da criação artística (Barrett & Bolt, 2012: 196-7). Todas as dicotomias e dualismos essenciais parecem ruir numa obra em que peremptoriamente se desconvoca qualquer leitura de base nos quadros de análise caros à hegemónica Historiografia da Arte Ocidental – a obra de Peyarre mostra-se insubmissa a qualquer aproximação a tradicionais noções de movimento artístico (a artista é frequentemente comparada com o Expressionismo Abstracto americano), narrativa, representação ou sagrado. As forças e energias da terra e tudo o que sobre ela – e para lá dela – existe, devêm

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

sensação. A obra, nos elementos que evoca e nas existências que propõe, é extensão da própria terra. Tal interconexão de tudo quanto existe reflecte-se, inclusivamente, na multissensorial unidade de uma arte em cuja expressão pictórica sintetiza ritual, pintura corporal, música e dança. A complexidade do trabalho de Petyarre assenta, pois, na profunda relação que se estabelece entre as cerimónias e actividades femininas nele representadas e uma subjectividade errante que se liga ao espaço liso do deserto.

Mountain Devil Lizard (nas suas variações exemplificadas na Figura 2, Figura 3, Figura 5 e Figura 6) refere-se a um *Tjukurrpa* recorrente na obra da artista, em cujo lagarto característico do deserto australiano, "moutain devil lizard" ou "arnkerrth", marca a terra com o seu movimento, desenhando sobre ela linhas de fuga que transformam terra hostil em território e que se desterritorializarão de seguida, quando a acção do deserto as obliterar. Movendo-se de modo característico, inscrevem caminhos paralelos na terra, onda sobre onda, criando um rastro de linha ondulante. *Mountain Devil Lizard Dreaming* (Figura 3), de particulares padrões – da pele, do rastro deixado pelo animal e da trilha inscrita pela nómada – e movimento aí inscrito e originado, assume-se devir-lagarto e, em última análise, devir-nómada.

Conclusão

As sociedades ex-cêntricas nómadas tomam-se, no presente artigo, modelos de devir, heterogeneidade em oposição ao estável, eterno, idêntico e constante do pensamento Ocidental e suas seculares identificações do sujeito do pensamento com o universal, e de ambas as posições com o masculino. O pensamento crítico encontra fundação no abandono da falogocêntrica *polis* que se toma por centro e o nomadismo filosófico é o radical gesto da recusa de cumplicidade com os alicerces de poder em que tal *polis* se edifica.

A consciência nómada enquanto posição epistemológica, afirma-se, pois, em última análise, resistência política ao entendimento hegemónico da subjectividade, assumindo o rizoma enquanto ontologia política nómada e oferecendo, deste modo, fundações – móveis – para uma nova concepção da subjectividade – pós-metafísica, intensiva, múltipla, rede de interconexões, "a new set of intensive and often intransitive transitions" (Braidotti, 1994: 31). Referindo-se invariavelmente aos Tjukurrpa, a obra de Petyarre é cartografia e paisagem sensíveis que lhe fornecem horizonte, quadro de referência pelo qual deambular, assumir *acampamento teórico* e voltar a partir; é *cartografia do sensível*, háptica e psicogeográfica, que desenha a paisagem, em permanente metamorfose, de uma subjectividade feminina livre, nómada.

Referências

Barrett, Estelle & Bolt, Barbara (eds.) (2012), *Carnal Knowledge: Towards a "New Materialism" Throught the Arts*, Londres e Nova Iorque: I.B. Tauris.

Boles, Margo Smith; Kennedy, Brain & Konau, Britta (eds.) (2006), *Dreaming Their Way: Australian Aboriginal Women Painters*. New York: Scala Publishers.

Braidotti, Rosi (1994), *Nomadic Subjects – Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.

Bruno, Giuliana (2007), *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso.

Debord, Guy (2008), "Introduction to a Critique of Urban Geography", in Bauder, Herald e Mauro, Salvatore Engel-Di (eds.), *Critical Geographies: a Collection of Readings*, British Columbia: Praxis(e) Press.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (1986), *Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2004), *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa: Assírio e Alvim.

Deleuze, Gilles e GUATTARI, Félix (2010), *Nomadology: The War Machine*, Seattle: Wormwood Distribution.

Gabriel, Teshome H. (1999), "Thoughts on Nomadic Aesthetics and Black Independent Cinema", in Ferguson, Russell, Gever, Marthe, Minh-Ha, Trinh T. e West, Cornel (eds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, Cambridge: MIT Press, pp. 395-410.

Kaplan, Caren (1996), *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham e Londres: Duke University Press.

Massey, Doreen (2006), "Landscape as a provocation: reflections on moving mountains", *Journal of Material Culture*, vol. 11 (1/2), pp. 33-48.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

La paradoja hipnótica: las escenografías (im)posibles de Enrique Larroy

The Hypnotic Paradox: (im)possible Scenographies of Enrique Larroy

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual y profesor universitario. Par académico externo desta Revista.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal, Grado de Bellas Artes. C/ Ciudad Escolar, s/n. 44003 Teruel, Espanha. E-mail: escuder@unizar.es

Resumo: Interpretar el complejo mundo actual en códigos no representacionales constituye el eje del trabajo del artista español Enrique Larroy. En este artículo se muestra cómo, desde su fidelidad al medio pictórico, enfoca su discurso hacia estructuras abstractas, hibridadas, que derivan en diferentes grados de iconicidad, cuya evolución discurre junto a las paradojas de la sensibilidad contemporánea.
Palavras chave: Pintura / nueva abstracción / op/pop-art / trompe-l'œil / humor cotidiano.

Abstract: To *interpret the complex world in non-representational codes is the backbone of the work of Spanish artist Enrique Larroy. This article shows how, from their fidelity to the pictorial medium, he focuses his speech to abstract structures, hybridized, which result in different degrees of iconicity, whose evolution runs along the paradoxes of contemporary sensibility.*
Keywords: *Painting / new abstraction / op/ pop-art / trompe-l'œil / everyday mood.*

Telón de fondo. La *pintura pintada*

Dentro de la dificultad de definir una práctica artística, en la actualidad esa tarea se acrecienta desde el ámbito de la pintura (Bell, 2001: 252-257). Con todo, liberada de su hegemonía del pasado, la práctica desde este medio encuentra un campo fecundo en determinados artistas que creen en sus posibilidades

renovadas. En este sentido del "por qué pintar y por qué ahora", el artista español Luis Gordillo acuña el término *pintura pintada* a esta práctica reconsiderada en las específicas propuestas de muchos pintores contemporáneos (Gordillo, 2004: 8), entre los que se sitúa el que trato de exponer en este artículo: el pintor español Enrique Larroy (Zaragoza, 1954), artista que muestra coherencia y continuidad en sus propuestas de hace varias décadas (Larroy, s/d).

Su iniciación en el mundo del arte, fue desde la opción autodidacta, muy similar a la de gran parte de los artistas de su generación, que dirigieron su formación académica a otros campos, pues en aquellos años la enseñanza reglada de bellas artes no se percibía como un modelo de pensamiento crítico. En el caso de Enrique Larroy, cursó los estudios de filología. En esos comienzos, el contexto convulso de la década de los setenta, que trascendía la finalidad meramente plástica, hizo que su práctica tuviera una acción canalizada en colectivos plásticos y próxima a movimientos sociales, centrando su actividad hacia un arte público, la pintura de mural en la calle (Martín, 2014). No obstante, más allá de la efervescencia, de la denuncia, en el trasfondo aperturista de esa década irrumpen corrientes, en particular en la pintura, que dejarán improntas en la obra del artista, perceptibles en la actualidad: las tendencias no figurativas y las imágenes de la cultura popular, esto es, la síntesis de dos 'tradiciones', muy americanas, la abstracta y la pop.

1. Abstracciones cotidianas. Gramáticas mutadas

De ese sustrato no figurativo pueden rastrearse en Enrique Larroy influencias de la primera abstracción histórica: Fernand Léger, Liubov Popova, Auguste Herbin, entre otros; sin embargo, a diferencia de esas *otras abstracciones* más heroicas del siglo pasado, estas similitudes aparecen deconstruidas, transformadas más al presente, por lo que su obra podría adherirse a lo que suele llamarse genéricamente *new abstraction* (AA VV, 1996); abstracción ya no tan moderna, como tampoco lo resulta la propia modernidad. De este modo sigue los mismos parámetros del *modus operandi* de otros artistas afines en planteamientos: Jonathan Lasker, David Reed o Max Estenger, cercanos a su generación, o el antes mencionado, y por él admirado, Luis Gordillo. Como en estos artistas, en la obra de Enrique Larroy se vislumbra el dislocado mundo contemporáneo, la verdad relativa de las cosas, como de la pintura misma, que muestran un juego descreído, no escéptico, pero sí irónico y antisublime.

Descreimiento desmitificador en el que el artista recoge la influencia pop, deseando al mismo tiempo emular al pintor industrial. Y no obstante hay en él algo de discreta provocación, de cierta nostalgia en sus escenarios, que tienen

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

el eco de idearios industriales, utopías de progreso, pero se trata de un maquinismo renovado, en la ligereza del mundo digital, de la civilización *new-age*. Inmerso en el *mainstream* del arte contemporáneo, Enrique Larroy encarna el posicionamiento del artista con la pintura y desde la nueva abstracción, en un desarrollo fuera del actual contexto social, cultural, donde las imágenes flotan en un océano banal (Baudrillard, 2007: 85-90).

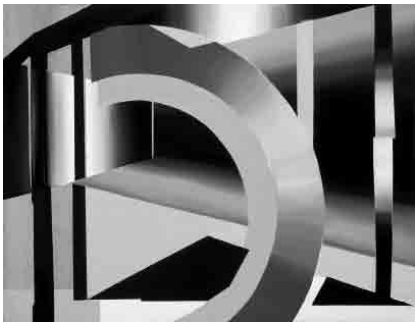
En este orden de cosas las primeras vanguardias presentaban como una meta la propia *abstracción*, a diferencia de la abstracción contemporánea, donde esta procesa, codifica y reinventa su propio sistema, por lo que muestra una nueva semántica de representación, mediante un lenguaje pictórico fracturado y abierto de nuevo, dando pie a nuevas subjetividades, subculturas, que sin embargo conectan con lo que nos rodea. De ahí Enrique Larroy articula una gramática contradictoria, en la que altera el sentido apropiándose del lenguaje de nuevas y viejas abstracciones, del arte cinético, de la cultura de masas, mediante un humor trasgresor *infraleve* (Duchamp, 1994: 274), pero que destila un sello identificable en su personal imaginario.

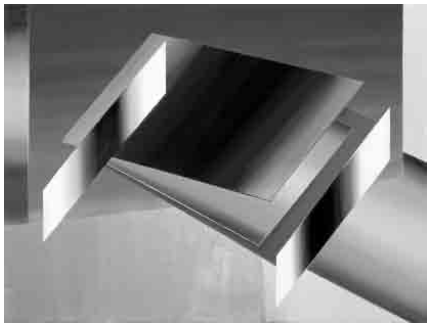
2. Enigmas retinianos

Las pinturas de Enrique Larroy tienen una vocación escenográfica, constituyen escenarios de pretendida ambigüedad visual donde fluye una geometría sin norma, dislocada, que conforma lugares contradictorios que se autoafirman desde la ambigüedad espacial, resultado de la propia pintura y su proceso. En estos escenarios conviven multiplicidad de niveles (Deleuze; Guattari, 200: 48-57), en estratégicos desplazamientos, donde se observa a pesar de todo un peculiar lirismo hipnótico: juegos visuales, *patterns*, formas herederas del *design*, trampas perceptuales, ilusiones ópticas, para dar forma a algo que no existe enteramente. Se trata de una pintura enigmática, que ama la paradoja (Krauss, 1997: 107-160), y que aplicada ayuda a percibir algo que no existe enteramente, pero que sin embargo nos remite a la vida corriente, a la belleza urbana de iluminación artificial, al encanto prosaico de lo que nos rodea (ver Figura 1 y Figura 2).

Sin embargo bajo esa apariencia de normalidad intrascendente: gusto por lo cotidiano, empleo de una geometría desenfadada, discreto desaliño en la factura del oficio de pintar, subyace latente una sofisticación en el planteamiento de unas obras de energía expansiva, que arranca sin cesar a través de la naturaleza exploratoria de su lenguaje. Su proceso de trabajo formula diferentes códigos lingüísticos (Saussure, 2002) y pictóricos (Kandinsky, 1987), mutaciones genéticas de unas formas que, liberadas de la servidumbre del objeto, se convierten

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9





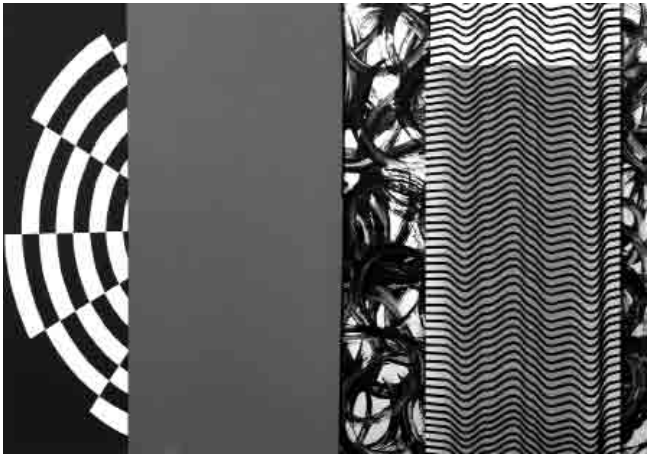


Figura 1 · Enrique Larroy, *El ojo móvil*, 2014. Acrílico y óleo sobre tela, 195×258 cm. Fuente: cortesía del artista.
Figura 2 · Enrique Larroy, *Sobre sorpresa*, 2014. Acrílico y óleo sobre tela, 195×258 cm. Fuente: cortesía del artista.
Figura 3 · Enrique Larroy, *Especular-9*, 2011. Acrílico, óleo e impresión serigráfica sobre metacrilato, aluminio anodizado y papel, 70x100 cm. Fuente: cortesía del artista.
Figura 4 · Enrique Larroy, *Insistentemente mareados*. 05, 2003-2014. Acrílico, óleo e impresión digital sobre tela, políptico. Fuente: cortesía del artista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

en objetos mismos. Objetos seductores que configuran situaciones cromáticas, composiciones imposibles, que surgen entre degradados a la manera del *tubism* de Léger (Gleizes; Metzinger, 1986: 38), realizados con reservas, como si de un pintor de automóviles se tratara, a modo de *collage* mental, procedimiento que nunca le ha abandonado en la habilidad de convencer al ojo.

3. Ilusionismo inestable. Laberinto especular

Se puede afirmar que toda pintura es inevitablemente ilusionista (Bryson, 1994: 33), que aplicada sobre algo lo transforma en cosas o pensamientos visibles, pero también toma, 'abstrae', da forma a la percepción de algo que no existe enteramente, y en este caso las pinturas de Enrique Larroy son abstracciones de la imagen pero también imágenes de la abstracción. Un gabinete abstracto que nos sitúa en la intemporalidad, porque no existe el anclaje de la *figura*; deambulando por un laberinto, una galería de espejos, como en la serie titulada *Especular* en la que muestra una serie de obras realizadas en 'capas' con pintura, impresiones digitales y serigráficas sobre metacrilato, cristal, aluminio anodizado y papel (ver Figura 3). Las exposiciones de este artista conforman un todo en el montaje de las obras, escenografías en disposición dislocada que no renuncian a la pared afirmando su objetualidad.

La pintura es literalmente una construcción, un artefacto para mirar (AA VV, 2009), un 'objeto específico', por ello finalmente hay que destacar una obra de este artista que trasciende la bidimensionalidad a modo de instalación viva titulada *Insistentemente mareados*, obra conjunta surgida de un tríptico que sigue creciendo desde 2003, un *work in progress* de piezas ensambladas como un *Merzbau* personal (ver Figura 4). En esta obra amplía su concepto de collage, de azar, sorpresa y juego mostrando una nueva vuelta de tuerca en el hallazgo de una nueva dimensión perceptiva, ilusionista, en la disposición de esas obras con sus sombras al igual que sucede en el espacio figurado por la pintura en las formas y el color. Formas y aplicaciones que nos hacen entender que nos hemos convertido en fragmentos de un mundo cada vez más complicado.

Conclusão

En definitiva, el pensamiento abstracto es una parte de la vida diaria; así mismo la abstracción pictórica, que se reinventa de sus cenizas, desde la pulsión y sus procesos, tiene la capacidad de interrogar los sistemas del mundo, donde cada artista interpreta un fragmento, como en el sistema de la obra de Enrique Larroy que, analizando en juegos de lenguaje el acto de la pintura y sus significados, los extiende para capturar nuestra contemporaneidad.

Referências

AA VV (2009) *Máquinas de mirar o cómo se originan las imágenes. El arte contemporáneo mira a la Colección Werner Neckes*. Sevilla; Siegen: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura; Museum für Gegenwartskunst Siegen [Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Andaluz de arte Contemporáneo Sevilla, Műksarnok Kunsthalle Budapest, Museum für Gegenwartskunst Siegen]. ISBN: 978-84-8266-859-8

AA VV (1996) *Nuevas abstracciones*. Barcelona; Madrid: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [Catálogo de las exposiciones celebradas en el MACBA y MNCARS]. ISBN: 84-8026-086-8

Baudrillard, Jean (2007) *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairos. ISBN: 978-84-72452-98-5

Bell, Julian (2001) *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. ISBN respectivo a cada editorial: 978-84-8109-338-6/ 978-84-226-8795-X

Bryson, Norman (1991) *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-2067-112-3

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (2000) *Rizoma* (Introducción). Valencia: Pre-Textos. ISBN: 978-84-85081-02-1

Duchamp, Marcel (1994) *Duchamp du signe*. Ecrits. París: Flammarion. ISBN: 978-20-80816-146

Duchamp, Marcel (2012) *Escritos / Duchamp del signo, seguido de notas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. ISBN: 978-84-8109-969-0

Gleizes, Albert; Metzinger, Jean (1986) *Sobre el cubismo*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores Técnicos de Murcia. ISBN: 978-84-505-4392-4

Gordillo, Luis (2004) "Equilibrismos". En *¿La pintura? Bien, gracias*. Madrid: EXIT Express, nº 6 [Revista mensual de arte]. ISSN: 1697-5405

Larroy, Enrique (s/d) Enrique Larroy [Consulta 2015-01-10] URL: www.enriquelarroy.com

Kandinsky, Vasili (1987) *Gramática de la creación*. Barcelona: Paidós. ISBN: 978-84-7509-409-0

Krauss, Rosalind E. (1997) *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos. ISBN: 978-84-3092-983-2

Martín, Javier (2014) "Entrevista 10 + UNA a Enrique LARROY". En *Ars Citerior*: <URL: www.javierbmartin.com/index.php/entrevistas-10una/1973-entrevista-10-una-a-enrique-larroy> [Consulta 2015-01-10]

Saussure, Ferdinand de (2002) *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada. ISBN: 979- 789-5003-924

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Jan Tschichold e o seu opus magnum, A Nova Tipografia, enquanto plataforma fundadora de uma abordagem intervencionista e visual da escrita

Jan Tschichold and his opus magnum, The New Typography, as a founding platform of an interventionist and visual approach to writing

JORGE DOS REIS*

Articulo completo presentado el 13 de enero y aprobado el 24 de enero de 2015.

*Designer gráfico e professor universitário.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Belas-Artes (FBA), Centro de investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: the.jorge.dos.reis.studio@gmail.com

Resumo: A Nova Tipografia de Jan Tschichold lançou uma nova abordagem na utilização da tipografia permitindo um uso lúdico e iminentemente visual da escrita pois as letras passaram a ser elementos de uma composição para ver.
Palabras clave: tipografia / desenho do livro / construtivismo.

Abstract: *The New Typography of Jan Tschichold launched a new approach to the use of typography allowing a playful and imminently visual use of writing because the letters have become elements of a composition to see.*
Keywords: *typography / book design / constructivism.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

A *Nova Tipografia* situa-se ideologicamente entre cinco autores, melhor dizendo, entre quatro autores e um teórico deste movimento. Este mentor é Tschichold. Os quatro autores, sobretudo construtivistas são H. N. Werkman, Piet Zwart, El Lissitzy e Alexander Rodchenko. Se bem que outros autores como Herbert Bayer ou Moholy-Nagy contribuíram de forma decisiva para a evolução da dimensão visual da tipografia (Kurt Schwitters tem também os pés assentes na *Nova Tipografia* e no *Dadaísmo*). A tipografia no século vinte europeu é demarcada por um período áureo: O fim da primeira guerra mundial em 1918 e o fim do Nacional-Socialismo na Alemanha em 1933. Na União Soviética, as vanguardas russas onde se incluem Rodchenko e Lissitzky prolongam um pouco mais a sua carreira demarcada na primeira metade do século vinte. A nova moderna tipografia passou ao lado de países como a Inglaterra ou a França, entregues à raiz da tradição e às artes decorativas respectivamente. A expressão *Nova Tipografia* é adoptada enquanto fórmula descritiva deste movimento, partindo da obra teórica referencial de Tschichold – *Die Neue Typographie* editada em 1928 (Tschichold, 1928; 1995). Teorizando sobre os movimentos tipográficos, Tschichold coloca a *Nova Tipografia* também numa perspectiva histórica, demarcando tudo aquilo que está atrás como velha tipografia, entre 1440 e 1914. Tschichold considera pré-histórico tudo aquilo que está depois de 1914, contudo, antes dessa data registam-se alterações estéticas que evidenciam novas estratégias visuais, até mesmo durante o século XIX, quando a tipografia não estava circunscrita ao livro, surgindo os primeiros cartazes e registando-se um claro desenvolvimento das letras sem patilha. A tipografia estava agora disseminada e não circunstanciada ao livro.

1. Estratégia tipográfica de Tschichold

A *Nova Tipografia* de Tschichold estava enraizada numa nova atitude que se registava na pintura e na arquitectura europeia. O impulso da nova tipografia veio de fora do comércio das artes gráficas, e de fora do alargado mundo da tipografia, neste sentido, estes artistas da tipografia estavam também convictos da demolição da noção de arte concebida até aí. A letra e a palavra são agora objectos de carácter formal, para serem observadas na sua fisionomia, sem contudo afectar o significado, na íntima relação entre a forma e a semântica. As limitações da tipografia no que concerne aos próprios materiais tipográficos, era algo que teria que transparecer pois a rudeza da técnica tipográfica surgia como expressão do próprio movimento.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · *Uma página do catálogo Bauer onde podemos visualizar letra Futura (Bold) de Paul Renner* (Burke, 1998).

Para Tchichold a forma da letra *elementar* é sem patilha/serifa em todas as suas variantes: fino, médio, negro, e de condensado a expandido. A tipografia sem patilha permite uma neutralidade expressiva que faz dela um instrumento efectivo, nas mãos do tipógrafo. Outro grande objectivo de Tschichold que perpassa neste manifesto é a eliminação das letras capitais e o uso de letras minúsculas pois, segundo este autor, a escrita nada perde por se escrever unicamente com letras minúsculas – ganha legibilidade, é fácil de aprender, sendo essencialmente mais económica.

A escala entre as letras é outro factor importante e aqui Tschichold vai ao encontro do uso de fortes e diferentes tamanhos de letras sem consideração por atitudes estéticas prescritas onde o arranjo lógico dos textos impressos os torna visualmente perceptíveis. O espaço branco, onde não existe letra, cor e mancha gráfica, a zona do papel sem impressão, é também um meio de desenho e constitui uma forma visível no trabalho e na composição.

Neste contexto, a letra *Futura* (Figura 1) desenhada por Paul Renner em 1925 para a fundição Bauer (lançada comercialmente em 1927) acabou por ser o objecto gráfico que correspondia ao desenho de escrita eleito pelos *Novos Tipógrafos*. Renner abdica de uma abordagem tradicional para assim se converter a uma linguagem depurada e objectiva com evidentes traços de assentamento no modernismo. Alguns autores como Robin Kinross advogam que Tschichold teria influenciado o desenho final da letra, tendo em conta que, como refere, a letra *Futura* "é um tipo que satisfazia o desejo de uma letra geométrica, construída com régua e compasso, e de um tipo que realizava uma boa composição em texto, dentro de um variado conjunto de tamanhos. Esta última capacidade era atingida através de ligeiros desvios à estrita geometria" (Kinross, 1995, 97).

A proposta de um tipo de letra que correspondesse ao postulado teórico dos novos tipógrafos tinha directa correspondência com o desenho do livro. A tipografia de livro na Alemanha nas primeiras duas décadas do século XX correspondia a objectos de luxo, raridades únicas e caríssimas, acessíveis apenas à burguesia endinheirada. Para os *Novos Tipógrafos* colocava-se o desafio de contradizer este estatuto do livro e torná-lo num objecto tipograficamente contemporâneo, a preços razoáveis para ser acessível a todas as camadas da população. É então que Tschichold proclama uma literatura activa contra os livros passivos encadernados a pele, num pensamento de carácter visual concentrado na tipografia enquanto meio de comunicação efectivo.

O livro continua a ser para estes autores um objecto para leitura onde os títulos e o próprio miolo de texto podem surgir destacados em letras de grande formato; a numeração de página pode surgir a negro numa dimensão exagerada;

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

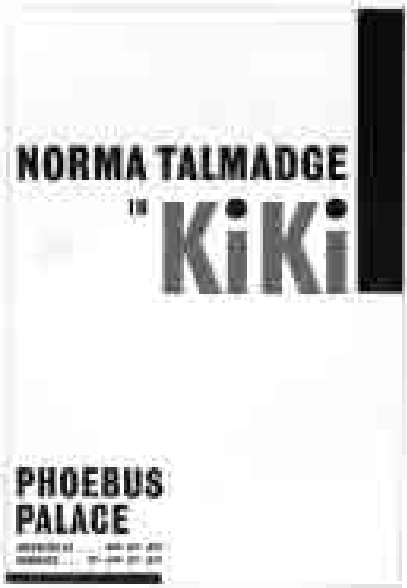
na página surgem linhas grossas, círculos e pontos com o objectivo de situar a atenção do leitor e organizar as zonas de texto através de forte contraste visual em vez de uma harmonia silenciosa e calma. Um dado fundamental é preciso demarcar: o conteúdo vai condicionar de forma decisiva o aspecto formal, deitando por terra as teorias da correcta proporção da página medieval. Neste campo Tschichold deu ênfase à obra de homens seus contemporâneos na Alemanha mas também a autores como Werkmann, Zwart, Paul Schuitema (na Holanda); a obra de grande personalidade tipográfica de Karel Teige (na antiga Checoslováquia); Lissitsky (na União Soviética); Theo Van des Doesburg, Hans Arp, Cassandre, Tristan Tzara (em França), autores da maior importância na libertação da palavra tipográfica.

O trabalho notável de Tschichold seria quebrado quando termina o poder do Nacional Socialismo em 1933. Os centros do modernismo fechavam as suas portas, como seja a Bauhaus. Tschichold emigrava para Suíça e Paul Renner abandonava Munique emigrando para a América; sé é verdade que no início o partido Nazi se debatia com algumas ponderações entre a tradição e o modernismo, em substância realiza-se uma ruptura que geraria uma fissura profunda com o modernismo. Neste contexto o trabalho de Werkmann, isolado no norte da Holanda em Groningen evidencia uma estética de resistência aliada a conteúdos subversivos de uma esperança que permanecia viva. Na sua actividade de impressão experimental a sua revista *The Next Call* destaca-se num contexto de literatura underground e de atitude tipográfica radical.

2. *Die Neue Typographie*

A *Nova Tipografia* de Tschichold (Figura 2) foi concebida no início como um guia prático, mas logo excedeu os seus propósitos transformando-se na plataforma de interpretação ideológica da *Nova Tipografia* contendo exemplos tipográficos criteriosos que tornariam a obra num cânone do modernismo. Foi o próprio Tschichold que desenhou o livro de capa preta evidenciando grandes relações de contraste cromático. As suas duzentas e quarenta páginas impressas em papel arte resultavam contudo num volume fino e delicado. O texto foi composto em maiúsculas e minúsculas (e não só em minúsculas como alguns membros do movimento esperariam), sendo os títulos em caixa alta. Apesar desta uniformidade, dentro do miolo surgem palavras a negro causando grande impacto na leitura bem ao jeito dos novos tipógrafos. O tipo do miolo é *Akzidens Grotesk*, uma letra sem patilha de forte carácter – grotesca – e que correspondia aos postulados do autor. Os exemplos visuais estão metodologicamente antecedidos por uma introdução histórica. Tschichold refere neste caminho o

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



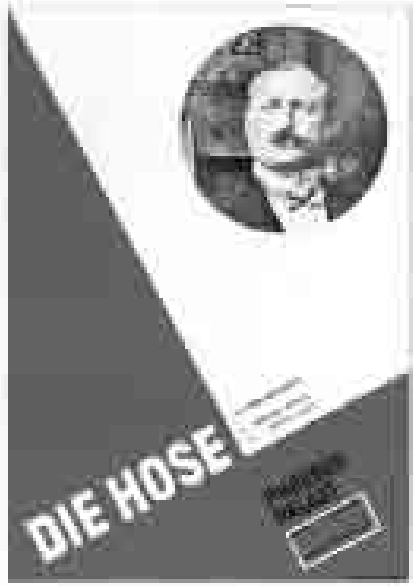


Figura 2 · Página interior – rosto – da edição original de *Die Neue Typographie* (Tschichold, 1928).
Figura 3 · Dois cartazes de cinema de Jan Tschichold para a Phoebus Palast em Munique (McLean, 1997).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

trabalho experimental de Stéphane Malarmé, de Guilhaume Apollinaire e seus Calligrammes, que quebraram a sintaxe convencional introduzindo palavras espalhadas pelo espaço branco da página. Tschichold colocou grande ênfase na libertação do texto e da palavra gráfica, socorrendo-se no *Futurismo* e no *Dadaísmo* ou em autores como Lissitzky ou Teige. Desta forma Tschichold lança a actividade tipográfica para um patamar de carácter intelectual e poético afastando-se da típica encomenda projectual e do design gráfico enquanto resposta à dicotomia forma e função. Coloca a actividade tipográfica, na nossa opinião, num novo diálogo entre forma e ficção.

A rejeição do supérfluo leva Tschichold a considerar a letra e o alfabeto do ocidente – romano – como aquele que pode corresponder a um desejo transfronteiriço da tipografia. A eliminação das várias letras góticas na Alemanha bem como os alfabetos árabes ou japoneses constituíam uma ameaça para a *Nova Tipografia*.

Tschichold debruça-se ainda sobre a relação da fotografia com a tipografia em anúncios e em capas de revistas. É preciso não esquecer que muitos autores seguidores da *Nova Tipografia* praticaram a fotografia como parte integrante da sua actividade projectual, como seja Lissitzky ou Rodchenko misturando constantemente, em termos de elementos da composição as letras e as palavras com fragmentos fotográficos. A título de exemplo vejam-se dois cartazes para cinema de Tschichold que revelam uma notável capacidade de tradução dos postulados teóricos (Figura 3).

Conclusão

Graças ao seu labor Tschichold aproximava-se cada vez mais de Inglaterra onde expunha o seu trabalho, realizava projectos tipográficos e fazia palestras. Este contacto com uma cultura de fortes tradições vitorianas faria Tschichold virar costas ao modernismo discorrendo em direcção a uma tradição tipográfica arreigada. Na verdade estamos perante um debate moral, quando Tschichold desvenda surpreendentemente o seu desapontamento com a *Nova Tipografia* revela uma imoralidade tangencial dessa mesma estética que permanece até hoje de forma perene no contexto do design gráfico.

Referências

Burke, Christopher (1998) *Paul Renner, the art of typography*. Londres: Hyphen Press.

Kinross, Robin (1995) *Modern Typography, an essay in critical history*. London: Hyphen Press.

McLean, Ruari (1997) *Jan Tschichold, A Life in Typography*. London: Lund Humphries.

Tschichold, Jan (1928) *Die Neue Typographie*. Berlin: Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker.

Tschichold, Jan (1995) *The New Typography*. Berkeley: University of California Press.

Marlon de Azambuja: la arquitectura a través del habitar y el desplazamiento

Marlon de Azambuja. Architecture: inhabiting and displacement.

JOSÉ MANUEL VIDAL VIDAL*

Artigo completo submetido a 13 de enero y aprobado el 24 de enero 2015.

*Artista plástico y visual. Máster en Arte Contemporánea. Creación e Investigación, por la Universidad de Vigo (UVIGO), Facultad de Bellas Artes (BBAA). Grado en Bellas Artes, UVIGO, BBAA.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UVigo), Faculdade de Belas Artes (BBAA),Departamento de Escultura, Grupo de Investigación Modos de Coñecemento Artístico (MODO). Rúa Maestranza, nº2. 36002 Pontevedra, España. E-mail: jmvidalv@yahoo.es

Resumen: Este artículo presenta un recorrido por la obra de Marlon de Azambuja, centrándose en la presencia de la arquitectura y cómo ésta se manifiesta a través de diferentes aspectos en ella, proponiendo una estrecha relación entre el desplazamiento realizado por el propio artista de un lugar a otro y cómo su obra se adapta a estos cambios de espacio.
Palabras clave: Marlon de Azambuja / Arte / Arquitectura / Desplazamiento.

Abstract: *This article examines the work of Marlon de Azambuja focusing on architecture and on its common characteristics. It is shown how his architecture is closely linked to the artist's movements from one place to another.*
Keywords: *Marlon de Azambuja / Art / Architecture / Displacement.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

En este artículo proponemos un análisis específico sobre la presencia de la arquitectura en la obra del artista Marlon de Azambuja (Brasil, 1978) y enumeramos los elementos arquitectónicos visibles en sus obras, haciendo alusión a la forma en cómo ocupamos el espacio y en cómo es su idealización.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Pretendemos así evidenciar el interés del artista por los conceptos de habitar y de desplazamiento, conceptos presentes en mayor o menor medida en su producción artística.

Es un artista joven y con una corta trayectoria pero podemos apreciar en sus obras una ligazón característica entre autor y obra, independientemente del medio que utilice para hacerlo (fotografía, escultura, intervención, instalación, etc.), acercando su trabajo a múltiples contextos donde la arquitectura casi siempre está presente. Afincado en Madrid desde el año 2005, Marlon ha tenido la posibilidad de mostrar su trabajo en diferentes ocasiones y en distintos lugares del mundo, y es quizá el hecho de haber iniciado su formación en Brasil y crecer como artista en otro país, de otro continente, una de las cuestiones que más influye en su modo de hacer, pues su visión de la arquitectura está sujeta a la perspectiva histórica de las edificaciones y al gran peso cultural que estas poseen o a la cotidianeidad del espacio.

Nos proponemos hacer una revisión de su trayectoria deteniéndonos en aquellas piezas en las que lo arquitectónico adquiere un mayor protagonismo, atendiendo a los diferentes papeles que juega, en cada caso, dentro de ellas y al sentido que adquiere dentro del conjunto. Sin embargo, nuestro estudio no se limita a examinar la presencia de lo arquitectónico en las obras del artista sino que, mediante un ejercicio de profundización en las piezas más representativas, observamos que el modo de trabajar con estos espacios es similar y extrapolable en distintas localizaciones. Para ello, hemos seleccionado obras representativas del trabajo del artista a partir de su propia web personal, disponible a través de internet, a través de sus exposiciones y publicaciones, haciendo una aproximación a cómo el propio artista nos ofrece sus creaciones, tratando de comprender y respetar la idea bajo la que él mismo quiere presentar su trabajo. Es por esto que las obras a las que nos remitiremos a continuación están fechadas entre el año 2006 y el 2014.

Un vistazo a la obra de Marlon es suficiente para percibir la importancia de la arquitectura en su obra, si bien es cierto que las obras aceptan múltiples lecturas, los aspectos en los que fijaremos nuestra atención son los referidos al recurso de trabajar con los espacios de una forma similar y extrapolable a diferentes localizaciones. Mediante el uso de imágenes fotográficas intervenidas, en el caso de la serie Gran Fachada (2011), unifica bajo una misma forma de trabajar imágenes arquitectónicas de edificios que tienen la misma función y se encuentran en diferentes partes del mundo.

Esto también sucede en el caso de la serie *Metaesquemas* (2009), donde trabaja con elementos constructivos que cumplen la misma función y están localizados

en cualquier ciudad, aplicando el mismo modo de trabajo independientemente del lugar donde se encuentran, y en la que se hace evidente la cuestión de relacionar elementos similares bajo una fórmula común, o en la obra *Zaum proyect* (2009), en la que mediante su intervención sobre el suelo de la sala relaciona elementos estructurales de la edificación para incorporarlos a la exposición.

En la arquitectura, otra cuestión presente es la identificación de un lugar con una edificación singular, y a veces reconocemos una ciudad por sus edificaciones simbólicas. En estos casos, la forma adquiere más importancia que la función, pasando a establecerse una ligazón especial entre el lugar de ubicación y el edificio. Este aspecto es también de suma importancia en el trabajo de Marlon, como manifiesta en la serie *Construcción del icono* (2011), en la que a partir del retrato de varios edificios y la manipulación de su imagen emula la forma de una construcción icónica, y al dotar a varias construcciones de un aspecto similar entre sí cuestiona la idea de referencialidad e identidad, la exclusividad pasa a ser común, deslocalizando el icono.

Las obras donde la arquitectura posee un carácter más individualizado son las pertenecientes a la serie *Dibujos A4* (2006), pues a partir de este momento nos encontramos con una abertura a una obra más social, en la que la intimidad del espacio privado pasa a ser pensado en relación con la colectividad de la sociedad. El punto de inflexión en el paso del espacio público al privado se hace evidente en la serie *Línea imaginaria* (2006), en la que marca con harina el límite de las edificaciones, evidenciando mediante esa línea la demarcación que existe entre el espacio privado de las construcciones y el espacio público de la calle.

Este vínculo entre el espacio público y privado está presente también en el caso de la ya citada serie *Metaesquemas* (2009), donde relaciona elementos propios del espacio público, como son las tapas de registro de servicios (agua, gas, electricidad, televisión por cable, etc.) que transcurren por el espacio público para penetrar en el espacio privado de la vivienda, reflexionando sobre el límite de la sociedad y sus servicios.

En la serie *Potencial Escultórico* (2008) realiza otra conexión entre sociedad y servicios al cubrir con cinta adhesiva mobiliario urbano, alterando con ello la funcionalidad de los objetos y creando volúmenes y formas que configuran un valor más escultórico. Mediante este gesto, realiza también un acercamiento entre el arte y el público, buscándolo en su propio espacio. Intervenciones sobre elementos del mobiliario urbano, que muestran el interés del artista por acercarse al espacio público.

Es ahí, en el espacio público, donde el artista encuentra recursos variados con los que trabajar, como en la serie *50 Elementos de Zizkovo Nám* (2009),

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

donde señala con cinta adhesiva contornos de asfalto de diferentes tonalidades y texturas, creando parcelas singulares dentro de la misma vía a partir de los parches de asfalto que se han ido superponiendo sobre ella, obteniendo así pequeñas parcelas que reflejan diferentes capas en un mismo espacio, desplazamientos del material provocados por el desgaste, que han sido reemplazados y recubiertos en diferentes momentos con una finalidad común, la de su uso.

Los diferentes tipos de espacios públicos han sido pensados según la función para la cual fueron ideados, y en muchas ocasiones el uso y la forma resultante no responden a las mismas necesidades, alejando al usuario. En el caso del museo, entendido como edificio público, el arte queda encerrado, sólo accesible para algunos que se han introducido en él. Quizá esta idea, es la que nos encontramos en el caso de la serie *Jaulas / Museos* (2009), donde nos presenta jaulas con la forma de algunos de los museos más conocidos del mundo con pájaros dentro. No es azarosa ni casual esta relación entre arquitectura y arte como jaulas y pájaros, ni que las jaulas estén pensadas como edificaciones habitables para pájaros con su vuelo limitado, aportándoles protección y encerramiento. La idea de jaula nos habla de la limitada posibilidad de movimiento en su interior y de la perspectiva exterior del que circula a su alrededor para contemplarla, pero la escala de la jaula nos permite transportarla y poder situarla en diferentes emplazamientos, y quizá esta sea la idea que nos propone el artista en torno al arte encerrado en el museo, o a la singular repetición de los mismos contenedores museísticos en diferentes países, deslocalizando el centro.

Reconocemos cada uno de los edificios que aparecen como jaula, y estas obras, remiten también al lugar y al espacio que ocupa el museo en la ciudad, e incluso a su función allí. La imagen reconocible de una arquitectura implica gran cantidad de connotaciones, trasladar una imagen icónica a otro formato mantiene los significados originales, y añade otros, y en algunos de los casos, la arquitectura pierde parte de su esencia y pasa a convertirse en monumento, pero en otras ocasiones la idea de monumentalidad aparece en la concepción del proyecto arquitectónico, como sucede en la serie *Nuevas Ampliaciones* (2011), en la que el artista realiza recortes de diferentes imágenes de arquitecturas y mediante la composición de collages configura la imagen de grandes monstruos arquitectónicos (Castillo; Doctor Roncero; Arévalo & Sagarminaga, 2011).

Otro recurso empleado para remitir al concepto arquitectónico es el uso de materiales propios de la construcción, los resultados finales de las obras pueden ser muy variados, pero al dejar al descubierto la procedencia de los materiales siempre permanecen esas reminiscencias, un claro ejemplo de ello lo tenemos en el caso de *Brutalismo* (2014), aunque la obra no recurre únicamente al uso

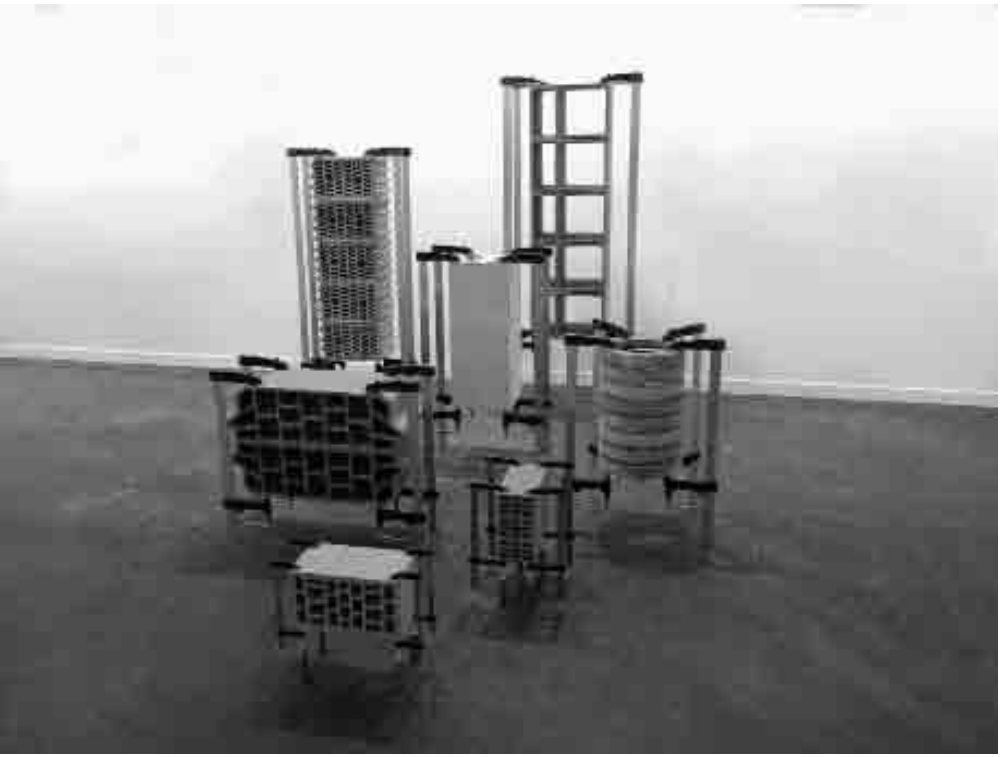


Figura 1 · Marlon de Azambuja, Brutalismo [2014].
Fotografía del autor del texto, en ARCO, Madrid, [2014].

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

de los materiales para remitir a la arquitectura, sino que la disposición de las diferentes piezas también recuerda a modelos de planificación urbanística, y la composición realizada con estos elementos se eleva en altura a modo de edificaciones. También en la obra *Techo Estrellado* (2011) recurre al material de la edificación, desmontando las placas del falso techo del espacio expositivo para componer con estos módulos una forma de estrella, apropiándose así tanto de los elementos constructivos propios del espacio como del lenguaje para dotar a la obra de una visión poética.

Destaque (2009–2011) es una pequeña serie que recoge varias de las ideas expuestas: la importancia del material arquitectónico, la preocupación por el lugar y la ubicación y el uso del espacio público. Muestra además a lo largo del tiempo la continua preocupación del artista por procesos de trabajo en torno a la arquitectura, en diferentes lugares y contextos. Manifestando una vez más la importancia y el rastro del traslado en el hecho de habitar, vivir el espacio y en el espacio, pensando la arquitectura desde lo común, dejando marcas que revelan en su obra una vinculación especial con su experiencia vital, y es que el hecho de trasladarse a vivir a otro lugar favorece la preocupación por la estadía, arrastrando el peso de un contexto a la vez que incorporando valores nuevos al introducirse en otro.

Es en ese desplazamiento de un lugar a otro en donde se suceden múltiples cambios y similitudes que Marlon identifica y pone en valor en sus obras. Mediante este viaje no sólo no renuncia a su bagaje sino que es lo suficientemente permeable como para incorporar nuevos aspectos mientras reconoce los que son comunes a los diferentes contextos para utilizarlos en sus obras. Es esta amplitud de miradas la que, además, posibilita diferentes lecturas de sus obras.

La mirada que ofrece Marlon a cuestiones en torno a cómo se ocupa y cómo pensamos el espacio implican un desplazamiento del lugar, señalando y aproximando formas de habitar el espacio arquitectónico, y atendiendo a ello podemos afirmar que una de las peculiaridades en su forma de trabajar el espacio es la independencia del marco. Si bien muchas de las intervenciones que realiza son específicas, al repetir el mismo método de trabajo en otro emplazamiento y con otros elementos, crea series que son trasladables a multitud de lugares y situaciones, dotando a la obra de una visión más globalizada, aportando una otra mirada al espectador.

De este modo, proponemos la idea de pérdida del referente y deslocalización espacial como manifestaciones de las preocupaciones del autor, prueba evidente de ello son las realizaciones de intervenciones similares en diferentes localizaciones del mundo. Obras que son reinventadas a partir de las

circunstancias y atendiendo a la especificidad del espacio en el que están, hecho que refuerza la idea de unir dos espacios aparentemente dispares bajo un mismo procedimiento de trabajo.

Estas son algunas de las cuestiones que nos invitan a afirmar que Marlon de Azambuja ha conseguido, a través de la arquitectura, conectar diferentes contextos en la realización de su obra, estableciendo relaciones espaciales entre países, ciudades e incluso continentes, lo cual no hace sino acrecentar el interés por su trabajo, facilitando su internacionalización y reconocimiento más allá de cualquier frontera.

Referências

Castillo, Omar-Pascual; Doctor Roncero, Rafael; Arévalo, Antonio y Sagarminaga, Iciar (2011) *Marlon de Azambuja: la construcción del icono*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM). ISBN: 978-84-92579-06-8.

Marlon de Azambuja (s/d) [Consult. 2015-01-10]. Disponible en www.marlondeazambuja.com

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Oriol Vilapuig, *Tan funesto deseo*: el ensayo, como oscilación entre ser, pensar y hacer

Oriol Vilapuig, 'Tan funesto deseo': the essay, as an oscillation between to be, to think and to do

JOSEP MONTOYA HORTELANO*

Artigo completo enviado a 8 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015.

*Professor universitário e artista visual. Par académico externo desta revista.

AFILIAÇÃO: Universidade Barcelona, Facultad de Bellas Artes. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: pmontoyah@gmail.com

Resumen: Los trabajos de Oriol Vilapuig adoptan la forma de ensayo como procedimiento y metodología. Ensayo entendido como forma de estudio e indagación abierta (que no necesariamente tiene que llegar a conclusiones), Y, y ensayo también como forma de definir o poner en cuestión los límites de nuestra experiencia, mediante la tradición, entendida en sentido literal como "aquello que nos precede", de ahí el constante uso de la cita en la obra de Vilapuig, que se sirve en especial del dibujo y la escritura para abordar temas como el cuerpo, el deseo, el erotismo (y su carácter sagrado), la perdida, el miedo o el tiempo.
Palabras clave: Ensayo / cita / indagación / tradición / erotismo / significación.

Abstract: *Oriol Vilapuig artworks take the form of essay as a procedure and methodology. Essay understood as a form of study and open inquiry (not necessarily to reach conclusions), and essay also as a way to define or to question the limits of our experience, through tradition, understood literally as "that which precedes us", hence the constant use of quotation in the work of Vilapuig. This author uses mainly drawing and writing to address issues as the body, desire, eroticism (and its sacredness), loss, fear, or time.*
Keywords: *Essay / citation / inquiry / tradition / eroticism / significance*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introducción

Si contemplamos que Michel de Montaigne en sus Ensayos, considera al hombre y a el mismo en particular como objeto de estudio que demuestre la dualidad inherente al individuo y las convenciones que le atenazan como ser humano, e intentar a través de la re-lectura de la tradición, (entendida como la suma de elementos que nos enriquecen, no como el peso a asumir de una carga indiscriminada) ubicarse en un estado, en el cual la certeza no es una constante y el devenir es un continuado ejercicio de remodelación de lo conocido, el tiempo que nos separa de Montaigne, se convierte en este artículo, en una elipsis temporal de un único discurso, el cual viene dado por esa eterna oscilación entre ser, pensar y hacer, que persigue desde siempre al ser humano.

Cualquier reflexión sobre estas tres acciones, conlleva "cargas de profundidad" contra uno mismo y en el caso concreto, del individuo que ha elegido la creación como territorio en el que ubicarse, se convierten en continuadas pruebas (internas) de acierto – error con uno mismo.

Que es generar obra plástica, lenguaje visual, arte o pintura en concreto, sino la conjunción de ser pensar y hacer...? En definitiva, averiguaciones sobre uno mismo, sobre lo vivido, pensado o realizado, desde actuaciones, que frecuentemente, son mas emotivas que eruditas. El deseo de confirmación y traducción de la emoción, conlleva "Ensayos" sobre lo que se "es" y sobre lo que se percibe, sea esto: cosa, espacio, lugar, persona, idea o pensamiento. Por tanto el "encuentro" entre lo exterior y lo interior, a manera de nueva realidad que necesita objetivarse, conlleva la aceptación de nuevos modelos combinatorios, deshacer lo configurado y testar las posibilidades de las nuevas topografías que se presentan.

Es en estas nuevas topografías oscilatorias del ser, que se sitúa el tan funesto deseo de Oriol Vilapuig de mantener el equilibrio entre "Lo que apremia desde fuera y lo que asalta desde dentro..." (Roma, 2012)

El artista

Oriol Vilapuig (Sabadell 1964), Oriol Vilapuig nació en Sabadell en 1964 donde actualmente vive y trabaja. Estudió en l'Escola d'Art Eina (1982-1985) (Barcelona) posteriormente se licenció en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Ha realizado exposiciones individuales en Casa sin Fin (Madrid 2014), Galería Joan Prats (Barcelona 2011) Fundación La Caixa (Lérida 2008), Galería La Caja Negra (Madrid 2008) Fúcares (Madrid 2002). Su obra se encuentra en colecciones como museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Álava, La Caixa, Banco de Sabadell, Wilner Foundation de San francisco California, Universidad de Valencia etc.

Esta larga trayectoria, viene marcada, por lo que en palabras de Antoni Marí llama "una rara, y a veces violenta confrontación entre el mundo del arte y la afirmación de la vida"

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Afirmación que se realiza a través de la visión que Vilapuig percibe de un extenso y complejo mundo en el que el arte y la creación, actúan –a veces- como sismógrafos, anticipatorios de tribulaciones posteriores.

En el prologo de una publicación de Claude Cuénot sobre Teilhard de Chardin, se apunta que:

> *El científico – al igual que el artista- está injertado de vidente y profeta ... Teilhard, subraya Cuénot, es un "visual" ... "Ver" es el rasgo típico de su espíritu. Se esforzó ante todo por ver y comunicar a los otros su propia visión...* (Cuénot, 1966: prologo)

No sería excesivo asimilar estas afirmaciones a la tarea artística y en el caso que nos concierne, a la concepción que Oriol Vilapuig tiene sobre la tarea artística: comunicar su visión del arte y desde el arte en relación a la complejidad del ser.

Si la ciencia tiene la misión de investigar la comprensión del mundo para ubicar en el al individuo; El arte nace de la necesidad de asimilar y equilibrar, en el tiempo y espacio, las influencias e impactos que producen la percepción del mundo en el individuo, de aquí su carácter trascendente, también de aquí su relación con lo mas intimo del ser que lo genera, el contacto con la propia intimidad, conduce a la exploración de la dualidad perenne que nos habita, de esto es de lo que habla Vilapuig en un ejercicio de "lanzadera temporal" como demostración de que los apegos, deseos, anhelos, incertidumbres, temores y miedos del individuo se manifiestan hoy como en el pasado. Lo escatológico, forma parte de lo trascendente y mas desde la "muerte de Dios". La predominancia del hombre como centro del mundo percibido, conlleva el paso de la estética "angélica o de "oro divino" a la estética de lo cotidiano y en su avanzar hasta el momento actual, a la estética del fragmento y en consecuencia, a la estética del residuo, tanto físico, como moral, confirmando una topografía oculta de estudios y referencias pre-claras al respecto de la disolución del individuo en función de un marasmo de expectativas y estrategias orquestadas por ámbitos "necesitados" de su disolución y por tanto de su anulación como potencial activo.

Es en estas topografías por las que Vilapuig traza sus itinerarios, que lo retrotraen del pasado al presente, del cuerpo al deseo, de lo narrado a lo vivido, de la reflexión a la realización, del pensamiento a la acción, pero acción sin objetivo único o definitivo, así lo manifiesta su obra, con su carga de ironía, poesía, sarcasmo y transcripción visual de deseos, apetitos y temores humanos.

La obra

Desde sus inicios, la técnica del dibujo ha supuesto para Oriol Vilapuig una base de afirmación de su pensamiento y de su "ubicación mental" respecto al estudio de lo humano y de lo mundano. La pintura, en su caso, actúa como constatación de lo largamente debatido en la mente, en los escritos o en el bloc de dibujo, es en sí, un

fotograma del "continuo desfilar" de posibles situaciones i/o percepciones. Este carácter definitorio como obra, es el que combate Oriol Vilapuig al hacer referencia a Montaigne y a sus ensayos, se halla en el derecho de afirmarse, contradecirse, citarse, repetirse e incluso ignorarse como autor. La obra pierde su carácter univoco o definitivo dentro de un proceso, para convertirse en proceso en si, lo transitorio, lo accidental, lo periférico, lo marginal, se transforma en el eje de su actuación, dando lugar a una sucesión de estímulos a manera de imágenes o textos que pueden presentársenos como aparentemente inconexos, pero que se sustentan en la voluntad investigadora de Vilapuig sobre oportunas, por no decir sabias, referencias, que le dan "esa convicción" de que el camino trazado desde el "yo" analizado, desde el "yo" observado desde el "yo" confrontado con el mundo o con la soledad del estudio, es el correcto.

> *El artista explora la vida, se pierde en ella y se reencuentra en ella* (Cattiaux, 1998, Cap. XXXI)

La obra, así, pasa de ser 'oleo sobre tela,' a ser 'lápiz sobre papel' o 'fotocopia' (Figura 1, Figura 2), hay en este momento del proceso de Vilapuig, una "correspondencia utilitaria y conceptual" con la precariedad y contingencia del momento. El desapego, como reacción a las presiones y exigencias de un entorno marcado por excelencias, previsiones de crecimiento y expectativas de aumento del consumo.

Los trabajos de Oriol Vilapuig (según el mismo artista) adoptan la forma de ensayo como procedimiento y metodología. Ensayo entendido como forma de estudio e indagación abierta (que no necesariamente tiene que llegar a conclusiones), y ensayo también como forma de definir o poner en cuestión los límites de nuestra experiencia, mediante la tradición, entendida en sentido literal como "aquello que nos precede", de ahí el constante uso de la cita en la obra de Vilapuig, que se sirve en especial del dibujo y la escritura para abordar temas como el cuerpo, el deseo, el erotismo (y su carácter sagrado), la pérdida, el miedo o el tiempo.

Es manifiesta la voluntad de análisis, tanto de situaciones, como de comportamientos, así como la reacción visual y plástica que suscita ese continuo "preguntar-se", el solo intento de percibir en conjunto los "itinerarios y derivaciones" de la obra, es un ejemplo de cómo la topografía podría llegar a "confundir el mapa con el territorio". Su "clasificación" -si esto es posible- suscita un anhelo de comprensión unitaria de "diferentes" que en conjunto, y como máximo exponente, tendrían la capacidad, parafraseando a Enrique Vila-Matas (2014), de desvelar... "El misterio del mundo". En si, las obras recientes de Vilapuig, configuran un anhelo sin pretensiones de una comprensión a ser posible, si no enciclopédica, si clarificadora de los eternos temas que pueblan la complejidad que nos rodea: Corpus, Eros, , Fisuras, Mundi, Polípticos... etc.

Que pensar, cuando se considera material visible y clasificable, los estudios y referencias a los que se ha tenido acceso, no como justificación erudita i/o

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Oriol Vilapuig. *Étant Donnés*, 2014. Lápiz y fotocopia sobre papel 46×50,5 cm.
Figura 2 · Oriol Vilapuig. *Mundi*, 2008. Lápiz de color sobre estampa digital, 54×77 cm.

académica, si no, sólo por necesidad pura de deseo de comprensión y saber interior...? Que pensar, cuando se considera la propia web como una herramienta que muestra lo conseguido, no como algo definitorio, si no como algo inconcluso y que por encima de la función mediática, se mantiene como un ente activo que genera posibilidades combinatorias, de reflexión y se apercibe como un dietario de lo pensado, de lo vivido, de lo ideado, de lo constatado o de lo ignorado...?

La obra, su obra, actúa como diario que abarca la oscilación entre el ser, pensar y hacer, sin pretensión alguna de trascendencia o de dogmatismo. Quizás, la relación que mantiene Vilapuig con aspectos docentes en edades tempranas, lo salvaguarda de las "profundidades o alturas" de lo trascendente, para acercarnos a lugares perdidos de nuestra inocencia y curiosidad para con el mundo.

Conclusión

El conjunto de lo expuesto, configura a manera de fragmentos la posible o imposible conclusión de este articulo. Como concluir lo inconcluso...? Como cerrar el deseo de conocer y de conocerse...? La conclusión...? Quizás el planteamiento sea la continuidad de percibir como "constante" la necesidad de interrogarse, ensayarse, para intentar equilibrar el "ser, pensar y hacer", en medio de la intoxicación continua del vivir acéfalo, que se presenta como norma, desde estrategias cada vez menos sutiles. Estrategias, que se adivinan, ante cualquier intento de establecer puentes entre lo que somos y como actuamos. Es la "lógica-ilógica" de la costumbre y del miedo más antiguo ante lo incierto y ante la incomodidad que provoca nuestra imagen reflejada en acciones, que se han basado, desde tiempo, en convenciones impuestas y pocas veces contrastadas con lo verdaderamente necesario para construirnos como seres harmónicos.

De aquí, la necesidad de pensarnos y saber-nos como fragmentos imperfectos y necesitados de otras "partes" para llegar a configurar un todo en el que el presente, encuentre indicios que permitan "surfear" el estado de desencanto ante lo percibido y lo vivido. Si para esto, es necesario utilizar lo irónico, lo imperfecto, lo escatológico o lo oscuro de nosotros mismos, bienvenido sea, quizás así conjuraremos nuestros fantasmas, liberándonos así de tan funestos deseos.

Referências

Cattiaux, Louis (1998). *Física y metafísica de la pintura: Obra poética*. Tarragona: Arolas editors. ISBN: 2084-95134-03-9.

Cuénot, Claude (1966) *Teilhard de Chardin*. Barcelona: Labor, Nueva colección, n°24.

Roma, Valentin (2012) "Desocupar el miedo, habitar la imagen", In Oriol Vilapuig (2012) *La por mes antiga*. Catálogo de la exposición Galeria Joan Prats, 1 desembre – 4 febrer 2012. Barcelona: Galeria Joan Prats.

Vila-Matas, Enrique (2014) *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Editorial Seix Barral. Biblioteca Breve (Grupo Planeta). ISBN: 978-84-322-2113-2

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Paisajeando: orden de la experiencia vs. desorden del paisaje en la obra de Christian García Bello y Román Corbato

Paisajeando: order of experience vs. Landscape disorder in the work of Christian Garcia Bello and Roman Corbato

JUAN CARLOS MEANA MARTÍNEZ*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Espanha, artista e professor universitário. Par académico externo da revista.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Calle de la Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Galicia, Espanha. Brasil. E-mail: dfba@uvigo.es

Resumen: Realizamos un análisis comparativo del trabajo de dos artistas jóvenes, Christian García Bello y Román Corbato, que trabajan la temática y problemática del paisaje desde la noción de territorio y lugar; utilizando el andar y la deriva como metodología de pensamiento que articula y acota las estrategias elegidas. La localización, el horizonte, el orden o los materiales recogidos en sus desplazamientos son algunas de las cuestiones claves que tratan.

Palabras clave: Paisaje / territorio / deriva / caminar / horizonte.

Abstract: *A comparative analysis of the work of two young artists, Christian Garcia Bello and Roman Corbato, working the themes and issues of the landscape from the notion of territory and place; using the walk and drift as thinking methodology that articulates and limits the chosen strategies. The location, the horizon, the order or the materials collected on their travels are some of the key issues discussed.*

Keywords: *Landscape / territory / drift / walk / horizon.*

Introducción

Christian García Bello (C.G.B.) desarrolla un proyecto muy concreto Finisterre/Land´s End que lo define (García Bello, 2014) como dos de las demarcaciones conocidas como el fin de la tierra. Ambas, con sus cabos, tienen en común que son el final de un camino histórico: el de la etapa Compostela-Fisterra del Camino de Santiago y el que une Land's End (Inglaterra) con John o'Groats (Escocia), que define la longitud de la isla de Gran Bretaña en toda su dimensión.

Las similitudes climatológicas y paisajísticas hermanan estos dos enclaves abiertos al mar y que invitan a mirar en dirección oeste. Finisterre y Land's End están separados por unos 845 km., lo que son casi con exactitud 42.000 cadenas de agrimensor. El trabajo gira alrededor de los conceptos de paisaje, peregrinaje, horizonte y saudade, y todas las metáforas surgidos a su alrededor y que engloban toda una experiencia individual y existencial.

El proyecto Finisterre/Land's End trata de explorar desde la práctica del arte estos dos enclaves. Tanto desde un punto personal, existencial y poético a otro analítico y físico aunque innegablemente subjetivo. Estos dos enclaves tienen una marcada orientación occidental, y en nuestra cultura la relación del oeste con la muerte es innegable. Lo mismo ocurre entre la tierra y el mar, y en la relación entre la percepción del paisaje y el paso del tiempo.

Parte de los resultados de Finisterre/Land's End se han expuesto en octubre de 2014 en la Sala Amadís (Madrid) en una exposición colectiva de becados por el Injuve en sus Ayudas a la Creación de 2013; y en la exposición Eidos da Imaxe. Grafías de los hechos y del pensamiento.

Román Corbato (R.C.), arquitecto (Universidad de A Coruña) y artista (actualmente cursa doctorado en la Facultad de BB.AA. de Pontevedra) trabaja sobre lugares concretos seleccionados después de caminatas y paseos, que obedecen a: *la ruina moderna* con despojos de materiales de urbanizaciones inacabadas e deshabitadas; *hitos o puntos* fijos que marcan el lugar de la experiencia; y *espacios de entropía* donde propone sistemas de medida y orden. Su trabajo se ha podido ver en la exposición Eidos da imaxe. Grafías de los hechos y del pensamiento, así como en la XXX Muestra de Arte Joven en La Rioja, 2014. Logroño.

Ambos se encuentran inmersos en la relación entre paisaje e identidad (Queiroz, 2013), que adquiere diferentes matices en función de la experiencia desarrollada mediante el acto de caminar; y ambos realizan un esfuerzo por reflexionar y ordenar la experiencia creadora sobre el espacio, el paisaje y la necesidad de comunicarlo y transmitirlo a través del lenguaje. En este sentido realizan escritos de artista que nos aportan datos relevantes sobre su manera de trabajar en el espacio (Meana, 2000).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

1. Contextualización

Partimos de una tradición cultural del paisaje entendido no solamente como género pictórico (Maderuelo, 2005) sino también como intervención en la naturaleza o con la naturaleza misma, que nos acercaría más a las experiencias que desde lo que se denominó el campo expandido en la escultura (Krauss, 1996) llevaron a la práctica artística en los años sesenta y setenta del siglo pasado, a realizar trabajos en el espacio abierto de la naturaleza.

Situados en este contexto, retomamos el eje metodológico de Alain Roger sobre la relación que estable entre País y Paisaje donde viene a afirmar que el paisaje surge a través de la construcción de una mirada, obviamente cultural, de algo que ya está ahí, es decir el país, "El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si esta es directa (in situ) o indirecta (in visu)" (Roger, 2007: 23). Partimos del hecho de que la naturaleza es indeterminada y es la confrontación con el sujeto como ente cultural el que la determina a través del arte. Es lo que el autor llama artealización, es decir, que convertimos el país en paisaje dado que el primero está en la indiferencia estética. A medida que aparece la emoción, el gusto, el sentimiento sometido al bagaje de las condiciones de la cultura, nuestra percepción se inclina hacia el paisaje. Esta traslación en los términos tiene su parejo en el concepto relacional que el mismo autor marca *in situ*, es decir interviniendo en el país, en el territorio, e *in visu*, que significa "crear modelos autónomos que requieren de un intermediario, de una mirada que debe impregnarse de estos modelos culturales para artealizar a distancia" (Roger, 2007: 22). Para estos artistas viajeros que estamos estudiando se hace necesario distinguir entre hablar y trabajar sobre el paisaje, y hacerlo a partir del mismo. "El paisaje como espacio geográfico es un lugar y no una representación. Por el contrario, la imagen del paisaje es siempre una representación"; (Kessler, 2000: 35) pertenecen a esa estética del viajero que se interesa más por el lugar que por la imagen del mismo.

Igualmente y de forma paralela al doble eje metodológico anterior, utilizamos la noción de caminar como metodología, que forma parte de una estrategia de pensamiento-acción en el desarrollo estético humano. "Caminar, nos dice David Le Bretón, sume en una forma activa de meditación que despierta todos los sentidos", (Le Bretón, 2011:11). Como metodología tiene un largo recorrido, con ejemplos como los que se recogen en Walkscapes de Francesco Careri, influenciado sin duda por la manera de proceder de los Situacionistas y que Guy Debord llevó adelante en la *Teoría de la deriva* (1956); y también la literatura sobre caminantes y viajeros es abundante.

Caminar implica una relación directa con las cosas generándose una

confrontación y diálogo con la noción de paisaje como elemento cultural que cuestiona el territorio y dialoga con él (Meana, 2015).

> *La relación con el paisaje es afectiva, antes de pasar a ser una mirada... La caminata entraña una confrontación a lo elemental, es telúrica y, si toma en cuenta un orden social marcado en la naturaleza, es también una inmersión en el espacio... Al someterlo a la desnudez del mundo, la caminata despierta en el hombre un sentimiento de sacralidad* (Le Bretón, 2011:73)

Podemos decir que en el proceso de su trabajo, y como lo que denomina Kessler:

> *La estética del viajero...rinde homenaje a la ruta,... Sus pasos son un acto de gratitud, un homenaje que glorifica conjuntamente el cuerpo, la tierra, la actitud y la perspectiva, lo mantiene (el cultivo del cuerpo) y celebra la unión del alma y del cuerpo, del país y del paisaje. Con el viajero, el paisaje echa carnes, se arraiga en una materia viva, dinámica y abigarrada, susceptible de* múltiples transformaciones. (Keissler, 2000:35)

Nos dice Le Bretón, "Cualquier impresión de duración se desvanece, el caminante se sumerge en un tiempo más lento, a la medida del cuerpo y de los deseos", (Le Bretón, 2011: 28).

Este interrogarse que supone el acto de caminar, conlleva en el caso de los artistas que estudiamos, que se piense el paisaje desde la creación artística de manera que se va actuando sobre aspectos del mismo en un intento de ahondar pormenorizadamente en cuestiones que se acotan y se diseccionan como puedan ser el peregrinaje, la visión del occidente, la muerte o la relación con el mar y la costa, en el caso de C.G.B.; o el intento de medición, ordenación y construcción elementales en el caso de R.C.

En esta deriva por el paisaje se dan las situaciones del *aparecer* (Seel, 2010:140), es decir: un simple aparecer, un aparecer atmosférico y un aparecer artístico. Estos apareceres están interrelacionados y agudizan el grado de experiencia dependiendo de la implicación del sujeto que los hace posibles. Partiendo de una mera actitud contemplativa del paisaje ante la presencia de algo que nos hace sensibles a ello, se establece una relación con el contexto que no es sino el reflejo de una situación de nuestra vida; y para terminar en la culminación del proceso de percepción estética con un aparecer artístico que no es sino una forma particular de presentación mediada por la imaginación. Todas ellas se pueden interrelacionar y darse en un mismo intervalo, añadiendo pliegues a la experiencia y la obra artística.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

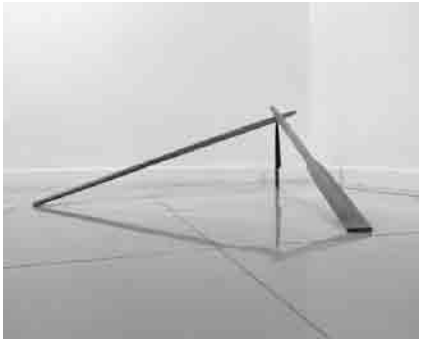


Figura 1 · Christian García Bello. *Refugio mínimo para lugar limítrofe.*180x120x45 cm. Carbón sobre remos de madera de pino, cuchillo de hierro. 2014.
Figura 2 · Detalle. Christian García Bello. *Refugio mínimo para lugar limítrofe,* 2014.

2. Análisis

Ambos artistas se distinguen por su caminar por espacios previamente elegidos, en el caso de C.G.B. por una influencia del peregrinaje como acto de extrañamiento, buscando en una mirada al occidente puntos geográficos con los que establecer paralelismos entre una cultura latina del continente europeo y una cultura anglosajona con su particular insularidad. Por el contrario, en los proyectos de R.C. se buscan espacios concretos de ruinas modernas, límites entre lo urbano y lo rural que debido a la crisis inmobiliaria suponen espacios de ambigüedad entre el proyecto, que mira al futuro, y la ruina que nos habla de aquello que fue o quiso ser y no pudo. Extrae materiales del paisaje que permanecen en el lugar arrancándolos de su sitio dentro de la dinámica smithsoniana de site/nonsite y reorganizándolos de nuevo para dar visibilidad a la experiencia de confrontación y diálogo con el paisaje.

En ambos, la herramienta fundamental a través de la que se produce la relación con el paisaje es el cuerpo de quien camina, observa, mide, selecciona y desarrolla las operaciones constructivas. "Un mundo a la medida del cuerpo del hombre es un mundo en el que el gozo de pensar se obtiene en la transparencia del tiempo y de los pasos". (Le Bretón, 2011: 65)

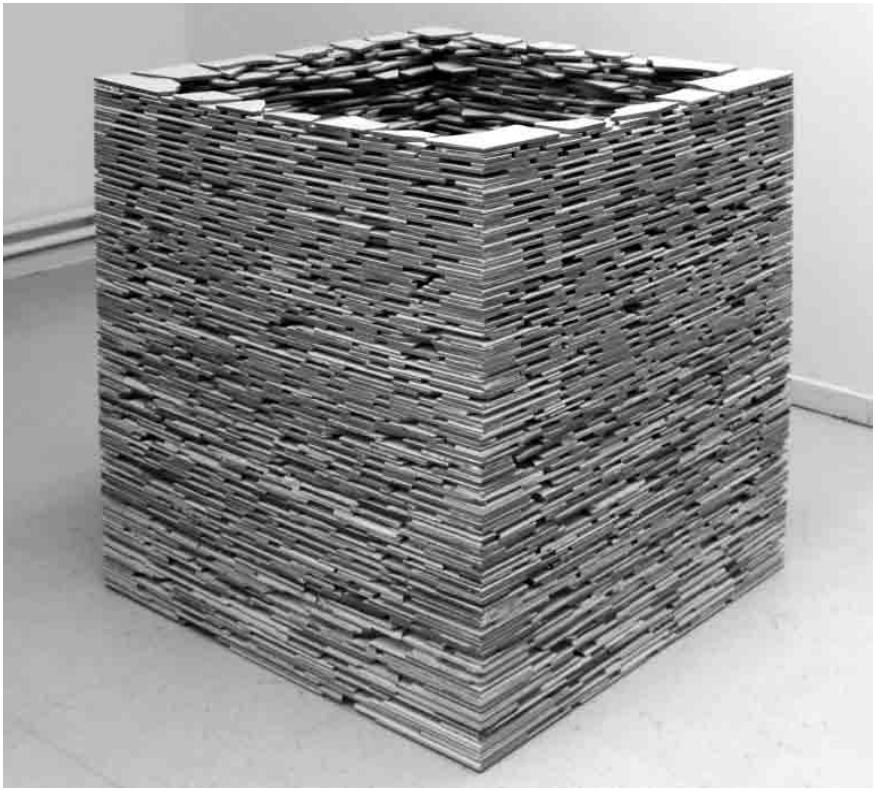
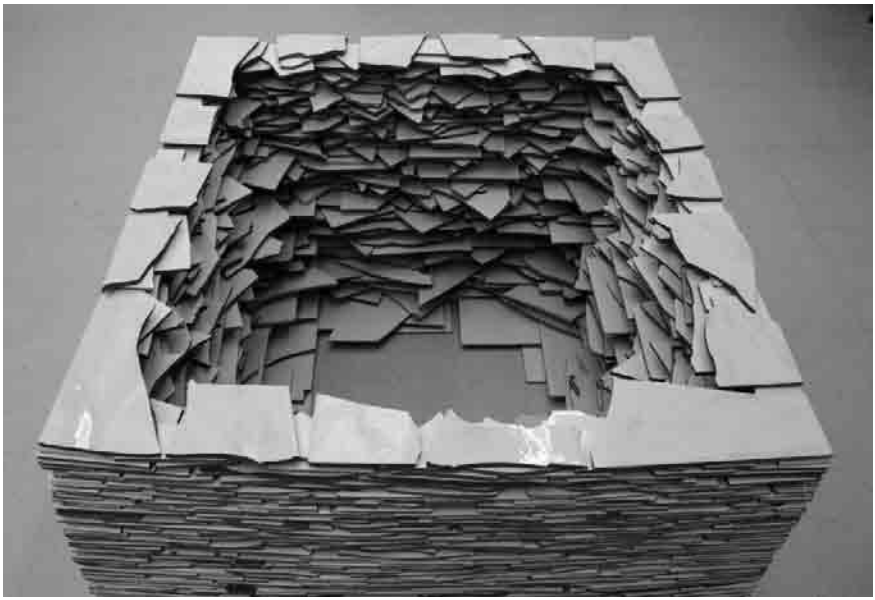


Figura 3 · Román Corbato. *M3 de entropía*.
Azulejos. 100x100x100cm. 2014

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 4 · Román Corbato. *M3 de entropía.*
Azulejos. 100x100x100cm. 2014. Vista interior.



Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Establecemos tres ejes temáticos y conceptuales que nos ayudan a relacionar la obra de estos artistas de acuerdo a sus intereses y procesos creativos:

a) Refugio

Partimos de dos obras muy concretas nacidas con la clara intención de acotar y delimitar un espacio que actúa de elemento catalizador del paisaje. Sintetiza y concentra en su materialidad y operación constructiva los aspectos esenciales del lugar caminado, de la experiencia desarrollada. En el caso de C.G.B. la obra muestra con objetos extraídos de la imaginería del lugar, una construcción mínima, de intención aún precaria, que apunta a una primaria construcción de supervivencia: un trípode formado por dos remos apoyados en uno de sus extremos sobre un cuchillo colocado verticalmente con el filo apuntando al cielo. Dos remos y un cuchillo nos hablan de la actividad desarrollada por quienes habitan el lugar, de la dureza por la supervivencia donde usar herramientas punzantes es haber ganado a la naturaleza y donde los elementos usados para el desplazamiento sirvan también para marcar un emplazamiento siendo pilares constructivos momentáneos (Figura 1 y Figura 2).

En el caso de R.C. la construcción de un metro cúbico con resto de material cerámico de azulejo extraído del lugar elegido por su interés de ruina posmoderna, le sirve como unidad de medida, que no es sino un intento de poner orden en la inmensidad de un lugar de entropía creciente (Figura 3). Sin embargo, esta escultura muestra dos caras bien diferenciadas, aquella que efectivamente obedece al acto constructivo bajo los parámetros elegidos de medición; pero también, en su cara interna y vacía del interior, a aquello que no pretendiéndolo, hace aparición, el lugar refugio, metáfora de lo habitable que nos muestra su lado más punzante, agresivo, orgánico e irracional, aquello que se escapa en todo acto de medición (Figura 4).

b) Horizonte y umbral

Se trata de obras que muestran un límite, una juntura, el espacio del entre, sutura de dos comportamientos que sirve como lugar de la experiencia con el paisaje y con la obra. Se diseccionan elementos del paisaje con el fin de simbolizar y dejar constancia del espacio habitado y recorrido en la deriva. Se extraen materiales que han de reordenarse en el espacio de la obra, en el lugar expositivo, en una clara apropiación del par conceptual propuesto por R. Smithson site/nonsite.

C.G.B. Trabaja sobre la idea de horizonte y el límite o umbral. En palabras del artista:

> *Inicio mi investigación en un lugar concreto: la carretera PO-552 en el tramo que une Baiona y Camposancos. Esta carretera, de marcada orientación Norte-Sur, camina*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 5 · Christian García Bello. *Codo, linde, ocaso*. Sayal, carbón sobre madera, granito, vidrioy sal. Instalación. Medidas variables. 2014 Exposición *Eidos da imaxe: Grafías dos feitos e do pensamento* (Marco, 2014).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 6 · Christina García Bello. *Codo, linde, ocaso*, 2014. Detalle.
Figura 7 · Román Corbato. *Playa ordenada*, Instalación. Madera y arena, 80 x 680 x 5 cm. 2014.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

paralela a un horizonte que se muestra imponente e inabarcable al oeste y es abrazada por la idea de linde en varias dimensiones: el límite fronterizo entre Galicia y Portugal, el límite entre la tierra y el mar, y el límite entre lo que vemos antes del horizonte y lo que el horizonte nos esconde. La zona en la que se basa esta instalación está dominada geológicamente por la abundante y montañosa presencia de granito de dos micas. Muchas de las divisiones parcelarias del lugar toman prestadas piedras de esta naturaleza para construir sus muros y en la propia raíz del nombre de la población de Camposancos (campos-en-codo) encontramos la referencia a la cercanía del relieve montañoso y el mar, representados en la instalación tanto por el sayal como por los treinta y seis gramos de sal, que apelan a la concentración de sal por litro propia del océano Atlántico (García Bello, 2014) (Figura 5 y Figura 6).

R.C. nos muestra una gran línea de palos recogidos previamente en paseos por la playa de Xagó (Asturias) y posteriormente ordenados en función de su longitud (Figura 7). Estos elementos han sido dispuestos sobre un gran rectángulo de arena perfectamente perfilado. Toda la obra adquiere un aspecto de territorio donde hemos de caminar a su alrededor en una invitación a recorrerla, a contornearla, con una visión a vista de pájaro que nos sitúa como caminantes. Los palos aportados por la subida de la marea es un material común que ha quedado marcado por la erosión que los golpes del agua van produciendo en ellos. Son de una escala abarcable con la mano, con lo que la relación al cuerpo está en presente en todo momento. Si atendemos al título nos sitúa geográficamente en la playa, lugar de límites por excelencia, allí donde el mar y la tierra se funden de manera apacible y natural. Umbral cuyo acto de ser traspasado nos sitúa en medios naturales diferentes. El adjetivo nos informa de una condición, de un aspecto contradictorio. Como lugar en continuo movimiento nos da muestras de una empresa imposible, mantener el orden allí donde todo parece inestable, donde la entropía de los materiales aparece como la mayor de las características físicas del lugar.

c) Hito en el paisaje, relación con el camino.

En la deriva del caminar a la búsqueda de algo que fije la atención, donde la experiencia determine la vivencia del espacio, lo que denominamos como hito en el paisaje, son aquellas obras que suponen una marca en el territorio o bien una visibilidad de la experiencia humana y creativa como lugar de fijación y como encuentro con lo humano, con el habitar y también con el aviar (Heidegger, 2003:105).

Tomamos la obra de C.G.B. *Un ariete contra* (Figura 8), como ejemplo de un alto en el camino, como traslación estética del instrumento de uso del caminante hacia otro objeto simbólico que está hecho para penetrar en el territorio y fortalezas enemigas. La inutilidad palpable del objeto aumenta su capacidad simbólica que, al igual que su título con una frase inacabada, nos muestra un

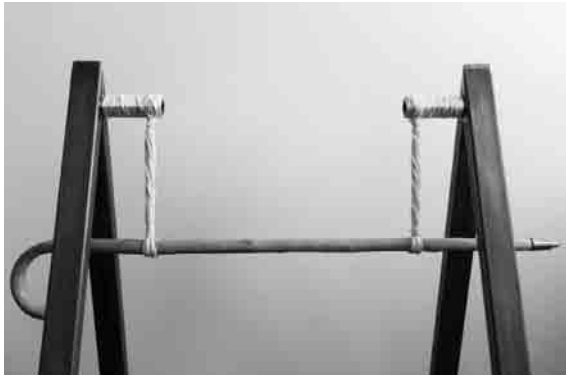


Figura 8 · Christian García Bello. *Un ariete contra*. Acero, cuerda, carbón, madera y barniz. 86x93x53 cm. 2014

trayecto abierto, una condición del caminar. Pequeño objeto simbólico que reúne y detiene la atención frente al tránsito continuo del caminar. El artista lo expresa con sus propias palabras:

> *Construyo un ariete endeble, pesado e inútil y que para mantener su forma ha de estar en reposo. De esa manera la idea de tiempo detenido atraviesa la pieza, y el bastón construye la relación con el camino, el individuo y el paisaje que recorre. Por ese motivo, la pieza toma como escala al ser humano tanto en sus dimensiones horizontales como verticales: la separación de los soportes equivale a un paso y la longitud del bastón a una pierna. El titulo, una frase inacabada, pretende evidenciar que no hay nada que golpear, que no hay más golpeteo que el seguir caminando.* (García Bello, 2014)

En el trabajo de R.C. vemos cómo, en un acto de marcaje del territorio, se da una elección del lugar, el punto central de una rotonda en una urbanización aún por finalizar y habitar. El lugar es lo que hemos denominado como ruina posmoderna. Posteriormente realiza una acumulación primaria de piedras que se trasladan manualmente al punto central de la rotonda en un intento de marcaje de la centralidad del lugar (Figura 9). El título nos advierte de la precariedad de la intención, se trata de un intento, un primer acercamiento y dominio del lugar. Y también nos pone críticamente frente a la escultura decorativa que banaliza el espacio público de tránsito. Vemos al propio artista en su proceso constructivo dejándonos patente su experiencia del lugar y su experiencia estética, mostrándonos asimismo, una relación antropológica con el territorio que se habita y recorre. Crea un solapamiento

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

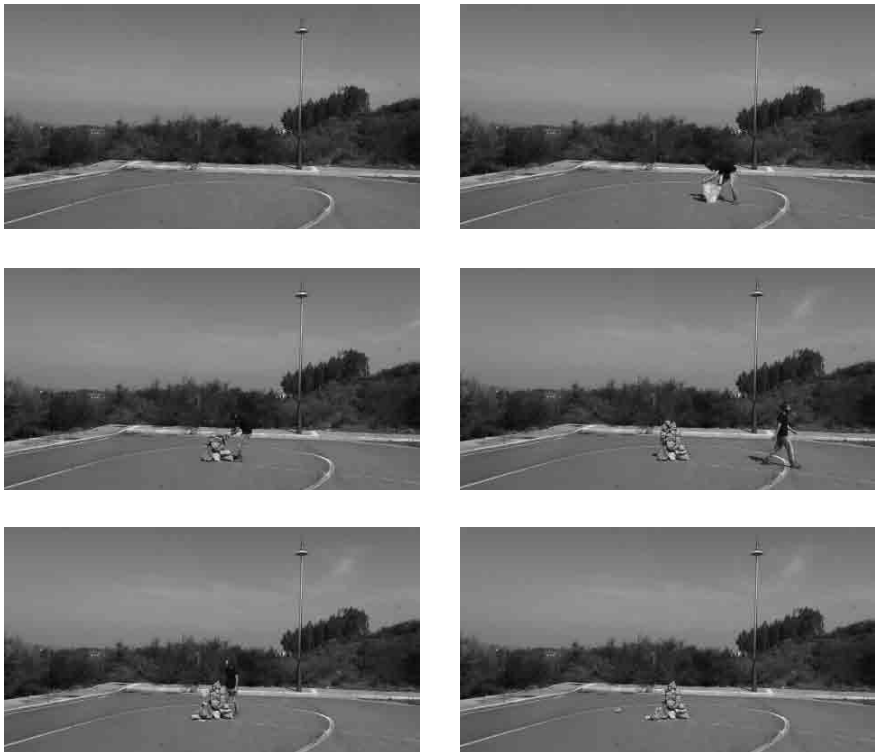


Figura 9 · Román Corbato. *Intento de escultura en rotonda II.* Serie Intentos. Vídeo HD. 11h21′. 2014.

de tiempos por cuanto está la contemplación y elección del lugar, la transformación e inclusión de ese espacio en el código de la civilización y la urbanidad, para restituir la naturaleza del lugar en un acto de "contratiempo" y marcaje mediante un hito.

Conclusiones

La práctica artística de ambos artistas se sitúa en el ámbito del paisaje entendido como una mirada cultural al país. En sus obras hay una referencia la lugar de origen, al site, donde la determinación de este lugar se ha llevado a cabo a través del acto de caminar, que es el que vertebra la experiencia creativa desde la observación, la contemplación, el análisis de datos, la síntesis de todo ello en una obra y el acto de aparición de la obra a ojos del espectador.

Esta actitud que evoca una cierta nostalgia por un contacto con el territorio físico, pone el cuerpo en acción a través del acto de caminar despertando una acción física que actúa como resistencia frente a lo que prodiga la modernidad: "El cuerpo es un obstáculo contra el cual choca la modernidad. Es tan difícil asumirlo que se tiende a restringir las actividades que normalmente lo ponen en contacto con su medio" (Le Bretón, 2011:13)

Concluyendo en las mismas series anteriormente establecidas en el análisis, tenemos las siguientes conclusiones particulares:

a) Refugio

En las obras que aparecen bajo este epígrafe, se da una operación constructiva precaria de levantar una arquitectura necesaria tras la experiencia de caminar por el lugar. Refugio nos habla de protección, de generación de espacios de aislamiento que nos separe, que nos distancie y salvaguarde de lo que ocurre fuera. Implica ello mismo un espacio de reunión, el del lugar de la experiencia y la del hombre que lo habita en la experiencia estética. Lejos de ser refugios cerrados muestran su apertura, nos dejan al descubierto, como si la conclusión de la experiencia hubiera sido la necesidad de construir el refugio para protegerse de lo cotidiano, de lo mundano. En este sentido estas construcciones comulgan con la construcción de templos:

> *Templum se definía como un espacio circunscrito en el aire por el antiguo augur para delimitar el campo de su observación, el campo de lo visible donde lo visual será síntoma, inminencia e ilimitación.* (Didi-Huberman, 2014: 46-47)

El vacío al que convocan estas obras no es el vacío de la nada, es más bien "el vacío que juega en la corporeización plástica como institución que busca y proyecta lugares" (Heidegger, 2003:135). Se trata de un vacío que abre al hombre a territorios insospechados. Ahí radica el sentido del viaje en ambos artistas.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Situamos ambas prácticas como representaciones tridimensionales de las experiencias llevadas a cabo en el territorio. Los materiales con los que se ha trabajado o se han recogido en el lugar sitúan ambas obras en su punto de partida en la práctica in situ, sin embargo, su construcción como non site, determinan la obra como una representación tridimensional de la experiencia.

b) Horizonte y umbral

Vemos cómo en ambas obras, y dentro de su marcada diferencia, hay conexiones que las unen como pueden ser la recogida de material del lugar, del site concreto, para reordenarlo de nuevo en el espacio expositivo de acuerdo, no ya al lugar inicial, sino a una intencionalidad de impregnar ese orden de la experiencia del recorrido, de manera que la obra funciona autónomamente en una "aparición" estética (Seel, 2010).

Ambas obras están en el orden de lo anteriormente denominado como in visu, dentro de una práctica del paisaje. C.G.B. toma el paisaje como aquello que sucede en la mirada del individuo partiendo de un paraje dado, la hipótesis de su trabajo se basa en que "existe una relación entre el paisaje gallego, su relieve, el sentimiento de saudade y el hecho de que sólo encontremos un horizonte plano y limpio en el mar, haciendo de éste algo inalcanzable" (García Bello, 2014). De igual manera, R.C. marca el territorio desde una intencionalidad de orden imposible, donde la ortogonalidad de la superficie de arena se desdibuja en el tiempo de exposición de la obra por el contacto con los visitantes del lugar. Es como si el desorden creciente fuera una metáfora de la devolución del material a su lugar de origen. El título muestra en su decir la tensión con la que juega el artista, playa ordenada.

En ambos obras hay un umbral que obedece al umbral de la experiencia, un traslado entre el in situ del lugar de origen de la experiencia y el in visu de la representación en el museo. El aparecer estético se sustenta sobre el aparecer de la contemplación de la experiencia y el aparecer atmosférico.

c) Hito en el paisaje, relación con el camino.

Estos trabajos muestran un perfil diferente en cada artista, si bien C.G.B. en su experiencia del paisaje, realiza una representación in visu centrando su actuación artística en un objeto simbólico que alude al golpear continuo del bastón en el acto de caminar y su situación de espera; en el caso de R.C. nos encontramos con una intervención in situ en el territorio mismo, marcando en él un lugar o hito desde el que cuestionar, repensar y resistir poéticamente ante la transformación del paisaje.

En ambos se resalta el hito, un punto, un lugar, un marcaje que puede ser puntual o puede ser repetitivo, entroncando ambos con la reiteración del caminar, bien para aislar y resaltar, bien para cobrar espesor en la insistencia.

Referencias

Careri, Francesco (2002) *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, Col. Land&Scape. ISBN 84-252-1841-1

Corbato, Román (2014) *Construyendo paisajes: procesos entrópicos*. Memoria Trabajo Fin de Master. Master en Arte contemporáneo. Creación e Investigación, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Vigo.

Debord, Guy (1958) "Teoría de la deriva: Internationale Situationniste, n. 2" In *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 1999 [Consult. 2014-12-28]. <URL:http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf >

Didi-Huberman, George (2014) *El hombre que andaba en el color*. Abada Editores. Madrid. ISBN 978-84-16160-17-4

García Bello, Christian (2014) *Christian García Bello*. [Consult. 2014-12-27]. Web del artista. Disponible en http://www.christiangarciabello.es/

Heidegger, Martin (2003) *Observaciones relativas al arte: la plástica: el espacio: El arte y el espacio*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. ISBN 84-9769-038-9

Kessler, Mathieu (2000) *El paisaje y su sombra*. Barcelona: Idea Books, col. Idea Universitaria-Filosofía. ISBN 84-8236-167-8

Krauss, Rosalind E. (1996) *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma. ISBN 84-206-7135-5

Le Bretón, David (2011) *Caminar: Un elogio*. México: La Cifra Editorial. ISBN: 978-6079209-00-1

Maderuelo, Javier (2005) *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores. ISBN 84-96258-56-4

Meana, Juan Carlos (2000) *El espacio entre las cosas*. Vigo: Diputación de Pontevedra, col. Arte y Estética. ISBN 84-8457-057-6

Meana, Juan Carlos (2015) *La ausencia necesaria*. Granada: Dauro ediciones, (en imprenta).

Queiroz, João Paulo, (ed.) (2013) "Olhando para lá do Estúdio: a paisagem," *Revista Estúdio* ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 4 (8), pp. 16-22. Lisboa.

Roger, Alain (2007) *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, ed. de Javier Maderuelo, col. Paisaje y Teoría. ISBN 978-84-9742-681-7

Seel, Martin (2010) *Estética del aparecer*. Madrid: Katz editores. ISBN 978-84-92946-14-3

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Aproximación al lenguaje procesual-seriado en las artes plásticas en la baja posmodenidad: la obra de Soledad Córdoba

An approach to the process-serial language, in the visual arts in the late postmodernism: the work of Soledad Córdoba

JUAN LOECK HERNÁNDEZ*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista Visual y Profesor de Escultura. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), "Advandced Course", Departamento de escultura, Central-Saint Martin's School of Art, Universidad de Londres (UAL), Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Vigo. (UV).

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UV), Faculdade de Belas-Artes de Pontevedra (FBA), Departamento de Escultura. Rúa da Maestranza 2, 36002. Pontevedra, España. E-mail: jloeck@uvigo.es

Resumo: Las estructuras seriales se han utilizado como recurso narrativo a lo largo de los siglos, activándose especialmente a partir del acto fotográfico. Con el análisis de la obra de la Soledad Córdoba, pretendo demostrar que este tipo de procedimiento formal continúa vigente en la práctica artística actual.
Palavras-chave: procesual / fotografía / estructuras seriadas / Soledad Cordoba.

Abstract: *Serial structures have been used as a narrative mechanism throughout the centuries, especially activated through the photographic act. With the analysis of Soledad Córdoba's work, I try to demostrate that this type of formal procedure remains valid in the current artistic practice.*
Keywords: *procesual-art / photograpy / serial structures / Soledad Córdoba.*

Desde siempre, ha habido una tendencia en la alta cultura que tiende a clasificar las Artes por la manera diferente en que expresan la magnitud temporal. Así, la música, el teatro, la danza, la poesía, el cine esencialmente requieren, para comunicarse, fluir en el tiempo real. En cambio, las artes plásticas, en principio imágenes inmóviles, se perciben en ausencia de tiempo, en la simultaneidad, en presencia sólo de espacio. Bien es cierto que, como dice Rudolf Arnheim en su conocido manual Arte y percepción Visual (1986), en la pintura es necesario realizar un recorrido visual, temporal, para apreciarla en su totalidad (se produce un movimiento ocular como si estuviésemos leyendo), pero la percepción es eminentemente estática. Aunque esto no es rigurosamente así, ya que esta diferencia entre artes del tiempo y artes del espacio no coincide exactamente con lo móvil y lo inmóvil; caso de las representaciones bidimensionales que se construyen con una estructura secuencial, no simultánea, y que precisan de un sistema de lectura que posee un carácter temporal. "De este tipo son las historietas, [los cómics], y así eran también ciertas pinturas narrativas que fueron muy populares en el siglo XV, en las que de izquierda a derecha se veía a Eva creada de la costilla de Adán, ofreciendo la manzana, a ambos reprendidos por Dios y finalmente expulsados del paraíso por un ángel".

Como vemos, narrar una historia desde un punto exclusivamente iconográfico, mediante sucesiones de imágenes estáticas yuxtapuestas, consecutivas, no es un recurso que se invente la contemporaneidad; ya existe en los salterios medievales, en las historias satíricas del XVIII, pasando por los ciclos o pasos pictóricos, y tiene un punto de inflexión importante con el uso de la fotografía a finales del siglo XIX. Me refiero a los procedimientos seriales cronofotográficos que llevaron, por un lado, a la representación cinematográfica pero que, por otro, permitieron un desarrollo de la imagen fotográfica seriada, que tuvo gran importancia en los artistas conceptuales procesualistas, en sus articulaciones de documentaciones empírico-mediales.

En nuestro tiempo y a mi modo de ver, en el contexto de las artes plásticas son las estructuras seriales narrativas las que mejor trasmiten la idea de hibridez en el decurso de la temporalidad entre artes vectoriales y no vectoriales.

Hace ya 14 años que descubrí el trabajo de Soledad Córdoba. Lo vi impreso en el catálogo de la XIII edición del certamen "Circuitos de Artes Plásticas y Fotografía" (2001), programa promovido por la Comunidad de Madrid que selecciona anualmente a jóvenes artistas plásticos y que lleva siendo una importante cantera de promesas emergentes de las Artes Plásticas residentes en España. Una de las obras que presentó al certamen, de título MI II y fechada en 2001, está constituida por una serie de 16 fotografías a color que muestran el primer

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

plano de la propia artista hierática, pero cuyas pestañas van creciendo a lo largo de las secuencias hasta construir una suerte de maraña que cubre su rostro. La serie se articula desde una narrativa de baja intensidad, "metamórfica", de forma que, a través de secuencias yuxtapuestas, puede leerse un micro-relato alegórico, donde el cuerpo actúa como metáfora, aludiendo a cuestiones identitarias y emotivas. Es su página web, la artista habla en estos términos de su obra:

> *Me interesa la fotografía como medio para transmitir y representar nuevas realidades y como herramienta para arrojar interrogantes sobre la existencia del ser humano. Con mi obra exploro los territorios de confusión donde confluyen las fronteras de la realidad y la ficción, lo comprensible y lo sobrenatural, lo bello y lo siniestro, lo conocido y lo extraño. También me inquieta la relación que tenemos con los elementos de la naturaleza y valoro lo fantástico como una forma de trascender a nuestro ser. Por ello represento lugares donde todo es posible, paisajes reales que estimulan la creación de nuevas realidades o lugares que invitan a la reflexión dentro de nuestra realidad diaria.*

Ante una obra así, uno tiene la impresión de que se va generando una suerte de "activación" cuando el espectador la mira. Ver la serie de imágenes en su conjunto produce en la mente del espectador-lector una percepción temporal que tiene un cierto carácter cinematográfico. Es un proceso de time lapse que se construye, no mediante el efecto simultáneo, sino mediante un proceso de lectura por yuxtaposición; vamos leyendo las imágenes mediante la sucesión ordenada de la serie. Poesía icónica, en definitiva, que es el medio en el que se desenvuelve nuestra artista.

Soledad Córdoba, Avilés 1977, se define como artista plástica, como una pintora que utiliza la fotografía como medio de expresión, bebiendo en las fuentes conceptuales de mujeres artistas que la han precedido; artistas-fotógrafas como Francesca Woorman o Cindy Sherman, cuyo posicionamiento feminista y las cuestiones de identidad construyen un discurso fundamentalmente autobiográfico, como es también el suyo.

Asimismo, es innegable que su obra tiene unas cualidades perfomativas considerables; pero es una performance oculta, íntima, cuya acción no se produce públicamente, sino en la soledad del taller. Esto acerca a Córdoba a artistas conceptuales de vocación procesual que la han precedido; artistas que igualmente manejan formalmente registros seriales, de carácter narrativo performativo, dentro del rigorismo que se presume a la obra conceptual clásica, como es el caso de Helena de Almeida o de Ana Mendieta. En la obra de Helena de Almeida, a mi modo de ver bastante irónica, la narración seriada tiene un fuerte componente metarreferencial con respecto al hacer pictórico. En cuanto

a Ana Mendieta, su obra es la pura reivindicación del rol de la mujer artista en toda su expresión. El uso que Mendienta hace del lenguaje seriado creo que es fundamentalmente vehicular, es decir, realiza un documento notarial que es el registro aséptico que nos retrotrae a un gesto, a una acción. La obra de Soledad Córdoba tiene reflejos que nos acercan a la poética de estas dos artistas, a las que sin duda cita, aunque su visión onírica se diluye en la estética postmoderna de entre siglos, apropiándose también de la estética simbolista del XIX. Como ella misma indica en una entrevista, entiende "la estética como una experiencia de lo sublime".

Soledad Córdoba estudia Bellas Artes en Madrid, dándose a conocer en 2001, aun cursando el último curso de la facultad, cuando, además de ser seleccionada en el certamen Circuitos, gana el primer premio de Fotografía del periódico *El Mundo*. A día de hoy, Soledad Córdoba lleva en activo más de quince años en el panorama artístico, siendo además doctora en Bellas Artes y docente universitaria. Si estudiamos su evolución, o mejor dicho, las vivencias de taller que ha venido desarrollado brillantemente a lo largo de estos años, observamos cómo sus nuevas búsquedas creativas la obligan a modificar el lenguaje de la seriación, reduciendo progresivamente el número de secuencias empleadas y aumentando el espacio circundante antes limitado al primer plano de su cuerpo, hasta el punto que los sistemas seriados desaparecen para presentarse fotografías únicas. Otro efecto que se observa es que, aunque la artista sigue utilizando su imagen como vehículo de presentación de sus relatos oníricos, va modificando los encuadres, alejando el punto de vista en zoom (es importante observar que en la obra de esta artista hay un fuerte componente de la estructura cinematográfica), de manera que sus autorretratos se alimentan cada vez más del espacio que los circunda, hasta construir escenarios fantasmagóricos donde la figura flota en un segundo plano. La figura se aleja, se integra en un espacio espectral que, como la inquietante fotografía el Silencio III, recuerda alguna pesadilla de los sueños del pequeño Nemo en su inseparable cama.

Su caso no es el habitual. He detectado que, aunque es relativamente frecuente que artistas jóvenes se interesen por trabajar con la estructura seriada, más tarde, en "un acto de madurez" artístico, de ordinario abandonan este procedimiento, realizando obras plásticas donde reducen al mínimo el número de elementos formales constitutivos. Parece que las estructuras seriales son un sistema muy atractivo para el artista joven, pero va perdiendo ese interés según va desarrollándose su carrera, tanto por asuntos de galería de orden crematístico, como conceptual. También es cierto que hay en las estructuras seriadas un problema formal que repercute en la presentación medial de estas obras; tiene

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

más impacto en una revista una sola imagen a mayor tamaño que una seriación que, al reducirse, se convierte en un elemento borroso, en una retícula abstracta.

En su magnífica página web, podemos ver en imagen cómo Soledad Córdoba también fue reduciendo el número de elementos que componían las series hasta los trípticos de 2007, para acabar realizando, hacia el año 2010, fotografías únicas donde el lenguaje se concentra en un instante, en una pose estudiada, evocadora, teatral, tal como mandarían los "cánones". No obstante, en algunos de sus últimos trabajos de la serie Athelier (2012-2014), me ha sido muy grato comprobar que recupera el lenguaje seriado, manteniendo su propia esencia. Las obras inciden ahora en el espacio habitado, espacio que ocupa el lugar del cuerpo que queda reducido a una leve niebla.

Conclusión

La coherente obra de Soledad Córdoba, analizada en estas líneas, permite constatar la vigencia de la seriación como una estructura activa ya sea desde la intencionalidad pedagógica de la "academia procesual" (es decir al hacer una obra plástica a la manera de), o como dispositivo documental para narrar procesos, gestos o acciones performativas. Este tipo de obras sigue siendo un recurso procedimental vigente en la práctica artística contemporánea.

Referencias

Arnheim, R. (1986) Arte y Percepción Visual. Madrid: Alianza:Forma.

Circuitos de Artes Plásticas y Fotografía (2001) *XIII edición.* Catálogo. Comunidad de Madrid.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Casa-graffiti: o cotidiano e o Kitsch na instalação de Alex Vallauri

Home-graffiti: the everyday and the Kitsch on installation of Alex Vallauri

KATLER DETTMANN WANDEKOKEN*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Produtora audiovisual. Graduada em Comunicação Social-Jornalismo
AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes. Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, Vitória – ES, Brasil. E-mail: katlerdw@gmail.com

Resumo: Neste artigo será analisada criticamente, a partir da ótica da estética relacional, a instalação "Festa na casa da rainha do frango assado" de Alex Vallauri (1949-1987) realizada para a XVIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1985. A pesquisa também traz reflexões sobre como a apreensão do cotidiano, figurada nesta obra pela estética da pop-art e do Kitsch, se dá no trabalho e o que propõe como estratégia relacional.
Palavras chave: Estética Relacional / Instalação / Alex Vallauri / Kitsch / Graffiti.

Abstract: *In this paper will be analyzed critically, from the perspective of the relational aesthetics , the installation "Party in the queen's house roast chicken" by Alex Vallauri (1949-1987) for the XVIII International Biennial of São Paulo in 1985. The research also reflects on how the seizure of everyday life, figured in this work by the pop-art aesthetic and Kitsch, occurs at work and which proposes as relational strategy.*
Keywords: *Relational Aesthetics / Installation / Alex Vallauri / Kitsch / Graffiti.*

Introdução

Alex Vallauri é um dos expoentes da chamada Geração 80 e ficou conhecido como o precursor do *graffiti* no Brasil. Espalhou seus *graffitis* icônicos carregados de humor e referências da cultura de massa pela cidade de São Paulo,

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

transpostos em estêncil – inspiração de sua prática com a xilogravura. Uma singularidade da *pop-art* com o tropicalismo.

Seus *graffitis* eram arquitetados numa relação com a cidade como se fora uma narrativa de história em quadrinhos. A *Bota Preta* (Figura 1) foi a primeira a criar um percurso à deriva pela cidade. Apareceu em bancos de praça, rodoviária, fachadas, entrou nos mictórios públicos e saunas *gay*. Depois, se juntou a um *soutien* de bolinhas, telefone, taça de bebida... num muro próximo, surgia também um mágico com sua cartola. Assim criavam-se micro histórias e relações de afetividade entre os *graffitis*, o público e a cidade.

Essa potência subversiva dos *graffitis* de Vallauri foi experimentada em nova estrutura quando convidado em 1985 para integrar o *Núcleo 1* da XVIII Bienal Internacional de São Paulo, de curadoria de Sheila Leirner. A instalação "Festa na casa da Rainha do Frango Assado" (Figura 2) ocupou um total de 88m² distribuídos pelos três andares do prédio da Bienal, onde foi construída uma *casa-graffiti* com sala, cozinha, banheiro, garagem, jardim e um bar. A instalação foi organizada no formato de uma festa, em que seus já conhecidos *graffitis* se tornaram personagens: a rainha era a anfitriã e outros *graffitis* eram os convidados, assim como o público da Bienal. Repleta de itens da sociedade de consumo, tudo na casa foi demarcado com graffiti: desde os personagens-moradores até os móveis reais, como geladeira, cadeira, sanitário e até papel higiênico.

A instalação também contou com performance realizada na abertura da Bienal em que a personagem Rainha do Frango Assado (Figura 3) foi personificada pela atriz Claudia Raia. Seu gestual e caracterização reforçavam a cultura *Kitsch* que sobressaía como tema da instalação. Spinelli nos conta as referências assimiladas por Vallauri na construção da Rainha, que, como vemos, já trazia uma nostalgia e idealização de um universo feminino, além da sua relação com os objetos de espaços de intimidade – para retomar um termo de Bachelard (1993).

> *A rainha resume uma busca que se inicia intuitivamente nos primeiros desenhos de infância, nos mergulhos nas caixas de bijuteria da Casa Lear, nas histórias infantis, nos filmes dos anos 60, na observação fascinada do mundo feminino e de seus fetiches* (Spinelli, 2010: 200).

Dessa instalação propomos analisar como ela se configura numa nova abordagem de Vallauri segundo seu interesse por uma arte democrática e propulsora de relações e afetos. Para isso, tomamos as reflexões de Estética Relacional – termo formulado por Bourriaud (2009) e o sentido do cotidiano e do *Kitsch* investidos na "Casa da rainha" que ativam a estratégia relacional na obra.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Graffiti da Bota Preta e o artista Alex Vallauri em banco de praça. São Paulo, Brasil. Fonte: www.oglobo.globo.com/cultura/pioneiro-do-grafite-no-brasil-alex-vallauri-recebe-homenagens-8099795.
Figura 2 · Ambiente de cozinha da instalação "Festa na casa da rainha do frango assado", de Alex Vallauri. 1985. São Paulo, Brasil. Fonte: www.peneira-cultural.blogspot.com.br/2013/05/alex-vallauri-e-arte-que-estampou-de.html.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

1. A estética relacional no espaço da instalação

Ao debruçar-se sobre as práticas artísticas do início dos anos 90, Nicolas Bourriaud identifica lacunas na teoria e crítica sustentadas pelas propostas vanguardistas e pela arte dos anos 60 que impossibilitavam reflexões críticas para essas novas práticas. Dada essa inadequação crítico/teórica para apreender práticas artísticas como as de Rirkrit Tiravanija e Maurizio Cattelan, Bourriaud cunha o conceito de Estética Relacional em livro homônimo. Essa estratégia relacional explicitada por Bourriaud se distanciava tanto de um retorno a qualquer formalismo do legado da modernidade, como tampouco intencionava um sentido de ineditismo ou de ruptura como exemplo das vanguardas e também não podia ser respondida pela utopia política das décadas anteriores. A conjunção entre arte e vida que está no cerne das propostas do início dos anos 90, que, contudo, já era ambicionado pela década de 60, se personaliza e marca essa conceituação de Arte Relacional pelo que Jacques Rancière (2005) caracterizou de "Partilha do Sensível". O foco desses trabalhos está na preocupação com as relações humanas e seu contexto social dentro da arte, na experiência do público como fator construtivo da obra.

Em tempos em que o vínculo social se tornou um produto padronizado, a prática artística se efetiva como uma via de experimentações sociais, sendo o espaço de arte poupado à uniformização dos comportamentos (Bourriaud, 2009: 13). Para tanto, multiplicam-se os projetos artísticos das instalações como campo fértil de experimentações relacionais. Mais do que considerar o espaço, essas instalações se pautam numa duração de temporalidade não monumental baseada muitas vezes na disponibilidade; na percepção sensorial e, como já argumentado, na participação interativa efetiva do público como (re)criador da obra. Essa cultura interativa apresenta a "transitividade do objeto cultural como fato consumado" (Bourriaud, 2009; 36). Como equação, está em jogo o fator sociabilidade.

É claro que, em diferentes graus, podemos considerar que a arte sempre foi relacional, como também concorda Bourriaud e enfatiza Claire Bishop (2011). Mas, para Bourriaud, a obra de arte contemporânea traz a marca de conter o interstício social – espaço de relações humanas com possibilidade de troca para além das vigentes no sistema global. A natureza da exposição de arte contemporânea "cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio diferente das 'zonas de comunicação' que nos são impostas" (Bourriaud, 2009: 23).

Para ele, a arte pode ser criadora de relações sociais, de microutopias do cotidiano e não deve ser pensada mais como apenas reflexo da sociedade. Artista e público agem no aqui agora, ativando modelos de resposta aplicáveis aos problemas para a sociedade.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · Detalhe de graffiti na instalação "Festa na casa da rainha do frango assado", de Alex Vallauri. 1985. São Paulo, Brasil. Fonte: www.menatfashion.wordpress.com/2014/09/23/a-rainha-do-frango-assado-alex-vallauri/
Figura 4 · Montagem com fotos de ambientes e objetos da instalação "Festa na casa da rainha do frango assado", de Alex Vallauri, para a XVIII Bienal Internacional de São Paulo, 1985. Fonte: www.sussurrandoemversosetrovoes.blogspot.com.br

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Bourriaud destaca a importância funcional de formas como a reunião, a festa, a visita que teria "'função de ponto e encontro' que constitui o campo artístico e funda sua dimensão relacional" (Bourriaud; 2009: 42). Assim, as relações humanas se tornam formas integralmente artísticas, e os artistas cada vez mais se concentram na invenção de modelos de sociabilidade.

2. Sociabilidades como forma da obra

A instalação "Festa na casa da rainha do frango assado" reconstruiu não somente um ambiente Kitsch, como uma vida *Kitsch* dentro do prédio da Bienal. Paredes decoradas com motivos florais, móveis e eletrodomésticos pintados com motivos de onça, frutas ou frango assado. Carro e bicicleta mais caros da época na garagem, uma fonte com luz de néon no jardim, cores tropicais em tons fortes e brilhantes. Os visitantes eram recebidos ao som de boleros, rumbas e salsas. Desejo, nostalgia e signos de ostentação, aliados à precariedade dos painéis cenográficos, remetiam ao caráter descartável da pós-modernidade.

O Kitsch, reforça Moles (1998), é uma atitude, um estado de espírito que, eventualmente, se cristaliza nos objetos. Isso porque os objetos são portadores de signos e valores da vida cotidiana. Traz como problematização a relação cotidiana com o ambiente: "o *Kitsch* é uma arte pois adorna a vida cotidiana com uma série de ritos ornamentais que lhe servem de decoração, dando-lhe o ar de uma complicação estranha, de um jogo elaborado, prova de civilizações avançadas" (Moles, 1998: 15).

Entre os valores do *Kitsch* destacamos o ritual de um estilo de vida e o *Gemütlickeit*. Por ritual exemplificamos a hora do chá, as regras de recepção, ritos enfim constitutivos da burguesia e transmitidos até a nossa época variando de cada sociedade. E pelo termo germânico *Gemütlickeit* temos o valor *Kitsch* que é "ligado à alma e ao coração, intimidade agradável e afetuosa, virtude de sentir-se à vontade". (Moles, 1998: 15). Isso corrobora a aproximação do *Kitsch* com a utopia de ser uma felicidade para todos – ideal da cultura contemporânea. Há algo de universal nele.

Alheio à ideia do belo ou do feio, o *Kitsch* cumpre uma função pedagógica: "o *Kitsch* dá prazer aos membros da sociedade de massa e, por esta via, lhes permite o acesso a exigências suplementares e a passar da sentimentalidade à sensação" (Moles, 1998: 77). Assim, quando passa para o campo da sensação, percebemos que o *Kitsch* pode se assumir como *Camp* por conta de uma dimensão de sensibilidade, conforme definição de Sontag. O *Camp* é totalmente estético. Contudo, a estética não se dá nos termos de julgamento do belo, mas no seu grau de artifício e estilização. "Encarna una victoria del estilo sobre el contenido, de la estética sobre la moralidad, de la ironía sobre la tragedia" (Sontag, 2011: 370).

Outra característica própria é a teatralidade, o que enriquece com nova dimensão a atitude Kitsch. Por propor uma visão cômica do mundo e, portanto, artificial, afastada da Natureza, o *Camp* se embute dessa sensibilidade como um papel que o indivíduo exerce para lidar com o cotidiano (Sontag, 2011: 360).

Na instalação de Vallauri nota-se que a atmosfera *Kitsch* é dotada de dimensão lúdica, irônica e antisséria, característicos do *Camp*. Da mesma forma, quando Moles (1998: 22) declara: "objetos inanimados, tendes pois uma alma", tomamos os objetos como carregadores de sentido do cotidiano. Podemos depreender que os objetos artísticos de Vallauri (Figura 4) demarcados como arte pelo *graffiti* e articulados aos personagens levam à produção de relações pela via da atitude *Kitsch* e *Camp*. Sem seguir um roteiro, o público vivencia o espaço, interage com os *personagens-graffitis* e cria sintonia psicológica com o espírito *Kitsch/Camp*.

3. A rua expõe; a casa abriga

A instalação foi concebida de fora para dentro, com personagens-*graffitis* inscritos nas colunas, vidros, como se chegassem à festa. Originalmente, contudo, o projeto era mais ousado e os *graffitis* abrangeriam desde prédios no entorno na Bienal, mas não foi autorizada tal intervenção. Para quem já conhece o trabalho de Vallauri, é a conectividade do espaço público com o íntimo. Entre a casa e a rua tem um espaço importante que é aqui sobrevalorizado. Em Michel de Certeau (2004), encontramos similitude para essa questão quando ele relaciona o espaço do bairro com o da casa para falar do cotidiano. O bairro é, para ele, uma porção do espaço público geral em que se insinua pouco a pouco um espaço privado particularizado. "E é na tensão entre esses dois termos, um dentro e um fora, que vai aos poucos se tornando o prolongamento de um dentro, que se efetua a apropriação do espaço" (Moles, 1998: 42). Os *graffitis* chegando à festa demonstram a continuidade entre o que é mais íntimo e o que é mais desconhecido. E pela visita, rua e casa se contaminam.

Tratando a casa como potência de imagens de um "espaço feliz", ela se torna uma questão fenomenológica, conforme acredita Bachelard. Temos o espaço vivido como espaço afetivo (Bachelard, 1993: 206). Ao afirmar que "as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas" (Bachelard; 1993: 20) depreendemos que somos atraídos a formar vínculos, moramos em imagens de intimidade, de cabana, concha e ninho como nos mostra Bachelard.

Antagonismos

Em resposta direta e crítica à conceituação da Estética Relacional formulada por Bourriaud, Claire Bishop alerta que a defesa por práticas relacionais

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

esconde e tenta anular os antagonismos nas esferas política, social e cultural dos trabalhos de arte contemporânea. Em nome da formação de vínculos sociais e microutopias cotidianas, a obra é sempre aberta, não apenas em seus significados, mas em sua própria forma e estrutura. Por essa questão, Bishop critica que as interações humanas tomem-se como tema da obra e os parâmetros de avaliação do trabalho de arte se diluem. Assim, em tom provocativo, ela declara: "para Bourriaud, a estrutura é o tema – e nisso ele é muito mais formalista do que percebe" (Bishop, 2011:118). Isso porque ele deixa de fora problematizações no que tange à própria recepção da obra, já que basta a interação do público como for, e também questões internas próprias da obra. Citando o exemplo de Tiravanija ela questiona: "o que cozinha, como e para quem é menos importante para Bourriad que o fato de que ele distribui os resultados do que ele cozinha" (Bishop; 2011:116). Ela critica também que em muitos casos a arte é somente um pano de fundo para outras atividades. Nisso, entramos na questão do pressuposto democrático inerente à estética relacional. Bishop (2011:. 117) desconfia que "todas as relações que permitem diálogo são automaticamente presumidas democráticas, e portanto, benéficas".

Conclusão

Dessa forma, a estratégia da estética relacional também evidencia limites na arte de Vallauri. Para uma análise da obra, pesamos as contribuições de Bourriaud com a crítica de Claire Bishop. É preciso cada vez mais questionar o enquadramento de uma teoria e buscar analisar a obra sob espectros tanto internos quanto externos. Seus antagonismos não são valores determinantes para validar o trabalho, mas são significativos para enxergarmos potências e limites.

Referências

Bachelard, Gaston. (1993) *A Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

Bishop, Claire (2011) "Antagonismo e estética relacional." Revista *Tatuí*, n. 12. [Consult. 2015-01-13] Disponível em <www.issuu.com/tatui/docs/tatui12>

Bourriaud, Nicolas (2009) *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes.

Certeau, Michel de; Giard, Luce; Mayol, Pierre (2006) *A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes.

Moles, Abraham A (1998) *O Kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva.

Rancière, Jacques (2005) *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.

Spinelli, João J (2010) *Alex Vallauri: Graffiti*. São Paulo: BEI Comunicação.

Sontag, Susan (2011) "Notas sobre el camp." In Sontag, S. *Contra la interpretación*. Barcelona: Alfaguara.

Ateliê do Antigo Matadouro: a gênese de uma cultura ceramista

A studio at the old slaughterhouse: the genesis of a potter culture

KLEBER JOSÉ DA SILVA*

Artigo completo submetido a 5 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015

*Artista Plástico e Professor no curso de Artes Aplicadas da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista (UNESP); Licenciatura em Artes pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo; Mestrado em Artes UNESP.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de São João del Rei, Campus Tancredo Neves, Departamento de Arquitetura Urbanismo e Artes Aplicadas, Curso de Artes Aplicadas. Praça Frei Orlando, 170, Centro, São João Del-Rei, Minas Gerais, CEP 36307-352 — Brasil. E-mail: falakleber@gmail.com

Resumo: A instalação do Ateliê do Antigo Matadouro na cidade de Cunha — SP no ano de 1975, representa a gênese de uma nova cultura ceramista local. O pioneirismo deste grupo estabeleceu bases para a criação de um dos mais importantes polos ceramistas brasileiros da atualidade e que continua a inspirar a criação de novos ateliês que tem nas queimas a lenha de Alta Temperatura, parte fundamental de sua poética de criação.

Palavras-chave: Cerâmica Artística de Alta Temperatura / Cunha / Forno Noborigama / Ateliê do Antigo Matadouro.

Abstract: *Installation of the Old Slaughterhouse Studio in the city of Cunha SP in 1975, is the genesis of a new local potter culture. The pioneer of this group established basis for the creation of one of the most important Brazilian centers of today potters and continues to inspire the creation of new studios that have the burning firewood High Temperature, fundamental part of his poetic creation.*

Keywords: *High Temperature Ceramics / Cunha / Noborigama Oven / Studio Old Slaughterhouse.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

Situado a extremo leste do Estado de São Paulo, na região conhecida como Vale do Paraíba, o Município de Cunha, tem sua origem atrelada à rota de escoamento do ouro extraído das Minas Gerais para o porto de Paraty-RJ, com destino a Portugal, em meados do século XVIII (Figura 1).

Nesta época, a cidade de Cunha se consolidou como parada obrigatória para tropeiros que trilhavam o caminho, a ponto de atrelar amplamente sua economia ao abastecimento destes viajantes. É neste contexto que emerge uma das primeiras manifestações da cultura ceramista no Município: a Cerâmica das Paneleiras.

Com o aumento substancial nos volumes da mineração do ouro, o caminho Minas Gerais X Paraty, que normalmente durava por volta de dois meses para ser percorrido, passa a não atender com tanta propriedade às necessidades de escoamento da produção. Uma nova rota é então estudada e quando entra em plena operação (segunda metade do século XVIII) o Caminho Novo, permite percorrer de Ouro Preto-MG à cidade do Rio de Janeiro, em cerca de 15 dias (a cavalo), tornando obsoleto o caminho Minas X Paraty.

Pouco a pouco "Cunha, antes uma etapa importante numa das maiores vias de comunicação do Brasil meridional, é deixada à margem e finalmente esquecida." (Willems,1947:16).

Cunha só volta a figurar de forma relevante no cenário econômico regional a partir da década de 1990, com a consolidação de uma série de ateliês de cerâmica, nascidos pela influência direta daquele que foi o precursor da cultura ceramista de Alta Temperatura na cidade, o grupo fundador do Ateliê do Antigo Matadouro.

1. Uma história de Pioneirismo

É a partir de sua chegada que se insere na cultura ceramista local, até então referenciada pela produção de tijolos em olarias e confecção de panelas de barro, uma série de outras referências sobre a concepção e criação do objeto cerâmico, tais como: a assinatura como forma de evocar a autoria dos trabalhos; a introdução do esmalte como elemento estético e estrutural; o torno elétrico como ferramenta de modelagem; o Ateliê como espaço de criação; o forno enquanto estrutura construída com tijolos refratários, e a queima em Alta Temperatura.

Amparados por algumas peças de mostruário, Mieko Ukeseki, Toshiyuki Ukeseki, Rubi Imanishi (Japoneses), Alberto Cidraes (Português), Vicente Cordeiro — Vicco e seu irmão Antônio Cordeiro — Toninho (os únicos Brasileiros do grupo), chegaram a Cunha no mês de Setembro do ano de 1975. Dizendo estar procurando um local para instalar um Ateliê coletivo de cerâmica, conseguiram

Figura 1 · Mapa do Estado de São Paulo, com destaque para a região do Vale do Paraíba e Cunha. Fonte: Própria

convencer o então prefeito José Elias Abdalla (Zelão), a ceder em regime de comodato, as instalações do antigo matadouro municipal, para instalação do tal Ateliê. Daí o nome: Atelê do Antigo Matadouro (Figura 2).

Muito provavelmente Zelão, percebeu na proposta do grupo uma possibilidade, mesmo que remota, de alavancar o turismo na cidade que, apesar de ser considerada já no ano de 1948, uma das poucas instâncias climáticas do Estado de São Paulo, até então não havia se projetado como local de frequentação turística.

Independente das motivações que o prefeito da cidade possa ter tido, o fato é que para aquele grupo de amigos, a escolha daquela região para a instalação do ateliê, nada teve de acaso. O grupo queria se instalar em alguma cidade do eixo Rio/São Paulo, por serem os dois maiores mercados consumidores brasileiros e Cunha fica praticamente no meio deste caminho (227 Km de São Paulo e 280Km do Rio de Janeiro). Apesar de já terem percorrido várias cidades da região e até mesmo encontrado, no Município de Lagoinha, uma propriedade à venda, cujas características atendiam suas necessidades, mas diante da oferta de cessão gratuita do espaço feita por Zelão, optaram por se instalar em Cunha. Também o relevo montanhoso da região foi fator determinante para a instalação dos ceramistas, isso por causa do tipo de forno escolhido por eles, como ferramenta de trabalho: o forno Noborigama. Uma das características deste tipo de equipamento é sua vocação rural: pelas dimensões avantajadas e por usar lenha como combustível, seu uso no meio urbano torna-se inviável, também sua arquitetura, em degraus ascendentes, otimiza o aproveitamento do calor, ou seja, ele precisa de um terreno íngreme para ser construído.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 2 · José Elias Abdalla (Zelão), 1974.
(Veloso, 2010).

O Ateliê do Antigo Matadouro consubstancia uma ideia gestada muito distante dos limites geográficos de Cunha e mesmo do Brasil. No ano de 1972, Arquiteto Alberto Cidraes, então com 27 anos de idade, acompanhado de sua esposa Maria Estrela, estava a estudar habitação tradicional no Japão. À medida que se davam seus estudos no campo da arquitetura, outras descobertas começavam a cativar os olhares do jovem casal, entre as quais, a maior e mais transformadora foi sem dúvida a Cerâmica Japonesa. A história, as formas, as cores, a relação com a natureza, a meticulosidade do acabamento de cada peça lhes encantam a ponto de produzir e queimar algumas peças, em fornos de amigos ceramistas.

Neste período conhecem o casal Ukeseki. Toshiyuki um jovem ceramista, tendo como grande ideal poder um dia ter em seu Ateliê um forno Noborigama, e Mieko, enfermeira por formação, ceramista por opção.

Influenciados pelo pensamento de ceramistas como Shoji Hamada, Kanjiro Kawai e Kenkichi Tomimoto, que no início do século XX criaram no Japão o Movimento chamado Mingei, aos poucos foi surgindo a ideia de um projeto de construção coletiva de um Ateliê. Voltar para Portugal implicaria a Alberto a obrigação de alistamento nas forças armadas, em guerra com colônias africanas (Angola, Guiné Bissau e Moçambique). Começam então a fazer planos de vir para o Brasil, ideia esta surgida a partir da amizade deles com brasileiros quando Alberto ainda estudava arquitetura em Portugal.

No ano de 1973 Alberto Cidraes e Maria Estrela chegam ao Brasil, mais especificamente à cidade de São Paulo onde trabalharam por alguns meses respectivamente como arquiteto e interprete de língua inglesa. Conhecem Gilberto Jardineiro e os irmãos Vicente (Vicco) e Antônio Cordeiro (Toninho), um ano depois Alberto Cidraes, Maria Estrela, Antônio Cordeiro e Gilberto Jardineiro mudam-se para o Estado da Bahia, ilha de Itaparica, na comunidade de Cachaprego. Em busca de um convívio mais próximo com a natureza, formaram o grupo Take (Bambú), experiência esta que dura dois anos e que seria segundo depoimento de Alberto Cidraes "o germem precursor do grupo que se instalaria em Cunha no ano de 1975".

> *Um dos traços que contribuiu para a agregação do grupo, era a maneira comum de ver a cerâmica e a vida. "Nosso projeto passava pelo naturalismo e pelo experimentalismo", explica Alberto Cidraes. Queríamos queimar a lenha em forno Noborigama e usar para a produção das peças, o que a natureza oferecia: barro, os materiais de esmalte, as cinzas da lenha empregada na queima das peças.* (Ukeseki,2005:11).

Entre os anos de 1975 e 1988, Cunha contava com quatro ateliês de cerâmica, remanescentes diretos do Ateliê do Antigo Matadouro e praticamente toda a produção era comercializada com galerias, lojas de decoração e Shoppings principalmente das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Apenas na década de 1990 é que se estabelece um canal consistente de comunicação que efetivamente aproximou o consumidor final, da cerâmica ali produzida. Por meio das aberturas de Fornada (Kamabiraki), promovidas inicialmente pelo ateliê de Gilberto Jardineiro e sua esposa Kimiko Suenaga a cerâmica de Cunha passa cada vez mais a ganhar visibilidade e consequentemente a atrair novos ceramistas.

Em dia de Kamabiraki, Gilberto Jardineiro assume o papel de "mestre de cerimônia". Em horários predefinidos (10h00min; 12h00min; 14h00min. e 16h00min.), abre-se uma das câmaras do forno, cada qual acompanhada por uma explicação fervorosa sobre aspectos geológicos, históricos, estruturais, do objeto cerâmico e do forno Noborigama. Durante aproximadamente uma hora, ele entretém os visitantes, alternando entonações de voz, piadas, seriedade, explicações teóricas, práticas (pintura de peças, estados da argila, composição de esmaltes, tipos de minerais usados, diferença estética entre queimas de Alta e Baixa Temperatura, etc.

Munido deste grande leque de possibilidades, o Ateliê Suenaga e Jardineiro consegue apresentar a Cerâmica por um viés onde a história, a pesquisa de materiais, a ação profissional, coletiva e coordenada de toda uma equipe de trabalho, atrela-se em prol de um objetivo comum, tudo isso sem que seja necessário abrir mão de sua dimensão "mágica", inerente a este tipo de ofício. Cria um belo contraponto à visão romântica de Cerâmica como sendo apenas um

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

trabalho harmonioso e prazeroso com os quatro elementos da natureza: fogo, terra, água e ar. Ao final da apresentação, com a câmara já aberta, não raramente as cerâmicas são retiradas sob flashes e aplausos, a empolgação do público, encantado com a riqueza da quantidade de informações recebidas, leva algumas pessoas até mesmo a "disputar" por determinadas peças.

> *Receber a visita no próprio Ateliê e vender a peça no próprio Ateliê tem duas coisas muito positivas, primeiro para o ceramista ele se desvencilha do problema de vender a peça, por que fazer a peça é uma coisa muito prazerosa* [...]. *Conhecer as pessoas que vão usar, que vão levar a sua cerâmica, pode parecer uma coisa desnecessária do ponto de vista artístico, mas do ponto de vista da cerâmica é fantástico você conhecer as pessoas que olham para sua cerâmica e falam: nossa que legal, eu vou levar isso. Então a coisa do vender a cerâmica é uma questão que pouco se discute como, por que é uma coisa comercial e tal, mas é ela que define como você vai ser como ceramistas* [...] *no nosso caso nós encontramos uma fórmula bem legal de vender a cerâmica, no próprio Ateliê, conversa, explica, a pessoa não leva só o objeto, essa é uma coisa legal, ela leva o objeto e a sua história, isso é importante para a cerâmica.* (Jardineiro, 2011)

Conseguir desvincular a venda de seus trabalhos, da necessidade de oferecê-los a galerias, lojas de decoração e feiras de outros centros urbanos, institui localmente uma nova mentalidade de comercialização do objeto cerâmico que passa a ser apresentado como um bem cultural, com alto valor agregado. Com isso a Cerâmica passa a atrair cada vez mais pessoas e impulsionar uma série de investimentos na economia local, voltados principalmente para o acolhimento turístico, como também estimulam a chegada de novos ceramistas, colaborando para que a cidade seja cada vez mais reconhecida como importante polo ceramista nacional (Figura 3).

Conclusão

Em Cunha, ao longo destes últimos 40 anos, paralelamente à decadência das Olarias e o praticamente desaparecimento das Paneleiras, a cerâmica produzida em ateliês, graças à experiência do grupo do Antigo Matadouro imprimiu outros olhares sobre a relação até então existente entre o objeto cerâmico e sua relevância no cenário artístico e econômico da cidade. Aquilo que anteriormente cumpria funções muito específicas dentro da dinâmica social local: no caso das Olarias, o uso da cerâmica na arquitetura, e as Paneleiras com a função de suprir, em dado momento histórico, principalmente com seus potes e panelas, necessidades utilitárias das famílias locais, passa a figurar também como foco de atração turística e aos poucos se enquadrar com objeto de valor artístico.

O grupo que ficou conhecido como Grupo do Antigo Matadouro durou pouco mais de sete meses com sua formação original, seus membros, todos eles,

Figura 3 · Abertura de forno, Ateliê Suenaga e Jardineiro. Fonte: própria

em algum momento foram buscar novas experiências fora dali. Alguns acabaram voltando, como no caso de Alberto e Mieko, outros encontraram seus rumos n'outros cantos e jamais voltaram: Toshiyuki de volta ao Japão continua exercendo o ofício de ceramista, Rubi Imanishi de volta a São Paulo retomou o desenho como prática expressiva, os irmãos Cordeiro seguiram para Teresópolis-RJ, construíram seus Ateliês, vindo a falecer Toninho em 1991 e Vicco em 1998.

Curiosamente, do Antigo Matadouro de Cunha, ao revés de sua finalidade primeira, produziu-se vida. Desta semente nasceram outros ceramistas: Augusto de Campos Leí Galvão e Luiz Toledo, a princípio atuando como aprendizes, mas que acabaram rapidamente se emancipando a ponto de formar seus próprios Ateliês. Ali instalados até hoje são também mantenedores da queima em Alta Temperatura, do forno Noborigama, do olhar ritualístico para a produção e queima das peças.

Com o passar dos anos a produção de tais ceramistas, aliada às memórias da cerâmica já produzida na cidade, consolidou o FAZER CERÂMICA como uma das vocações do Município.

Referências

Ukeseki, Mieko (2005) 30 anos de Cerâmica em Cunha. Cunha-SP: JAC Gráfica e Editora

Veloso, João José de Oliveira (2010) A História de Cunha: Freguesia do Facão: A Rota de Exploração das Minas e Abastecimento de Tropas. Cunha-SP: Centro de Cultura e Tradição de Cunha. JAC Gráfica e Editora

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Artificialidad: un acercamiento a la obra de Cristóbal Tabares

Artificiality: deepening into Cristobal Tabares' work

LETICIA VÁZQUEZ CARPIO*

Artigo submetido a 12 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista plástica Graduación: Licenciatura, FBAUGR.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada (FBAUGR). Faculdade de Belas-Artes (FBA) Departamento de Pintura. Grupo Investigación: Nuevos materiales para el arte contemporáneo. Sede Edificio del Aynadamar. Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, Avenida de Andalucía s/n. 18014, Granada, España. E-mail: leticiaavazquez@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza la obra del artista Cristóbal Tabares centrándose en dos aspectos claves de su trabajo: Lo artificial y la expansión asiática.
Palabras clave: artificial / plástico / expansión asiática / pintura / souvenir.

Abstract: *This article constitutes an approach to Cristóbal Tabares`s work. This study will focus on the two main conceptual aspects of his work: the artificiality and the Asiatic expansion.*
Keywords: *Artificial / plastic / Asiatic expansion / painting / souvenir.*

Introducción

Esta comunicación centra su análisis en el trabajo creativo y pictórico del artista Cristóbal Tabares (Tenerife, 1984) y su relación con lo artificial y el vertiginoso ritmo consumista actual que modifica nuestra concepción de necesidad real. Durante los últimos años, su enérgica e intensa producción lo posiciona en los circuitos de arte contemporáneo como un artista emergente con gran proyección.

El objetivo principal del artículo es realizar una aproximación al universo

"plástico" (artificial) protagonista en sus cuadros, que muestra a través de debates entre opuestos, replanteando el papel del individuo ante las redes económicas y culturales e invitando a reflexionar sobre lo absurdo de las prioridades del primer mundo.

Bajo la concepción de arte como *un rincón de naturaleza visto a través de un temperamento* (Zola, 1997) la vida diaria de Cristóbal Tabares nos revela la imperiosa necesidad de aprehender recuerdos. La acumulación es una constante. Comenzamos resaltando ese carácter acumulativo que el propio artista reconoce tener. Entre sus libros almacena flores, servilletas, bonos de tranvía...Colecciona figuras de cerámica y plástico, *maneki-neko* (gatos de la suerte) de diferentes tamaños y colores, pequeños fetiches recogidos en diferentes momentos de su vida, de tiendas de segunda mano o baratillos.

"Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos. De la misma forma, cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse" (Kandisky, 1996) Tabares, fiel a su época, pinta Gasolineras y petroleras (Figura 1) como las catedrales de nuestro tiempo. Las veneramos y necesitamos. Son, en palabras del artista, santuarios contemporáneos a los que peregrinamos. Sin ellos nuestro ritmo de vida no sería posible.

1. Lo artificial: el origen del souvenir

> *El siglo XIX fue testigo de una multiplicación de técnicas de reproducción visual que transformaron el inconsciente óptico de la cultura occidental. La reproducción mecánica no solo alteró las posibilidades de proliferación y asequibilidad de las imágenes, sino que hizo posible la aparición de una sensibilidad específica, moderna, basada en la supremacía de la vista y la acumulación.* [...] *Aunque se pueden hallar rastros de esta sensibilidad en siglos anteriores, lo que surge en este momentos es la democratización sin precedentes del ejercicio de mirar y de coleccionar.* (Olalquiaga, 2007)

Durante las décadas de 1850 y 1860 se expandió en la Inglaterra victoriana la tendencia de los acuarios domésticos. Fue un auténtico fenómeno de cultura de masas, en el que a pesar de su serialidad se recreaba cierto carácter de autenticidad. Es el inicio de lo que conocemos como *Souvenir.* Objeto que evoca a la naturaleza provocando remembranzas de un momento vivido o contado, generando así lo que se conoce como *Kitsch nostálgico* o *Kitsch melancólico* (Olalquiaga, 2007).

La ansiedad por acumular objetos, tanto por parte de individuos como de sociedades, es señal de una muerte inminente. Esta necesidad se manifiesta intensamente durante periodos preparalíticos. Existe también la manía de coleccionar, llamada en neurología "coleccionismo" (Paul Morand. "L`avrice", en Les sept péchés capitaux, 1919)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

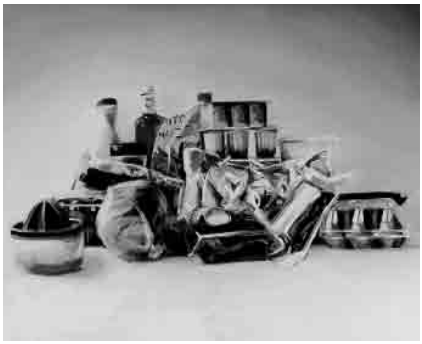


Figura 1 · *Isla*, 2011. Óleo sobre lienzo, 35x27 cm. Autor: C. Tabares. Fuente: Cristóbal Tabares.
Figura 2 · Cristóbal Tabares mostrando *Peajes*, 2013. Óleo sobre lienzo, 300x160 cm. Autor: C. Tabares. Fuente: Cristóbal Tabares
Figura 3 · *Plástico para llevar*, 2013. Óleo sobre lienzo, 116x89 cm. Autor: Daida Suárez. Fuente: Cristóbal Tabares
Figura 4 · *Plástico*, 2013. Óleo sobre lienzo, 116x89 cm. Autor: Daida Suárez. Fuente: Cristóbal Tabares

Nada de lo que me rodea es natural, ni lo que como, ni lo que bebo, ni lo que visto, ni lo que respiro... Vivo envuelto de elementos artificiales, lo asumo y no me molesta. (Tabares, 2013)

La obra *Peajes, 2012* (Figura 2) realizada para la exposición *Cuarenta años después* nos muestra dos vistas aéreas de Santa Cruz de Tenerife. Tabares reflexiona sobre la redefinición de la periferia convertida ahora en centro urbano. Estas vistas aéreas son tan artificiales como las grutas o acuarios creados para alcanzar la deseada *Melancholia artificialis.* El paisaje (urbano o no) puede ser natural pero la imagen aérea es humanamente contranatural. En este caso, parte de imágenes generadas a través de satélite.

Uno de los ejes conceptuales de su trabajo es el plástico (Figura 3 y figura 4), que explora en todas sus manifestaciones: plástico contenedor de productos de limpieza, plástico lleno de comida china o envolviendo lechuga, piezas decorativas o textiles, juguetes...

Colores limpios con los que crea atmósferas envolventes. Pinceladas descarnadas, casi abstractas que conforman piezas perfectamente construidas. En sus cuadros se intuye uno de sus referentes pictóricos, Sorolla, a través de un virtuoso dominio de la luz.

Fundirnos con la naturaleza es importante, pero también significa cierto retroceso, una vuelta a los orígenes. Fundirnos con el PLÁSTICO es mirar hacia adelante y entender que el mundo cambia y hay que evolucionar, adaptarnos y evitar prejuicios. El mundo no va a volver hacia atrás. No obstante, siempre hay que buscar el equilibrio, no quiero un mundo íntegramente "Made in Taiwán" (Tabares, 2014)

El plástico pasa de ser concepto a ser soporte. Tabares nos presenta una vajilla de platos de plástico pintados con motivos cerámicos (Figura 5). Precisión y rigor que convierten un útil diario en obra de arte.

Ha aparecido aquí el concepto *Kitsch* unido al coleccionismo o souvenir. El kitsch es un concepto estético y cultural que en su origen ironizaba con la relación de arte barato y consumismo. Hoy se usa para designar la inadecuación estética en general que se suele corresponder con las producciones para el consumo masivo.

El kitsch no apela a las idiosincrasias individuales sino a imágenes universales con una carga emocional claramente inter-subjetiva.[...] *El kitsch a diferencia del verdadero arte, no enriquece ni transforma, de ninguna manera relevante* (Kulka, 2011)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 5 · Cristóbal Tabares. *Plastic porcelain*, 2014. Fuente: Cristóbal Tabares, Autor: Galería Metro.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 6 · Cristóbal Tabares *Xinxin*. 2014. Óleo sobre lienzo, 46x38 cm Fuente: Cristóbal Tabares. Autor: Daida Suarez.
Figura 7 · Cristóbal Tabares *Xinxin*. 2014. Óleo sobre lienzo, 46x38 cm Fuente: Cristóbal Tabares. Autor: Daida Suarez.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 8 · Cristóbal Tabares *Xinxin*. 2014. Óleo sobre lienzo, 46x38 cm Fuente: Cristóbal Tabares. Autor: Daida Suarez.

Puede que nos venga a la mente la palabra *Kitsch* al ver una obra de Cristóbal Tabares, pero ese juicio sería absolutamente epidérmico. Según Greenberg (2002) el Kitsch *gusta al espectador inculto, que se ve eximido de la tarea de comprender la obra de arte* por recurrir, quizás, a los cánones de representación más convencionales, reiterados y trillados. Tabares crea ingeniosos escenarios que invitan a la reflexión. Hay implícita una carga crítica hacia la sociedad de consumo que busca llenar vacíos existenciales con sus absurdas adquisiciones.

2. Expansión asiática y *Chinoiseries*.

Durante años China vivió absorta en su mundo interior. Mientras en occidente las influencias de China llegaban de forma de *Chinoiseries*, frivolidades y consumo de opio, en China los extranjeros introducían algo más que un tono pintoresco y accidental.

> *China se ha rendido, reconociendo su crisis, a las formulas de un desarrollo especulativo cuyas consecuencias salvajes se empiezan a notar. El país cambia día a día sus paisajes urbanos, sus antiguos olores, sus aficiones, sus valores, sus modos de bailar, de comer, de vestirse o de casarse*. [...] *China esta conectándose al mundo, a sus pompas y a sus bombas, con una presteza que hace pensar sin tregua en la metáfora de un boom y el peligro de un choque* (Verdú, 1998)

Vicente Verdú sentencia que bajo el carnaval de su crecimiento económico a la occidental, China vive la mayor crisis de identidad de toda su historia. Crisis que el resto del mundo parece compartir. La expansión asiática y su asentamiento en nuestras ciudades es la culpable de la aparición de ambientes plásticos y falsificados (falsos) que nos invaden cada vez más. A través de escenarios, situaciones y objetos cotidianos la obra de Cristóbal Tabares crea un vínculo directo entre artista y espectador.

Xinxin, 2014 (Figura 6, Figura 7 y Figura 8) versa sobre el Yin y el Yang, polaridades dinámicas y complementarias, el caos y orden, lo artificial y producido en masa versus lo manual y único. Uno no puede existir sin el otro. Aquí, jarrones de porcelana cuidadosamente elaborados comparten escenario con *doraemons*, *snoopys* y otras piezas.

Orden y *caos*, 2014, (Figura 9 y Figura 10) expone mundos paralelos. Lo exacto, meticuloso, estructurado, frente al desorden, el jaleo, la confusión.

Conclusiones:

Cristóbal Tabares aborda la pintura de una manera profundamente ambivalente. Temáticas disparatadas, sorprendentes. Lo plástico, el objeto, lo falso... se

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 9 · Cristóbal Tabares *Orden*. 2014 Óleo sobre lienzo, 130x160 cm Fuente: Cristóbal Tabares. Autor: Daida Suarez.
Figura 10 · Cristóbal Tabares *Caos*. 2014 Óleo sobre lienzo, 130x160 cm Fuente: Cristóbal Tabares. Autor: Daida Suarez.

combinan y se convierten en punto de mira. Sus temas se sitúan a medio camino entre la alta y la baja cultura.

Su proceso creativo responde a una necesidad interior: comprender el mundo que le rodea. Se nutre de su entorno inmediato y de sus vivencias, su vida y su obra son una misma cosa. Ingenioso, divertido, ácido e inspirador nos hace cuestionarnos porqué y cómo vivimos.

Reflexionando sobre la sociedad de consumo, dependiente y seguidora de mundos artificiales venerados por permitir una felicidad comprada, explora la cultura visual cotidiana, la pérdida de la identidad, el mundo oriental y la superproducción. Lo banal y trivial se transforma en poesía del mundo cotidiano.

Referencias

Greenberg, Clement (2002) *Arte y cultura.* Barcelona: Paidós. ISBN: 84-493-1260-4

Kulka, Tomas (2011) *El kitsch.* Madrid: Casimiro libros. ISBN: 978-84-938641-2-5

Olalquiaga, Celeste (2007) *El reino artificial: Sobre la experiencia Kitsch*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-2127-9

Verdú, Vicente (1998) *China Superstar : el striptease cultural de la civilización más antigua*. Madrid: El Pais Aguilar ISBN: 84-03-59925-0

Zola, Emile. (1997) *El impresionismo, la visión original : antología de la crítica de arte, (1867-1895)* Madrid: Siruela. ISBN: 84-78-44367-3

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Ilha errante: um ensaio sobre *Herança* de Thiago Rocha Pitta

Errant Island: an essay on "Heritage" by Thiago Rocha Pitta

LILIAN DE CARVALHO SOARES*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual, fotógrafa. Mestre em Ciência da Arte, Especialista em Práxis e Discurso Fotográfico, Graduada em Educação Artística.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes (EBA), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Av. Pedro Calmon, n.º 550. Prédio da Reitoria, 7º andar, sala 701. Cidade Universitária / Ilha do Fundão. Rio de Janeiro, RJ, CEP: 21941-901, Brasil. E-mail: liliansoares22@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende fazer uma reflexão ensaística sobre o trabalho "Herança" de Thiago Rocha Pitta, artista contemporâneo brasileiro a partir de um olhar poetizado e traçando um diálogo entre o conceito foucaultiano de heterotipia, as reflexões de Santiago Navarro sobre deriva, o conto Terceira Margem do Rio de Guimarães Rosa e o texto "Causas e razões das ilhas desertas" de Deleuze.
Palavras chave: Ilha / Herança / Deriva

Abstract: *From a poetic point of view and tracing a dialogue between Foucault's concept of heterotipia, the reflections of Santiago Navarro on drift, the Third Margin of the River by Guimarães Rosa and the text "Causes and reasons of the deserted islands" by Deleuze, this paper aims to make an essayistic reflection on the work "Heritage"of Thiago Rocha Pitta, brazilian contemporary artist.*
Keywords: *Island / Heritage / Drift.*

Introdução

Thiago Rocha Pitta é um artista contemporâneo brasileiro, nascido em 1980 no estado de Minhas Gerais, que trabalha com diversas mídias, desde pintura, passando por escultura e vídeo. Atualmente Thiago vive e trabalha em no estado de

São Paulo e mais recentemente produziu um vídeo intitulado "Atlas/Oceano" (2014). Seus trabalhos são um diálogo com a dinâmica da natureza tais como gravidade, leveza, umidade. Além disso, reflexões sobre o desvio ou a paisagem também estão presentes nos seus trabalhos.

Dentre seus trabalhos, este artigo pretende fazer um ensaio poético sobre um trabalho não tão recente intitulado "Herança" (2007). O trabalho em questão é um convite para tornar-se caminhante sem rumo, guiado por uma rosa-dos-ventos sem norte. O navegar é um fim em si mesmo, no genuíno estado do perdido. "Herança" é esta ilha desafixada de duas árvores deambulando mar a dentro. Por meio de um olhar poetizado e traçando um diálogo entre o conceito foucaultiano de heterotipia, as reflexões de Santiago Navarro (2011), o conto Terceira Margem do Rio de Guimarães Rosa (2001) e o texto "Causas e razões das ilhas desertas" de Deleuze (2006), este artigo pretende fazer um ensaio sobre este trabalho de 2007 no intuito de compreendê-lo como a construção de uma Ilha Errante.

1. Ilha Errante

Na imagem (Figura 1): um barco, duas árvores, o mar. A errância da embarcação é vestígio do constante sentimento de partida. No balançar marinho as folhas, elemento de aparente incoerência com a paisagem, acenam um adeus. *Herança* é esta ilha desafixada de duas árvores deambulando mar a dentro. Brota na imagem de *Herança* este espaço lacunar, vacante. E as palavras como um sopro procuram imergir neste convite à prática da deriva, nesta imagem-desejo de estar em algum lugar ali onde a embarcação navega com seu pedaço de continente.

Como não estranhar essas árvores quase humanizadas dançando ao sabor dos ventos e das ondas? Em uma avaliação talvez precipitada nos remeteremos as narrativas bíblicas de Noé. Contudo, a medida que a imagem vai no tempo nuanças da imagem vão eclodindo ao olhar e ao pensamento. As árvores não estão sendo salvas de um dilúvio eminente, elas estão ali, dentro daquela canoa, nem larga, nem fina, mas resistente ao tempo. Para onde seguem?

A canoa carrega o vestígio de um continente e na mesma medida é uma espécie de utopia efetivamente realizada. Naquele pequeno espaço todos os lugares se encontram simultaneamente representados. Nesta mínima parte do mundo, neste pedaço continente todos os lugares estão representados, todos os espaços deambulam. Trata-se de uma utopia realizada, poderíamos por meio de uma abordagem foucaultiana dizer: heterotopia a deriva. O tempo escorre e o espaço brota. Espaço e tempo escapam a materialidade deste mínimo mundo a navegar.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Thiago Rocha Pitta, *Herança*, 2007. (vídeo 11')

Somos, diante deste todo que é parte, um adeus constante. Não podemos alcançar este pedaço deambulante de lugar. *Herança* torna-se prisioneira de sua própria partida e na mesma medida é sua mais sublime libertação, pois navega sem destino, sem rumo. Esta parte de continente está entregue ao "rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior de tudo." (Foucault, 2013:12). As duas árvores acenando adeus pertencem a este lugar entre lugares, entre espaços. Esse deslocamento existencial de território sinaliza um deslocar-se de nós mesmos, uma espécie de separação absoluta.

A herança aponta para este legado do tempo e de uma liberdade de alcançar a terceira margem, esta linha invisível, mas presente de um lugar além. Há um abismo de lugar, que não está nem nas águas do mar, nem no terreno da costa. O entrelugar desta imagem carrega uma solidão e perambula em uma existência que ora se mostra, ora desaparece. A condição quase humana deste pedaço de continente passa a encontrar-se no inconstante. E desfazendo-se da linha que percorre, desencontra a si mesmo, e renasce um novo habitat em meio a deriva poética. Há nesta imagem a terceira margem roseana é um despertar do navegar sem rumo, do perdido, como uma e rosa-dos-ventos sem norte, sul, leste ou oeste. Há apenas essa enigmática embarcação a deambular gentilmente.

As pequenas embarcações têm com o corpo esta proximidade: carregam essa energia cósmica de serem uma espécie de ilha da impermanência onde a única morada possível é um estado de constante "flutuação". As ilhas, por sua vez, carregam esse poder mítico de serem uma miniatura do mundo, um lugar de re-começo ao mesmo tempo que carregam a essência da origem – de uma segunda origem, diria Deleuze (2006). É esta condição imaginante que permite o distanciamento da realidade, faz brotar um ser em vertigem. A narrativa dos seres que habitam esse casulo aquático cria um lugar de "espaços do rio de meio a meio" (Rosa, 2001:75). A canoa não aporta em "nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio" (Rosa, 2001:77). Nesta linha silenciosa uma terceira margem se constrói a partir do incessante deslocamento. Nos alojamos nos desejos errantes, nos instantes lacunares em que sua matéria cósmica carrega esta essência de coisa sem margem. Passa a viver neste espaço separado do continente, torna-se fissura cigana. A geografia deste casulo de continente compõe-se do imaginário da transmutação do homem em ilha, um homem que se encontra separado do mundo. "Na ilha deserta, uma tal criatura seria a própria ilha deserta à medida que ela se imagina e se reflete em seu movimento primeiro." (Deleuze, 2006:19) Na existência à deriva somos poetas navegando e coexistindo com essa natureza líquida. Esta geografia transmuta este pequeno barco com duas árvores em objeto vagueante. A morada instável é mar e canoa.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

> *A ilha é o que o mar circunda e aquilo em torno do que se dão voltas, é como um ovo. Ovo do mar, ela é arrendonda. Tudo se passa como se ela tivesse posto em torno de si o seu deserto, fora dela.* (...) *A ilha é o mínimo necessário para esse recomeço, o material sobrevivente da primeira origem, o núcleo ou o ovo irradiante que deve bastar para re-produzir tudo.* (Deleuze, 2006: 21)

Neste sonhar ilha, tornar-se errante está na essência dessas instâncias que se dinamizam no rompimento do elo entre aquilo que somos na margem e aquilo que nos tornamos ao nos transformamos a partir da mínima parte o próprio mundo. Há aí um espaço que não se narra, não se descreve. Tudo é apenas um vestígio de um acometimento impossível de ser visto ou dito. Há a liberdade da força criadora, de um estado de entrega ao interminável, de um algo presente apenas no silêncio de uma solidão pura. Em *Herança* o que se transmite é essa consciência.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Deleuze, Gilles (2006) *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras. ISBN: 85-7321-248-9

Foucault, Michel (2013) *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva. ISBN:978-85-273-0109-1

Navarro, Santiago García (2011) *73 notas sobre a deriva (fragmentos)*. São Paulo: MAM 32o Panorama da Arte Brasileira.

Rosa, Guimarães (2001) *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 978-85-209-3915-4

Pitta, Thiago Rocha. [Consult. 2015-01-10]. Disponível em: URL: www.thiagorochapitta.com/

Julio Schmidt e o estatuto das aparências

Julio Schimdt and the statute of appearances

LINCOLN GUIMARÃES DIAS*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual. Graduação em Artes Plásticas, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Mestrado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (COS/PUC-SP). Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo; Centro de Artes; Departamento de Artes Visuais (DAV/CAR-UFES). Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras. CEP 29075-910, Vitória, ES, Brasil. E-mail: lincoln-guimaraes@uol.com.br

Resumo: O artigo analisa a instalação denominada Instalação e circuito, de 2008, do artista brasileiro Julio Schmidt. Ao mesclar recursos de pintura, cenografia e ilustração, a obra lida com os diferentes tipos de imagem visual e seus estatutos. A análise mostra que o trabalho produz sentido por meio de uma renovação irônica da presença da ilusão na arte e pela discussão do estatuto da pintura frente a outros sistemas de produção de imagens.

Palavras chave: Pintura / Imagem / Representação / Ilusão.

Abstract: *This article analyses the installation* "Installation and Circuit" *from 2008 by the Brazilian artist Julio Schmidt. Mixing various resources such as painting, scenography and illustration, the work deals with the different types of visual images and their statutes. The analysis highlights the fact that this work produces meaning by virtue of an ironic renovation of the presence of illusion in Art and by the discussion of the statute of painting vis a vis other systems of image production.*

Keywords: *Painting / Image / Representation, / Illusion.*

Introdução

Julio Schmidt concluiu a sua formação em 2001 na Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória, cidade onde ainda reside e trabalha. Desde então, realizou pinturas sobre superfícies planas e tridimensionais, além de instalações

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

onde técnicas de pintura e de escultura se mesclam a recursos cenográficos. É sobre uma de suas instalações, denominada *Instalação e circuito*, que pretendo me deter.

Seus trabalhos incluem pinturas, objetos e instalações. Mas é preciso reconhecer como prioritário que todos eles tratam das mesmas questões ligadas aos diferentes tipos de imagem visual representativa e aos seus respectivos estatutos. Os seus trabalhos colocam em discussão os modos como são percebidas e julgadas as representações imagéticas de cada um desses tipos.

Seus trabalhos se valem de recursos de pintura, de cenografia e de ilustração, que são tratados como sistemas específicos e distintos de produção de imagens. Há nos trabalhos uma consciência de que o reconhecimento, por parte do observador, do sistema com o qual se está lidando é decisivo na qualidade das atenções por ele dispensadas às imagens em questão. Está em jogo uma certa arbitrariedade do olhar, o fato de que a percepção estética não se apoia fundamentalmente na positividade do objeto e tampouco na fisiologia do observador (Crary, 2013:34). Ao colidir diferentes sistemas, Schmidt evidencia que, aquém ou além da experiência estética com a imagem, o reconhecimento desses sistemas acaba por influir decisivamente no valor a elas atribuído pelo observador.

É em *Instalação e circuito* que esta questão se coloca de modo mais efetivo e completo. Mas ela veio se configurando, pouco a pouco, ao longo de seus trabalhos anteriores. Por isso, é válido falar de alguns deles antes de tratar da instalação que é o objeto desse estudo.

1. Alguns antecedentes

Schmidt atuou por muitos anos como cenógrafo, quando produziu objetos e cenários que provocavam efeitos ilusórios com finalidades publicitárias. As demandas mais frequentes eram por estandes comerciais compostos por peças que imitavam os produtos oferecidos e as suas respectivas logomarcas. Os anos dedicados à lide com *isopor*, gesso, papel *maché* e outros materiais na produção artesanal de peças que imitavam garrafas de vidro, painéis metálicos e embalagens de plástico funcionaram como base técnica para os seus trabalhos artísticos posteriores. O permanente exercício de identificar e resolver problemas técnicos ligados às necessidades da verossimilhança a se obter a partir das possibilidades e limitações daqueles materiais levou o artista a acumular um rico repertório de soluções.

Em seus trabalhos artísticos, desvinculados das finalidades publicitárias, os recursos cenográficos passaram a indagar pelas relações entre a configuração plástica dos objetos e a experiência perceptiva do observador. Nessa interação, comparecem os efeitos de uma dimensão política involuntária, resultante da

ação de uma rede de discursos heterogêneos, que tende a instituir hábitos de percepção e de julgamento condicionados com os quais o observador é forçado a lidar (Agamben, 2009:28-9).

Exemplifico com dois trabalhos que representam dois produtos encontrados nos supermercados brasileiros, a saber, uma lata de atum Gomes da Costa e uma lata de sardinhas em molho de tomate Beira Alta. Ambos os trabalhos consistem em grandes estruturas tridimensionais que imitam os formatos e as proporções das latas, assim como suas cores e rótulos. As estruturas foram feitas em madeira, ficando a cargo da pintura a imitação da aparência metálica das latas e das superfícies dos rótulos, com suas imagens e textos. Os trabalhos resultaram muito semelhantes aos seus modelos, salvo pela escala ampliada e pelo fato de terem sido fixados às paredes e, assim, expostos ao modo de pinturas.

A afinidade com o *Brillo Box*, de Andy Warhol é evidente, mas não esgota o sentido das obras em questão: em um outro trabalho, *Feijão*, que faz parte de uma série de pinturas sobre tela chamada *Decalques: cosméticos e comestíveis*, Schmidt apresenta a imagem de uma mandorla com flores e rendas, que circunscreve a palavra "feijão", escrita em caligrafia caprichosa. Não há, neste caso, a reprodução de um produto comercial específico e sim de um tipo geral de imagem, a saber, as decorações de latas de grãos e cereais, que encontrávamos nas cozinhas de nossas avós no Brasil. Esse tipo de imagem evoca as aspirações de aconchego e afetividade ligadas ao lar e que se expressam em configurações adocicadas, que oferecem ao observador a promessa de felicidade sem esforços interpretativos.

O *Brillo Box* operava o deslocamento de um objeto, do espaço dos "objetos comuns" para o espaço das "obras de arte", produzindo uma mudança no estatuto desse objeto e recolocando em discussão o problema da definição da arte (Danto, 2005; Danto, 2006: 16-7). Embora as caixas de Warhol fossem objetivamente representações, por não serem verdadeiras caixas de sabão Brillo, elas funcionaram prioritariamente como um tipo de *ready made*, cujo sentido decorre desse tipo de deslocamento. *Feijão*, por sua vez, se constitui efetivamente como representação; ele não desloca um objeto singelo de uma cozinha popular para uma galeria de arte, mas opera a partir da representação de um certo tipo de imagem. Para tanto, se vale dos mesmos recursos técnicos comumente utilizados na produção da imagem original, mas o trabalho final é apresentado como *pintura*. É por esta razão que deve ser considerado não uma pintura, mas uma imagem que discute o lugar e o valor da pintura como sistema de produção de imagem.

Mas é em outro trabalho que Schmidt reintroduz o problema da ilusão na

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

imagem, problema este que ele irá explorar mais amplamente em *Instalação e circuito*. *Aparador* se apresenta como um consolo de parede, de tipo popular, feito em gesso. Suas curvas lânguidas e a parte inferior ornamentada com flores em relevo sugerem uma evocação *kitsch* de mobiliário rococó. O mimetismo extremo e a sua instalação na parede da galeria nas mesmas condições em que o encontraríamos nas residências sugere uma operação de deslocamento. No entanto, trata-se, uma vez mais, de uma representação, desta vez, com recursos de ilusão.

O consolo parece ter sido adquirido pelo artista em uma fabriqueta de esculturas de gesso em série com o uso de fôrmas. No entanto, a legenda nos informa que o objeto foi produzido pelo próprio artista, com outros materiais. A ilusão, portanto, começa com uma impressão equivocada a respeito da origem material do objeto. Esta não é isenta de consequências: o artista produz artesanalmente um objeto que é notoriamente, produzido em série. Ele não só disfarça os traços da produção manual como também se abstém de acrescentar qualquer elemento que o modifique em relação ao modelo.

Sobre o consolo, observa-se à distância um alicate de unhas e um removedor de cutículas. Ao aproximar-se, o observador se dá conta de que esses dois objetos são, na verdade, pintados na superfície do consolo com requintes de verossimilhança. Aqui aparece, efetivamente, a primeira reintrodução da ilusão pictórica de tipo *trompe l'œil* operada pelo artista em seu trabalho.

Certamente, o trabalho não se reduz a um jogo de ilusionismo recreativo. Ele deve a sua eficácia ao processo interativo entre obra e observador, em que a percepção e o entendimento deste último precisam ser recorrentemente reajustados. O verdadeiro jogo é a desarticulação das impressões anteriores que são produto de hábitos perceptivos condicionados.

Com as latas de peixe, o artista parte de um tipo de representação *pop* cuja predileção recai sobre objetos destituídos de requintes formais, de apelo popular e que ocupam um lugar menor na cadeia da produção industrial. Com o Aparador, ainda na vertente que enfoca o ordinário e vulgar do cotidiano, o artista reintroduz a ilusão na experiência de interação com a arte. É, porém, em Instalação e circuito que o problema da ilusão chega a maiores consequências.

2. A instalação

Instalação e circuito foi montada em uma ampla sala irregular localizada no mesmo edifício onde está a Galeria Homero Massena, em Vitória, e foi palco das ações educativas sob encargo da galeria. Por não ser destinado a exposições, e também devido a uma certa precariedade institucional, o espaço não recebia cuidados de acabamento e tampouco equipagem de galeria de arte.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

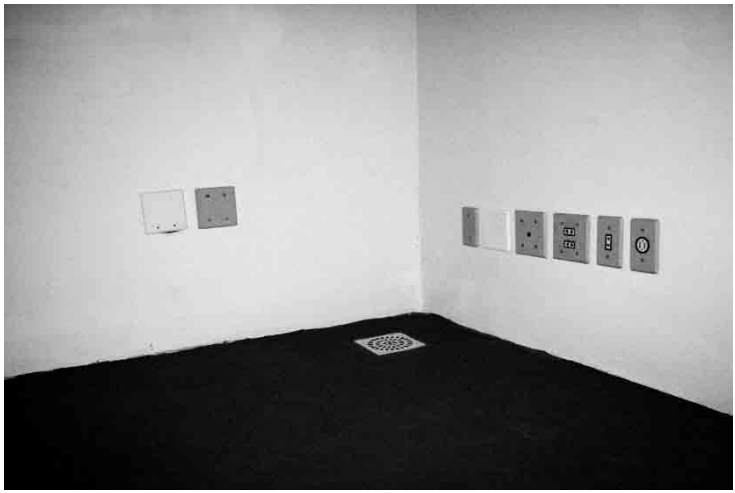
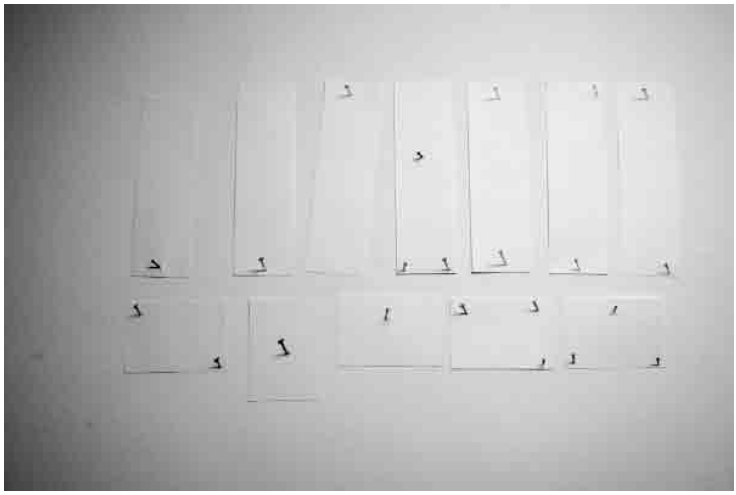


Figura 1 · Julio Schmidt. *Instalação e circuito* (detalhe). Tinta vinílica sobre chão de cimento e placas de madeira pintadas. (2008). Galeria Homero Massena. Foto: Luara Monteiro (2008).
Figura 2 · Julio Schmidt. *Instalação e circuito* (detalhe). Em primeiro plano, à esquerda: tinta vinílica sobre parede. (2008). Galeria Homero Massena. Foto: Luara Monteiro (2008).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



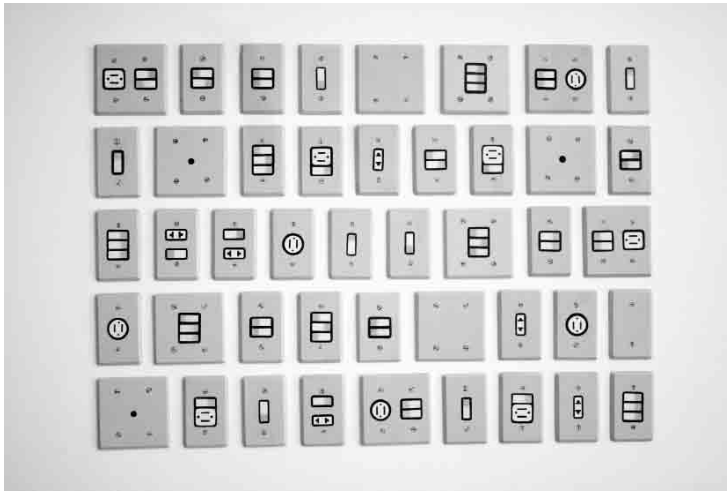


Figura 3 · Julio Schmidt. *Instalação e circuito* (detalhe).
Grafite sobre papel preso a parede com fita adesiva.
(2008). Galeria Homero Massena.
Foto: Luara Monteiro (2008).
Figura 4 · Júlio Schmidt. *Instalação e circuito* (detalhe).
Vinílica sobre placas de madeira. (2008).
Galeria Homero Massena. Foto: Luara Monteiro. (2008).

A proposta da exposição, no entanto, se serviu muito bem dessas condições e o artista soube se valer delas para potencializar ao máximo o sentido do material exposto.

O trabalho compreende uma série de pequenas intervenções realizadas com técnicas de pintura e desenho nas paredes e no chão, além de algumas pequenas placas de madeira pintadas de modo a se parecerem com interruptores e receptáculos de luz elétrica. As intervenções sobre paredes e chão se configuravam como imagens de interruptores de luz, ralos para escoamento de água e de buracos retangulares com fios e entulho, do tipo que se vê nas paredes quando os interruptores e receptáculos são retirados. Tais imagens foram pintadas com a escala e a simplicidade formal próprias de seus modelos originais, o que resultou em representações de grande verossimilhança (Figura 1 e Figura 2).

Dois elementos foram realizados com grafite: o primeiro deles consistia em desenhos de pregos sobre folhas de papel afixadas sobre a parede. Os pregos não somente se passavam por verdadeiros, como pareciam ser responsáveis pela fixação dos papéis à parede, coisa que, afinal, era feita com fita adesiva (Figura 3). Em outra parede, e feitos diretamente sobre ela, apareciam desenhos de pregos dispersos, com suas respectivas sombras projetadas. Junto deles havia também alguns pregos verdadeiros, mas a certa distância todos pareciam iguais.

As placas de madeira foram confeccionadas com o mesmo tamanho e formato dos receptáculos e interruptores que lhes serviram de modelo. Sua pintura simulava o fundo acinzentado e também os parafusos, teclas e receptores de tomadas próprios desses objetos. Algumas se encontravam dispersos em vários pontos das paredes, mas sempre em locais passíveis de se localizar um verdadeiro interruptor.

Um grupo de quarenta e quatro peças foi afixado em uma das paredes, lado a lado, a pouca distância um do outro, resultando num grande painel retangular (Figura 4). Este é o único elemento da instalação que se apresenta como algo que foi deliberadamente instalado dentro do espaço, ao invés de se confundir com ele e passar despercebido como parte dele.

O aspecto geral do espaço expositivo, e da instalação propriamente, era de uma amplo espaço vazio, pois os elementos constitutivos da instalação não se evidenciavam como objetos contidos no espaço e sim como partes constitutivas dele. A verossimilhança leva o visitante a não perceber a intervenção e a supor que a galeria está "vazia". A interação entre visitante e obra começava, portanto, com um contato em que esta última não era efetivamente percebida.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Conclusão

É possível dizer que a obra de Schmidt no seu todo, toma como matéria prima a imagem visual representativa para investigar os seus poderes denotativos. Isso implica, por um lado, na própria configuração das imagens; na sua elaboração como discurso apto a ser interpretado de um certo modo e, por outro, um certo "enquadramento" operado pelo observador, que não é fruto de sua sensibilidade estética ou de suas susceptibilidades psicológicas individuais, e sim efeito de hábitos perceptivos produzidos socialmente e que são decisivos na qualidade da apreciação que este irá fazer da imagem em sua presença.

A instalação deve a sua eficácia a um diálogo entre pintura e cenografia ao mesclar os recursos produtivos e os efeitos visuais desses dois sistemas. O trabalho se vale de recursos cenográficos para operar fora do contexto habitual da cenografia e produz sentido por meio de uma renovação irônica da presença da ilusão na arte e da discussão do estatuto da pintura frente a outros sistemas de produção de imagem.

Referências

Agamben, Giorgio (2009). *O que é um dispositivo?*. In: O que é o contemporâneo e outros ensaios. Chapecó: Argos. ISBN: 978-85-7897-005-5.

Crary, Jonathan (2013). *A modernidade e o problema da atenção*. In: Crary, Jonathan (2013). Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosacnaify. ISBN: 978-85-405-0453-0.

Danto, Arthur C. (2005). *A Transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosacnaify. ISBN: 85-7503-419-7

Danto, Arthur C. (2006). *Após o fim da arte*. São Paulo: Odysseus/Edusp. ISBN: 85-314-0932-2.

A práxis de Ermelindo Nardin

Ermelindo Nardin's praxis

LUCIA FONSECA*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual e professora do Instituto de Artes. Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.Mestrado, Universidade Estadual de Campinas. Graduação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas "Zeferino Vaz"(UNICAMP), Instituto de Artes (IA). Rua Elis Regina, 50, CEP 13083-854, Cidade Universitária Zeferino Vaz, s/n Campinas, SP, Brasil. Email: luciafonseca.av@gmail.com

Resumo: O presente ensaio visa refletir sobre um conjunto de obras de Ermelindo Nardin, artista visual brasileiro, cuja materialidade apresenta um modo particular de comportamento que traspassa limites entre linguagens. Aspectos gráficos e pictóricos incorporam-se na construção de estruturas e tramas móveis entre si e por isso, apresentam-se em estados de transformação. Para a realização do ensaio, recorro aos pensamentos de Merleau-Ponty sobre a Fenomenologia da Percepção (1994).
Palavras chave: processo criativo / arte contemporânea brasileira / fenomenologia / pintura / gravura.

Abstract: *The present essay aims to reflect on a whole range of works of Ermelindo Nardin, brazilian visual artist, whose materiality is presents a particular mode of behavior, overcoming boundaries between languages. Graphic and pictorial aspects take place and enbody the structures and mobile frames and therefore, are in constant change. For the realization of this essay, I go around the thoughts of Merleau-Ponty about the Phenomenology of perception (1994).*
Keywords: *Creative process / contemporary Brazilian art / phenomenology / painting, etching.*

Introdução

Nossa proposta de comunicação aborda o trabalho de Ermelindo Nardin, artista visual nascido em Piracicaba, Estado de São Paulo, Brasil. Foi professor universitário, lecionando pintura na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) por mais de 10 anos a partir de 1986, na Faculdade Santa Marcelina (SP)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

nos anos 2000 e no Paço das Artes da Secretária do Estado da Cultura (SP) no período de 1988 a 1990.

No período em que Nardin esteve na Universidade Estadual de Campinas pude acompanhar de perto boa parte da construção de sua pesquisa artística, as batalhas para se conseguir o "notório saber" e a titulação de doutor e – principalmente – trabalhando coletivamente questões do ensino do desenho no então Curso de Educação Artística.

O artista Nardin e sua práxis eram regidos por um estado quase permanente de desassossego. Era-lhe imprescindível avançar, ampliar, alargar e aprofundar suas investigações para com a poética, a linguagem e as experiências de vida. Para alguém como ele, um estado longo de estabilidade era pouco desejável.

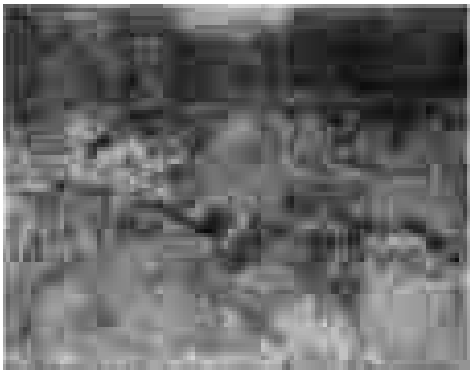
O sistema de construção de seu pensamento visual baseia-se não somente na exploração de apenas um meio de expressão, mas de vários meios operacionalizados de modo particular e relacional, a saber: pintura, gravura e desenho. Transpassar limites está no cerne de suas propostas poéticas. Este movimento coloca o ser e o estar nesta e naquela margem, simultaneamente. Por isso é que em muitos de seus trabalhos fica difícil estabelecer uma definição plena dos meios empregados, pois seus elementos constitutivos são incorporados entre si, ou seja, não são um nem outro, mas um e outro. Ermelindo Nardin tem interesse pelas figuras, mais precisamente, o nu feminino e esporadicamente, o nu masculino; no entanto, interessa-se também pela paisagem, que é o foco deste texto.

Minha análise parte de um conjunto de 25 a 30 "pinturas" realizadas e expostas entre setembro e outubro de 1994, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em tais pinturas – óleos sobre tela e dimensões que variam de 124 x 134 cm a 130 x 162 cm – acredito que exista a prevalência de um modo relacional. Parece existir um *traspassar* entre meios. E a palavra é essa mesma, pois o artista vai agir sobre um mesmo suporte, ora empregando um jogo cromático de aspecto matérico tradicionalmente pictórico, ora operacionalizando elementos da linha, do traço e tratamento gráfico (Figura 1 e Figura 2).

Traspassando limites

A principal referência para o estudo das "pinturas" de Ermelindo Nardin provém da Fenomenologia da Percepção, de Merleau-Ponty. Neste texto, o filósofo nos diz que "algo em trânsito que conhecemos necessário à constituição de uma mudança só se define por sua maneira particular de passar" (Merleau-Ponty, 1994: 370, grifo do autor). Esta consideração sobre o movimento, a partir do mundo percebido do pensador, parece ajustar-se a esta práxis e a seus objetos, permitindo apreendê-los não aqui ou lá, mas como algo que se mostra

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



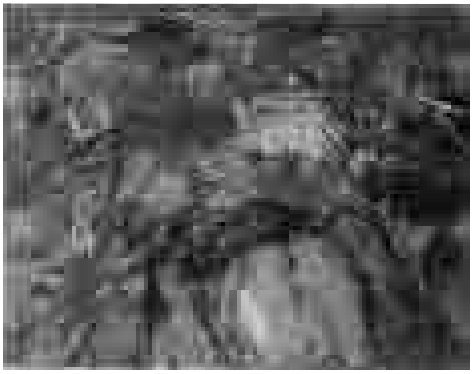


Figura 1 · Ermelindo Nardin, *sem título*, óleo sobre tela, 1994, 114×140 cm.
Figura 2 · Ermelindo Nardin, *sem título*, óleo sobre tela, 1994, 130×162 cm. Fotografias Rômulo Fialdini.
Figura 3 · Ermelindo Nardin, *sem título*, óleo sobre tela, 1994, 114×140 cm. Fotografia Rômulo Fialdini.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

num efeito de deslocamento. A convenção coloca que esses trabalhos sejam apresentados como desenho, pintura ou gravura, respeitando seus limites, mas a materialidade de cada um deles nos diz que vão além das fronteiras impostas por tais definições. Os procedimentos do artista com a linguagem resultam, na maioria das vezes, em formas organizadas por duas ou mais estruturas provenientes da contaminação e da justaposição de procedimentos múltiplos de ordem gráfica e pictórica, combinados mediante experiências com os três meios. Seu modo de pensar e arquitetar o trabalho gera objetos, que a meu ver, se fazem presentes enquanto potência; tal qual a metáfora do pássaro de Merleau-Ponty, que atravessa seu jardim, e "no momento mesmo do movimento é apenas uma potência acinzentada de voar e, de uma maneira geral, veremos que as coisas se definem primeiramente por seu comportamento e não por propriedades estáticas" (Merleau-Ponty, 1994: 370, grifos do autor). Ou seja, tomar estes trabalhos pela *primeira visada* de suas propriedades pode nos conduzir a experiências fáceis ou estáticas com as obras, sem ultrapassar a convenção; mas se os tomarmos por seus comportamentos, seu efeito de presença se fará enquanto potências de pensamento visual materializado em obra.

Estar em trânsito. Ir e vir da cidade de Piracicaba a São Paulo era seu cotidiano semanal. Havia um fluxo contínuo instituído na vida desse artista desde a juventude e creio, até os dias de hoje. Nardin precisava estar num e noutro lugar. No movimento de deslocamento, a paisagem se fazia entre dois pontos equidistantes marcados como interior/capital e pelas duas cidades ou em cada uma e em seus dois ateliês. No interior, a paisagem se conforma no entorno de uma bacia fluvial e seu largo e agitado Rio Piracicaba, que corta a cidade homônima, deixando-a com luzes brilhantes e cores luminosas. Lá o tempo e a vida correm mais morosos, assim como os espaços são mais amplos e verdes. Já a Capital do Estado se mostra pouco luminosa, predominantemente cinza, espaços mínimos, abarrotados e verticalizados. Em São Paulo o tempo e a vida urgem.

De um lado impera, no horizonte "a perder de vista", a natureza em transformação com suas cores saturadas e seus diversos matizes de verdes, amarelos, vermelhos, azuis e lilases, em especial destaque, o matizado do canavial, o ocre avermelhado e lavrado da terra roxa e da cana cortada e queimada. Mais perto da capital, uma cadeia de montanhas nomeada Serra dos Cristais apresenta uma topologia acidentada de altos picos e quebradas, coberta por Mata Atlântica original de espécimes e qualidades cromáticas exuberantes, cercada por plantações de corte, como o eucalipto.

Estar em permanente trânsito deu-lhe um modo peculiar de aquisição de conhecimento sensível e cognitivo, de olhar/ver/*poetar* sobre o mundo, a vida,

ou seja: por intermédio da linguagem, pode refletir, anotar e contar coisas sobre seu mundo vivido e formar um sistema de pensamento visual próprio. Talvez o aspecto a que esteja me referindo seja um conhecimento adquirido por um modo nômade de ser, por alguém desassossegado que, na sua inquietude, precisa estar em deslocamento, de transformação e de procura do que lhe permitirá aquietar e gerar sentido ou poética.

Três recepções

Temos aqui três experiências distintas de contato com obras da produção do artista e com a exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Uma delas vem da leitura de obras anteriores à mostra do museu, feita por Eduardo Subirats, teórico espanhol residente no Brasil por muitos anos. O texto foi inserido no catálogo da exposição.

No texto de Eduardo Subirats, transparece sua preocupação em contextualizar a composição cromática e a gestualidade de Nardin, em um viés expressionista, mas singularizando-o com relação à corrente europeia, entremeada pela vivência de um continente dilacerado pós-primeira guerra, à espreita de um segundo conflito. Pareceu-lhe desse modo, "doce demais" para o seu paladar a produção local, pois o que lhe chamou a atenção foi o modo de passar, ou melhor, *traspassar* situações ou zonas no interior de cada "pintura", em um modo suave, com "tonalidades cremosas" (Subirats,1988: 16).

Numa tarde, porém, Nardin surpreendeu-se com um menino à frente de um dos trabalhos da exposição, movendo-se de um lado para outro em longos e certeiros gestos corporais acompanhados de sons cortantes. "Pintura" e menino estavam em sintonia, pois o que era visto e apreendido na materialidade daquela tela se espelhava nos gestos e sons daquele corpo. Aquele menino, no contar do artista, pareceu ser levado de um ímpeto para o interior daquele "mundo". Provavelmente o que o fez adentrar a tela foi um impulso veloz e contundente de alguma linha, ou mesmo, um traço de matéria espessa e de cor saturada e/ou zona de massa mais pastosa com cores mais e menos luminosas e aspecto "lascivo".

As relações cromáticas nos tocam os sentidos, pois chegam a ser "brandas" de um lado e "voluptuosas" de outro. Vermelhos, brancos, pretos e/ou amarelos e azuis movem o espaço por meio de procedimentos gráficos e pictóricos justapostos e por contaminação entre áreas nos três trabalhos citados. Em cada um deles, o artista operacionaliza certas matérias translúcidas e outras densas, opacas e pastosas. Elas se dão em camadas e de uma maneira quebrada, rápida e em sentidos ascendentes ou horizontalizados, esparramados, curvos, transversais ou concêntricos.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Naquele momento de encontro do espectador com a obra, os dois gestos – do menino e do artista – se fundiram de imediato e sem censura num só deslocamento, simplesmente pelo comportamento que define aquela "vida de materialidade" e não por suas propriedades estáticas (seus materiais e técnicas, por exemplo), a definição do que é ou não pintura, sua vinculação à história da arte e o próprio museu. É aqui que entra "o voo do pássaro" de que nos fala Merleau-Ponty.

Considerações finais

Finalizo este texto apresentando a terceira experiência de contato com a exposição de Ermelindo Nardin. Trata-se de uma leitura pessoal, mista, baseada em minhas atividades conjuntas com o artista-professor, no depoimento dado por ele a respeito do garoto na exposição, na leitura do texto de Subirats, mas principalmente por meu contato direto com os trabalhos do artista. Todas elas são alinhavadas na costura da memória, que faz construir este texto.

A obra acima (Figura 3) apresenta uma "maneira particular de passar" como reflete o pensador, uma materialidade cujo comportamento se apresenta em ebulição e potencialmente em transformação: o espaço é construído por camadas e por movimentos intensos distribuídos em matérias gráficas e pictóricas (linhas, traços, massas, manchas e tarja/zonas de pinceladas), aliados a jogos cromáticos que se agitam e se interpenetram na conformação do espaço e da forma, articulados sobre a superfície plana da tela.

Pode-se dizer que esses procedimentos são definidos por duas tramas, uma espécie de filigrana de linhas e traços e uma ou mais malhas de manchas marcadas na tela por largas tarjas de pinceladas. São duas estruturas diferentes relacionadas, uma de aspecto gráfico e outra pictórica, que se incorporam na conformação do espaço. Essa arquitetura com as tramas denota o efeito de deslocamento, de *traspassar* entre meios, apontado no inicio do texto, gerando um estranhamento ao olho e aos sentidos. Isto porque desenho e pintura tendem a se interpenetrar. Essa confluência permite com que a presença da obra, na maioria dos trabalhos, se dê das duas maneiras, sem que necessariamente haja um prevalecer entre linguagens. É possível observar essa construção no conjunto de trabalhos do museu, além de várias fases e períodos da obra de Nardin.

As obras em azul, amarelo e vermelho (Figura 1, Figura 2, Figura 3), como todas do conjunto, apresentam uma inquietude e mais, colocam-nos diante de uma materialidade cujo comportamento se define por um estado de retesamento; há naqueles objetos algo tenso e ao mesmo tempo sensual, uma potência capaz de nos arrebatar para dentro. E estando dentro da trama nos vemos como que em trânsito, em deslocamento e em meio a transformações, conduzidos

pelo modo nômade de ser do artista. Merleau-Ponty nos diz: "nosso corpo e nossa percepção sempre nos solicitaram a considerar como centro do mundo a paisagem que eles nos oferecem. Mas esta paisagem não é necessariamente aquela de nossa vida. Posso estar em outro lugar mesmo permanecendo aqui, e se me retêm longe daquilo que amo sinto-me excêntrico à verdadeira vida" (Merleau-Ponty, 1994: 384, grifo do autor).

Referências

Merleau-Ponty, Maurice, (1994). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

Subirats, Eduardo (1994) "A poética da figura." In: Catálogo da exposição Nardin. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, setembro a outubro de 1994.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

La experiencia expositiva como medio para superar una fobia en la obra de Visi Ortega

The exhibition experience as a means to overcome a phobia in the work of Visi Ortega

LUIS ÁNGEL LÓPEZ DIEZMA*

Artículo completo presentado el 13 de enero y aprobado el 24 de enero de 2015.

*Artista visual Licenciatura en Bella Artes, Máster Universitario Producción e Investigación en Arte, Doctorando en Arte (FBAUGR).

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada (UGR), Facultad de Bellas Artes (FBA), Departamento de Pintura , Grupo de investigación Nuevos Materiales para el Arte Contemporáneo (HUM-611). Avenida de Andalucía, S/N, C.P. 18071 Granada, España. E-mail: luisangellopezdiezma@hotmail.com

Resumen: Este artículo se presenta como una aproximación a los elementos comunes en la obra de Visi Ortega, para comprender el sentido autobiográfico que caracteriza su trabajo. La superación de una fobia a través del arte contemporáneo como estrategia interdisciplinar.
Palabras claves: Miedo / Oscuridad / Danza / Luz / Performance.

Abstract: *This article is presented as an approximation to the common elements in the work of Visi Ortega, to understand the autobiographical sense that characterizes her work. Overcoming a phobia through contemporary art and interdisciplinary approach.*
Keywords: *Fear / Darkness / Dance / Light / Performance.*

Introducción

El objetivo principal en la obra de Visi Ortega es la superación del miedo a la oscuridad desde el arte contemporáneo, entendiendo éste como un vehículo

racionalizador que le permite crear contextos reales en situaciones ficticias. Para ello hace uso de su propio cuerpo como soporte generador de espacios efímeros que construye mediante la danza, la luz o la usencia de esta (la oscuridad), enfrentándose a las diferentes funciones adaptativas que debe realizar para entender y asimilar el miedo espacial a oscuras y las diferentes estrategias mnemónicas que se generan para la superación de la fobia.

Para entender este proceso creativo, concebido aquí como catártico, nos detendremos en las funciones/reacciones corporales adaptativas frente al miedo a la oscuridad: acluofobia. Un análisis sobre las posibles adaptaciones racionales al medio que vincula las estrategias artísticas utilizadas en el proceso creativo, cuyo interés principal es la presencia del miedo y su vencimiento.

De la misma manera que profundizaremos en el concepto luz como fuente de energía, que condiciona al resto de elementos comunes presentes en sus obras: oscuridad, negro, miedo, superación y espacio-cuerpo-danza. El cromatismo negro, propio de la oscuridad y representación de la misma, es un elemento que redunda en la obra de la artista y sus connotaciones negativas derivadas de la sociedad occidental que se manifiestan de forma consecutiva en la cotidianidad del individuo, provocando una patología emocional derivada en fobia. El cuerpo y el espacio le proporcionan nuevas construcciones donde la danza actúa como nexo de unión, es decir, el cuerpo es sometido a contextos espaciales no convencionales, donde la oscuridad está presente, y es supeditado emocionalmente por la presencia de objetos visuales que les exportan a lugares creados por su propia imaginación.

Para concluir, revisaremos los diferentes trabajos que enfatizan las amplias estrategias constructivas, que la propia artista genera mediante la terapia expositiva aplicada a la experiencia como metodología para superar la fobia. Estas obras son entendidas como metáforas de una realidad social construida por el miedo, por el sentimiento de peligro real o imaginario.

1. El miedo irracional; la acluofobia

Es necesario profundizar en el sentido autobiográfico que condensa la obra de Visi Ortega, nos referimos al sentimiento de miedo a la oscuridad que condiciona su forma de enfrentarse al mundo desde la infancia. Este miedo patológico desmedido generalmente causado por el hecho de que la persona no puede ver en la oscuridad, se denomina acluofobia. Un miedo irracional que se caracteriza por el pánico provocado en situaciones donde la no-luz está presente haciendo muy complejo la percepción visual de los elementos que componen lugares oscuros, provocando que el sujeto se encuentre en situación

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

de riesgo, realizando cambios fisiológicos y físicos corporales para afrontar el peligro real o imaginario.

Desde la acluofobia, a través de la creación artística, la artista pretende racionalizar y entender la forma de asimilar el miedo, imaginando el modo de salvaguardarse, no abdicando la consciencia sino llevándola a su punta más extrema. El proceso artístico es entendido como terapia de exposición, para la superación del miedo a los espacios oscuros y el estudio de estos comportamientos se convierte a su vez en las pautas necesarias para poder ser aplicadas a la superación del miedo irracional ante la oscuridad.

1.1 La luz como fuente de energía / La oscuridad como ausencia de vida

Como apuntábamos al inicio del capítulo, el miedo a la oscuridad es una patología que la propia artista de forma autobiográfica canaliza a través de la creación artística expositiva, es decir, utilizando el espacio negativo, el espacio oscuro, para desarrollar las propuestas que marcarán a su vez unas pautas para percibirlo y concebirlo de forma diferente. Esta percepción no podría entenderse sin detenernos en el concepto contrario, la luz como experiencia sensorial con aspectos tanto físicos como emocionales.

Como elemento alegórico, la luz expresa seguridad, calidez, vida. Simbología positivista que en la obra de la artista se concibe como el principal arma para combatir el miedo. Por ello el termino luz, no se entiende si no prestamos atención a la oscuridad, debemos tener consciencia que está ligado intrínsecamente ya que una no se produce si no está la otra, en palabras de Hegel "la luz pura y la pura oscuridad son dos vacíos que son la misma cosa" (Stoichita, 1999: 10). La determinación de luz viene dada por medio de la cantidad de oscuridad; y la determinación de la oscuridad es provocada por la cantidad mínima de iluminancia y luminosidad que irradie el foco lumínico.

Por consiguiente entendemos la oscuridad como ausencia de luz y claridad para percibir los objetos, los espacios. La oscuridad es concebida en la obra de la artista como un territorio donde la ritualización hacia la espiritualidad se produce de forma más inmediata y factible, como un fenómeno que irrumpe de lo inesperado en la propia percepción visual del espectador y se convierte en una sensación inusual, ya que el sentido prioritario de la vista no obtiene la referencia visual que cotidianamente percibe.

1.2 La danza como estrategia del proceso creativo

Para terminar de comprender la obra de Visi Ortega es necesario detenernos en el sentido ritual de la escena en el contexto creativo a través del cuerpo, el

espacio, el movimiento y el sonido, prevaleciendo éstos ante la percepción visual. El cuerpo como contenedor, como espacio y las diferentes funciones adaptativas que debe realizar para entender y asimilar el medio espacial a oscuras.

Para ello la artista hace uso de la danza como un lenguaje vivo que habla del hombre y es utilizado como mensaje artístico que se proyecta a una realidad superior donde con imágenes y alegorías se establecen relaciones más íntimas entre las emociones y la necesidad de comunicar del ser humano (Wigman, 2002:17).

El movimiento natural a través del gesto conforma un sentido y un significado connotativo y estético, que a su vez puede estar concebido y estructurado. Es un arte de representación que utiliza el cuerpo como medio de expresión:

> *El cuerpo como espacio, como contenedor y emisor de emociones, que a su vez establecen límites entre lo corpóreo y lo vacío, entre lo interior y lo exterior; dicotomías establecidas análogas a la luz y la oscuridad que conforman a su vez el espacio y lo definen* (Ortega, 2012:69).

2. Miedo (2007-2010)

La obra titulada *Miedo* (Figura 1) reflexiona sobre los acontecimientos ocurridos de manera repentina donde el cuerpo establece relaciones sensoriales hacia el interior, es decir, la oscuridad lo inunda y los impulsos corporales nacen irracionalmente como consecuencia de una danza propia del movimiento primitivo del cuerpo en situación de riesgo. Un vestido negro , símbolo de luto, la muerte, la soledad, las tinieblas, como encubridor y protector del cuerpo, confeccionado como un escudo y acompañado de otros elementos como la venda negra para ocultar los ojos y los zapatos del color del fuego.

La acción se produce en un espacio y tiempo determinado y con un sonido concreto; los latidos del corazón conforman los ritmos musicales marcados para la evasión del cuerpo. Un trabajo donde el movimiento, la danza, el espacio y el tiempo se conjugan para conformar nuevas concepciones espaciales y nuevas connotaciones simbólicas de la oscuridad.

> *Como primeras indagaciones sobre estos contextos producidos con espontaneidad, donde el cuerpo no ha decidido que tenga lugar, se desarrolla un proceso artístico cargado de connotaciones simbólicas, análogas a los diferentes contextos cotidianos que nos son dados desde el desconocimiento y la extrañeza de su ejecución* (Ortega, 2012: 94)

3. La caja de música (2009-2010)

En esta propuesta se nos presenta la *caja* como universo oscuro envuelto de

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

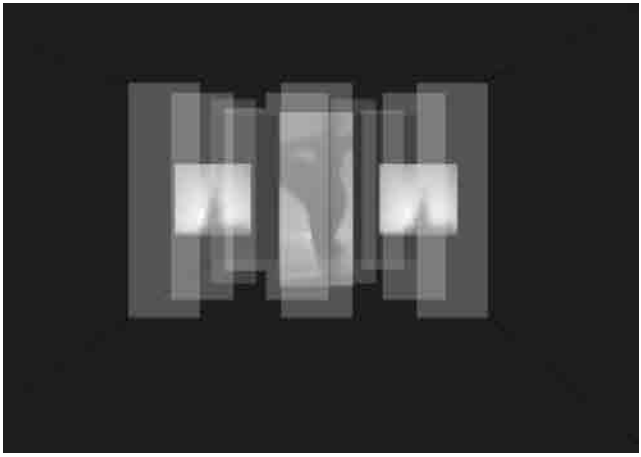


Figura 1 · Performance *Miedo*, de Visi Ortega en la sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Granada, 2007. Fotografía de: Visi Ortega.
Figura 2 · Visi Ortega. *La caja de música*, 2009-2010. [Maqueta instalación] Dimensiones variables. Tejido de algodón negro, tejido translúcido blanco, proyector y audio. Fotografía de: Visi Ortega.

miedos, de recuerdos que representan un pasado y condicionan un presente. Con el objetivo de sellar y guardar las turbaciones internas y que no sean expuestas al mundo exterior. La sombra y los espacios ocultos son los elementos claves de la obra, una instalación conformada por un espacio cúbico, donde se generan zonas no visibles pero sí accesible, donde el espectador puede formar parte de un espacio constructivo.

Las imágenes proyectadas representan tres figuras: dos muñecas a ambos lados y una bailarina central que es la propia artista, desarrollando movimientos, creando diferentes contestos espaciales, en contrapunto con las muñecas que solo giran sobre su propio eje. En palabras de la artista: "Una analogía a la privacidad, la incapacidad de superación, la provocación, lo oculto que desea ver la claridad; una intuición del miedo interno que no se deja domesticar" (Ortega, 2012:117).

Conclusión

Para concluir, podemos destacar que la premisa que justifica la obra de la artista Visi Ortega es conseguir que el arte participe como vehículo ritualístico capaz de conmover tanto al creador como al espectador, siendo este coautor de la obra, entendiendo que la misma se finaliza en cuanto a la percepción y comprensión por un tercero.

Un proceso creativo que se desarrolla con el propósito de interrelacionar el arte como reflexión antropológica a la concepción del arte como medio reflexivo capaz de supeditar emociones a través de las posibilidades que ofrece la luz y la no-luz en el espacio convencional.

Otro de los elementos a destacar en la obra de la artista es la utilización del lenguaje del cuerpo como herramienta de construcción y apropiación del espacio, teniendo en cuenta su morfología y contextualización.

El desarrollo de la danza en contextos oscuros es la estrategia metodológica que fundamenta la obra de la artista, mediante la cual se enfrenta a la superación de una fobia, lo que supone la adaptación corporal en un espacio y un tiempo determinado. La apelación al movimiento a través de la danza construida principalmente por la sombra, como elemento interno que narra los miedos irracionales íntimos ligados al sujeto.

Referências

Ortega, Visitación (2012) *Miedo a la oscuridad. El arte contemporáneo como estrategia de intervención para superar la fobia a los espacios oscuros*. Granada: Universidad de Granada (Inédito).

Stoichita, I. Victor (1999) *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela. ISBN: 8478444394, 9788478444397

Wigman, Paul; Nardone, Giorgio (2000) *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Aguazul. ISBN: 8492355115.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Há um equívoco de obscenidade na obra sexualmente explícita de Clara Menéres (1968-72)?

Is there a misconception of obscenity in the sexually explicit work of Clara Menéres?

LUÍS HERBERTO NUNES*

Artigo completo submetido a 10 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Doutor em Belas-Artes, Especialidade de Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Licenciatura em Artes Plásticas / Pintura, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, LabCom — Laboratório de Comunicação e Conteúdos On-line. Rua Marquês D'Ávila e Bolama. 6201-001 Covilhã, Portugal. E-mail: luisherberto@gmail.com

Resumo: Clara Menéres apresenta, entre 1968 e 1972, algumas obras intencionalmente desafiadoras para a sociedade portuguesa do Estado Novo. Neste contexto, permitem interpretações equívocas, mas marcam definitivamente a posição da artista, apesar da sua relativa invisibilidade no presente. Contribui para uma controvérsia construtiva, ajudando a abrir outros percursos contra o conservadorismo instalado.

Palavras-chave: provocação/ Estado Novo / género / obsceno / feminismo.

Abstract: *Clara Menéres presents, between 1968 and 1972, some intentionally challenging work for the Portuguese society during the dictatorship known as Estado Novo. In this context, these works allows misinterpretation, but definitely stands for the artist's position, despite her present relative invisibility. She contributes to a constructive controversy, helping to open other paths against the installed conservatism.*

Keywords: *provocation / Estado Novo / gender /obscene / feminism.*

Introdução

Clara Menéres (n.1943) é uma das artistas representativas em Portugal, a partir da década de 1970, cujo registo formal permitiu interpretações e leituras controversas.

Algumas das suas obras realizadas entre 1968 e 1972, surgem publicamente com leituras equívocas e ambíguas, num período marcado por forte censura do Estado Novo e no enquadramento moral da Igreja. Neste contexto, permitem associações próximas a conceitos como 'obscenidade', que por si, é uma categoria susceptível de provocar interpretações ajustáveis a noções como 'indecente' ou 'vulgar', subordinadas à corrupção moral e tangenciais a conteúdos pornográficos, no modo como são recebidas publicamente.

O carácter provocativo destas obras assume evidentes interrogações sociais, visíveis em *A Menina Amélia que vive na Rua do Almada,* (1968), um grupo escultórico referente aos meandros da prostituição feminina, na conhecida rua com o mesmo nome, na cidade do Porto. Assume uma posição relativa às questões de género e no modo como interferiam nos modelos de comportamento e no estatuto social.

Relicário, uma pequena e conhecida peça no território português, datada de 1970, permite leituras múltiplas, contudo, é sobretudo uma irónica crítica da sociedade portuguesa conservadora. Configura-se de igual modo, como uma obra de referência da artista em temáticas desta natureza.

Entre outras produções de Clara Menéres, a série de *Bordados*, obras claramente esquecidas na arte portuguesa e que realiza em 1972, reafirma o seu posicionamento, num percurso intencionalmente orientado para as questões de género, em experimentações plásticas também elas radicais para a sociedade portuguesa anterior à Revolução de 25 Abril de 1974. Neste conjunto de obras intimistas, a representação do corpo é apresentada como uma séria arma de provocação às construções sociais cristalizadas que definem papéis específicos para cada género e que remete para as mulheres uma posição claramente dedicada à família de hierarquia patriarcal.

Clara Menéres produz ocasionalmente até ao início da década de 1990, algumas obras nesta direcção, debatendo-se com os padrões conservadores generalistas que recusam a presença pública de obras desta natureza e em simultâneo, condicionam a interpretação das suas obras.

O equívoco da obscenidade

As representações artísticas sexualmente explícitas são frequentemente associadas a conceitos como o que representa a obscenidade, que por si, é uma categoria cultural susceptível de provocar leituras de intensidade variável.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Conjuga-se a noções anexas e oscilantes como indecente, vulgar, ordinário ou grosseiro, subordinadas à corrupção moral, ou no que representa a pornografia, nos pressupostos comuns que a determinam no presente.

Como refere Lynda Nead (1992), o corpo obsceno não tem fronteiras ou está sequer contido numa qualquer estrutura moral e de igual modo, é uma representação que estimula o observador, à semelhança da pornografia comercial, no modo como são hoje entendidos os vocábulos, ambos com interpretações variadas do seu sentido original. A etimologia apresenta algumas possibilidades, com a maioria dos dicionários a remeterem para o latim (*obscaenus*), referindo-se a algo que vem do imundo, ou o é precisamente, adaptando-se às definições legais, no que é depravado e/ ou ofensivo para a decência (McKay, 2010).

Por outro lado, recuamos igualmente para outro contexto, existente na Grécia Clássica, em que a palavra obsceno (*ob skené*), se refere ao espaço 'fora de cena' ou atrás do cenário e que refere precisamente ao que não pode ser presenciado, para não ferir a sensibilidade dos espectadores, incluindo de igual modo certos comportamentos sexuais associados à violência (Mey, 2007). Refere-se precisamente a determinados actos na Tragédia Grega, que pela sua violência eram afastados visualmente da audiência. (Sánchez & Medina, 2005).

Na sua origem, a noção de obsceno, não era associada à representação do sexo, bastante comum na Comédia e na Sátira, ou nas representações plásticas eróticas (Marcadé, 1962). Este conceito adapta-se futuramente no modo como as representações visuais de natureza sexualmente explícita são interpretadas e remetidas para espaços próprios, como o *Museum Secretum*, no *British Museum* ou no *Gabinetto degli oggetti osceni* do *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, em que o pornográfico obsceno é contido para se manter à margem do enquadramento da representação (Douzinas & Nead, 1999). Também Walter Kendrick (1987), um especialista em Literatura Inglesa, se refere a este propósito, como um fenómeno da representação cultural, seja texto, visual ou cinematográfico, do domínio público e legal. Na língua inglesa, esta temática socorre-se de uma analogia estruturante, que faz concorrer o termo *ob skené* com *off scene*, e admite interpretar o seu sentido como uma categoria cultural que depende de juízos de valor, à semelhança da questão estética ou da questão moral. Também Mey (2007), nesta linha, propõe a interpretação do que é obsceno a partir de determinados valores arbitrários e construídos culturalmente, através do debate público e mediações dos sistemas de valores resultantes.

Obra e conceito em discussão

O espaço físico e conceptual que Clara Menéres apresenta nas obras em análise,

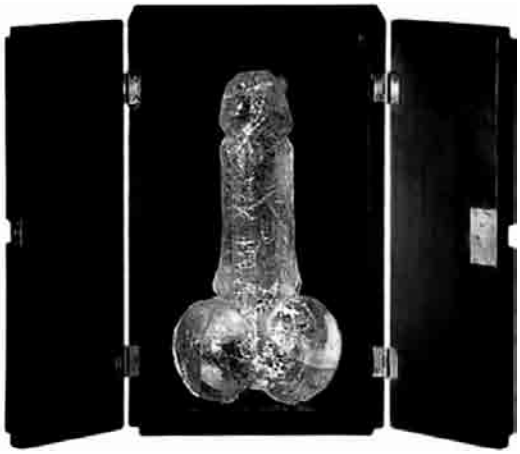


Figura 1 · Clara Menéres (1970), *Relicário*.
Colecção da autora.

tem precisamente muito deste sentido do que está (ou deveria estar), fora de cena e muito pouco das interpretações actuais do que significa o obsceno. Em *Relicário* (Figura 1), apresenta uma sacralização do *phallus* erecto, o referente proibido da representação institucionalizada da cultura ocidental, anunciando a sua ruptura, e que pouco desta temática permite no vasto campo da *high-art*, antecipando-se a Lynda Benglis ou Robert Mapplethorpe, que protagonizaram momentos ímpares de ruptura nas artes plásticas, recorrendo a imagens sexualmente explícitas, catalisando controvérsias políticas e académicas intensas que ainda hoje estão presentes e se situam como referencias incontornáveis nas temáticas sobre sexualidade e género.

Menéres introduz ainda nesta obra todo um contexto religioso, quer na forma, quer no título, uma vigorosa crítica ao modelo patriarcal lusitano. Acrescenta-lhe um outro factor que é caro à sociedade portuguesa da sua época, cuja moral pública tem uma máscara patriarcal absoluta, irredutível, reafirmada na relação íntima entre Estado e Igreja, acentuando assim uma dicotomia de adoração/ recusa, encostando-se a uma imagem que lhe ficará colada até ao presente.

O *Relicário*, segundo a própria autora, é uma obra de intervenção e de ruptura no enquadramento moral português que se vivia na década de 1960, realizada sem quaisquer referências exteriores, já que a situação política privilegiava uma cortina contra a informação exterior, não deixando contudo de estar atenta

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 2 · Clara Menéres (1972), *Bordado — Seio*. Colecção da autora.
Figura 3 · Clara Menéres (1972), *Bordado*.
Figura 4 · Clara Menéres (1972), *Bordado*. Colecção da autora.
Figura 5 · Clara Menéres (1972), *Bordado — Torso*. Colecção da autora.

à realidade política e social portuguesa, que diferia bastante do que se passava em países como a França e Inglaterra, lugares comuns nos destinos dos artistas que poderiam realizar esses movimentos migratórios (Rodrigues, 1994). Acrescenta ainda um discurso realista e incómodo da imagem em confronto com o social e publicamente aceite, apesar do universo *Pop* em que produzia na época, que não seria suficiente para impedir a polémica que obrigou a retirar a obra do espaço museológico institucional, num contexto cultural que privilegiava uma 'arte oficial' e que dificultava quaisquer outras manifestações que lhe fossem ideologicamente exteriores (Lambert & Fernandes, 2001).

Se esta obra ofendeu os seus contemporâneos, porque desafiava certos paradigmas da decência ou algumas normas sociais e porque promovia sentimentos de repulsa, então a sua interpretação estaria mais perto do obsceno, numa acepção presente do termo, mas afasta-se vertiginosamente do processo intencional da autora. É sempre possível associar-lhe, depois de mais de quatro décadas da sua produção, as propostas conceptuais de Linda Williams (1994), que apresenta abordagens de ruptura na utilização de conteúdos eróticos e pornográficos produzidos por mulheres e estruturados na oposição à habitual construção masculina. Williams vai mais longe e questiona toda uma profusão de representações de pénis, num sentido de homenagem ao *phallus*, como resultado de um processo íntimo e não de uma construção voyeurística, mais recorrente na produção masculina da temática. O *Relicário* está obviamente desprovido de uma carga pornográfica e obscena e enquadra-se mais na crítica dos modelos patriarcais, permitindo de igual modo algumas interpretações mais intimistas, sem perder as evidentes leituras de manifesto feminista. Para a artista, é um *leitmotiv* desde os primórdios da humanidade (Menéres, 2014).

A série dos *Bordados* (Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5), que Clara Menéres produz em 1972, praticamente desconhecida do grande público, define na sua expressão, *'avant-la-letre'*, uma posição feminista, das mulheres que utilizam a expressão feminina nas suas propostas radicais, em consequência da educação feminina, fruto de imposições pedagógicas anexas a determinadas envolvências morais (Freire, 2010). É precisamente neste enquadramento, extremamente negativo para a artista, que produz uma pequena série de imagens sexualmente explícitas, intencionalmente provocatórias e igualmente radicais no modo como se afasta dos materiais tradicionais utilizados na pintura e na escultura institucionalizadas, resultando como consequência, em poucas ou nenhumas referências a este propósito. Tecnicamente, são bordados irrepreensíveis, em oposição a todo o seu percurso educacional imposto.

Neste período, a história e a crítica da arte assumem um discurso canónico,

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

com muitas definições normativas, quer técnicas, quer temáticas, e neste caso, o discurso da sexualidade que Menéres apresenta, rompe com o mito da sexualidade artística masculina, que suprime quaisquer outras referências (Jones, 2014).

Representam uma oposição ao enquadramento moral que se vivia e que condicionava os comportamentos sociais admitidos para o sexo feminino. Permitem uma imediata leitura ambígua, que oscilava entre a linguagem dos lavores femininos e que representavam um imperativo na educação esmerada das meninas, e o despropósito dos códigos instituídos, que apresenta sexo no lugar dos passarinhos e das flores. São obras que propõem de imediato, um conflito nos paradigmas sociais e consequentemente, no meio artístico da época.

Esta abordagem crítica tornar-se-ia mais tarde, na década de 1990 e seguintes, algo recorrente e internacionalmente visível, na produção por parte de algumas mulheres artistas, como por exemplo, Ghada Amer (n.1963), que Giulia Lamoni apresenta como uma das representantes de uma inegável metáfora feminista entre outras artistas (2011). A própria situação de Amer é muita clara no que diz respeito à exploração de imagens nesta categoria, oscilando entre uma representação do papel subordinado da mulher e a assertividade da figuração sexualizada em torno da representação do prazer.

Clara Menéres não produziu muita obra desta natureza. Para a autora, foram realizadas na medida certa. Mas as poucas que são visíveis e conhecidas, são as suficientes para a conotar no plano do erótico/ provocatório, dada a publicidade negativa nos meios de comunicação e de igual modo, tornaram-se necessárias para a controvérsia construtiva nas questões de género. São nitidamente obras que intervêm nos territórios do género e da igualdade, com um posicionamento socialmente crítico neste sentido e que recorrem a simbologias do sexualmente explícito, recusando de igual modo, um enquadramento feminista absoluto. É ainda importante olhar para a produção artística no feminino de um modo particular, acentuando o seu papel no contexto geral e no meio de todos os outros artistas, na medida em que historicamente, essa produção tem significados muito particulares nas rupturas que configuram em territórios habitualmente masculinos.

Conclusões

No panorama artístico português, Clara Menéres marca decididamente a sua posição, contribuindo para uma controvérsia construtiva, abrindo um leque de possibilidades para as novas gerações de mulheres artistas. Contudo, com relativa invisibilidade, na continuação das primeiras feministas representativas nas artes visuais, também elas ainda afastadas do reconhecimento no núcleo duro artístico.

Podemos facilmente constatar que não existe, em quantidade razoável,

dada a importância atribuída nos meios académicos e artísticos nacionais, investigação pormenorizada sobre esta artista.

As suas intervenções em temáticas de género e no domínio do sexualmente explicito e/ ou erótico, são bastante cuidadas e seguramente uma referência incontornável no estudo da sua produção visual. São obras posicionadas com subtileza acutilante nos enquadramentos sociais que refere e assumem claramente um carácter provocatório que se sobrepõe a outras leituras, colando-se também à imagem da artista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Douzinas, C., & Nead, L. (1999). *Law and the Image: The Authority of Art and the Aesthetics of Law.* Chicago: The University of Chicago Press.

Freire, I. (2010). *Amor e sexo no tempo de Salazar.* Lisboa: A Esfera dos Livros.

Jones, A. (2014). Art and Its Histories as 'Deployments of Sexuality'. In A. Jones, *Sexuality. Documents of Contemporary Art* (pp. 12-27). Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press.

Kendrick, W. (1987). *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture.* New York: Viking Penguin Inc.

Lambert, F., & Fernandes, J. (2001). *Porto 60/ 70 — Os Artistas e a Cidade.* Porto: Asa.

Lamoni, G. (2011). 'Philomela as Metaphor. Sexuality, Pornography and Seduction in the Textile Work of Tracy Emin and Ghada Amer'. In J. L. Wallace, & J. Hirsch, *Contemporary Art and Classical Myth* (pp. 175-197). Farmham: Ashgate Publishing Limited.

Marcadé, J. (1962). *Eros Kalos. Essai sur les répresentations érotiques dans l'art grec.* Genève: Les Éditions Nagel.

McKay, C. (2010). Murder Ob/ Scene: The Seen, Unseen and Ob/ scene in Murder Trials. *Law Text Culture*, 79-93.

Menéres, C. (Fevereiro/ Dezembro de 2014). Diálogos. (L. Herberto, Entrevistador)

Mey, K. (2007). *Art and Obscenity.* New York: London and New York.

Nead, L. (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality.* London: Routledge.

Reilly, M., L.A, F., Amer, G., & Antle, M. (2010). *Writing the Body: The Art of Ghada Amer.* New York: Greogory R Miller & Co.

Rodrigues, A. (1994). In *Anos 60. Anos de ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta.* Lisboa: Livros Horizonte/ Lisboa 94.

Sánchez, M. B., & Medina, A. V. (2005). *Aspectos del teatro griego antiguo.* Sevilla: Universidad de Sevillha.

Williams, L. (1994). What do I see, What do I Want? In N. Salaman, *Women Artists Look at Men* (pp. 3-12). London & New York: Verso.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Obra/Vida: os Signos Justapostos na Pintura de Ubiratã Braga

Work / Life: the Signs Juxtaposed in Ubiratã Braga Painting

LUIZ EDUARDO ROBINSON ACHUTTI*

Artigo completo enviado a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015.

*Artista Visual, Fotógrafo – Pesquisador em Antropologia Visual e Professor Universitário.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (I.A.) Departamento de Artes Visuais (DAV), Rua Senhor dos Passos, 248. CEP 90020-180 – Centro – Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: robinson.achutti@gmail.com

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar a obra de Ubiratã Braga (Porto Alegre, 1965). Por meio de um "inventário" teórico, espacial e afetivo, busco retratar o pintor coletor de imagens, mas também trazer à luz seu estilo muito particular de trabalhar. Estilo que decorre obviamente de sua forma de ser, de ver o mundo, determinando a existência de uma obra peculiar hoje de reconhecido vigor criativo.
Palavras chave: pintura / processo / colagens / vida.

Abstract: *This article aims to present the work of Ubiratã Braga (Porto Alegre, 1965) . Through an "inventory" theory, spatial and emotional seek to portray the image collector painter, but also bring to light your particular style of working. Style that stems obviously his way of being, of seeing the world, determining the existence of a peculiar work today creative force recognized.*
Keywords: *painting / process / collages / life.*

Introdução

O universo de trabalho dos artistas, seus valores e estilos de vida que levam, são fatores que conformam conteúdo e estética de suas obras e sempre me instigaram e me encantaram. Foram muitas vivências fotografando o cotidiano

de Iberê Camargo (Restinga Seca, Brasil, 1914-1993), Xico Stockinger (Traum, Áustria, 1919-2009), Maria Tomaselli (Innsbruck, Áustria, 1941), entre outros.

Iberê Camargo, considerado um dos maiores pintores do Brasil, uma pessoa forte, difícil, direta, artista de um trabalho visceral que pude acompanhar durante o último ano de vida e trabalho. Xico Stockinger – o escultor dos guerreiros de ferro e madeira, verdadeiro exército metafórico iniciado ainda nos tempo da ditadura, que ficou, de certa maneira, como sendo símbolo geral de sua obra. Maria Tomaselli, uma das maiores pintoras e desenhistas ainda em plena atividade, com muita potência poética, suas cores especiais, seu universo de casas e rostos, que atualmente desenvolve seu trabalho também em lonas de caminhão (Tiburi & Mattar, 2009).

O presente artigo almeja merecer a riqueza do mundo de Ubiratã Braga, um ainda jovem pintor de Porto Alegre. Inevitavelmente se estará, ao buscar um nexo, escrevendo sobre vida e obra, operando camadas, justapondo ideias, tempos e lugares por coerência e necessidade com relação a forma de trabalhar do artista (Figura 1 e Figura 2).

Para uma obra especial é fundamental uma abordagem e exposição formal por meio também da utilização de fotografias sucessivas, que possam tratar do universo de trabalho de Ubiratã Braga. Seu espaço e prática possuem características que são da ordem do inefável e, portanto, no limite dialogam mais à vontade com as imagens.

1. A Vida é feita de camadas de significados

Ubiratã Braga um pintor coletor de imagens. Ele que, enquanto iniciava a faculdade de Biologia, trabalhou como fotógrafo do Instituto geral de perícias no departamento de criminalistica do Estado do Rio Grande do Sul – seu único emprego – e, adiante, buscou o desenho e a pintura, formando-se no bacharelado do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Ele pode passar meses sem pintar, apenas coletando nas ruas imagens, quando cria uma espécie de banco de referências a serem utilizadas em suas pinturas na forma de colagens, concebidas como num transe criativo. Ubiratã afirma: " – eu disponho de tempo, do meu tempo – eu gosto de olhar as formigas enquanto tem gente que prefere ir ao shopping." (Ubiratã Braga, depoimento pessoal, janeiro 2015).

O artista está sempre numa inspiração autobiográfica e, no dia-a-dia, por opção, busca se aconchegar numa vida de certa forma solitária, sem dar assunto aos apelos externos – ele concentra-se em si e nos seus trabalhos para os quais reserva todas as suas energias. Quando curiosidades o apelam, sempre

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Atelier do artista Ubiratã Braga. Fonte: própria.
Figura 2 · Ubiratã Braga no seu atelier. Fonte: própria.

em função do trabalho artístico, ele então volta a ser um homem do campo científico, dos tempos da biologia, capaz de se dedicar semanas ou meses pesquisando, por exemplo, tudo sobre o desgaste dos materiais, sobre o mundo da ferrugem que pode ser induzida e/ou conquistada via a ação das intempéries dos dias (Figura 3 e Figura 4).

O expressionismo dá caráter a sua obra, e o artista não respeita o tempo no sentido de ser livre dele. Em certa medida Ubiratã, por circunstâncias várias, enfrenta períodos de crise quando fragmenta-se pessoalmente, aparentemente para de trabalhar , desconecta-se ainda mais de tudo a sua volta. Nestas ocasiões, na verdade, permite-se um mergulho para depois ressurgir como que reconstruído com sua arte, pela via de suas criações não programadas, das camadas de matérias e cores que agrega, cola, retoca, sobrepõe. Ele, ao perder forças quando levado a estados que remontam imaginários oriundos desde sua inquieta e complexa infância , na verdade está represando, acumulando o que se transformará em mais um quadro – um fôlego de vida que surgirá (Figura 5).

São diversos os materiais utilizados: fotos, desenhos, lonas, voais, papéis canson e vegetal, colas de toda ordem, lápis, bases acrílicas, químicos, pigmentos, óleo, óxidos, materiais ferruginosos. Trabalha na parede, no chão, recorta, sobrepõe, cola, apaga, remenda, repinta, inventa mais uma camada... Um incansável criador, conforme nos dá conta a curadora de sua recente exposição premiada:

> *Espaços picturais densos e simbólicos, resultado não de um projeto ou de uma intenção pré-estabelecida, mas do enfrentamento cos os suportes e materiais, com a própria trajetória artística. Lentos e exigentes no processo, ora gritantes, ora sussurrantes na forma, os desenhos e pinturas de Ubiratã Braga* (...) *nascem como campos de experiência formal e expressão de afetos. Dão visibilidade, cada qual a seu modo, ao turbilhão de sentimentos, compreensões e lembranças que movem o artista, em sua tentativa de instaurar ordem ao que emerge como caos* (Paula Ramos, curadora, convite da exposição).

2. Reconstruções de vida

O fotógrafo e antropólogo Pierre Verger[1], que viveu no Brasil, justificava sua prática como uma entrega corporal, quando tratou de discorrer sobre um dos seus impulsos inspiradores como "voir sans savoir". No mesmo sentido, Ubiratã Braga inventa para si um jogo de quebra-cabeça, no qual nunca uma pintura é planejada ou por ele visualizada ao se deparar com a tela branca. Ele trabalha vários quadros ao mesmo tempo: uns ficam esquecidos, outros ressurgem, acidentes e migrações entre telas são bem-vindos – manchas, ação do tempo, ácidos, inusitados achados ao acaso, uma série de imponderáveis vão sobrepondo camadas aos signos de origem, muitas vezes transportados do mundo real na

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · Os químicos no atelier. Fonte: própria.
Figura 4 · Matéria externa ao atelier. Fonte: própria.
Figura 5 · Ubiratã Braga, atelier do artista. Artista em criação. Fonte: própria.
Figura 6 · Atelier do artista, Ubiratã Braga em criação. Fonte: própria.

forma de fotografias, depois desobedecidas, oferecidas à sorte. E quando "nascem" seus quadros, são de uma gestação como a vida dos seres, quando imponderáveis, muitas vezes determinam as existências reais.

Depois de quinze anos sem expor e mesmo pouco ou nada comparecer em eventos e exposições, Ubiratã realizou sua exposição "Céus de Chumbo sobre Horizontes de Ferro" (2013, Casa De Cultura Mário Quintana, Porto Alegre) que recebeu em 2014 o mais importante prêmio de artes visuais – Prêmio Açorianos – da Cidade de Porto Alegre, onde sempre viveu.

> *O fascínio provocado no espectador de sua obra não depende tão somente dela. Requer um engajamento do interlocutor. Não que a obra por si só não se sustente, mas porque precisamos de tempo e dedicação para que ela possa nos fazer perceber as presenças que nela constam e indicar as ausências que também ali se encontram. Mesmo que identifiquemos elementos facilmente reconhecíveis, como os pregos, presentes em outros trabalhos do artista, ao dedicar-lhe o tempo necessário (variável de um indivíduo a outro), podemos nos questionar se o que enxergamos na obra é realmente aquilo que vemos ou aquilo que supostamente o artista quisera nos induzir a ver.* (Goldschmidt, 2014).

O começo de um trabalho não necessariamente aponta resultado final. Há desvios, reviravoltas, hesitações. Via de regra são os imponderáveis, acasos, coincidências que assumem o comando que irá dando a direção. Como diz o próprio artista "o que eu penso só serve como mola propulsora, um gatilho para eu trabalhar, querer me expressar e dar significado a minha vida."(Ubiratã Braga, depoimento pessoal, janeiro 2015).

Conclusão

Nos conhecemos há muitos anos, ficamos sem nos ver mais de dez. Este artigo surgiu de uma visita ao apartamento de Ubiratã Braga, seu refúgio, suas paredes cobertas de arte, de inúmeros artistas, as técnicas mais variadas. Apartamento térreo, pátio para cuidar seus cactos, também local de experiências com materiais diversos, passagem que conduz até seu atelier ao fundo. O ambiente é de paz, de pouca luz e muita paz, seu cachorro Walke me observa. Conversamos sobre a vida e a arte, sua arte (Figura 8, Figura 9, Figura 10).

Um grande artista, que não faz concessões a nada nem a ninguém. Sua arte o faz viver. São movimentos e decisões pictóricos vitais num trabalho orgânico que, se de alguma maneira partem do mundo, dos dias, de alguma imagem fotografada, uma ideia retomada, a continuação do processo criativo volta-se para o interno da alma e do espírito do artista. No uso de materiais distintos e imagens pré-existentes, junta-os criando espaços, articulando tensões entre materiais e

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 7 · Ubiratã Braga, Sem título, 2013.
Figura 8 · Apartamento e atelier de Ubiratã Braga. Fonte própria.
Figura 9 · Ubiratã Braga, "Halo", 005/2012 - 132×190 cm. Coleção: Eloisa Tregnago, POA/RS.
Figura 10 · Ubiratã Braga, Salta Dor, 2012 140×190 cm. AST, Ubiratã Braga. Coleção: Paulo Roberto Gaiger Ferreira, São Paulo – SP.

camadas que sobrepostas colaborem e não se apaguem uma as outras na sucessão em que vão acontecendo.

Espaços que convivem e disputam na mesma obra, materiais que merecem existir com transparência na mesma superfície plana. Assim, sem medir o risco, poderia afirmar que tudo se harmoniza nas cores e tons que hoje predominam no trabalho de Ubiratã. Na verdade não são cores, são sinfonias de tons próximos que homenageiam a terra de onde tudo surge, mas ao mesmo tempo evocam a desintegração do ferro onde ou por meio do qual tudo termina.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Goldschmidt, Cristiano (2014) "Uma obra que faz agitar a alma e tremer a carne" In *Cristiano Goldschmidt*. Blog. [Consult. 2015-01-13] Disponível em www.cristianogoldschmidt.wordpress.com/2014/05/08/uma-obra-que-faz-agitar-a-alma-e-tremer-a-carne-2/

Marcia Tiburi, Denise Mattar (2009) (Ed.) *Maria Tomaselli*. São Paulo: Tiburi & Chui.

Ramos, Paula (2013) Catálogo da Exposição de 2013, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Dalmau-Górriz: contra-crónicas y documentos de ficción

Dalmau-Górriz: anti-fictional chronicles and documents

M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ*

Artículo completo enviado a 13 de enero y aprobado el 24 de enero de 2015

*Artista visual i plàstico. Profesora del Departamento de Dibujo de la Universidad de Barcelona (UB). Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona (UB), Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, España. E-mail: montselopez@espaiefimer.com

Resumen: El presente artículo re-visita la obra del tándem Dalmau-Górriz en acuerdo a cómo estos artistas abordan, en sus proyectos, los diversos contextos del entramado socio-cultural, cuestionan los modos de su representación y proponen alternativas artísticas para una distinta aprehensión de la realidad.

Palabras clave: Dalmau-Górriz / contra-crónicas / documentos de ficción / ficciones documentales / demoliciones selectivas.

Abstract: *This article revisits the work of the tandem Dalmau-Górriz in accordance with how these two artists address, in their projects, the various contexts of the socio-cultural framework, how they question the ways of their artistic presentation and how they propose alternatives for a different apprehension of the reality.*

Keywords: *Dalmau-Górriz / anti-chronic / documents fiction / documentary fictions / selective demolition.*

Dalmau-Górriz es el nombre artístico de Lídia Górriz y Jordi Dalmau (1961/1957, Santa Coloma de Gramanet, Barcelona), dos artistas visuales que trabajan en tándem desde 1988 y que conciben la práctica artística como una serie de procesos de creación abiertos, interdisciplinares y transversales respecto a los modos de representación de nuestra sociedad occidental, mediática y mediatizada sin precedentes. La abertura de los procesos responde al cotejo permanente de los proyectos con el *continuum* de la realidad a la que, con una clara determinación, se adscriben. Y la interdisciplinariedad resulta de unas actitudes artísticas que anteponen la ideación de la obra a la materialización de la misma.

El presente artículo propone una re-visitación de la obra de Dalmau-Górriz, en base a cómo estos se aproximan a los diversos contextos del entramado sociocultural, y en particular, sobre cómo aprehenden la crónica y/o la representación de dicho entramado, habitualmente entendido este como un espejo único y sesgado de la realidad. Así, cuando Dalmau-Górriz tratan el contexto del (su) retrato del artista, lo hacen a través de la realización de diversas propuestas de contra-biografía; cuando abordan el relato de los acontecimientos, sea local o global, los artistas optan, la mayoría de ocasiones, por revelar el contra-relato o la elaboración de contra-historias; y cuando se enfrentan a un monumento, histórico o artístico, proponen su de-construcción o demolición, la transmutación de diversos iconos culturales de una sociedad reincidente en un modelo único de representación y representatividad.

1. Retratos de artista: la contra-biografía

El retrato de artista es un asunto ampliamente explorado por Dalmau-Górriz. Ellos mismos figuran entre los principales referentes de gran número de sus obras, aún y a riesgo de por ello semejar estas autorretratos. Sin embargo, el uso del referente es sólo un pretexto a través del cual abordar distintos aspectos de la representación de la realidad. Ello explica que, para denominarlos, empleemos la expresión *retrato de artista*, en lugar del término *autorretrato*. Asimismo, su incisiva adhesión al contexto social y cultural los sitúa en el lado opuesto a la complacencia implícita al retrato o la biografía convencionales, motivo este último que nos permite igualmente designarlos como *contra-biografías*, a la espera del hallazgo de un vocablo más preciso. Entre los dos proyectos más representativos de esta tipología de retrato de artista o contra-biografía se hallan *La Moto* (1999) y *Su Santidad El Papa* (2000).

La Moto (Figura 1) supone la presentación en público de Dalmau-Górriz como miembros activos de una comunidad artística en estado de precariedad persistente, debido a la desatención endémica de la cultura en nuestro país

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Dalmau-Górriz, *Proyecto: La Moto,* 1999. Fuente: http://dalmaugorriz.com/index.php?/projects/lamoto/

(sobre este asunto ver J. L. Marzo, citado en bibliografía). A través del uso de algunos de los ítems que conforman la *leyenda del artista,* Dalmau-Górriz reelaboran una contra-biografía propia que cuestiona la perpetuidad del método biográfico aplicado a la representación del artista actual. *La Moto* se expone en el *New Art* del año 2000, en Barcelona. Varias ediciones de esta feria se celebran en paralelo al *boom* de la construcción de museos en la península y el consiguiente despliegue de grandes exposiciones, de producción extranjera, destinados a aquellos. En el Guggenheim bilbaíno, por ejemplo, recién se inaugura *El Arte de la motocicleta* en 1999, una *exhibition* cuyo contenido incluye diversas motos, propiedad de distintas *celibrities*. En contestación, Dalmau-Górriz presentan *La Moto*, una única motocicleta, modelo Montesa Brio y típico ejemplar obrero de los 50-60, aunque no como símbolo de ostentación de poder, como en la exposición aludida, sino como la prueba palpable de una condición de "artista mendigo". La instalación, realizada *ad hoc,* deviene una irónica crítica sobre el panorama cultural del país y, en particular, sobre la paupérrima situación de la producción contemporánea, una situación agravada durante la década de entre siglos en post de la cultura o la fiebre del ladrillo y la cultura-espectáculo.

En el *New Art* de 2001, Dalmau-Górriz vuelven a presentarse con el proyecto *Su Santidad El Papa* (Figura 2). El tándem reincide sobre el asunto de la situación del artista contemporáneo local en relación, esta vez, con el artista mediático y la crónica ficcional de los acontecimientos artísticos. La instalación incluye una fotografía de los autores posando junto a un recortable de Juan Pablo II. El trío compone un retrato de excepción a través del cual Dalmau-Górriz dan fe de que el Santo Pontífice resulta ileso del meteorito que Maurizzio Cattelan

Figura 2 · Dalmau-Górriz, *Su Santidad el Papa,* 2000.
Fuente: http://dalmaugorriz.com/index.php?/projects/susantidadelpapa/

lanzó sobre él en su obra *La Nona Ora* (*The ninth hour*, 1999). Otras pruebas recreadas a tal efecto corroboran el falso testimonio, tales como la túnica papal, levemente manipulada en uno de sus extremos, o la roca espacial, reconstruida en resina de poliéster. En *Su Santidad El Papa*, los artistas confieren continuidad al relato ficcional de Cattelan, basado en la de-construcción de los iconos de las grandes autoridades, al tiempo que contribuyen al desmontaje del icono religioso lo mismo que al desmontaje del icono del artista mediático.

2. Archivos de ficción documental: el contra-relato o la contra-historia

La particular aprehensión de la crónica de los acontecimientos, que en cierto modo anticipa *Su Santidad El Papa*, se descubre abiertamente en otro grupo de trabajos de Dalmau-Górriz que, además, comparten entre sí la apariencia formal de archivos de ficción. Para su realización se combinan distintas fuentes: el archivo documental, el álbum de fotografías de viaje, noticias de *médias* diversos y composiciones realizadas expresamente. Todas ellas se re-contextualizan en pro de la elaboración de unas crónicas no exentas de ironía e imaginación crítica. Los relatos resultantes se sitúan en un extraño plano de la representación, mezcla de tiempos y enredos entre datos contrastados e inputs irracionales; un no lugar desde el que se interpela al espectador de una manera inédita sobre el curso de los acontecimientos y ciertamente alejada de la reflexión histórica comúnmente practicada. De ahí que los denominemos *contra-relatos* o *contra-historias*.

Entre varios proyectos de contra-relato local, destacan *Converses al Carrer Francesc Moragas* (2001) y *Usos inadecuados del espacio público: inventarios incompletos* (2009). El primero es una ficción documental creada a partir de conversaciones

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

entre vecinos de la calle natal de los propios artistas, en el extrarradio barcelonés. Y el segundo fabula a cerca de ciertos abusos acometidos en el espacio público, como matar animales en una plaza o invadir un país, entre otros (Figura 3).

Como ejemplo significativo de contra-historia más global resulta obligado mencionar aquí la propuesta *Documentos de ficción* (2003), de cuyo título bebe directamente el nombre del presente artículo. En *Documentos de ficción*, Dalmau-Górriz realizan una narración, combinación de texto e imagen, que bajo el simulacro de tour turístico nos permite asomarnos a diversos acontecimientos del siglo XX.

3. Transmutación del monumento: el vacío icónico

Por último, son los artistas quienes nos proporcionan la tercera agrupación de trabajos, bajo el título genérico *Ficción de demoliciones selectivas* (Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8, Figura 9, Figura 10). Desde 1992 y en paralelo, Dalmau-Górriz se apropian de diferentes esculturas públicas, monumentos, edificios civiles y religiosos... grandes iconos representativos de nuestra sociedad, a fin de someterlos a una demolición simbólica y asistemática. A continuación se repasa la lista de demoliciones que hasta la fecha conforman este *work in proces*.

La escultura pública *Cap de Barcelona* (1992) de Roy Lichtenstein es el primer objetivo de demolición fotográfica, en una sola imagen. La escultura original, de hormigón armado y recubierta de cerámica, se ubica en el cruce de dos céntricas calles de Barcelona. Pertenece a un grupo de esculturas promovidas por el Ayuntamiento, coincidiendo con los Juegos Olímpicos de 1992. Algunos la refieren de *pintura industrial* y muestra la adhesión de la ciudad al arte contemporáneo, en particular, al norteamericano.

El *Proyecto Erase* (2000) es la segunda, en esta ocasión, deconstrucción del *Monumento de la Batalla del Ebro*, situado en Tortosa. Fue erigido para honrar primordialmente a los soldados franquistas muertos durante aquella batalla que, sin embargo, dejó 60.000 bajas por bando en la guerra civil española. Se emplaza en mitad del rio y se sostiene sobre el pilar un puente puente entonces. Parte de su simbología fascista fue eliminada al terminar la dictadura. Dalmau-Górriz completan el borrado (*Erase* significa *Borrar* en castellano), liberando con el gesto al pilar de su sobrecarga y al lugar de cualquier vestigio franquista.

La parte post-gaudiniana de la Sagrada Familia es el gran icono religioso que Dalmau-Górriz derriban en *Begin The Beguine* (2001), coincidiendo con el debate que suscita retomar sus obras. El proyecto comprende diez fotografías de la demolición y multitud de objetos seriados que, a modo de *souvenirs*, se ofrecen al público como expolios del codiciado templo, convenientemente etiquetados.

La rampa referida en el título de la imagen *Demolición de una rampa* (2001)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · Dalmau-Górriz, *Usos inadecuados del espacio público: inventarios incompletos*, 2009 (selección).
Fuente: Imágenes cedidas por los artistas.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

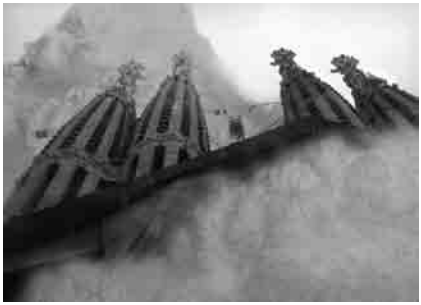


Figura 4 · Dalmau-Górriz. S.T., 1992. Fuente: artista.
Figura 5 · Dalmau-Górriz, *Proyecto Érase*, 2000. Fuente: artista.
Figura 6 · Dalmau-Górriz, *Begin The Beguine_I*, 2001. Fuente: artista.
Figura 7 · Dalmau-Górriz, *Begin The Beguine_II*, 2001. Fuente: artista.
Figura 8 · Dalmau-Górriz, *Demolición de una rampa*, 2001. Fuente: artista.

Figura 9 · Dalmau-Górriz, *L'avalée des avalés*, 2003. Fuente: artista.

Figura 10 · Dalmau-Górriz, *Próxima ciudad liberada*, 2003. Fuente: artista.

es el elemento arquitectónico más representativo del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Su destrucción propone un vacío iconográfico clave para repensar no sólo el museo sino que, de igual modo y por extensión, la situación de las prácticas contemporáneas en la ciudad.

La obra pública apropiada en *L'avalée des avalés* (2003) es el *Monumento del Valle de los Caídos*, en Madrid, a imagen y semejanza del tortosino de la segunda demolición. Una edición de dos imágenes nos muestra, la una, su explosión y, la otra, el aire enturbiado que le sucede.

Transmutar una urbe es la aportación de *Próxima ciudad liberada* (2003), una sola fotografía en la que una de las ciudades europeas por excelencia se nos revela sitiada, preconizando su destrucción.

En resumen, *Ficción de demoliciones selectivas* insiste en el replanteamiento de la iconografía actual. Se trata de una desproporcionada entelequia, sí, pero también de un repertorio artístico que anticipa el vacío icónico. Un vacío que, a su vez, apela irremediablemente a la iconografía inexistente, a aquella que no nos representa ni representó jamás, a aquella que pudiera ser consensuada y generada por una extensa mayoría, quizás a través de procesos de participación, y que sólo entonces ciertamente la represente, pero y que, sobre todo, se desprenda de cualquier indicio autoritario subyacente en buena parte de los iconos actuales.

La obra de Dalmau-Górriz, por todo lo expuesto hasta aquí, manifiesta una confrontación permanente entre la ficción de la realidad impuesta por los estamentos de poder, los *mass media* entre ellos y primordial portavoz, y la ficción del arte, un ecosistema en sí mismo, con sus propias normas de funcionamiento y de representación. De la colisión entre ambas ficciones surgen los modos de representación alternativos de este tándem, como un prólogo a considerar en

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

una posible refundación de aquello que entendemos por la realidad. Cuando menos, cuestionarnos la representación de la realidad respondería a una manera de pensar crítica para una mejor aprehensión de nuestro entorno.

Referencias

Argullol, Rafael (1990) *El fin del mundo como obra de arte. Un relato occidental*, Barcelona: Destino.

Carr, Edward H. (1984) *Qué es la historia*. Barcelona: Ariel (1ª ed. 1961).

Dalmau-Górriz (2001) *Begin The Beguine*. Barcelona: Galeria Camilla Hamm.

Dalmau-Górriz (2001) *Converses al carrer Francesc Moragas*, Barcelona: Centre Cultural Can Sisteré/Ayuntament de Santa Coloma de Gramanet.

Dalmau-Górriz (2003) *Documents de ficció*, Barcelona: Centre Cultural Fundació Caixa Terrassa.

Dalmau-Górriz (2008) *Hey, Ho, Let's Go!*, Tarragona: Galeria Antoni Pinyol/ Generalitat de Catalunya.

Dalmau-Górriz (2009) *Usos inadecuados del espacio público: inventarios incompletos*. Barcelona: Galeria Ysabel Pinyol/ Institut Català de les Indústries Culturals, Generalitat de Catalunya.

Kris, Ernst y Kurz, Otto (1991) *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra.

Marzo, Jorge L. (2012) *L'era de la degradació de l'art i de la política cultural a Catalunya*. Barcelona [Consult. 2014-10-22] Disponible en <URL: http://www.soymenos.net/La_degradacio_de_l%27art_a_Catalunya.pdf

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Pretty Ribbons de Donigam Cumming y *Cárcel de los sueños* por Vida Yovanovich: dos versiones sobre la vejez

'Pretty Ribbons' of Donigam Cumming and 'Cárcel de los sueños' of Vida Yovanich: two versions of the old age

M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ*

Artículo completo enviado a 13 de enero y aprobado el 24 de enero de 2015.

* Artista visual i plàstico. Profesora del Departamento de Dibujo de la Universidad de Barcelona (UB). Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona (UB), Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, España. E-mail: montselopez@espaiefimer.com

Resumen: Pretty Ribbons de D. Cumming y Cárcel de los sueños de V. Yovanovich son dos proyectos que giran alrededor de un parejo sujeto de investigación: el período de vida en el que la persona está dejando de existir y comenzando a bosquejar su deceso, en la antesala de la muerte. El objetivo principal de este artículo es abordar el cotejo entre ambas propuestas que, pese a sus diferencias, se nos revelan como dos versiones complementarias de la vejez.

Palabras clave: Donigam Cumming / Vida Yovanovich / Arte contemporáneo / Fotografía / Vejez.

Abstract: *Pretty Ribbons of Donigam Cumming and Cárcel de los sueños of Vida Yovanich are two projects that revolve around a steady subject of research: the period of life in which the person is starting to sketch its demise, in the hall of death. The main objective of this article is to address the balance between both proposals that, despite their differences, will reveal how two complementary versions of the old age.*

Keywords: Donigam Cumming / Vida Yovanovich / Contemporary art / Photography / Old age.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Una conocida sentencia de Diana Arbus reza: "una cosa no se ve porque es visible sino que es visible porque es vista". Éste es uno de los aspectos más sobresalientes de los dos proyectos que comparten el presente artículo. Ambos materializan las palabras de la fotógrafa norteamericana y nos interpelan nítidamente sobre la vejez. Podemos fingir que el tema no nos atañe, en igual medida que nuestra sociedad – o sistema – nos permite escudar en sus primordiales valores al uso: juventud, belleza y dinero. Todo aquello que no converja con la incuestionable tríada debe reservarse a lugares bien apartados: hospitales, geriátricos y tanatorios proliferan en las periferias de pueblos y ciudades, allá donde no alcance nuestra vista. Lo que no se ve no existe. Enfermedad, vejez y muerte, si no perturban, no existen. Rehuyéndolas, evitamos tener que nombrarlas. Y bien es sabido que todo aquello que carece de nombre tampoco existe. Prohibido nombrarlas, primer principio de la aseveración de un tabú.

Donigan Cumming (1997, Danville, California) en el proyecto *Pretty Ribbons* (1982-1993) fotografía intermitentemente los últimos once años de vida de Nettie Harris, una mujer que, aunque por entonces ya anciana y viuda, cuenta con una extraordinaria e intensa vida a sus espaldas, como periodista, modelo, actriz y madre de tres hijos. La obra muestra la decrepitud fisiológica de un cuerpo que contrasta fuertemente con la actitud vital de quien no se rinde ante la inminente extinción. La propuesta se concreta en distintas series fotográficas, dos publicaciones y un vídeo, A Prayer for Nettie (1993), registro del último verano de Nettie y homenaje póstumo.

Es de justicia resaltar la valentía manifiesta en *Pretty Ribbons*, tanto por lo que respecta al artista D. Cumming como a la modelo Nettie Harris. El crítico Hans Michael Herzog, refiere el proyecto en términos de "acte de franchise – aussi bien de la part du modèle que du photographe" (Herzog, 1996) al contextualizarlo en las coordenadas sociales de su – nuestro – tiempo. Trátese de valentía o franqueza, lo cierto es que este tipo de obras nos conceden la oportunidad de cuestionarnos esos sobrevalorados principios de la aldea global y posicionarnos de manera algo más crítica respecto del modelo imperante.

Semejante valor es igualmente atribuible al proyecto Cárcel de los sueños (1987-93) de la artista de adopción mexicana Vida Yovanovich (La Habana, Cuba, 1949). Esta propuesta constituye un retrato coral de un grupo de ancianas que cohabitan en un asilo próximo a la Villa de Guadalupe, en México. El encierro, el olvido y la muerte son el último bastión de estas mujeres mayores y desahuciadas. El proyecto se muestra a través de una serie de 45 imágenes y una publicación de idéntico nombre.

En ambos proyectos, *Pretty Ribbons* y *Cárcel de los sueños* (Figura 1, Figura

2), sus artistas nos revelan sendas muestras del período vital en el que la persona comienza a bosquejar su deceso, en la antesala de la muerte. Pero, pese a unas actitudes artísticas cercanas y a abordar idéntico asunto, Cumming y Yovanovich, parten de visiones personales distintas y emplean modos de proceder diferentes, tal y como se expone en este texto, ofreciéndonos dos versiones complementarias sobre la vejez; nombrar y mostrar para desmontar el tabú.

Casi siempre, un título enuncia el contenido parcial o total de una obra y, en el caso que nos ocupa, sus denominaciones no sólo los prefiguran sino que igualmente preconizan su complementariedad. De un lado, *Cárcel de los sueños* está formado en primer lugar por un sustantivo de connotación negativa al tildar la etapa de la vejez de cárcel o prisión, que ata o priva de libertad a un individuo. Y, en segundo lugar, el complemento del nombre agrava el perjuicio, dado que la reclusión no priva sólo de libertad física sino que, todavía más, despoja al individuo inclusive de su libertad mental, de su libertad para soñar. El nombre del proyecto es, pues, una apelación nostálgica en tanto que muerte anunciada de unos sueños latentes condenados a extinguirse a la par que los cuerpos que los sustentan. Esta primera reflexión surge a partir de la consideración del tema global enunciado por el título de la obra junto a una observación detenida del retrato grupal de ancianas. No obstante, si incluimos en el análisis los autorretratos de la artista al lado de octogenarias del geriátrico, el título propone otro significado plenamente autobiográfico y que, con acierto, ha descrito Elena Poniatowska, quien relata la situación "como los años que aprisionan a la fotógrafa que vive en carne propia el encarcelamiento de sus sueños" (Poniatowska, 1997).

En el extremo opuesto se sitúa *Pretty Ribbons*, título que de ningún modo debe interpretarse de manera literal, tal y como advierte Herzog (op. cit.) Su nombre apela, principalmente y entre todos los significados posibles, a los vínculos (lazos) que N. Harris mantiene con las personas queridas que comparten con ella ese abiertamente reconocido momento final de su vida y en el que D. Cumming tiene reservado un lugar especial. *Lazos bonitos* dibuja el puente que se tiende entre el artista y su modelo; habla de un tiempo vivido y compartido, de una excepcional relación forjada entre ambos durante el transcurrir de más de una década. De hecho, la relación entre Nettie y Donigam, el encuentro entre ambos, funciona como el verdadero impulsor y promotor del proyecto. No es de extrañar, por tanto, que una expresión metafórica del término *relación* designe el proyecto *Pretty Ribbons*. El encuentro entre Cumming y Harris se concibe *a modo de* una prolongada conversación, a la que tan sólo logra poner fin el fallecimiento de ella en 1993.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1-2 · Vida Yovanovich, Carcel de los sueños (1987-1993). Fuente: http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/vida/vida12sp.html
Figura 3 · Donigam Cumming, Pretty Ribbons, (1982-1993): 10 de Abril de 1992.
Fuente: Hans-Michael Herzog (1996) Donigam Cumming. Pretty Ribbons, Zurich: Stemmle.

Desde que se conocieran en 1982, el artista ha proclamado en repetidas ocasiones una profunda admiración por Nettie Magder Harris, no sólo por resultar una modelo de excepción sino principalmente por su extraordinaria personalidad, tal y como atestiguan algunos de sus biografías. Nettie Harris nació en 1912 en Ontario (Canadá), la segunda de once hijos de una familia judía. Se inició pronto en el periodismo, su vocación, en el Toronto Star, en los años 30. Conoció a su marido Ted Harris, editor durante varias décadas del desaparecido Montreal Herald, mientras cubría un congreso en Montreal. Tuvieron tres hijos, todos ellos también periodistas. El mérito no fue tanto que una mujer se dedicase al periodismo hacia mediados del siglo pasado, como su voluntad de compromiso con su entorno social más próximo. Mientras sus coetáneas frecuentaban clubs sociales, Harris, por ejemplo, se dedicaba a través del periodismo de investigación a destapar un caso de corrupción tras la muerte sospechosa de un magnate americano de la época. Mantuvo siempre ese compromiso. Poco antes de morir, vivía pendiente de una máquina de escribir que utilizaba para ayudar a sus compañeros de la residencia de día que frecuentaba. Le fallaba la vista ante la pantalla del ordenador pero era una excelente taquígrafa y escribía la correspondencia de sus compañeros impedidos. Falleció a los 81 años.

La relación entre Cumming y Harris estaba garantizada, una relación en la que – valga la manida expresión – el primero propone y la segunda dispone. Ella elige las poses y los atuendos, dirige los *attrezzos* y reorganiza todos y cada uno de los detalles de las composiciones. Se manifiesta extremadamente lúcida a la hora de dejarse representar, consciente del testimonio que constituye y de su gran trascendencia como referente único, no ya sólo en el ámbito estrictamente artístico, sino, y sobre todo, para el extra-artístico, como un último y definitivo testimonio de compromiso con la sociedad.

Su representación se halla en el polo opuesto al *cliché* reproducido por Yovanovich, en *Cárcel de los Sueños*. Esta última reedita el estereotipo descrito de manera singular por Laurent Graff en referencia a otra imagen de la vejez, en este caso literaria, de Mireille, la anciana coprotagonista de su novela *Els dies feliços*. Las mujeres retratadas por Yovanovich – podría decirse – son todas ellas la misma: "una viejecita como tantas otras, que la edad y el aspecto reducen a un prototipo, a una imagen, a un cliché, como si no hubieran tenido una vida anterior, como si no tuviese historia. Sus arrugas no son la marca del tiempo, sino un hecho sin pasado ni futuro, solo indican la proximidad de la muerte. Eso sólo es lo que parece hoy, anclada en la vejez, sin ningún mañana que permita verla de otra manera" (Graff, 2004).

La de Harris de Cumming no se corresponde con este *topos*. Por un lado,

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 4 · Vida Yovanovich, Carcel de los sueños, (1987-1993). Fuente: http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/vida/vida6sp.html.
Figura 5 · Donigam Cumming, Pretty Ribbons, (1982-1993): 25 de Mayo de 1990. Fuente: Hans-Michael Herzog (1996) Donigam Cumming. Pretty Ribbons, Zurich: Stemmle.
Figura 6 · Donigam Cumming, Pretty Ribbons, (1982-1993): 27 de Abril de 1991.Fuente: Hans-Michael Herzog (1996) Donigam Cumming. Pretty Ribbons, Zurich: Stemmle.

no existen tantos referentes ni predecesores ni coetáneos similares. Y por otro, Harris es ciertamente única; es esa otra piel en la que desearíamos, sin duda, enfundarnos en nuestra propia vejez y desprender, como hace ella, ante la inminencia de la muerte, ese exultante olor a vida.

En lo concerniente al supuesto documentalismo atribuido a ambos trabajos destaca "el deseo de documentar fotográficamente todo aquello que está destinado a desaparecer" (Zamorategui, 2014), justificación ulterior de todo material documental. A tal empeño el factor tiempo se torna imprescindible: once años comparten Cumming y Nettie en *Pretty Ribbons* y seis permanece Yovanovich junto a las mujeres del asilo. En el caso de Cumming, además, este articula su proyecto a la manera de un álbum de fotos biográfico, fechando las imágenes a pie de foto y aseverando así la reconstrucción pseudofidedigna del período final de Harris.

Sin embargo y asimismo, la dimensión artística se revela en sendas propuestas, a través de una latente reivindicación de la subjetividad, inherente a cualquier tipo de representación, inclusive la documental. En el caso de *Pretty Ribbons*, el componente artístico recae a partes iguales entre el artista y la modelo. La coexistencia de la continuidad del género documentalista y la ruptura, de la práctica artística, es asumida por el propio Cumming como un rasgo predominante en su obra. Desde ella, de hecho, se generan las imágenes *Pretty Ribbons*, una propuesta instalada en una dualidad permanente. La aparición de Nettie desnuda y vestida es una dicotomía reeditada con asiduidad por Cumming. Harris es fotografiada desnuda al lado de su refrigerador (la imagen más conocida del proyecto) y en idéntico encuadre vestida. También Nettie aparece con y sin ropa recostada sobre un colchón ajado en posición fetal. Cumming alude con esa doble representación al álter ego de Nettie para con Nettie misma.

De igual modo sucede con la alternancia entre una Nettie ora con los ojos muy abiertos o despierta, ora con los ojos cerrados, simulando dormir, que nunca profundamente dormida. Pues, en proporción, pocas veces Nettie dirige sus ojos a la cámara, aunque, cuando lo hace, es de frente y sin ningún temor, ni hacia su concurrencia *in situ* (el artista y su cámara) ni hacia su posterior público-espectador (nosotros). Su mirada es inteligente, viva y audaz. Por el contrario, a menudo mantiene sus ojos levemente cerrados. Sus "ulls clucs" (Formiguera, 2002) confieren a la imagen un aire más inquietante, si cabe. Esa mirada sellada nos remite a un juego vacilante entre un mirar sin ser mirado y una mirada introspectiva. Se trata de una invitación a mirar más allá de la fotografía, de la imagen representada, de lo que parece ser o de lo que creemos que

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 7 · Vida Yovanovich, Carcel de los sueños, (1987-1993).
Fuente: www.pueg.unam.mx/revista3/?p=125.

somos, un viraje hacia el corazón: "No es veu bé més que amb el cor. L'essencial és invisible als ulls" (Saint-Exupéry, 1946).

En referencia a la dimensión artística en el proyecto *Cárcel de los sueños*, esta es asumida de pleno por Yovanovich. La extrema vulnerabilidad de la mujeres que la artista retrata las imposibilita de cualquier tipo de participación activa, no quedando por ello exentas de la aceptación por pasiva que conlleva el ser tratado. *En Cárcel de los sueños*, sobre Yovanovich recae únicamente el compromiso, compartido en *Pretty Ribbons*, que implica revelar la condición del otro retratado, su muerte inminente y la propia. Pero, en tanto que opciones artísticas, ambos proyectos por igual y pese a todas las diferencias señaladas, procuran "resguardar la universalidad de la responsabilidad del otro, el principio obligatorio propuesto por Emmanuel Lévinas en el cual reconoce que la *precariedad de la vida* responsabiliza al uno del otro y ampara la compasión humana, pues esto es, lo único que se mantiene al margen de cualquier interés o ideología" (Zamorategui, 2014).

Referências

Formiguera, Pere (2002) Ulls clucs. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Graff, Laurent (2005) Els diez feliços. Barcelona: La Campana.

Herzog, Hans-Michael (1996) Donigam Cumming. Pretty Ribbons. Zurich: Stemmle.

Poniatowska, Elena (1997) Cárcel de los sueños de Vida Yovanovich. México: Casa de las Imágenes – CONACULTA – Centro de la Imagen.

Zamorategui, Israel (2014) Es una decisión de vida, vida frente a la muerte. [Consult. 2014-12-22]. Disponible en URL: www.unam.academia.edu/IsraelZamorategui

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Diana Torres Pornoterrorista: sexo, transfeminismos e postpornografía

Diana Torres Pornoterrorist: sex, transfeminisms and postpornography

Mª EUGENIA ROMERO BAAMONDE*

Artigo completo submetido a 13 de xaneiro do e aprobado a 24 de janeiro de 2015

*Actriz, creadora e directora teatral. Titulada Superior en Arte Dramática, especialidade Dirección de Escena pola Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (ESAD). Mestrado en Artes Escénicas: Educación e Animación Teatral. Universidade de Vigo (UVigo).

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UVigo), Facultade de Belas Artes, Departamento Pintura, Grupo de Investigación PE4. C/ Maestranza 2, 36002 Pontevedra, España. E-mail: mullerona@hotmail.com

Resumo: A análise das prácticas artísticas da Pornoterrorista Diana J. Torres e os aportes diferenciais da súa obra dentro do movemento postpornográfico sinalan unha vía de exploración que recorre ao terrorismo, a violencia das imaxes, a transgresión das prácticas sexuais e a unha linguaxe subversiva.

Palavras-chave: Pornoterrorismo / sexualidades / transfeminismos e postpornografía.

Abstract: *The analysis of the artistic practices of Pornoterrorist Diana J. Torres and the differential contributions of his work within the movement postpornographic indicate a scanning path that runs through terrorism, violence of the images, the transgression of sexual practices and subversive language.*

Keywords: *Pornoterrorism / sexualities / transfeminisms and postpornography.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdución

Diana J. Torres é unha artista multidisciplinar española que traballa con ferramentas coma a poesía, a *performance* e o vídeo que mestura nas súas actuacións en público. Traballa no campo da sexualidade, o postporno, movemento *queer*, transfeminismos e prostitución.

Define o seu traballo coma *Pornoterrorismo,* outorgándolle unha ollada diferenciada dentro da postpornografía, que alude á provocación, á acción directa, xogando coas transgresións da palabra dende a súa pornopoesía, do visual a través de imaxes violentas tiradas dos noticiarios da televisión e, do corpo a través da súa práctica performativa cunha sexualidade explícita.

Neste traballo búscase analizar esa ollada diferencial dentro do movemento postporno español desenvolvido dende os inicios deste segundo milenio e a súa relación co concepto de terrorismo.

1. Postpornografía e Transfeminismos

Na última década apareceron en España e Europa multitude de propostas visuais e escénicas, coñecidas coma postpornografía, centradas en desmontar os preceptos normativos da industria pornográfica, reelaborando os códigos pornográficos existentes e cuestionando os estereotipos sexuais e de xénero habituais nos que se basea a pornografía *mainstream*.

Estas prácticas postpornográficas, experimentan con novos xeitos de pracer e enfocan o seu discurso cara a diversidade sexual. Propoñen novos xeitos de representar a sexualidade e os xéneros acadando unha reapropiación das tecnoloxías do corpo e o pracer cuestionando os códigos de representación e desprazando a ollada de obxecto a suxeito da práctica pornográfica. (Preciado, 2008)

Este auxe da postpornografía en España recolle camiños iniciados nos anos '90 no ámbito anglosaxón cos traballos performativos de -a considerada precursora da postpornografía — *Annie Sprinkle*. Artista que recolleu e popularizou o termo, *postpornografía*, introducido polo fotógrafo Wink van Kempen nos anos '80.

Entre os anos 1989-96, Annie Sprinkle desenvolveu o seu coñecido traballo *Post Porn Modernist* que presentaba a súa evolución autobiográfica. Constaba de diversos traballos coma *Anatomy of a Pin-up*, onde Sprinkle recolle os elementos estereotipados que significan á muller dentro da pornografía hexemónica e acompaña á imaxe con irónicos comentarios sobre a irrealidade de axustarse a un modelo que apenas lle permitiría moverse (Figura 1).

Unha das performances máis coñecidas é *The Public Cervix Announcement,* onde despois de darse unha ducha vaxinal invitaba ao público a explorar o interior da súa vaxina cun espéculo e unha lanterna.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Annie Sprinkle, *Anatomy of a Pin Up* (1989). Fonte: http://www.oberlin.edu/images/267/10.jpg

Os espazos de xestación do movemento postporno español comparten unha orixe social e política, que transita entre centros de arte contemporánea e centros okupa con grupos políticos de discusión feministas que buscan estratexias de reapropiación da identidade sexual ante os discursos hexemónicos patriarcais, capitalistas e sexistas (Llopis, 2010).

Estes novos feminismos cuestionan á muller entendida coma realidade biolóxica predefinida do que emerxen multitude de feminismos, en palabras da filósofo Beatriz Preciado:

> *El feminismo contemporáneo, sin duda, uno de los dominios teóricos y prácticos sometidos a mayor transformación y crítica reflexiva desde los años setenta, no deja de inventar imaginarios políticos y de crear estrategias de acción que ponen en cuestión aquello que parece más obvio: que el sujeto político del feminismo sean las mujeres* (Preciado, 2007: 239).

Neste contexto se desenvolven discursos coma os transfeminismos que escapan a unha única definición que non admiten unha teoría política pechada e se reivindican coma activismos en proceso aberto que interconectan o persoal e o política a teoría e práctica, a medio camiño entre arte e política, militancia e academia. Este movemento de deconstrución do xénero trata de colocar no centro dos debates a opresión sexual e a norma heterosexual coma réxime político-económico base das desigualdades estruturais entre xéneros (Solá, 2013: 17).

Os Transfeminismos móvense nun contexto complexo, vivo e procesual que dialoga e discute con movementos a prol da despatoloxización das identidades trans e coas posturas binaristas de xénero dalgúns sectores dun feminismo tradicional.

O punto de articulación do movemento como tal pódese situar no 2009, nas *Jornadas Feministas Estatales*, momento a partir do cal se vai consolidando e incluíndo demandas de carácter máis transversal que quedaran nun segundo plano coma a descolonización, o traballo sexual ou as persoas emigrantes (Fernández, 2013: 55).

2. Pornoterrorismo

Polas fronteiras do movemento postporno transitan multitude de manifestacións que, pese a compartir coma obxectivo común o cuestionamento da sexualidade, conseguen achegar aos seus traballos olladas diferenciadas como a particular visión de María Llopis, a postpornografía máis achegada ao ciberfeminismo de Quimera Rosa, os achegamentos cara unha linguaxe máis teatral do colectivo *Videoarmsidea* ou propio Pornoterrorismo.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Poderiamos considerar que as diferentes poéticas veñen marcadas polas diversas ferramentas disciplinares utilizadas e matizacións dos idearios, máis cara as artes visuais no caso de María Llopis, cara as ferramentas escénicas no caso de *Videoarmsidea*, cunha clara deriva cara ao ciberfeminismo no caso de Quimera Rosa e cun uso do noxento e o abxecto coma no caso do Pornoterrorismo.

Tatiana Sentamáns do colectivo postpornográfico O.R.G.I.A. propón falar de *contrato disciplinar* -a imaxe do contrato sexual — a xeito da adopción de diversas ferramentas e usos de disciplinas coma tipos de contratos abertos a posibles negociacións co trazo común da aprendizaxe autónoma. Esta aprendizaxe autónoma conlevaría o carácter autodidacta, a colaboración e a experimentación coma trazos presentes nas prácticas artísticas potpornográficas. (Sentamáns, 2013: 43)

Porén o discurso de Diana J. Torres semella ter, ademais de compartir os trazos anteriormente citados, un obxectivo de autodefinición diferenciada da súa propia práctica que ela mesma, no 2001 xunto a Pablo Raijenstein, bautiza co nome de Pornoterrorismo.

Este discurso engade a todo o anterior a ferramenta do terror, do abxecto, o noxento e o uso dunha linguaxe directa e provocadora. Na súa escolla do terror a artista, deixando entrever o seu interese polas palabras, e quizais a súa formación como filóloga, remítenos a etimoloxía da palabra terror:

> *la etimología de la palabra "terror" es una onomatopeya, "trrr", representación fonética de un temblor, así que de alguna forma "temblorista" sería lo mismo que terrorista* (Torres, 2011: 65).

Diana J. Torres aclara o xeito en que ela se identifica coma terrorista:

> *Sé que no soy una terrorista "al uso", pero también sé que la mayoría de las cosas que hago son denunciables porque las leyes no se han hecho pensadas para que gente como yo pueda expresarse y mucho menos luchar contra el sistema* (Torres, 2011: 65).

O certo é que existe unha falta de consenso internacional — semella que interesado por moitas nacións que haxan un perigo en afondar nesa liña que separa o terrorismo do terrorismo de estado — na definición do termo terrorismo.

Unha das definicións máis utilizadas no ámbito académico é a de Alex Schmid e Albert Jongman datada no 1988 tirada do seu libro *Political Terrrorism*, na que dun xeito exhaustivo sinalan os principais elementos que participan nun acto terrorista e da que, como sinala Bermúdez de Castro, destaca como obxectivo final a transmisión dunha mensaxe máis que causar vítimas directas.

Proceso que non acadaría a súa consecución se dita mensaxe non fose pertinentemente transmitida á audiencia. Bermúdez de Castro propón unha análise baseada nos coñecidos factores da comunicación de Jakobson, considerando, en última instancia, o terrorismo coma un acto de comunicación no que xogan un papel destacado os medios de comunicación coma transmisores da mensaxe sen os que o acto de comunicación non se entendería completo de todo. Neste senso pódense considerar os atentados do 11-S coma o acto de terrorismo máis eficaz xa que foi retransmitido en directo a todo o mundo (Bermúdez, 2014).

Diana J. Torres coñece a provocación da escolla deste termo que ela utiliza como chave que abre un campo de exploración de máxima transgresión:

> *¿Acaso hay fusión más hermosa que las palabras "porno" y "terrorismo"? La erótica del terror, un terreno sin investigar que se abre como un cadáver listo para la autopsia* (Torres, 2011: 61).

E nese afán de romper co establecido de rachar as imposturas sitúa a necesidade do seu Pornoterrorismo que "surge como reacción a un sistema que se nos mete entre las piernas para instalar en nuestros sexos dispositivos de control" (Torres, 2011: 67).

O *Pornoterrorismo* trata, precisamente, de investigar e poñer diante dos ollos, dos corpos, do público aquelas prácticas que se pretenden ocultar:

> *Descubrir la propia sexualidad es también descubrir hasta qué punto eso que llamamos «nuestro sexo» no nos pertenece en absoluto. Pertenece a la heteronorma, a la sociedad de consumo, a la Iglesia y al patriarcado, a la pornografía mainstream, a la medicina, a las farmacéuticas, a la moda, a (larga enumeración en la que tu nombre no está incluido)* (Torres, 2011: 39).

Nas súas performances e obradoiros explora prácticas normalmente consideradas marxinais utilizándoas coma ferramentas políticas, reivindicando unha sexualidade libre de prexuízos e libre para exercela como se desexe. Usuaria, defensora e docente de prácticas coma o *fisting* vaxinal e o *squirting*, exaculación feminina — ela prefire o termo *corrida* — para afastarse dunha explicación da sexualidade feminina en termos da sexualidade masculina (Torres, 2011).

Ten lugar destacado, a palabra, que introduce e mestura dentro das súas presentacións escénicas — perfopoesía — utilizando unha linguaxe directa e reivindicativa (Figura 2).

A súa pornopoesía céntrase na sexualidade directa e na crítica aos estereotipos

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 2 · Diana J. Torres, Micro-Rabia, Madrid.
Fotografía: David Rodríguez disponible en URL:
http://pornoterrorismo.com/mira/fotografia/

Figura 3 · Diana J. Torres, *Pornoterrorista descansando,* 2011. Fotografía Marc García. Fonte: http://pornoterrorismo.com/mira/fotografia/

e mestura sen complexos versións pornográficas de poemas coñecidos de autores coma Blas de Otero ou Pablo Neruda.

O seu traballo poético podería estar, perfectamente emparentado coa obra da escritora galega Lupe Gómez que en libros como *Pornografía (1995)*, *Os teus dedos na miña braga con regra (1999)*, *Levantar as Tetas,* remite a un universo similar transgredindo a temática habitual da poesía "declárome puta e tola. Puta para corromper a situación social da muller. Tola porque na imaxinación atopo todo" (Gómez, 1999: 5). "Creo no sexo/ como as nenas/ cren en algo santo" (Gómez, 1999: 57).

Destaca ademais o uso nas súas performance do escatolóxico, o abxecto, sangue, mexo, carne crúa, con imaxes violentas de guerras, execucións reais, músicas estridentes, ás que acompaña co seu corpo, xeralmente espido practicando unha masturbación, un *squirting*, ou invitando ao público a que practique sexo con ela. Rescatando da súa vaxina un papel envolto nun preservativo que contén a pornopoesía que logo vai ler — acción que remite ao coñecido *Interior*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Scroll de *Carolee Schneeeman* — ou comparte lascas de embutido co público, amablemente cortado, despois de telo usado para practicar sexo, poderiamos dicir que en versión pornográfica dun dos clásicos do *body art* ou — arte corporal — o *Messe pour un corps* (1969) de *Michel Journiac* onde despois dun rito litúrxico ofrecía ao publico morcillas feitas co seu propio sangue ou máis na liña irónica do director, actor e dramaturgo Sergi Faustino que en *Nutritivo* (2002) tamén cociñaba e ofrecía o seu propio sangue ao público.

Diana J. Torres fai tamén un uso corporal extremo, con castigos corporais, practicándose incisións, introducindo agullas, xiringas no seu rostro no camiño de performers coma *Marina Abramovic*, *Gina Pane* ou, como a creadora escénica *Angélica Lidell* que nos seus espectáculos obriga aos corpos a xogos extremos que, en moitas ocasión, pasan pola autolesión (Figura 3).

Conclusións

As prácticas artísticas postpornográficas amósanse coma prácticas moi heteroxéneas que buscan cuestionar os preceptos normativos da industria pornográfica, abrindo as portas a novas sexualidades e novos xeitos de representacións.

As estratexias ás que van recorrer sérvense de mesturas, bastardaxes e contaxios de diversas disciplinas pero sempre atopando coma eixo común o cuestionamento da-s sexualidade-s.

Neste contexto Diana J. Torres vai a autodenominar a súa práctica dun xeito diferenciado, o Pornoterrorismo, práctica que a todo o anterior únelle a exploración do concepto de terrorismo e todo o seu campo de violencia, provocación, transgresión que, dun xeito directo busca dinamitar as seguridades do público que asiste as súas performances.

O Pornoterrorismo se presenta coma unha etiqueta que fuxe da etiqueta e que máis ben invita á experimentación que, non pretende unha poética pechada senón máis ben fala dun proceso aberto que, por veces, se dilúe e mestura con outras prácticas achegadas.

Referências

Bermúdez, Juanjo (2014) "Arte y Terrorismo: de la trasgresión y sus mecanismos discursivos." Madrid: UCM. *Ext 23*. ISSN 2255-243X

Fernández, Sandra e Araneta, Aitzole (2013) *Genealogías trans (feministas)*. In "Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos." Navarra: Txalaparta. ISBN: 978-84-15313-66-3

Gómez, Lupe (1999). *Os teus dedos na miña braga con regra*. Vigo: Xerais. Colección Ablativo Absoluto. ISBN: 9788483023648

Llopis, María (2010) *El postporno era eso*. Barcelona: Melusina. ISBN: 9788496614826

Preciado, Beatriz (2007) "Mujeres en los márgenes: Reportaje después del feminismo." In Zavala, Begoña (2009) *Política desde el feminismo*. Viento Sur, *100*, 239-246. ISSN: 1133-5637.

Preciado, Beatriz (2008) *Feminismo Porno Punk*. Donostia: Arteleku.

Sentamáns, Tatiana (2013) "Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I). Diagramas y flujos." In *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Navarra. Txalaparta. ISBN: 9788415313663

Solá, Miriam (2013) "Pre-textos, con-textos y textos." In Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos. Navarra. Txalaparta. ISBN: 9788415313663

Torres, Diana (2011) *Pornoterrorismo*. Navarra. Txalaparta. ISBN: 9788481366099

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

El dinamismo en la obra de Vicente Martínez

Dynamism in the work of Vicente Martínez

MANUEL ADSUARA RUIZ*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015

*Artista visual y profesor. Doctor en Bellas Artes y Licenciado en Bellas Artes por la UPV.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza (UZ),Facultad de Ciencias Sociales y Humanas (FCSH), Departamento de Expresion Musical Plastica y Corporal. C/ Ciudad escolar S/N 44003 Teruel, España. E-mail: adsuara(arroba)unizar.es

Resumo: El Tema de la obra del artista español Vicente Martinez Gonzalez es el movimiento, tanto real como sugerido, utilizando unos materiales comunes como el hierro,el papel, la madera y la fundición, o la reutilización de otros elementos cambiandoles el uso, como bicicleta, unas tijeras, o maquina de escribir.
Palavras-chave: Escultura / materiales / movimiento / dinamismo / movimiento inmovil.

Abstract: *The theme of the work of Spanish artist Vicente Martinez Gonzalez is movement, both real and suggested, using common materials such as iron, paper, wood and cast iron, or reusing other elements, but changing their use, such as a bicycle, scissors or a typewriter.*
Keywords: *Sculpture / materials / movement / dynamism / motionless movement.*

1. Movimiento

A El itinerario intelectual y experiencial del artista es, en sí mismo, un hecho creativo, y este puede encarnarse en estas obras, entendidas como una unidad de significación, pero en toda la amplitud conceptual del término; es decir, no sólo como substrato artístico, sino también como expresión visual. Las construcciones son el propio depósito conceptual del artista, y no importa que medio escoge para expresarse: bien con tijeras o máquinas de escribir, bien con recortes de papel pintado, abanicos, madera, hierro... materiales estos entendidos como expresión de un impulso narrativo que se materializa a través de los límites

espaciales de la obra hecha, y que al espectador se le presenta como una redacción informativa como una carta preparada para ser leída por medio de su transformación visual en formatos diferentes a los convencionales (Pensemos en las Cajas de Marcel Duchamp, Joseph Cornell, etc..,). Con ello se configura una simbiosis entre la teoría y la praxis: la obra en sí misma y la creación plástica perteneciente al espectador. De este modo, las obras reivindican la creación plástica en su sentido más amplio, al proponer otros soportes físicos diferentes a los tradicionalmente concebidos para la pintura y la escultura.(Cooper,1970). En sus obras, la relación entre imagen y receptor es siempre dialéctica, posición propia de aquellas certezas creativas de "estructura abierta". Por ello, el contenido cognoscitivo de su obra se nutre, por una parte, de los procesos mentales y sensoriales de los múltiples y distintos espectadores que experimentan estas creaciones visuales. Y, por otra, en ella se sugieren, tanto las influencias del entorno cultural y estético del creador como sus condicionantes humanos y sociológicos. Su "obsesión" por el movimiento es, por las propias características materiales de éste, un signo metafórico de su positividad conceptual y, por la tecnicidad que les da vida (Figura 1, Figura 2). Vicente Martinez, por tanto, se manifiesta como un reorientador de una verdad contemporánea: la existencia de la interacción, organizadora de casi la totalidad de los procesos y actos humanos, de lenguajes afines a lo natural y a lo artificial; para, con ello, intentarnos recordar que vivimos en un mundo de combinaciones, de múltiples criterios, de manifestaciones "intermedia" y de juicios relativos. (Pignotti; 1974)

Y, al mismo tiempo, retoma una idea que estuvo presente desde que el hombre tomó conciencia de que podía intervenir en la naturaleza. El artefacto, como proyección humana y la naturaleza convivieron bajo el signo de los tiempos hasta hoy. Artefacto, artificio y arte tienen la misma raíz etimológica, para conformar, en su posible utilidad o inutilidad, el mismo carácter de manipulación sobre la materia. Para Vicente Martinez la creación, la construcción, es un ritual en el que se trasciende el tiempo, ya que, cuando crea entra en otra dimensión, la de la subjetividad, la del silencio en el que va evolucionando sin controlar el tiempo.

2. Dinamismo

La verdad no puede ser entendida como una correspondencia estática entre la realidad tal como es en sí y unos conocimientos que se pliegan sumisamente a tal realidad, sino que hay que entenderla más bien como una correspondencia dinámica, que se está continuamente transformando y perfeccionando. (Rabade, 1976)

Vicent Martínez se encuentra en abierta polémica con el carácter estático de las obras de arte y a la vez que sus móviles, en sus esculturas que no se mueven

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

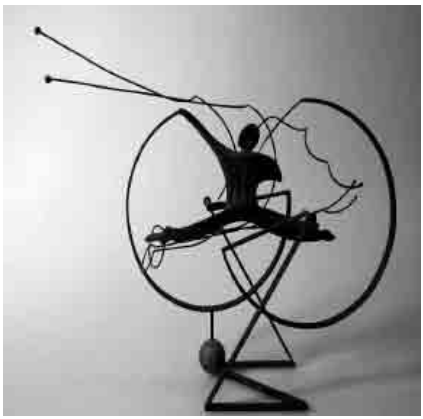


Figura 1 · Vicente Martinez, "Gran Jette".1986 Móvil. Madera tallada, hierro forjado y plomo. Inscripciones manuales: Vicent 86. 33x41.5x12 cm.

introduce el dinamismo formalista; con un elemento cinético, una figura de caballo, y vincula las posiciones sucesivas en un complejo ritmo de formas. Se ha hablado de sus analogías y de sus probables relaciones con el dinamismo futurista; en realidad se trata de dos investigaciones distintas. Para los futuristas (por ejemplo, Boccioni y Balla), el movimiento es velocidad; es decir, una fuerza física que deforma los cuerpos hasta el límite de su elasticidad y cuyos efectos revelan el dinamismo invisible de la causa. En otras palabras, el movimiento es una condición objetiva que da al objeto que se mueve una forma distinta de la que tiene el objeto inmóvil. (Breton, 1955) Pero para Vicente Martínez no sólo provoca un cambio en su conformación, sino incluso en la estructura del objeto: lo desmembra, altera el tipo morfológico de sus órganos internos, cambia el sistema de su funcionamiento biológico. El movimiento de un caballo que cabalga es repetitivo y mecánico, y no muy distinto del de una máquina. Llevándolo a cabo, el caballo pasa de una condición de organismo vivo al de una máquina; el funcionamiento biológico se convierte en funcionamiento mecánico. Naturalmente, el análisis de los procesos perceptivos y de la subjetividad básica implica el descubrimiento del hecho de que la percepción no es en absoluto una recopilación de materiales visuales en función de una elaboración y de un conocimiento intelectual, sino que constituye un pensamiento autónomo y autosuficiente, precisamente aquel que un gran psicólogo de la percepción como R. Arnheim llama pensamiento visual.(Arnheim,1997)

Tanto la galopada como la Ballarina de Vicent Martínez (Figura 3) tienen un

Revista Gama, Estudos Artísticos. ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725. Vol. 3 (5): 169-175.

Figura 2 · Vicente Martinez "Caballo al Paso".1985. Móvil. Madera tallada y hierro forjado. 35x100x8 cm.

mismo esquema: cuadrados encastrados unos dentro de otros y expresados con líneas uniformes entre cuyas cantidades de luz implícitas se establece una relación que al mismo tiempo es métrica y de tono racional y perceptivo: Se consigue así un proceso dentro de una imagen inmóvil, las superficies planas desarrollan un volumen, y no sólo se pasa del cuadrado al cubo, sino que se puede apreciar el cubo mismo en cuanto cavidad y volumen. El proceso de dosificación y de compensación de las cantidades y calidades de línea asume el carácter de un proceso racional dentro de la forma simbólica, que deja de ser tal en cuanto ésta se verifica. Se trata, por tanto, de un proceso más psicológico que abstractamente matemático.

3. Movimiento inmóvil

La tensión dirigida es una propiedad tan genuina de los objetos visuales como el tamaño, la forma y el color. El sistema nervioso del observador la genera al mismo tiempo que crea la experiencia de tamaño, forma y color a partir del estímulo de entrada. No hay nada de arbitrario o caprichoso en estos componentes dinámicos de los preceptos, aunque sí pueden ser ambiguos. Están estrictamente determinados por la naturaleza del esquema visual, aun en lo que respecta al alcance de sus ambigüedades.

Para aclarar la diferencia entre dinámica visual y percepción de la locomoción pueden ser útiles unos cuantos ejemplos de cómo se representa el movimiento en medios inmóviles. La idea más simplista de cómo se puede lograr

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

esta proeza consiste en suponer que el artista escoge una fase momentánea del proceso del movimiento: un único cuadro, por así decirlo, el "Caballo al paso". Esta opinión está claramente expresada en un manifiesto redactado por Alexander Archipenko cuando en 1928 intentó lanzar una especie de pintura cinética (Archipenko, 1928): «Para interpretar los movimientos, la pintura estática tiene que recurrir a símbolos y convenciones. No ha progresado más allá de la fijación de un solo 'momento' de la serie de momentos que constituyen un movimiento, y todos los demás 'momentos' situados hasta y después del momento fijado se dejan a la imaginación y fantasía del espectador».

Ya hemos comentado que las instantáneas, por más que auténticas, a menudo fracasan totalmente en lo tocante a dar una sensación de acción, no es el caso de las piezas anteriormente citadas. Ninguna dosis de imaginación o fantasía puede suplir lo que les falta. Además, a veces, la representación más efectiva no corresponde a ninguna de las fases del suceso mostrado. De ello ha dado una divertida ilustración Salomon Reinach, al observar que:

> *De las cuatro posturas con que el arte europeo ha representado el caballo al galope durante los diversos períodos de su historia, sólo una se ha visto confirmada por la fotografía instantánea, y ésa, empleada por los artistas áticos del siglo V a.C., había sido casi completamente abandonada en el arte romano y permaneció ignorada en el arte medieval y moderno hasta el descubrimiento del friso del Partenón». Las otras tres resultaron ser totalmente «erróneas».*

La postura convencional del caballo galopante con las patas extendidas, tal como aparece en el Derby de Epsom de Géricault, había sido empleada en el arte micénico, persa y chino, y reapareció en Europa en los grabados ingleses en colores de finales del siglo XVIII, posiblemente por influencia china.

Cuando la fotografía desmintió ese antiguo esquema, los pintores sostuvieron, no sin razón, que eran las instantáneas las equivocadas, y los artistas quienes estaban en lo cierto; pues sólo la máxima extensión de las patas traduce a dinámica pictórica la intensidad del movimiento material, aunque ningún caballo puede adoptar esa posición salvo durante el salto.

Las imágenes de acción retratan el movimiento exactamente en la medida en que la figura lo muestre. En una de las fotografías seriadas de Muybridige, una secuencia que muestra a un herrero trabajando, el pleno impacto del golpe aparece solamente en aquellas imágenes en que el martillo está totalmente levantado. Las fases intermedias no se ven como estadios transitivos del violentísimo golpe, sino como un levantamiento más o menos suave de la herramienta, dependiendo la intensidad del ángulo representado, como

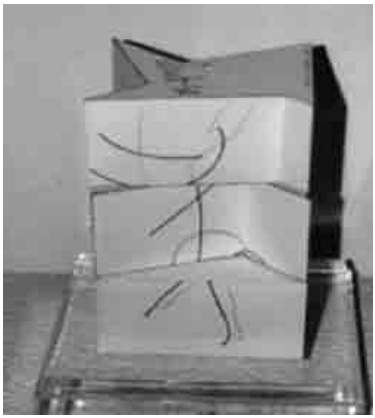


Figura 3 · Fotografía de Vicente Martínez , Ballarina de1987 Móvil .Recortable en papel (tres piezas manipulables) 12x12x30cm.

ejemplo de Vicent Martínez podemos nombrar a la ballarina (manipulable).

No obstante, el hecho más importante a tener en cuenta es que, en una obra bien hecha de fotografía, pintura o escultura, el artista sintetiza la acción representada formando una totalidad que traduce la secuencia temporal a postura intemporal. En consecuencia, la imagen inmóvil no es momentánea, sino que está fuera de la dimensión del tiempo. Puede combinar diferentes fases de un suceso en una misma imagen sin por ello incurrir en absurdo como en los grabados de la escultura llamada "Marina" de V. Martínez. Wölfflin ha señalado que, muy legítimamente (Wölffin, 1986), el David de Donatello sostiene «aún» la piedra en la mano, a pesar de que la cabeza de Goliat yace «ya» a los pies del vencedor. Y cuando la judit del mismo escultor alza la espada, no es para decapitar a Holofernes, que ya está muerto, sino en un gesto de desafío y triunfo independiente del movimiento momentáneo mencionado.

Conclusão

El movimiento es el hilo conductor de toda la obra de Vicente Martinez, vemos esculturas que se mueven realmente y otras que sugieren movimiento pero en todas tienen ese valor añadido, "El Movimiento", a esto se le suma lo atractivo de los materiales y los artefactos que ha utilizado dandole un ritual que transciende al tiempo y, entrando en otra dimensión que provoca subjetividad y fuerte atracción.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referencias

Archipenko, Alexander (1928) Catalogue of Exhibition and Description of Archipentura. The Anderson Galleries.

Arnheim, Rudolf (1997) *Arte y Percepción Visual*. Madrid: Alianza.

Breton, André (1955) *Manifestes du surréalisme*, Paris, J.J. Pauvert.

Cooper, Douglas (1970) *The Cubist Epoch,* Oxford, Phaidon Press.

Pignotti, Lamberto (1974) "Nuevos signos" Ed. Fernando Torres. Valencia.

Rabade, Sergio (1976) *Historia de La Filosofia*. Ed. G. Del Toro

Wölffin ,Heinrich (1986) *Renacimiento y Barroco*. Paidos Iberica1986

La parte caduca: sobre la obra de Vanessa Mosquera Cabanas

About the work of Vanessa Mosquera Cabanas: "la parte caduca"

MANUEL MATA PIÑEIRO*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual y escritor. Bachillerato artístico en el Instituto de Educación Secundaria Miguel Ángel González Estévez (IESMAGS). Grado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo en la Facultad de Bellas de Pontevedra (FBAUV).

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UV), Facultade de Belas Artes de Pontevedra (FBAP), Máster en Arte Contemporánea. Creación e Investigación (MAC-CI). Rúa Maestranza 2, 36002 Pontevedra, España. E-mail: loquedijoelcuervo@gmail.com

Resumen: En el artículo se ejemplifica, mediante la obra de Vanessa Mosquera Cabanas, el comportamiento del individuo ante la caducidad de los distintos útiles cotidianos, y se ofrece una postura acerca de los motivos que llevan a dicho comportamiento. Se tratan, además, la identidad residual y el archivo como métodos de trabajo.
Palabras clave: caducidad / archivo / identidad objetual / residual.

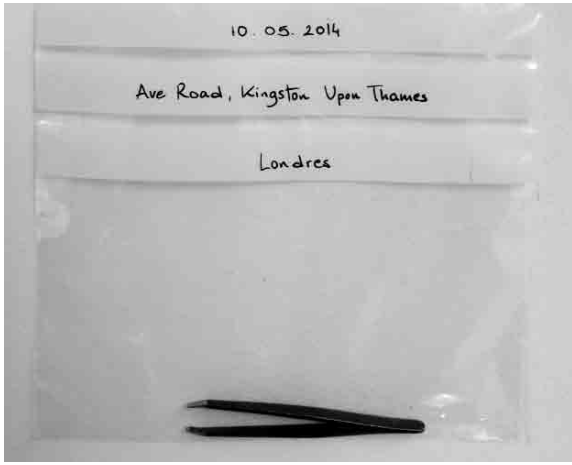
Abstract: *In this article it is exemplified, through Vanessa Mosquera Cabana's work, each individual behavior when confronted with the expiration of different daily tools. A position on the motivations for such a behaviour is offered. It is also treated, both residual identity and archive, as working methods.*
Keywords: *expiration / file / objetual–residual identity.*

Introducción

The raindrops have plenty
of personality-
Each one.
(J. Kerouac)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



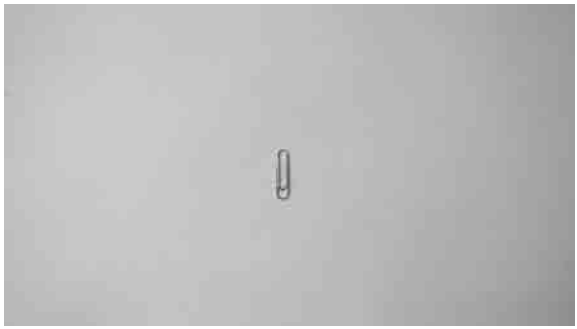


Figura 1 · Fotografia de Vanessa Mosquera Cabanas, Detalle de "La parte caduca" (2014).
Figura 2 · Fotografía de Vanessa Mosquera Cabanas, Detalle de "La parte caduca" (2014).
Figura 3 · Fotografía de Vanessa Mosquera Cabanas, Parte caduca #8 (2014).

Busco objetos, dice ella, que sigan teniendo una utilidad pero que, por contexto, no la tienen. Así que Vanessa atrapa ese pequeño bote de vaselina, la moneda de cincuenta céntimos o una pequeña goma de pelo y, sencillamente, elimina el contexto, porque el contexto es sencillamente el problema.

Le confiere una identidad al objeto mediante dos marcas: la fecha en que se topó con este y el lugar (la calle) donde este estaba. Es la misma identidad que el elemento tenía, igual de inútil e inservible, pero en otro lugar. Cualquier identidad se fortalece al moverla de sitio (Figura 1, Figura 2).

Esto es un ready-made, le dije. Claro, contestó. El ready-made en el campo expandido, le dije. Voy a apuntar eso que acabas de decir, contestó.

¿Proviene tal vez de esa variante del objet trouvé denominada trash art? Es una pregunta justa, pero lo que Vanessa selecciona no proviene de un contenedor, sino de la calle, del mismo suelo. Hay una importante diferencia entre arrugar algo, dejándolo caer en el próximo cubo, y sencillamente abandonarlo o perderlo.

Tal vez las personas hemos decidido diferenciar los desperdicios en dos clases.

1. Sobre las horquillas

> *Lo infraleve es una alegoría del olvido.*
> (Duchamp, 2012).

Tengo un amigo que, de tanto en tanto cuando me visita, al encontrar una horquilla en algún lugar de mi apartamento, dice: así es como las mujeres marcan su territorio. Luego se echa a reír, como si hubiese dado de nuevo con esa familiaridad que hace de un buen monólogo lo que es. Bueno, tal vez suene a chiste pero ¿Acaso alguien ha encontrado alguna vez una horquilla en el vertedero? Hay objetos que jamás se tiran al traste. Yo no conozco a nadie que haya terminado una goma de borrar; son entidades pequeñas y lo suficientemente superfluas como para no necesitar nuestra atención. Por la misma regla de tres es muy sencillo encontrarse una moneda de dos, cinco o diez céntimos, incluso de cincuenta, pero no una de dos euros, o un billete. El valor del objeto requiere un celo en su guardado. ¿Qué muestra Vanessa sino el vacío legal en el era de la reproductibilidad técnica? Ciertos objetos han perdido su dimensión funcional; ya no son algo que sirve a un desempeño, sino una parte caduca del mismo.

En este caso, bajo fecha y lugar irrepetibles, la autora redimensiona con un archivo las partes olvidadas. Categoriza la agonía renovada de un proceso mediante sus caídas continuadas (Figura 3). Tal que células epiteliales, ciertos factores son una pérdida inconsciente y necesaria.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

2. Sobre la nariz

¿Acaso la sobrealimentación contemporánea en el campo de las imágenes tiene su movimiento paralelo en los objetos?

Por lo que he podido ver, siempre que un docente ha de explicar el funcionamiento de la vista o el mecanismo de los ojos, recurre a ciertos ejemplos: véase un prisma refractando nuestra gama de colores, la famosa frase de "el negro no es un color, sino su ausencia" y un largo etcétera. Pero destacaré un experimento en especial, ese que explica por qué no vemos nuestra propia nariz si la tenemos justo delante. Consta más o menos de lo siguiente: al sujeto a examinar se le entrega una hoja donde no hay más que un punto en un extremo y una crucecita en otro; se le pide así mismo que mantenga la mirada fija en el punto y vaya alejando el papel; en algún punto de este recorrido la cruz desaparecerá y ese, simpáticamente, es el sitio exacto donde debería estar tu nariz.

Contemplar una nariz está bien si es la de otro, pero tener las fosas nasales de uno ahí plantadas entorpecería la visión, y lo único que se le pide a la visión es claridad. Este despeje es, digamos, adecuado.

¿Pero pasa con las manos? Ya hemos aprendido a no verlo todo para evitar la saturación ¿Sabemos, sin embargo, no agarrarlo todo? Cualquiera al que pudiésemos registrar los bolsillos demostraría que no. Todos portamos algo innecesario. Testarudez que, sin duda, tiene bastante encanto, pues demostramos un curioso apego por esos objetos breves básicamente disfuncionales. ¿No es curioso que tanta gente recoja un botón o un tornillo al descubrirlo abandonado en la calle? La cuestión es que rara vez se rescata el objeto para reutilizarlo, sino porque ese no es su sitio. Del mismo modo, si uno viese su nariz ahí en el suelo, naturalmente la recogería, se la colocaría entre los pómulos y no volvería a verla hasta que la perdiese. Y perder es el verbo exacto. Lo que uno no quiere perder lo olvida ordenadamente.

Sí, dice Vanessa, un tornillo sí lo recojo. En cambio, un tapón de plástico o una colilla, no, esas cosas pertenecen directamente al asfalto. Son tan típicos que la necesidad de recolocarlos no aparece. No hay una identidad latente lo suficientemente contrastada. Es tan común verlo tirado, dice, que no le doy importancia. Incluso hay veces en que no cojo cierto tipo de horquillas negras.

Vanessa parece darle, a ciertos útiles, un carácter casi orgánico. Es un factor a tener en cuenta el que, si uno permanece demasiado tiempo en un lugar determinado, pasa a formar parte de este, sea el famoso abismo nietzscheano o el pelo de una mujer.

3. El archivo como método

La forma de trabajar que subyace bajo la obra de Vanessa no es otra que el

archivo (Figura 4, Figura 5). Ese afán recopilador tal vez heredado de la retícula impuesta en el siglo pasado. Al preguntarle por ello, habló de ciertas cajas de Andy Warhol, donde este guardaba diferentes objetos prescindibles o pasajeros. Habló del trabajo de Annette Messager, el cual da la impresión de que, una vez constituido un archivo, este se despliega en un abanico rebosante.

Mencionó lejanamente a Boltanski como quien nombra una obviedad, mencionado necesariamente casi como inventor de una escuela, guste o no.

El atractivo que tiene el archivo (referentes aparte, pues, en ocasiones estos nombres son algo posterior a la obra que, en ciertos momentos, podría parecer una justificación del trabajo dentro de un marco determinado o familiar y no una declaración de intenciones, como debería), para Vanessa, es el de encontrarse con gran cantidad de elementos diversos que giran en torno a un mismo eje. Unidades que corroboran sin exigir concreción. Es el hecho de interactuar con varios factores, y no sólo con uno definitivo, lo que determina la elección de este método de trabajo.

La autora tuvo una profesora en los primeros años de carrera que, a disgusto del alumnado, obligaba a trabajar con deshechos. Así, Vanessa hubo de pasar tardes y tardes, como sus compañeros, de contenedor en contenedor, buscando atentamente lo que se les requería, los buenos desperdicios.

Necesariamente, pregunté a Vanessa si este atavismo de ojo avizor era en parte culpable de su interés por los objetos usados. No entendía, contestó, por qué esa profesora decía que la basura hablaba, pero ahora creo que lo entiendo.

3.1 La criba del archivo

Todo archivo exige su correspondiente categorización. El criterio usado por Vanessa es el de apreciar los niveles de inmanencia que cada objeto posee. Es decir, en qué medida uno puede o no llegar al propietario original del elemento en cuestión partiendo del mismo. Ha de tener, pues, la medida justa entre propio e impropio (Figura 6).

En el extremo más ajeno del objeto, la autora señala la amplia gama de papeles con la que convivimos en el día a día. Evita recogerlos porque a su parecer están diseñados para ser desechados. Por muy revelador que un recibo de la compra pueda resultar, es algo que no sobrevive largo tiempo en las manos de nadie. No hay un proceso de memoria lo suficientemente profundo como para considerar que un papel debería estar sin duda en otro lugar. Es decir, no es tan importante que algo denote identidad como que ese algo haya sido involuntariamente perdido.

Así mismo, en el extremo más personal, Vanessa explica cómo en una ocasión se topó con un fular abandonado en medio de una travesía y no pudo

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 4 · Fotografía de Vanessa Mosquera Cabanas, *Parte caduca #8* (2014).
Figura 5 · Annette Messager, Making Maps of France (2000) Soft toy parts, cord, thread and needlework, 420×385 cm. Fotografía de P. Bernard / Adagp, París, 2010. Fonte: www.musee-lam.fr/gb/archives/1463
Figura 6 · Fotografía de Vanessa Mosquera Cabanas, *Parte caduca #6* (2014).

rescatarlo, pues era evidente que se trataba de una pérdida trágica, algo que el propietario lamentaría al percatarse. Si lo hubiera cogido, dice, habría sido como robar, y allí se quedó.

Es a mitad de camino entre estos extremos donde se define el objeto relegado inconscientemente, cuya identidad residual converge en rasgos imprecisos del propietario, pero que sin embargo arroja ciertas acotaciones, con las que el espectador de la obra puede construir una suerte de contexto esquemático: el propietario era fumador, el propietario prefería el azul al negro, el propietario tenía los labios cortados por el frío.

3.2 La condición del lugar

Si existen condiciones para la selección de los objetos, el lugar, claro está, será definido y cribado bajo ciertas directrices.

La artista trata de establecer ciertas rutas en cada una de las ciudades donde trabaja, de manera que los espacios de encuentro con el objeto suponen demostradores de rutina. Atendiendo a la calle designada en la bolsa de cada objeto, podemos comprobar como el archivo define partes caducas continuadas: una serie de colillas apagadas los días laborales junto a ese mismo banco, un lugar donde extrañamente suelen encontrarse pequeñas monedas con relativa normalidad, etc.

Dichas rutinas son, además, delineadas exclusivamente sobre lugares de tránsito, descartando todo tipo de interiores privados, tales como un apartamento o el patio de una casa. Lo más escondido que admite el sistema de Vanessa son las escaleras comunales y, es en este tipo de admisiones límite, donde la criba del objeto a recoger se agudiza y vuelva más estricta para no admitir eslabones inapropiados en el archivo (Figura 7, Figura 8).

Conclusiones

> *All in all, the creative act is not performed by the artista alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interfering its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act. (Duchamp, 1957).*

Si bien un archivo no llega a más final que el impuesto por quien lo construye, ¿Habría que decir con voz recta que toda obra de arte concluye cuando su autor lo decide y que, consecuentemente, nada diferencia al archivo? Tal vez. Sin embargo no hay que olvidar que el método de archivo implica de por sí la aceptación de lo inconcluso, pues algo que acepta dos unidades diferenciadas,

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 7 · Fotografía de Vanessa Mosquera Cabanas, Parte caduca #15 (2014).
Figura 8 e 9 · Fotografía de Vanessa Mosquera Cabanas, Vista de "La parte caduca" (2014).

acepta también ocho y treintaidós. Una pintura, escultura, instalación, dibujo, film o novela, no sigue la misma pauta, por muchos años que Antonio López tarde en pintar la Gran Vía.

El formato establecido en los distintos campos puede expandirse hasta cierto punto. Recordemos, por ejemplo, cómo ciertos directores tratan de componer un largometraje de, digamos cuatro o cinco horas, y las productoras podan y sajan hasta obtener tres horas máximo de película para, así, no cansar al espectador y poder, además, realizar tres proyecciones diarias en lugar de dos. En cierto modo, cada campo ha adquirido su propia ponderación de formato ¿Lo ha hecho también el archivo, o es algo todavía en proceso?

En respuesta a este tema, Vanessa inquirió en que, de finalizar en algún punto el archivo de "La parte caduca", no podría hacerse de manera seca y cortante, sino que algún aspecto de la obra habría de desencadenar una nueva propuesta. Por su cabeza rondan la construcción de mapas a partir de las rutinas designadas por los objetos, la puesta en común de ciertas localizaciones, etc. Sea lo que fuere, "La parte caduca" supone un reconocimiento muy humano que el espectador se autoimpone al instante. Algo tan sencillo como "¿Por qué diantres llevo esto en el bolsillo?"

Referências

Duchamp, Marcel (2012) *Escritos*. Edición en español dirigida por José Jiménez de la colección de textos reunida y presentada por Michel Sanoullet y Paul Matisse. Editorial Galaxia Gutenberg. ISBN: 9788481099690.

Duchamp, Marcel (1957) "The creative act". *Art News*, vol. 56 n°4, 1957.

Kerouac, Jack (2007) *Libro de jaikus*. Bartleby Editores. Edición Bilingüe. ISBN: 9788495408723.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Del territorio al vecindario a través de la fotografía: paisaje, comunidad y redes sociales en la obra *O, 13-14* de Pere Grimau

From land to neighborhood through photography: landscape, community and social networks in Pere Grimau's work O, 13-14

MAR REDONDO AROLAS* & PERE FREIXA FONT**

Artículo completo enviado el 12 de enero y aprobado el 24 de enero de 2014.

*Fotógrafa y Profesora Universitaria. Licenciada y Doctora en Bellas Artes, Universitat de Barcelona, UB.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament de Disseny i Imatge. Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona, España. E-mail: redondo@ub.edu

**Fotógrafo y Profesor Universitario. Licenciado y Doctor en Bellas Artes, Universitat de Barcelona, UB.

AFILIAÇÃO: Universitat Pompeu Fabra (UPF), Departament de Comunicació. Roc Boronat, 138, 08018 Barcelona, España. E-mail: pere.freixa@upf.edu

Resumen: Esta comunicación presenta y analiza la última obra de Pere Grimau, O, 13-14, la cual permite reflexionar sobre su proceso de trabajo en el que la fotografía, los límites del territorio urbano y la construcción del paisaje son constantes en diálogo. En este proyecto Grimau da voz a los habitantes del lugar que explora visualmente, incorporando las redes sociales como mecanismo de participación y compleción.
Palabras clave: Fotografía / Territorio / Arte participativo / Redes sociales / Paisaje.

Abstract: *This paper presents and analyses the latest work by Pere Grimau, O, 13-14, which reflects on his creative process wherein photography, the boundaries of the urban territory and the construction of the landscape are constant features interacting with each other. In this project, Grimau gives voice to the inhabitants of the territory he visually explores, including social networks as a mechanism of participation which also completes his work.*
Keywords: *Photography / Land / Participatory art / Social networks / Landscape*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introducción

El pasado 12 de noviembre se inauguró en el Museo de Arte Moderno de Tarragona la exposición de Pere Grimau *O, 13-14, un año fotografiando la ciudad de la gente*. En la nota de prensa de la exposición se ponía especial énfasis en el desarrollo del trabajo: "Durante un año, el fotógrafo camina diariamente por la ciudad y sus límites para fotografiarla sin prejuicios. (...) Las fotografías, que se publican en una red social, cobran vida gracias al comentario de los ciudadanos" (SCAN, 2014).

Esta comunicación se propone presentar y analizar la última obra de Pere Grimau, *O, 13-14*. Tanto la conceptualización del proyecto como su praxis permiten reflexionar sobre el proceso de trabajo del artista, quien utiliza el medio fotográfico para dialogar sobre los límites del territorio y los mecanismos de construcción del paisaje. Concebida como un *work-in-progress*, la participación de los habitantes a través de las redes sociales confirman la importancia del hecho fotográfico como dinamizador de debate sobre el territorio y la articulación del sentido de pertenencia al mismo.

Fotógrafo, ensayista y profesor universitario, Pere Grimau ha desarrollado durante la última década una extensa obra y reflexión sobre la construcción visual del paisaje mediante la imagen fotográfica.

1. Antecedentes: fotografía y paisaje en la obra de Pere Grimau

> *La creencia básica i esencial de que es necesario conocer el territorio a partir de la experiencia directa y personal, y rescatarlo de la simple lectura bidimensional y proyectada del mapa. Caminar el mapa, entendiendo este simple hecho como una acción generadora de experiencias y, por tanto, de conocimientos* (Grimau et al, 2009).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

La fotografía es concebida por Pere Grimau como el registro fragmentario, necesariamente parcial y limitado de una experiencia añadida a la acción de deambular. El acto de fotografiar se sucede al de pasear y está motivado por la voluntad de ver, de descubrir el paisaje mediado. Porqué un paisaje, cualquier paisaje, contiene múltiples paisajes, múltiples vivencias. En esta práctica transformadora del territorio está la base de la cartografía como interpretación estético-científica de hechos que ocurren en un lugar. El acto de errar, como sugiere Francesco Careri

> *no prevé ni metas ni retornos (...). Es un procedimiento extremamente adecuado para la interpretación de procesos microtransformativos en curso, para hacer una crónica en tiempo real del estado del territorio: una táctica de registro de la actualidad* (2007:67)

Pasear, pues, deviene un proceso de trabajo que yuxtapone diversos conocimientos: observar, comprender, habitar y cartografiar con la imagen; actos primarios para la construcción del espacio y fundamentos para la experiencia estética del paseante.

Grimau ha promovido proyectos en los que la práctica fotográfica se ha vinculado con el tránsito y la experiencia de recorrer el territorio, acorde con las formulaciones del colectivo *Stalker*, ideado por Francesco Careri, del que Grimau formó parte. Cabe destacar *Rieres/Rambles* (2007), *Canódromo/Canódromo* (2010) y *Prótesis para un caminante* (2011).

Durante años, sus recorridos han escogido la periferia, los intersticios de ciudades. Los lugares degradados, abandonados, ignorados, indeterminados, son materia prima para la doble experiencia: pasear y registrar. Categorizados a menudo como espacios suburbanos, suelen describirse como no-lugares (Augé, 1993), parajes anónimos que forman "un mundo inquietante sin todavía imagen" (Grimau, 2006: 104). Pero precisamente esta particular humildad de dichos paisajes los convierte en dignos pretextos para la creación, en materia estimulante para el arte, utilizando los términos de Robert Smithson.

La perspectiva humana, sin duda, confiere sentido de existencia al paisaje. Indefectiblemente, la mirada será la que otorgue realidad y entidad al lugar, hasta este momento, en transición. Al recorrer los lugares, Grimau parece proponerse reconocerlos fotográficamente, interpretar esos espacios. Extensiones que a menudo los mapas no recogen ni dotan de significado. Con la fotografía se atiende a los vestigios, los rastros, los indicios, los accidentes naturales, urbanísticos que fracturan el territorio.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Fotografía de Pere Grimau (2014), O, 27/06/2014.
Figura 2 · Fotografía de Pere Grimau (2014), O, 04/05/2014.
Figura 3 · Fotografía de Pere Grimau (2014), O, 15/04/2014.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

2. La Obra *O, 13-14*, explicación y descripción del proyecto

Cada día Grimau publica en su página personal de *Facebook* una imagen realizada esa misma mañana (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6). El trabajo se inicia como un reto personal, un ejercicio de recorrido y observación de su territorio inmediato y cercano. Como en sus trabajos anteriores, el deambular se convierte en desencadenante del reconocimiento y la reconstrucción visual del territorio. En *O, 13-14*, sin embargo, el formato de diario personal le confiere una dimensión distinta a los trabajos realizados hasta entonces: la publicación diaria desnuda el proceso a los ojos de los espectadores e invita a sus conciudadanos a la participación. La mirada cercana opera con empatía. En las imágenes aparecen el habitante, el ciudadano, el hombre de a pie. Los lugares tienen razón de ser, ya no sólo para quien los captura con un dispositivo fotográfico sino también para quien mira y es invitado a opinar y manifestarse.

De este modo se articula una configuración del paisaje a múltiples tiempos. El primero, la fotografía del artista, anclaje definitivo en el tiempo. Consecutivamente, decenas de resignificaciones, una por cada instante en que la imagen es vista y comentada. Cada participante da forma y sentido al espacio, lo convierte momentáneamente en su propio espacio. De este modo, asistimos a un proceso de reasignación visual del imaginario colectivo de la comunidad implicada. Parece que Pere Grimau se hace suyas las palabras de Careri referidas al hecho de caminar: "puede que sea poca cosa, pero aunque solo sirva para cambiar la mirada y la práctica de la ciudad por parte de algunos individuos ya es importante" (Grimau *et al*, 2010: 321)

3. Diálogos con los usuarios

El 30 de agosto de 2014 Pere Grimau publicaba la última foto del proyecto *O. 30/08/14* en su página de *Facebook*. Aprovechaba para despedirse de los seguidores, amigos y público que durante el último año participaron en la red comentando o añadiendo clics de "me gusta" en las imágenes:

> *Hoy hace un año que publiqué una fotografía de Olesa. Desde ese día y hasta el pasado 12 de agosto he publicado una foto cada día, la mayoría de Olesa. Prácticamente un año de fotos. Este modesto proyecto ha finalizado.*

El *post* obtuvo más de 150 "me gusta" y unos 30 comentarios, la mayoría de ellos realizados por vecinos y conocidos de Olesa que siguieron día a día el proyecto, entre los que destacamos los siguientes: "Pere, gracias por la constancia y por mostrarnos la Olesa que tenemos. Un magnífico trabajo de crítica, imagen, patrimonio y sociedad. Pero sobretodo un trabajo artístico

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 4 · Fotografía de Pere Grimau (2014), O, 13/12/2013.
Figura 5 · Fotografía de Pere Grimau (2014), O, 27/02/2014.
Figura 6 · Fotografía de Pere Grimau (2014), O, 03/09/2013.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

lleno de sensibilidad. Adelante!" (X.R.); "Pere, mucha suerte y muchas gracias por enseñarnos Olesa de la manera que lo haces" (P.O.C.); "Ha sido un año apasionante, he aprendido mucho compartiendo tu mirada, parece un delicado, delicioso e inacabable proceso infinito de mirar el presente inexplicable de un pueblo que conozco poco, Olesa, gracias y un abrazo!" (X.G). Durante todo el proyecto participan de forma regular más de treinta vecinos, además de seguidores, colaboradores y amigos de Grimau.

Ciertamente, muchas de las imágenes publicadas por Grimau despertaron en el vecindario el deseo de participar y comentarlas. Algunas veces esos comentarios derivaron en una controversia sobre aspectos urbanísticos del pueblo (O, 19/02/14), sobre la precaria situación social (O, 8/11/13), sobre las transformaciones del paisaje urbano y el abandono de las áreas industriales (O, 19/11/13; O, 21/11/13; O, 2/12/13) (Figura 7) o sobre aspectos fotográficos (O, 4/01/14; ese día se discute el uso de la óptica angular y el trabajo fotográfico de Atget). Algunas intervenciones, como se puede apreciar en la figura 7, se acompañaron de fotografías tomadas por los propios participantes o de archivo, localizadas y escaneadas para la ocasión. *O,13-14* permite rememorar lugares, situar y localizar el territorio y reflexionar sobre el paisaje inmediato, el hábitat cercano, mayoritariamente poco codificado y muy poco *artealizado*, usando el término de Alain Roger (1997) que tanto gusta a Grimau.

Muchas de las fotografías dieron lugar a una dinámica lúdica entre los participantes, no prevista por el autor, consistente en localizar, reconocer parajes y añadir anécdotas a las imágenes. G.S.E. escribe a propósito de la cuarta fotografía publicada: "Cada día intento jugar a ver si reconozco el lugar fotografiado antes de leer de donde es. De momento, 4 de 4". Dos días después, en medio de un animado debate, Pere Grimau aclara: "Mi intención no era enseñaros Olesa" (O, 6/09/13), aunque unos días más tarde asume e incita al juego desde el título de la imagen: "¿Alguien sabe dónde es?" (O, 29/09/13).

En anteriores trabajos, la experiencia del pasear suele ser compartida. El artista se camufla entre el grupo, forma parte del colectivo. Este último proyecto nace con un sentido nuevo de colectivo: el fotógrafo retoma la práctica en solitario pero expone su obra en *Facebook* a diario.

4. De la red social a la galería

A pesar de su dimensión cuasi doméstica en el planteamiento inicial, de factura más propia del amateurismo, la obra *O, 13-14* finaliza con un corpus

Figura 7 · Composición. Fotografía de Pere Grimau (2013) O, 19/11/2013. Publicada en Facebook.com y comentarios de los lectores. Fuente: propia

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

formado por más de 350 fotografías. Grimau elige 32 de ellas para construir la exhibición *O, 13-14, un año fotografiando la ciudad de la gente* que se presenta en el Museo de Arte Moderno de la Diputación de Tarragona el 12 de noviembre de 2014, en el marco del festival SCAN, festival internacional de fotografía (Scan, 2014). La exposición se complementa con 9 imágenes realizadas por Grimau en 2001, mostradas por primera vez en *Hybrida*, (Laguillo, 2004). La estrategia expositiva permite contraponer al trabajo actual las primeras aproximaciones realizadas por el autor sobre el territorio urbano y la periferia.

En las paredes de la sala del museo las imágenes se transforman. Pierden la proximidad familiar de *Facebook*, su hasta entonces hábitat natural. Adquieren distancia y se iconizan. ¿Supone éste un itinerario nuevo? Tal vez esta segunda conclusión del proyecto sea una constatación de cierta autonomía de la obra, que a menudo, trasciende al autor. En su crónica, Anna M. Ardevent subraya lo genérico de lo concreto:

> *un proyecto que, inevitablemente nos hace reflexionar no sobre Olesa, sino sobre nuestro propio entorno, sobre los ítems que comparte nuestra ciudad con todas las ciudades, ítems que la convierten ya no en especial pero sí en única* (Ardevent, 2014).

Conclusiones

Con la obra *O, 13-14, un año fotografiando la ciudad de la gente*, Pere Grimau parece haber repensado el tratamiento del paisaje marginal en sus nuevas imágenes. Mantiene aspectos comunes constantes de sus proyectos iniciales: "el recorrido a pie, el uso de la fotografía como parte de la experiencia y el territorio cercano a Barcelona, sobretodo el Baix Llobregat" (Grimau, 2012: 119). Sin embargo, en *O, 13-14*, parece poner en valor la condición de lugar de convivencia urbana.

La ciudad contemporánea ya no es un todo estable y aprehensible. Cada nueva incursión física o fotográfica al lugar supone una nueva oportunidad para reconsiderar lo que pensamos que ya conocemos:

> *El paisaje se descubre, existe, después de las imágenes. El trabajo del artista debe permitir ver el mundo. Pero el paisaje se convierte siempre en una visión construida* (...). *La realidad es demasiado compleja para nuestra capacidad cognoscitiva, tan solo en la simplicidad y en la reducción que representa una imagen es posible ver algo razonable* (Grimau, 2006: 108).

El artista nos traslada casi inmediatamente la observación física transcrita visualmente, una observación sin juicios, resultado de su decisión de

recorrer las calles de Olesa de Montserrat y sus márgenes indistintamente.

Las aportaciones de los usuarios completan el proceso. Por primera vez, incorpora en su trabajo fotográfico mecanismos de participación como son las redes sociales. De este modo da voz a los habitantes del territorio que explora visualmente. La publicación de las fotografías en la red, los diálogos con los vecinos y sus aportaciones permiten observar cómo el proceso es generador en si mismo de una reconstrucción colectiva del imaginario visual de la ciudad. La maleabilidad y simultaneidad del medio Internet contribuyen a la redefinición dialéctica de los lugares, ahora ya comunes.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Ardevent, Anna M. (2014) *Visita fugaç de Pere Grimau al MAMT*. ARTicle.cat[Consult. 2014/12/10]. Disponible en: <URL: www.article.cat/visita-fugac-de-pere-grimau-al-mamt>

Augé, Marc (1993) *Los no lugares: Espacios del anonimato*. Antropología sobre modernidad. Barcelona: Gedisa. ISBN: 9788474324594

Careri, Francesco (2007) *Errar*. En Colafranceschi, Daniela (dir.) Land&ScapeSeries: Landscape+100 palabras para editarlo. Barcelona:Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-2024-1, pp. 66-67.

Doménech; Faus, Pau; Grimau, Pere (2009) *On Prat*. En Martí Peran (dir.) Observatori Prat. El Prat de Llobregat: Centre d'Art Torre Muntadas. DL. B-18009-2009.

Grimau, Pere (2006) *Conjuntures urbanes. El fotògraf com a passejant de la geografia de les perifèries*. En Maya Creus, (ed.) Fotografies i paisatges de la contemporaneïtat. Sabadell: ESDI, pp. 103-128.

Grimau, Pere; Domènec; Faus, Pau (2010) Canòdrom/Canòdrom. Un recorregut pels límits de Barcelona. Barcelona: Observatori Nómada Bacelona – CONCA, DL: B-27292-2010

Grimau, Pere; Faus, Pau; Doménech; Careri, Francesco (2010). *Conversación*. En Grimau, Pere; Domènec; Faus, Pau Canòdrom/Canòdrom. Un recorregut pels límits de Barcelona. Barcelona: Observatori Nómada Bacelona – CONCA, DL: B-27292-2010

Grimau, Pere; Ameller, Carles; Tapias, Dolors, eds. (2011) ON Riu Llobregat. Barcelona: Universitat de Barcelona, Diputació de Barcelona, Ajuntament d'Olesa de Montserrat i Ajuntament de Martorell, DL: B-8773-2011

Grimau, Pere (2012) *Caminar el límit*. En Joan Nogué, (ed.) Franges, els paisatges de la perifèria. Olot: Observatori del Paisatge, pp. 117-133. ISBN: 978-84-615-3681-8

Laguillo, Manolo, ed. (2004) Hybrida. El 1984 jo tenia 15 anys. Barcelona: Obra Social de Caja Madrid, Primavera Fotogràfica de Catalunya.

Roger, Alain (1997) Court traité du paysaje. Paris: Gallimard. ISBN: 2-07-074938-X

SCAN, Festival Internacional de Fotografía (2014). Pere Grimau. [Consult. 2014/12/10]. Disponible en <URL: www.scan.cat/ex-pere-grimau>

Nota:

P. Freixa ha desarrollado esta investigación como parte del proyecto *Audiencias activas y periodismo. Interactividad, integración en la web y buscabilidad de la información periodística*. CSO2012-39518-C04-02. Plan Nacional de I+D+i, Ministerio de Economía y Competitividad (España). M. Redondo ha desarrollado esta investigación como miembro del grupo de investigación Poció, Poesia i educació, (2014 SGR 1067)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Rosana Paulino: Fluxos e Assentamentos

Rosana Paulino: Assentamento exhibition

MARCOS RODRIGUES AULICINO* & RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA**

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

* Arte Educador / Pesquisador.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina (UEL), Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA), Departamento de Arte Visual. Rodovia Celso Garcia Cid (PR 445) km 380 Campus Universitário. Cx. Postal 10.011 CEP 86.057-970, Londrina – PR, Brasil. E-mail: marcosaulicino@gmail.com

** Professor universitário e artista visual. Par académico externo desta revista.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Arte Visual. Rodovia Celso Garcia Cid, Pr 445 Km 380, Campus Universitário. Cx. Postal 6001, CEP 86051-990, Londrina – Paraná – Brasil. E-mail: roliv1@gmail.com

Resumo: A partir da Exposição Assentamento, este artigo reflete sobre determinadas imagens da artista visual brasileira Rosana Paulino, principalmente no que diz respeito às questões relacionadas ao lugar do sujeito e da condição da cultura negra na constituição da sociedade brasileira. Um olhar crítico para séculos de história faz nascer imagens contundentes que compõem um importante testemunho reflexivo de uma artista mulher e negra que questiona as atrocidades da sociedade a qual pertencemos e nela estamos nos constituindo enquanto sujeitos e coletividade.

Palavras chave: Cultura Negra / Assentamento / Identidade.

Abstract: *Based on the Exhibition Assentamento (Settlement), this article articulates approaches on specific images produced by Brazilian artist Rosana Paulino, mainly in respect to problems related to the place and location of the subject and condition of Black culture in the constitution of Brazilian society. A critical gaze on centuries of history bring to light strong images that compose an important reflexive story of a female and black artist who questions and evaluates the atrocities of the society to which we belong and constitute ourselves as subjects and collectivity.*

Keywords: *Black Culture / Settlement / Identity.*

Introdução

Há algo de educador no trabalho de Rosana Paulino. Há algo de transformador quando nos deparamos com suas imagens – algo que vai se instaurando e

nos sacode, incomoda, faz-nos olhar para a história do Brasil e a história de nós mesmos. Rosana Paulino, artista visual brasileira, paulista, desde a década de 1990, utiliza em sua produção artística elementos da sua vivência familiar que ressoam na cultura de uma coletividade, a população brasileira, com seus laços diretos ou indiretos com a cultura trazida pelos africanos para o Brasil.

Rosana se situa num longo processo de articulação de imagens próprio da constituição da cultura brasileira em seus diferentes estratos e aspectos, os quais foram se instituindo como referência, ou que foram marginalizados, relegados e silenciados. Neste processo impuseram-nos um perfil homogeneizador, ora idealizando-nos, generalizando-nos, uniformizando-nos; ora nos colocando num lugar de margem. Rosana volta seu olhar para séculos da história brasileira e por meio de uma produção coerente e constante vai compondo um importante testemunho reflexivo de uma artista, mulher e negra que viveu e ainda vive as atrocidades desta sociedade à qual pertencemos.

A partir de um olhar reflexivo sobre obras apresentadas na exposição *Assentamento*, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Americana, Estado de São Paulo, Brasil, no ano de 2013, o propósito deste artigo é discorrer sobre os modos como Rosana Paulino vem atuando no campo das artes visuais, principalmente no que diz respeito às questões sobre o lugar que a cultura negra e o próprio sujeito negro ocupa na constituição da sociedade brasileira.

Fluxos e Assentamentos

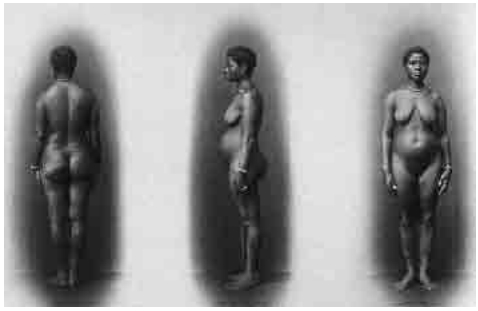
Para a exposição *Assentamento*, Rosana Paulino se apropria das imagens de Augusto Stahl – uma série de fotografias tidas como documentais, realizadas sob encomenda do zoólogo Louis Agassiz, num projeto racista de cunho científico desenvolvido no Brasil entre 1865 e 1866 – e potencializa o seu caráter fragmentário. Por meio do corte e tentando recompor as imagens pelo ato da costura, a artista vai interferindo e buscando de algum modo dar sentido ou mesmo "atar" as partes – que não mais se ajustam – de um corpo (Figura 1 e Figura 2).

As imagens de Stahl têm o propósito único de tornar o ser humano objeto coisificado pela ciência. As imagens são apresentadas em suas três facetas: de corpo inteiro e despido, fragmentadas em três rígidas posições, de costas, de frente e de perfil. Este é um padrão catalográfico de imagens que trata o referente como objeto de estudo e de classificação.

As imagens articuladas por Rosana não se recompõem perfeitamente, como se sua integridade lhes tivesse sido destituída. Referem-se a seres que foram desagregados de seus afetos, de seus parentes, destituídos de suas identidades, línguas, saberes e crenças, sendo despojados da terra onde seus

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



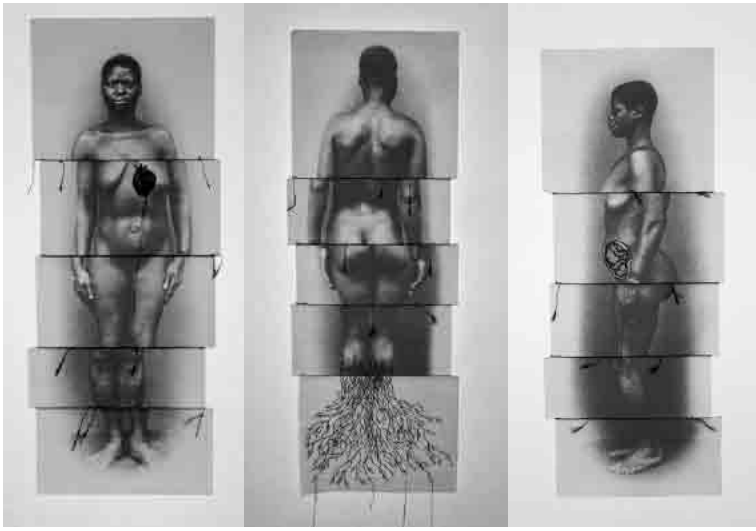


Figura 1 · Augusto Stahl. c. 1865. Fonte: The Peabody Museum of Archealogy e Ethnology
Fonte: www.negromidiaeducacao.xpg.uol.com.br/intelectuais
Figura 2 · Rosana Paulino imagens impressas sobre tecido, linóleo e costura pertencentes à instalação *Assentamento*, Museu de Arte Contemporânea de Americana, SP, Brasil, 2013.
Fonte: www.rosanapaulino.com.br/trabalhos

ancestrais estavam enterrados, única garantia de um lugar para além da morte. São condenados, portanto, a vagar pelos mares, ou por uma terra desconhecida e sem laços sagrados. Nesta outra terra tiveram que se reconstituir ao lado dos seus inimigos tribais, sob o chicote e as torturas dos capatazes. Como poderiam reconstituir suas vidas se nem o próprio corpo lhes pertencia mais, explorado como força de trabalho, usado até a cesura máxima da resistência? Como sobreviver a estas circunstâncias devastadoras?

Quando constituíam laços afetivos, procriavam para produzir mais mão de obra para o senhor. Os filhos eram tirados dos seios das mães, para que estas amamentassem os filhos das senhoras, o seu sumo sentimental.

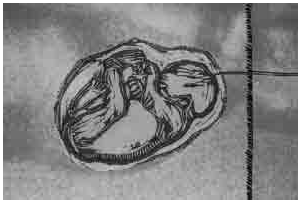
O trabalho de Paulino resgata os fluxos de vida, as trocas econômicas do sistema colonial, a permanência de sistemas viciados, mas em constantes reformulações, através dos preconceitos e dos cerceamentos da maior parcela da população brasileira. O fluxo de leite branco que corre dos peitos das amas-de-leite que amamentam os filhos das senhoras; o fluxo de sangue vermelho do ventre das mucamas que pariram os filhos dos senhores, os miscigenados, muitos deles futuros senhores, senhores de suas próprias mães escravas, herdadas como propriedade em inventário. Os fluxos dos sentimentos, a escrava que com a perda de seu bebê, substitui seu afeto pelo bebezinho do senhor em seu colo. E ao mesmo tempo o ódio de quem maltrata, de quem controla e domina; de quem lhe tira tudo e só deixa o vazio, a senzala, os fundos da casa, do navio, do mar sem fim.

Trata-se de uma história de barbárie e estranheza (Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8). Mas a artista nos revela que é dessa barbárie, dessa estranheza, que brota também uma potência única, que nasce dessas idiossincrasias, dessas heterogeneidades e contradições. Aí está a possibilidade de se constituir novos laços, sem as ilusões da convivência simpática, mas assumindo as demandas, as lutas constantes da nossa sociedade desigual; desigual nas oportunidades, resultado de injustiças históricas que ainda se mantêm. Porém, a artista também revela que a nossa qualidade está nas nossas diferenças, na estranha mistura que não se amalgamou, mas gerou tantas outras identidades.

Com isso a artista fala muito mais das impossibilidades, e revela frustrações nessa nossa tentativa de ajustar o que não tem mais ajustes possíveis, unificar o que se caracteriza como partido, fragmentário, distinto. Seu trabalho, assim, se contrapõem aos ideais modernistas, que apesar de resgatarem o negro e a cultura dos afrodescendentes como parcela fundamental da cultura brasileira, procuraram apresentá-los num todo orgânico e unificado: o caldo cultural brasileiro resultado da harmonia entre o indígena, o negro africano, e o branco europeu. Rosana não quer reproduzir este discurso. As imagens que ela apresenta

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



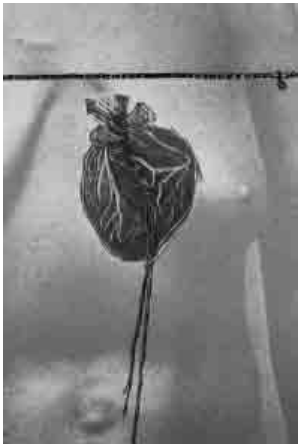


Figura 3 · Vista da Instalação Assentamento, Rosana Paulino (imagens impressas sobre tecido, linóleo e costura), "Fardos" (braços em terracota sobre pilha de lenha) e monitores de vídeo, Museu de Arte Contemporânea de Americana, Americana, SP, Brasil, 2013.
Fonte: www.rosanapaulino.blogspot.com.br
Figura 4 · Rosana Paulino, *Fardos* – braços em terracota sobre pilha de lenha e detalhes de gravura sobre corpo de figura de mulher ambas as imagens pertencentes à Instalação Assentamento, Museu de Arte Contemporânea de Americana, Americana, SP, Brasil, 2013.
Fonte: www.rosanapaulino.blogspot.com.br

aqui revelam os desajustes, e não as fusões. O incômodo com as classificações pejorativas é potencializado. O que era considerado "feio" e "aberração" para o século XIX (noção estética contaminada por padrões classicistas euro-centrados), o resgate de Rosana traz novas visagens e novas leituras, em uma potência que se faz presente quando são revelados seus nós, suas contradições, seus paradoxos. Outras vozes vêm à tona, e não somente aquelas referentes aos padrões. Isso se dá com a retirada da imagem do lugar que lhe foi originalmente destinado, reinstalando-a para novos olhares, novos julgamentos e apreciações.

No projeto para a instalação *Assentamento*, Rosana Paulino traz a definição do dicionário Aurélio para o verbo "assentar" – "ato de fixar-se ou de estabelecer residência em algum lugar". Esse trabalho de Rosana articula outras inserções da palavra sugerindo uma importante conexão da artista com as religiões afro-brasileiras, e a contundência dessa questão para a identidade e a diversidade que nos caracteriza. Rosana argumenta que "transplantados à força, os africanos e africanas que aqui chegaram trouxeram seus saberes e práticas. Assentaram aqui sua força, seu axé" (grifo dos autores), e volta ao Aurélio para revelar o sexto e último verbete, "6. Bras. Rel. *Ser, ou objeto onde assenta a energia sagrada de qualquer entidade religiosa afro-brasileira; assento*". (Paulino, s.d.: s.p.)

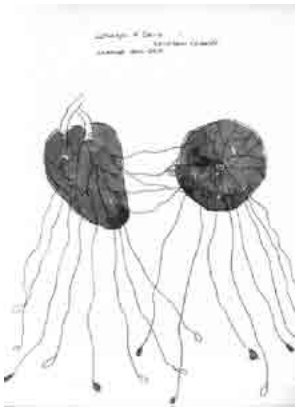
No que tange ao Candomblé, a palavra "assento", ou *ajobo*, define objetos nos quais é fixado o orixá, "o duplo sobrenatural do orixá fixado na cabeça de sua filha, ou seja, o *otá*, as ferramentas" (ver Lépine, 2004), mas também os recipientes nos quais esses objetos são "assentados", e mais ainda, o local onde os recipientes são assentados, o "assentamento". Além disso, todas as substâncias, sangue de certos animais abatidos ritualmente e ervas decoctadas e misturadas à água em rituais com canções sagradas, que revestem os objetos utilizados, fazem parte fundamental do "assentamento" e, assim também o constitui.

Rosana, neste trabalho, resgata uma das fontes fundamentais para a re-identificação cultural com a origem africana, tanto pessoal da artista, negra e descendente de africanos, como coletiva, rompendo com os sistemas de colonização ideológicos, inclusive o nosso sistema educacional, e apontando a diversidade como nossa maior potência cultural.

Fluxos e encontros, na maior parte das vezes violentos, os *trusts* e conglomerados capitalistas de ontem e de hoje, a presença massiva da propaganda e do apelo ao consumismo, formam um repertório de dominação e exploração tanto do passado como do presente, onde o dominador, o colonizador, também não passa incólume, ileso, pois incorporou elementos da cultura do colonizado, miscigenou-se e se transformou. É da força dessas transformações, desses fluxos e refluxos, dos assentamentos novos que se produziram

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



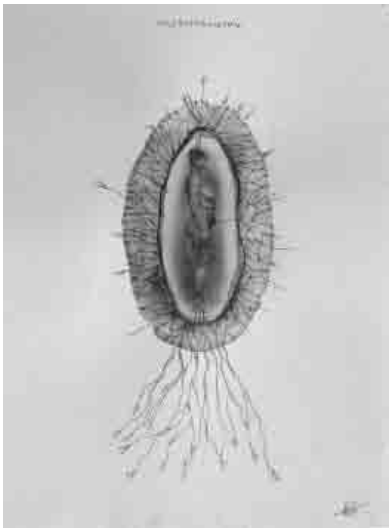


Figura 5 · Rosana Paulino, Desenho da série Ama de Leite, acrílica e grafite sobre papel, 32,5×25 cm, 2005.
Fonte: www.rosanapaulino.com.br/trabalhos
Figura 6 · Rosana Paulino, Mãe e filha – cegas, desenho da série tecelãs, aquarela e grafite sobre papel, 32,5×25 cm, 2003.
Fonte: www.rosanapaulino.com.br/trabalhos
Figuras 7 e 8 · Imagens da série Assentamento de Rosana Paulino – Museu de Arte Contemporânea de Americana, Americana, SP, Brasil, 2013. Fonte: www.rosanapaulino.com.br/trabalhos

por aqui, que podemos reagir às novas demandas do capital, aos novos meios de alienação e coerção.

Esta realidade, recuada no tempo que o trabalho de Rosana nos faz ver tão bem faz refletir sobre o quanto necessitamos de uma educação que se paute em uma prática centrada na diversidade, naquilo que o processo histórico foi construindo de maneira tão contundente e desumana, que foi a supremacia de alguns sobre outros. Ainda hoje vemos, nos mais variados setores da nossa sociedade, as consequências deste processo construído de maneira tão determinante. Arthur Efland, nos lembra que:

> *A crítica cultural pós-moderna começou a ter impacto no discurso educacional e tem propiciado o nascimento de uma pedagogia crítica. A pedagogia crítica freqüentemente questiona suposições e premissas do modernismo.* [...] *A esquerda educacional está interessada em mudar o status quo para que estudantes de diversos grupos étnicos, raciais e sociais experimentem uma igualdade educacional. Muitas vezes defenderam uma reestruturação radical das práticas educacionais, argumentando que o status quo beneficia alguns grupos enquanto desvia ou oprime outros.* (Efland,2005:175)

Estas reflexões de Efland acerca da necessidade de outra maneira de pensar e praticar educação vão ao encontro daquilo que Rosana Paulino postula tanto em voz, quanto em imagem. Em sua tese de doutoramento intitulada "Imagens de Sombras" a artista afirma:

> *O objetivo desta tese é construir, através de trabalhos realizados na área de poéticas visuais, uma reflexão que procure compreender como a mulher negra é vista na sociedade brasileira atual e o modo pelo qual as sombras lançadas pela escravidão sobre esta população se refletem nas negrodescendentes ainda hoje, criando e perpetuando locais simbólicos e sociais para este grupo.* (Paulino, 2011:5)

Seus trabalhos não buscam redenções; ao contrário, revelam as constantes frustrações e inquietações da artista em relação à realidade do nosso meio contemporâneo. A artista propõe o movimento constante, ao produzir imagens, nos mais diversos meios e linguagens, desenhando, gravando, reproduzindo moldes e modelos, cerzindo pedaços esgarçados, ressignificando tudo a partir do que nos é imposto, pela coerção das mídias massivas, e inserindo outro "corpo" nesses espaços, fragmentos de corpos amontoados sobre pilha de lenha, como a clamar pelo fogo que tudo transforma. Rosana Paulino desconstrói para reconstruir sob bases mais sólidas, mesmo que o resultado nunca deixe o seu aspecto fragmentário, as suas cicatrizes. A dor é assentada, ela deixa marcas profundas, que nunca mais poderão ser esquecidas. O assentamento dessas marcas nos

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

traz a consciência de quais matérias e de quais espíritos somos feitos. Rosana Paulino vai tecendo sua obra por meio da memória. Toca numa dimensão de centro e margem, daquilo que foi instituído, para aquilo possível de se fazer instituir. Com sua produção artística potente, pulsante e constante, a artista mostra a si mesma e a nós, possibilidades e maneiras de nos reinventarmos, assim como Paulo Freire, que nos legou por meio de seus pensamentos e ações o desafio da transformação e a responsabilidade por ela. Freire nos ensina que:

> [...] *As sociedades não se constituem pelo fato de ser isso ou aquilo; Sociedades não são, estão sendo o que delas fazemos na História, como possibilidade. Daí a nossa responsabilidade ética [...] A luta já não se reduz a retardar o que virá ou assegurar a sua chegada; é preciso reinventar o mundo. A educação é indispensável nessa reinvenção. Assumirmo-nos como sujeitos e objetos da História nos torna seres da decisão, da ruptura. Seres éticos.* (Freire, 2001: 39-40)

O trabalho de Rosana Paulino assim como de Paulo Freire aponta-nos maneiras de transformar, de nos reinventarmos enquanto indivíduos e enquanto sociedade. O trabalho de Rosana Paulino é também uma estratégia pedagógica, que se propõe em sucessão de movimentos, como a sucessão das marés que levam e trazem, é fluxo e assentamento. A maré bate aos pés de cada um que se aproxima do trabalho, e uma vez atingido, vai sair molhado desse encontro, vai saber que também é feito de água, de sal e de fluxos, e possivelmente poderá sair renovado, pois esse assentamento também lhe é benéfico. Somos todos acolhidos aqui. É a nossa cultura em sua diversidade, que aqui tem lugar, é aqui assentada.

Referências

Efland, Arthur (2005) *Cultura, sociedade, arte e educação em um mundo pós-moderno*. In: Barbosa, Ana Mae e J. Guinsburg (Ed.). "O Pós-Modernismo". São Paulo: Perspectiva, ISBN: 85-273-0711-1

Freire, Paulo (2001) *A sombra desta Mangueira*. São Paulo: Olho d´Água, ISBN: 85-85428-15-5

Lépine, Claude (2004) *Análise formal do panteão nagô*. In Moura, Carlos Eugênio Marcondes de (Ed.). Culto aos Orixás. Rio de Janeiro: Pallas. ISBN: 978-85-347-0237-9

Paulino, Rosana. (2011). *Imagens de Sombras*. Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP

Os Nelsinhos de Flávio Abuhab: arte contemporânea multidimensional

The Nelsinhos of Flávio Abuhab: multidimensional contemporary art

MARCOS RIZOLLI*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista Visual. Licenciatura em Artes Plásticas, pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas); Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica: Artes, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP); Pós-Doutorado em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP).

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC), Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas — Diretório CNPq. Rua da Consolação 930, 01302-907 São Paulo, Brasil. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão acerca de uma instalação muito peculiar produzida pelo artista brasileiro Flávio Abuhab: Clássicos, de 2013. Nela, para homenagear o emblemático agitador cultural Nelson Leirner, o artista se apropria da figura e dos métodos criativos de Leirner — para oferecer ao público um encontro multidimensional com a arte contemporânea.

Palavras-chave: arte brasileira contemporânea / instalação / Flávio Abuhab / Nelson Leirner.

Abstract: *This paper presents a reflection about the very peculiar installation produced by the Brazilian artist Flavio Abuhab: Classics, 2013. In that, to honor the iconic cultural disturber Nelson Leirner, the artist appropriates of the figure and creative methods of Leirner — to offer to the public a multidimensional meeting with contemporary art.*

Keywords: *contemporary Brazilian art / installation / Flávio Abuhab / Nelson Leirner.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

O artista Flávio Abuhab, nascido em 1957 na cidade de Santos e presente na cena artística brasileira desde 1985, há bom tempo vem despertando interesse de público e crítica ao propor estruturas visuais baseadas num sofisticado processo criativo, revelando (ou impondo) novas camadas expressivas para imagens da história da arte ou formas e figuras presentes na cotidianidade contemporânea. Vem transitando, assim, entre a crítica das imagens em circulação na cultura — do erudito ao popular — e a inserção autoral, sob sua peculiar intervenção crítico-criativa, de novos conceitos que alteram o destino dos signos dos quais se apropria.

É importante ressaltar que o seu sistema de apropriação de figuras e sinais não se sustenta em esquemático jogo citacionista, meramente determinado por cortes figurais ou recortes expressivos. O que o artista pretende é justamente, da imagem, compreender seu método e extrair sua essência semiótica.

Como o próprio artista afirma ter interesse por:

> *...obras originais e sua derivações, isto é, obras que tiveram como referência trabalhos realizados por outros artistas, ao longo da história, e onde se pode observar alguns exemplos que bem ilustram as várias maneiras de apropriação, da citação e aproximação, seja por meio de suas características estéticas; por suas produções conceituais ou mesmo pela apropriação da obra em si...* (Abuhab, 2013: 39).

O artista, no exercício de sua expressão, quer "rever as imagens e impor novos conteúdos que possam provocar ânimos visuais inéditos" (Rizolli, 1990: 03).

Exemplo agudo de sua artisticidade é a instalação *Clássicos*, apresentada em 2013 na Galeria de Arte do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, em São Paulo/Brasil.

1. Diálogo entre dois artistas

Clássicos se revelou uma instalação-experiência que homenageia Nelson Leirner — emblemático artista e agitador cultural brasileiro que se notabilizou pela realização de diversas instalações com inúmeros objetos agrupados — que discursam sobre a cultura popular brasileira.

Leirner nasceu em 1932, em São Paulo, e ao longo de sua trajetória artística investiu em excêntricas formas de expressão, apresentando objetos que configuraram um complexo sistema de apropriação e acumulação sígnica — método criativo que iria marcar sua identidade produtiva. Integrou, com Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo e José Resende, o Grupo REX — coletivo que questionava, por meio de exposições, ações e debates, o excesso de institucionalização da arte. Realizou *happenings* e produziu peças destinadas à manipulação pública.

Artista e professor, produziu objetos, intervenções e inúmeros textos meta-criativos em que expunha, com ironia, os vários interesses que controlam o mercado de arte, procurando, ainda, dissolver a ideia de autoria de uma obra de arte.

Participou frequentemente de exposições no Brasil e no Exterior — em eventos coletivos e individuais, tendo trabalhos apreendidos sob a alegação de obscenidade. Em 1998, por exemplo, uma série de trabalhos com intervenções em fotografias de crianças foi censurada pelo juizado de menores do Rio de Janeiro — episódio que desencadeou uma campanha nacional contra a censura nas Artes Visuais.

Leirner notabilizou-se pela construção de sucessivos cortejos (paradas, marchas, desfiles e procissões) plenos de objetos e penduricalhos que, no Brasil, estamos acostumados a ver em feiras livres das cidades interioranas e em lojas do comércio popular da emblemática Rua 25 de Março, em São Paulo, e cujas configurações perpassam o popular e o erudito. Seus cortejos sempre se mostraram coloridos, divertidos e multidimensionais.

Flávio Abuhab, por sua vez, tem Graduação em Artes Visuais, realizada na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, e Mestrado em Artes, publicamente defendido no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista — IA-UNESP.

Artista representante de medianamente duas gerações subsequentes àquela de Leirner, obteve sua formação e sua inserção no cenário artístico brasileiro já reconhecendo toda a fenomênica pulverizante da arte contemporânea — em formas e plasticidades, em expressões e estilos, em imagetização e conceituação, entre manualidades e tecnologias — e entusiasmado pelo fascínio relacional "entre artistas de várias épocas e culturas distintas ao longo da história, dando a entender que a Arte não esquece a Arte" (Abuhab, 2013: 39).

O artista vem mantendo uma espécie de diálogo com a história da arte por meio de operações de apropriação, citação e aproximação com a produção e procedimentos de artistas que de alguma maneira formam referências ou influências para a sua produção artística. Sua plataforma poética está debruçada sobre as ações de artistas que tiveram como mote criativo obras anteriormente criadas por outros artistas: as releituras, sobretudo presentes nas vanguardas do início do século XX — das colagens cubistas, aos *ready-mades* dadaístas e, depois, na Arte Conceitual e na Arte Pop.

O diálogo entre Flávio Abuhab e Nelson Leirner foi acarretado pela expectativa de estabelecer uma analogia poética, uma vez que Leirner tornou-se, para Abuhab, uma referência, tanto por sua obra como por seus procedimentos em arte. Soma-se a isso a percepção de que Leirner é um artista provocador, crítico, político e, principalmente lúdico em suas proposições — em que é possível perceber uma relação direta e íntima com a história da arte e da cultura.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

2. Clássicos

Conceitual e formalmente inspirada na instalação *O Grande Desfile*, exposta por Nelson Leirner, em 1984, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e constituída por um agrupamento de imagens escultóricas pertencentes ao imaginário da cultura popular brasileira (entre elas: santos, personagens folclóricos e animais), *Clássicos*, por sua vez, ocupou uma área de 210x300cm, compreendendo um conjunto de 99 peças em gesso que, apesar de miniaturas, reproduzem fielmente a aparência física de Nelson Leirner. Medindo aproximadamente 30cm de altura, as estátuas receberam um tratamento cromático, cujas vestimentas se referem às cores dos estados de São Paulo (branco, vermelho e preto) e Rio de Janeiro (branco e azul), dos times de futebol Corinthians (branco e preto), Flamengo (branco, vermelho e preto) e da Seleção Brasileira (amarelo e azul) — além de uma estátua vestida totalmente de preto, acentuando a regra volumétrica e a diversidade pictórica (Figura 1).

Assim, os *Nelsinhos* de Flávio Abuhab são agrupados em espaço horizontal retangular, sugerindo a demarcação de uma quadra esportiva — configurando, de modo ensimesmado, tanto os jogadores quanto os torcedores — afinal, Leirner "sempre teve o esporte e, mais especificamente, a ideia de jogo como referência para a sua produção" (Lopes, 2011: 03). Contudo, a forma retangular definida por *Clássico*, conforme a instalação de 2013, não precisaria ser mantida. Das inúmeras possibilidades de agrupamento os pequenos *Nelsinhos* poderiam estar militarmente enfileiramentos, configurados em formatos de platéia, cortejo ou desfile.

A referência à vida do artista, ao futebol e à arte, entretanto, se sobrepôs: seu nascimento em São Paulo e sua transferência para o Rio de Janeiro; sua fervorosa torcida pelo Corinthians e seu entusiasmo pelo Flamengo; o atento interesse pelas cenas da vida brasileira; a crítica, por compreensão da cultura popular, ao sistema da arte contemporânea.

Outrossim, a expectativa de Flávio Abuhab era a de criar uma instalação intencionalmente referendada pelos procedimentos vistos e apreendidos das instalações de Leirner. Porém, em contra partida à diversidade de figuras encontradas em suas montagens, Abuhab decidiu pela seriação de uma única imagem (os *Nelsinhos*): "para criar um jogo de contornos metalinguísticos, colocando Leirner como personagem da instalação — uma espécie de síntese de seus argumentos" (Abuhab, 2013: 34).

Clássico é fruto de uma experiência tridimensional. Domínio espacial até então pouco explorado por Flávio Abuhab — que raramente ultrapassa o limite das duas dimensões, apesar da natureza objetual de sua produção. Da trindimensionalidade ao jogo conceitual estaria, assim, determinada uma instalação multidimensional.

Figura 1 · Flávio Abuhab, *Clássicos*, 2013.
Os Nelsinhos. Foto de Elaine Mathias (2013).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

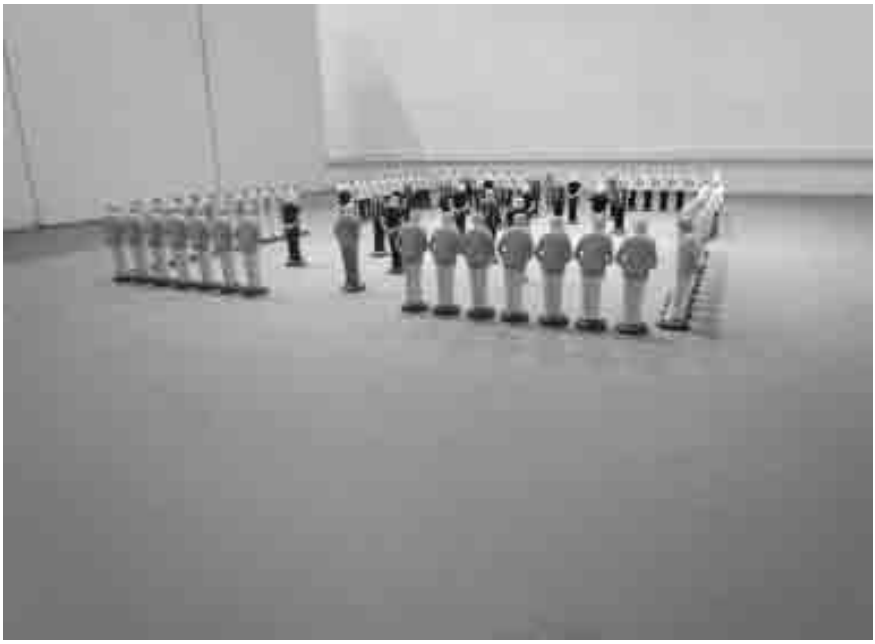


Figura 2 · Flávio Abuhab, *Clássicos*, 2013.
Vista Geral. Foto de Elaine Mathias (2013).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

3. Arte contemporânea multidimensional

A multidimensionalidade da obra artística de Flávio Abuhab revela-se pela intensa compreensão dos processos e procedimentos artísticos contemporâneos e nas relações entre forma e linguagem: os *Nelsinhos* de *Clássico*, além de serem superfícies pictóricas em figuras escultóricas, ocupam o espaço de chão, distribuindo-se horizontal e verticalmente; por metalinguagem, subvertem a personalidade homenageada ao transformar o artista Leirner em motivo de arte, justamente para lhe tomar de empréstimo o próprio método constitutivo de suas instalações (Figura 2).

Do processo de criação ao processo de produção — que culminou na instalação — *Clássico* se revelou desafiadora: como modelar os *Nelsinhos* e garantir fidelidade à fisionomia do artista de inspiração? Como compreender a essência metodológica da vasta obra de Leiner sem recair em mera releitura.

O esforço técnico-procedimental foi superado por uma iniciativa de produção compartilhada, com a tercerização de algumas estapas produtivas. O encontro com um mestre gesseiro, o Sr. Almeida (santeiro de profissão!) foi decisivo para a configuração do protótipo dos *Nelsinhos* — que, para sua definição escultórica, reconheceu o uso de imagens fotográficas da personalidade a ser homenageada, colhidas na internet e posteriormente aprimoradas em *software* de tratamento de imagens. Das fotografias escolhidas, uma delas apresentava um Leirner que portava no pescoço uma corrente de penduricalhos — um feixe de signos populares e religiosos, bem ao gosto de suas consagradas instalações.

O detalhe foi incorporado à modelagem dos *Nelsinhos*. Ato icônico, orientou toda a sequência produtiva. À volumetria, somou-se a pintura de superfície, realizada com tinta *spray*. Assim: escultura + pintura = configura**ção.** A definição metodológica deu-se, essencialmente, pelo jogo de apropriação imagética, citação repertorial e aproximação conceitual. Bem assim: configuração + agrupamento = instalação. Então: todos os entes (processos e procedimentos artísticos) = *Clássico*.

O resultado final, exposto na Galeria do IA-UNESP, contou, ainda, com o auxílio de uma iluminação dirigida com lâmpadas *spot*, estrategicamente distribuidas nos quatro cantos do ambiente — criando um efeito similar aos dos estádios de futebol.

Conclusão

Por sua peculiar concepção e pela generalização de suas narrativas, *Clássico* deverá ter garantida presença na cena artística brasileira. Pois é uma instalação plena em cultura popular e erudição estética — estado relacional tão frequente no coti-

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

diano do país e tão perceptível na arte e no artista que lhe conferiu o sopro criativo.

Para reafirmar que a Arte não esquece a Arte, Flávio Abuhab elabora

> *uma construção imaginativa de linguagem. A linguagem de uma obra de arte contemporânea é o resultado da expressão-comunicação visual instituída pelo artista, por força pessoal e criativa. Transformando o contexto com o qual se confronta e utiliza. É, então, na intensidade inventiva da linguagem que se mede a intensidade criativa* (Crispolti, 2004: 63).

Uma obra composta por referências, amalgamadas por forma e argumento. Assim, talvez, como pensou Lév Tolstói: "*Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia" (Tolstói, 2013: 111).* A linguagem universal — e multidimensional — da arte contemporânea.

No diálogo Leirner-Abuhab, o investimento multicultural do primeiro — religiosidade, ludicidade, cotidiano, indústria, mercado, ecologia, esporte e história da arte — traduz-se, no segundo, em investimento multidimensional — imagen e materialidade, forma e cor, volume e plasticidade, espacialidade e movimento, erudito e popular, cotidiano e arte — em figuralidade de ampla signagem.

Flávio Abuhab, em determinação livre e ao mesmo tempo comprometida, agiu como se Nelson Leirner tivesse doado, ainda que em multidimensão semiótica, seu bastião criativo para que o artista continuasse, *in totum*, o seu projeto artístico — ainda que, por apropriação e citação que: discutem a transição do fazer técnico para o fazer tecnológico; questionam os procedimentos tradicionais de produção artística ao adotar múltiplos processos de consciência e prática de linguagem; desafiam os conceitos de originalidade, de autoria, de autenticidade e de autoria da obra de arte, questionando a natureza da arte e sua definição — de maneira aproximada.

Referências

Abuhab, Flávio (2013) *A Arte não esquece a Arte. Aproximação: apropriação e citação em Arte.* (Dissertação de Mestrado) São Paulo: IA-UNESP.

Crispolti, Enrico. (2004) *Como Estudar a Arte Contemporânea.* Lisboa: Estampa. ISBN: 972-33-2012-6.

Lopes, Fernanda (2011) *Por quê? In: Nelson Leirner 2011-1961— 50anos.* São Paulo: SESI-SP.

Rizolli, Marcos (1990) Gráfica Popular (Texto de Apresentação). Americana: Pinacoteca, 1990.

Tolstói, Lév (2013) *Infância Adolescência Juventude.* Tradução de Maria A. B. P Soares. Porto Alegre: L&PM. ISBN: 978-85-254-2676-5.

Tema e variações na Pintura: Quatro instalações pictóricas de Rui Macedo

Theme and variation: Four installations with paintings by Rui Macedo

MARGARIDA P. PRIETO*

Artigo completo submetido a 15 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Par académico interno da revista. Artista visual e coordenadora da licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Membro do CIEBA.

AFILIAÇÃO: Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes. Largo da Academia de Belas-Artes, 2. 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: emam.margaridaprieto@gmail.com

Resumo: Tema e variações é uma estrutura de pensamento herdada da música e tomada por Rui Macedo que nos demonstra como as premissas de uma instalação da pintura (em acordo com o que é a sua representação) podem desdobrar-se em múltiplas exposições e apelar a experiências estéticas distintas.
Palavras-chave: pintura / Rui Macedo / in situ, / instalação / variação.

Abstract: *Theme and variation is a structure from musical compositions. Inherited by the artist Rui Macedo who demonstrates how a first installation (a theme) made out of paintings becomes, over and over again, another exhibition with distinct aesthetic attraction for the observer.*
Keywords: *painting / Rui Macedo / in situ / installation / variation.*

Introdução

Rui Macedo (Évora, 1975) é um artista plástico português cujo singular percurso se estrutura na prática da pintura e no seu posicionar específico nos espaços onde se expõe. O lugar para o qual concebe as suas instalações pictóricas tem um papel vital, imprescindível e condicionante das opções plásticas, sejam

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

estas a definição de formatos e dimensões, sejam os conteúdos propriamente figurativos da representação pictórica. Rui Macedo assume a pintura na sua tradição europeia, convocando a excelência da sua prática aliada a uma função performativa em acordo com o lugar/ posição que ocupa.

1. Constituição do tema (e variações)

A complexidade do pensamento criativo deste artista pode ser testada com a análise do seu último projeto que se estrutura na lógica do *tema e variações*. O tema é apresentado em 2013 com a primeira instalação intitulada *Artimanhas do Escondimento* realizada na Galeria Amarelonegro situada no Rio de Janeiro. Resumidamente, são 4 as características de *Artimanhas do Escondimento* que permitem assumi-la como tema para 3 instalações posteriores. Podem-se enunciar assim: 1) tratamento técnico das pinturas; 2) a sua posição no espaço expositivo; 3) as paredes coloridas e 4) um texto.

Em *Artimanhas do Escondimento* as pinturas têm representações em *trompe l'oeil* e estão estranhamente posicionadas face às premissas clássicas da museologia, numa sala pintada com verde turquesa, cor escolhida especificamente para a ocasião (Figura 1).

A sala é atravessada horizontalmente por uma frase de Petrarca, numa citação de *Subida ao Monte Ventoux* onde o autor, perante a experiência da paisagem, divaga sobre a existência humana.

> *Em silêncio, pus-me a considerar a insensatez dos homens que, descuidando a parte mais nobre de si mesmos, se dispersam em vãos espectáculos e especulações inúteis, buscando no exterior o que poderiam encontrar dentro de si mesmos. Pensava quão grande seria a nobreza da nossa alma se esta, em vez de degenerar voluntariamente afastando-se da sua origem, não convertesse em desonra o que Deus lhe deu para sua honra*
> (Petrarca, 2011:57)

No contexto expositivo, a linha formada por este excerto tem uma função performativa: converte a linha de texto em linha de horizonte.

1.1 Primeira Variação

Seguidamente, como primeira variação, outras pinturas são apresentadas no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República em Brasília num espaço constituído por um corredor e uma sala trapezoidal. Sob o título *Replay*, as obras assumem posições distintas mantendo-se estranhas para o observador pois desviam-se dos lugares convencionais. A sala e o corredor, pintados de um azul celeste, exibem 3 linhas de texto (Figura 2).

Figura 1 · Rui Macedo, 2013, *Artimanhas do Escondimento*, vista da instalação pictórica, Galeria Amarelonegro, Rio de Janeiro, Brasil. Foto cedida pelo artista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 2 · Rui Macedo, 2013, *Replay*, vistas da instalação pictórica, Museu Nacional do Complexo da República em Brasília, Brasil.
Figura 3 · Rui Macedo, 2014, *Memorabilia*, vista da instalação pictórica (Sala de exposições), Convento dos Capuchos, Almada, Portugal.
Foto cedida pelo artista.

Para as ler, o observador percorre o espaço 3 vezes, caminhando ao longo da parede, num circuito que o leva a reentrar na exposição uma e outra vez. Petrarca é substituído por Parménides — *Sobre a Natureza*, num excerto do *fragmento 8*.

> *Um único relato acerca do caminho | falta:* [aquele que afirma] *que é. Sobre este os sinais são | muito numerosos: que sendo incriado é também indestrutível, | inteiro, único, imóvel e completo; | nem alguma vez era nem será, porque é agora, todo juntamente, | uno, contínuo. Pois, que origem procurarias dele? | Como e de onde cresceu? Não a partir de não ser deixarei | que digas nem que penses. Porque é não dizível e não pensável | o que não é; e que necessidade o teria empurrado, | depois ou antes, a nascer, do nada originado? | Assim, é necessário ser completamente ou não [ser]. | Nem jamais do que não é permitiria a força da fé | nascer algo junto dele, pelo que, nem nascer | nem morrer permitiria a Justiça soltando as cadeias, | mas [antes] sustém-nas; e a decisão acerca destas* [coisas] *é isto: | é ou não é. Por conseguinte, está decidido, segundo a necessidade, | deixar uma* [das vias] não pensável, não nominável (pois não é verdadeiramente | um caminho), e a outra como uma [via] *que é e que é verdadeira. | E como poderia ser depois o que é? Como poderia ter nascido? | Com efeito, se nasceu, não é; nem se alguma vez terá de ser. | Assim, o nascimento é extinto e a morte ignorada. | Não é divisível, porque é todo igual; | nem algo ali* [nalgum ponto] *mais, o que o impediria de ser unido, | nem algo de menos, mas é todo cheio do que é. | Assim, é todo infinitamente unido, porque o que é acerca-se do que é. | Por outro lado, imóvel no limite de grandes laços, | é sem começo e sem fim. Pois o nascimento e a morte, |* [para] *muito longe, a verdadeira fé os repeliu. | O mesmo no mesmo permanece e em si mesmo repousa. | E assim, firmemente, ali mesmo permanece: porque a forte Necessidade | o mantém no limite das [suas] cadeias, que dos lados o encerram. | Eis porque é Lei que o que é [seja] não inacabado; | pois é não carente; e sendo, de tudo teria falta. | O mesmo é pensar e o pensamento* [afirmando] *que* [o ser] *é. | Porque, sem o que é, no qual é tornado visível, | não encontrarás o pensar; pois nada é ou será | outro fora do que é, dado que a Moira o agrilhoou | a ser inteiro e sem movimento; por isso será nome tudo | quanto os mortais estabeleceram convencidos de ser verdade: | nascer e morrer; ser e não* [ser]; *| e mudar de lugar e mudar a coloração brilhante. | Mas, porque limite é extremo, é acabado | em todas as partes, parecido à massa de* [uma] *esfera bem redonda | a partir do meio igual em todas* [as partes], *assim pois, ele nem* [é] *| algo maior nem algo menor, é necessário que seja, num ponto ou noutro. | Pois, nem há o que não é, que o impeça de alcançar | um igual; nem há o que é, tal que exista sendo | aqui mais e ali menos, porque é todo inviolável; | assim pois, de todas* [as partes é] *igual a si, encontrando-se* [de modo] *igual limitado.* (Parménides, 1999:41-47)

1.2 Segunda Variação

A segunda variação intitula-se *Memorabilia* e desdobra-se por 3 espaços do Conventos dos Capuchos em Almada, Portugal — Capela, Claustro e sala de exposições — onde as 4 características acima enunciadas se protagonizam. Na Capela, o posicionamento das pinturas depende das instaladas originalmente

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

e a estas deve as dimensões, os distanciamentos, os formatos. Para seguir um raciocínio de equidistâncias, assumem posições estranhas (porque não-convencionais) num jogo de adossamentos: cantos, esquinas, aduelas das portas; e alimentam a surpresa deste posicionar através de representações em *trompe-l'oeil* que remetem às naturezas-mortas do séc. XVII (Figura 3).

O texto eleito é de Jean-Luc Nancy e preenche o perímetro do Claustro:

> *Tomemos as três religiões monoteístas pela sua ordem histórica: o deus judaico é essencialmente o Justo. Ele é a Justiça, o Juiz, mas não no sentido da magistratura. Ele é o único que aprecia a justa extensão de cada um e de todos nós.* (...) *Assim, no coração de cada um, no mais profundo de si, há uma medida própria e absoluta de justiça.* (...) *O deus cristão é o Amor.* (...) *Amor é uma relação única de alguém para alguém, uma conexão tal que ultrapassa tudo. Não se trata de uma relação de prazer ou de agrado. O Amor é o reconhecimento no outro do que lhe é absolutamente único.* (...) *O deus do Islão é o do Alcorão, o Misericordioso. Misericordioso porque reconhece em cada homem, a sua pequenez e fraqueza e, apesar disso, dá-lhe a oportunidade de se enaltecer e dignificar.* (...) *O Justo, o Amor, o Misericordioso. Aqui está, finalmente, aquilo que é o céu, ou o celeste, no sentido do divino.* (Nancy, 2009:25-26)

Ao mesmo tempo que esclarece, a sua leitura leva os visitantes a um exercício próprio aos monges: circular (no claustro) como quem dá um passeio. Na sala de exposições, a cor verde turquesa aparece a cobrir as paredes falsas que sobressaem entre as janelas que pontuam e regulam, num ritmo constante, a entrada de luz natural neste espaço. Paradoxalmente, estas paredes, que servem para mostrar as pinturas, parecem escondê-las porque o artista ficciona um provável posicionamento num outro espaço/tempo, aquele em que o Convento mantinha as suas funções religiosas. Numa estratégia que ilude, as pinturas estão aparentemente escondidas atrás das paredes falsas. Trata-se de uma falácia gerada com *shaped canvas*, onde formatos fora dos convencionais, encaixam nas paredes falsas. A sua posição, mais recuada e justa à parede de origem da sala, adquire um força expressiva responsável pelo exercício em anamnese que catapulta o observador para o passado deste lugar no seu estado de preservação presente. Igualmente, quer a composição pictórica das paisagens representadas (que parece ignorar a geometria dos formatos) e os jogos de simetria e equidistâncias que estas *shaped canvas* estabelecem entre si, é ancorado na estrutura arquitectónica da sala, desconsiderando a posição das paredes falsas colocadas posteriormente para sustentarem as obras em exposição e, assim, preservarem as paredes originais (estruturais) de furos sucessivos. É no deslocamento do posicionar das obras, num movimento para fora do lugar estipulado *a priori* com as paredes construídas precisamente para esse fito, que está a

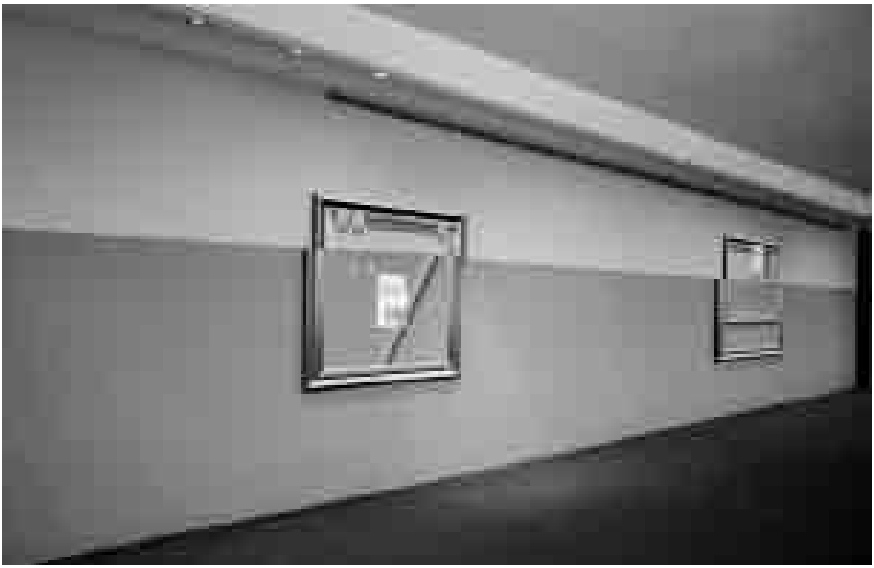


Figura 4 · Rui Macedo, 2014-15, *In situ: Carta de Intenções*, vista da instalação pictórica, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Brasil. Foto cedida pelo artista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

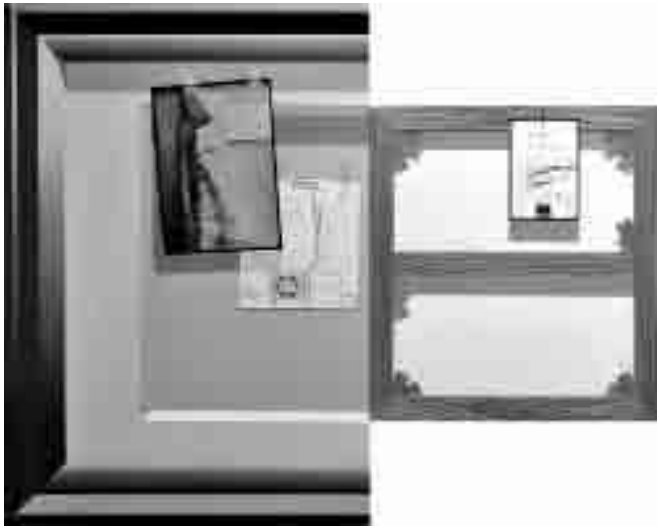


Figura 5 · Rui Macedo, 2014-15, *In situ: Carta de Intenções*, díptico, óleo s/ tela, 91x65cm + 55x50cm. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Brasil. Foto cedida pelo artista.
Figura 6 · Rui Macedo, 2014-15, *In situ: Carta de Intenções*, vista da instalação pictórica, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Brasil. Foto cedida pelo artista.

chave da eficácia desta exposição. Do ponto de vista do observador, *Memorabilia* é uma demonstração distinta de formalização das 4 características fundamentais criadas pela exposição-tema, e abre a uma outra experiência estética da pintura. Em vez do espaço de galeria, os lugares próprios ao convento e os constrangimentos inerentes a um monumento classificado desafiam o artista a encontrar outras soluções expositivas.

1.3 Terceira Variação

In situ: carta de Intenções é a terceira variação. Tal como no edifício da Galeria, e no do Museu, Oscar Niemeyer é também o arquiteto do MAC-Niterói que alberga esta exposição. Dentro do Museu, a exposição ocupa um corredor circular e concêntrico que se estende ao longo do perímetro do edifício. De um lado é totalmente revestido de janelas, do outro estão 5 paredes. Esta varanda é uma atração para os visitantes e, quem a visita vem pela paisagem: a Baía de Guanabara, o Pão de Açúcar em Copacabana, a ponte que liga as duas cidades, os areais de Icaraí e os ilhéus dispersos no espelho de água. Aqui, o desafio que se coloca ao artista é lidar com o interesse destes visitantes, consumidores de paisagem. Virados para as janelas a contemplar a panorâmica, são alheios às obras expostas. *In situ: Carta de Intenções* lida directamente com o *estar de costas voltadas*. Embora as paredes estejam cobertas de tinta verde turquesa, o texto foi colocado nas duas que enfrentam as janelas que mostram as paisagens mais populares, deixando, assim, de medir forças com imagens e imaginários fortemente alimentados pelo turismo. O artista retoma Petrarca como meio de reenvio para a paisagem como experiência. Posicionado ao nível do seu olhar, num ponto que o põe em continuum visual com a linha de água, o texto liga-se à paisagem. O excerto é o seguinte:

> *Depois de ter sofrido tão frequentes desilusões, sentei-me naquele vale e ali, deixando o pensamento voar do corpóreo ao imaterial, falei comigo próprio, aproximadamente, nestes termos: 'Tal como te ocorreu hoje tantas vezes durante a subida deste monte, também a outros aconteceu durante o caminho da vida bem-aventurada. Contudo, os homens não se dão conta disto com facilidade porque enquanto os movimentos do corpo são manifestos, os da alma permanecem invisíveis e ocultos. Encontramos a vida a que chamamos bem-aventurada num lugar alto e, segundo dizem, estreito é o caminho que a ela conduz.* (...) *Sob os pés muitos montes há que subir, passo a passo, caminhando gradualmente de virtude em virtude. No topo está o fim de tudo e a meta final do nosso peregrinar. Todos a querem alcançar mas, como diz Ovídio: Querer não é suficiente; para conseguir uma coisa há que a desejar ardentemente.* (Petrarca, 2011:43-44)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Cinco colunas junto aos extremos de cada parede e que se afastam dela 15 centímetros caracterizam também esta arquitectura. Nestes intervalos, duas pinturas escondem-se parcialmente do olhar do observador que, para as ver, tem de insistir e espreitar, nunca vendo integralmente a tela pintada. Noutras paredes, Rui Macedo cria estratégias sempre diferentes para o posicionar das pinturas. O verde turquesa desaparece brevemente ora numa fronteira vertical, ora numa horizontal que o separa e distingue da sua sombra ou da brancura do muro. Na horizontal, estende-se como linha de água. Duas pinturas são colocadas nesta parede num posicionamento performativo: uma parece afundar-se no verde turquesa tornando-o aquático e profundo, numa metamorfose por associação; outra desloca-se justa à linha de contacto do verde com a sua sombra, numa aparente difração performativa: os dois tons percepcionam-se como ambientes: em cima o atmosférico, em baixo o aquático (Figura 5).

A fronteira vertical que divide uma das paredes é proposta como um corte cirúrgico — no sentido literal de uma demonstração clínica — e sobre o verde turquesa, no seu limite, está instalada uma pintura que representa em *trompe-l'oeil* a moldura e respectivo *passepartout* (ambos parcialmente cortados no ponto de contacto das duas cores da parede) deixando, aparentemente, vazio o centro (Figura 5).

Neste caso, o verde é percepcionado como oco e, exatamente onde deveria estar a imagem enquadrada pelo *passepartout* mas já do lado branco da parede, uma pintura representa(-se) pela sua estrutura: grades em madeira onde se estica a tela. Trata-se de uma demonstração que expõe o reverso das pintura (no sentido da sua engenharia). Por sua vez, esta obra inicia um conjunto de 4 idênticas, excepto na indicação do que deveriam representar e não representam (Figura 6).

É através de um jogo de indicações, marcas que assumem a forma de *post-it,* papéis de rascunho, vegetais, repletos de esboços e textos de carácter esquemático, listas de intenções, de representações em expectativa, de *modus operandi*, fotografias, postais e outros documentos visuais, que Rui Macedo resolve cada uma destas obras: 20 pinturas apresentam-se como *carta de intenções* porque representam o seu próprio projecto. Trata-se de uma meta-exposição: as pinturas representam os dispositivos que mostram (no caso das imagens) ou inscrevem (no caso dos textos) o que nelas deveria estar representado (e não está) numa ilusão pictórica de enorme eficácia.

À semelhança das instalações anteriores, a posição das restantes pinturas noutras paredes tende a afastar-se do centro e a ocupar a espessura, adossando-se às esquinas, tocando o tecto ou chão e, neste caso, o próprio método para as prender vai iludir o observador fazendo-o acreditar num esquecimento. Um dos *post-it* tem a indicação da exposição que está patente no núcleo do edifício

e remete para as obras de Lygia Clark. Trata-se de uma âncora que acentua o carácter *site-specific* deste instalar. Justamente, os trabalhos desta pintora fazem parte da coleção Sattamini sob a tutela deste Museu e, ao referenciá-la explicitamente pela pintura, o artista indica os lugar e os eventos que lhe são contemporâneos, numa contextualização imediata (aqui e agora).

No seu conjunto, o teor das informações pintadas representa o mapa da exposição: desde as dimensões, ao *onde* e *como* do posicionar das telas, à relação de cumplicidade entre pinturas, à indicação da tinta do muro, à altura das linhas de texto num contraponto visual com o panorama, à mimese de documentos fotográficos de cariz histórico que mostram a Baía de Guanabara na década de vinte do século passado, contrapondo-o o passado com o presente *in loco*.

In situ: Carta de Intenções concretiza um projeto que abdicou do horizonte de expectativa de uma pintura (no sentido mais convencional, *senso comum*) para criar a pintura como horizonte em expectativa.

Referências

Macedo, Rui (2014) "De que se fala quando se fala de Pintura." In Sabino (Ed.) *And Painting? A pintura contemporânea em questão*. Lisboa: CIEBA/FBAUL. ISBN 978-989-8771-09-4

Macedo, Rui, (2014) *Memorabilia. Replay. Artimanhas do Escondimento*. Almada: CMA. ISBN978-989-8668-07-3

Nancy, Jean-Luc (2009) *Dieu, La justice, L'amour, La Beauté. Quatre petites conférences*. Montrouge: Bayard éditions. ISBN 978-2-227-47914-2

Parménides (1999) *Sobre a natureza*. Tradução do original grego por António Monteiro. Lisboa: Lisboa Editora.

Petrarca, Francesco (2011) *Subida al Monte Ventoso*. Palma: colecção Centellas. ISBN 978-84-9716-716-1

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Visibilizar lo invisible

Make the invisible visible

MARÍA CASTELLANOS VICENTE*

Artigo completo submetido a 12 de janeiro e aprobado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista e investigadora. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo 2008.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Grupo de investigación DX7 Tracker Laboratorio Visual. Rua Maestranza, nº2. 36002. Pontevedra, España. E-mail: mariacastellanosvicente@gmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo es realizar una aproximación al trabajo del artista Ricardo O´Nascimento. Centrándonos en dos de sus obras en las que indaga acerca de las ondas electromagnéticas y como visibilizarlas a través de sus práctica artística. Conceptos que el artista formaliza mediante la creación de wearables, instalaciones o esculturas.

Palabras clave: Ricardo O'Nascimento / wearable / media art / cuerpo / contaminación electromagnética.

Abstract: *The aim of this article is to approach the work of the artist Ricardo O'Nascimento, focusing in two of his works, where Ricardo researches about the electromagnetic waves and how to make them visible through their artistic practice. These concepts are formalized by the artist when creating wearables, installations and sculptures.*

Keywords: *Ricardo O'Nascimento / wearable / media art / body / electromagnetic pollution.*

Introducción

Este artículo se centra en el trabajo de Ricardo O'Nascimento (Brasil, 1977), artista e investigador que focaliza su trabajo en el campo de los nuevos medios y el arte interactivo. Ricado O' Nascimento se licenció en Relaciones Internacionales, Ciencias Sociales y Diseño Multimedia. Más tarde realiza un máster en Bellas Artes en el departamento de Interface Culture de la University of Arts and Industrial Desing de Linz. Su obra ha sido presentada a lo largo de todo el mundo en festivales y espacios como Ars Electrónica Festival, Transmediale, V2–o LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, entre otros. En la actualidad ha creado Popkalab, un estudio de investigación y desarrollo en diseño e interactividad donde crea

entornos y objetos interactivos para otros artistas y diseñadores, además de continuar trabajando en su propia práctica artística (Ryan, 2014).

Este artículo centrará la atención en dos de sus trabajos: Taiknam Hat y Feather Tales II, donde Ricardo investiga como visibilizar algo que los humanos no podemos ver a simple vista, pero que sin embargo nos rodea a diario, como son las ondas electromagnéticas.

1. Cuerpo como interface primaria

El cuerpo es imprescindible en obra de Ricardo O'Nascimento. Gran parte de su trabajo está formalizado a través de la creación de instalaciones interactivas o wearables. El concepto de wearable es relativamente reciente, se trata de una palabra de raíz anglosajona que significa literalmente "llevable" o "portable" y se utiliza para designar pequeños dispositivos electrónicos que se incorporan a alguna parte de nuestra vestimenta para interactuar con el usuario, el entorno o ambos.

Ricardo O'Nascimiento crea wearables como recurso formal en su práctica artística. En ocasiones incluso realiza instalaciones, sin embargo el cuerpo juega también un papel clave en el desarrollo de sus piezas más instalativas, activadas mediante acciones cotidianas, como hablar por el teléfono móvil, como veremos a continuación.

2. Polución electromagnética como recurso en la práctica artística

Las ondas electromagnéticas están presentes en nuestra vida cotidiana. Desarrollamos actividades básicas gracias a ellas; ver la televisión, escuchar la radio, disponer de conexión wifi o incluso hablar por nuestro teléfono móvil. No se sabe con certeza si estas son perjudiciales para nuestra salud o no, lo que si que es evidente es que vivimos rodeados de radiación electromagnética que somos incapaces de percibir a simple vista. Ricardo O'Nascimento quiere hacer patente este hecho y lo aborda desde su práctica artística para concienciar a los espectadores de que estamos rodeados de ondas electromagnéticas y que esa contaminación está ahí aunque no la podamos ver a simple vista.

Uno de sus primeros proyectos acerca de este concepto fu el trabajo Taiknam Hat (Figura1), desarrollado entre 2007 y 2008 conjuntamente junto con la artista Ebru Kurbak. Este wearable consistía en un sombrero que reaccionaba con movimiento ante la polución electromagnética. Según Ricardo O'Nascimento Taikman Hat "Materializa lo invisible y contribuye al conocimiento de la radiación electromagnética en nuestro entorno" Realizado con plumas, cuando detectaba un teléfono móvil que estaba emitiendo o recibiendo señales, las plumas se ponían en movimiento emulando la sensación de carne

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Ebru Kubak & Ricardo O' Nascimento & Fabiana Shizue. Taiknam Hat (2007–2008). Imagen cedida por el artista.
Figura 2 · Ebru Kubak & Ricardo O'Nascimento & Fabiana Shizue. Feather Tales II (2012). Imagen cedida por el artista.

de gallina. La carne de gallina es un a reacción psicológica que ocurre tanto en humanos como en algunos animales. Es el efecto de estados emocionales como miedo, irritación, admiración o incluso deseo sexual. Estableciendo así un paralelismo y una visión metafórica de nuestro día a día con las ondas electromagnéticas y los dispositivos que las emiten y las reciben.

Taiknam Hat (Figura 1), incluido en el renombrado libro de Sabine Seymour (2008) "Fashionable technology" proporcinó a Ricardo una gran visibilidad en el mundo de los wearables y la investigación sobre la incorporación de tecnología en la vestimenta. Abriéndole las puertas a otros proyectos y colaboraciones y posicionarse actualmente como una de las carreras más prometedoras en este ámbito.

Otra de sus piezas que me gustaría nombrar es Feather Tales II, producida en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial en España, durante una residencia de producción del artista en este centro. Esta instalación compuesta de 200 unidades reactivas y 1000 plumas blancas de avestruz investiga también acerca de las ondas electromagnéticas y como hacer visible su entorno material. Cada una de las unidades de las que estaba compuesta la instalación constaba de un sensor electromagnético, un procesador y un servomotor que hace posible el movimiento de las plumas.

Las columnas de la sala de exposiciones, recubiertas de plumas eran hipersensibles a las ondas electromagnéticas que abarcaban desde el uso de un teléfono móvil, la utilización de wifi o bluetooth. Por lo tanto los visitantes podían interactuar con la propia obra utilizando alguna de estas vías desde sus dispositivos móviles, visualizando así las ondas electromagnéticas imperceptibles a simple vista (Figura 2).

Conclusión

La creación de wearables ha incrementado en los últimos años, la incorporación de tecnología a la vestimenta es de completa actualidad. Ricardo O' Nascimento utiliza este recurso en su obra, pero sus creaciones no son únicamente estéticas, sino que están conceptualizadas y proyecta en ellas una preocupación por una realidad actual; la contaminación electromagnética. Evidenciando y haciendo visible y material algo que a simple vista no podemos ver. Ofreciendo así un punto de vista crítico en perfecta combinación con la metáfora.

Referencias

Ryan, Susan (2014) Garments of paradise: Wearable Discourse in the Digital Age. Ed. MIT Press Matssachussett. ISBN: 978-0-262-027441

Seymour, Sabine (2008) Fashionable Technology: the intersection of desing, fashion, science and technologt. Ed. Springer cop. ISBN: 978-3-211-79591-0

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

La huella como andamio para una poética de la ausencia: una mirada a través de la obra de Graciela Sacco

The mark as a scaffold for a poetics of absence. A look through the work of Graciela Sacco

MARÍA GUILLERMINA VALENT*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*María Guillermina Valent: Artista Visual Profesora en Artes Plásticas, orientación Grabado y Arte Impreso. Profesora en Historia de las Artes Visuales.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Facultad de Bellas Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Calle 8 num 1326, 1er piso. 1900. La Plata. Argentina. E-mail: guillerminavalent@hotmail.com

Resumen: El siguiente artículo se propone indagar en el trabajo de la artista argentina Graciela Sacco desde una mirada conceptual, donde la construcción del discurso artístico se da en la relación dinámica del conjunto de los elementos que la componen. En este sentido reconocemos la configuración de un tipo de relato que se fortalece desde la ausencia. Y configura una poética tributaria del diálogo entre soporte e imagen impresa, en su calidad de huella.

Palabras clave: Imagen / Soporte / Huella / Ausencia.

Abstract: *The following article aims to look into the work of the Argentinian artist Graciela Sacco from a conceptual perspective, where construction of artistic discourse occurs in the dynamic relationship of all its parts. In this way, we recognize the configuration of a type of story that gets stronger from the absence. And set a poetic as a result of dialogue between media and printed image, as a mark.*

Keywords: *Picture / Media / Mark / Absence.*

...a las ideas hay que tratarlas como espacios potenciales, las ideas son potenciales, pero potenciales ya comprometidos y ligados en un modo de expresión determinado. Y es inseparable del modo de expresión determinado. Es inseparable del modo de expresión, así como no puedo decir: "tengo una idea en general". En función de las técnicas que conozco, puedo tener una idea en un determinado campo, una idea en cine o bien distinto, una idea en filosofía.
Gilles Deleuze (1987)

Introducción

Las ideas de Graciela Sacco se constituyen obras involucrando una serie de elementos técnicos, materiales y retóricos indivisibles. Cada uno de ellos infiere en el conjunto de su propuesta de manera sustancial. Pero esto sucede no solo al interior de cada proyecto, sino también en el conjunto de toda su propuesta artística. Es singular ver como cada conjunto extiende sus límites por largos períodos de tiempo y de qué manera conviven el comienzo de unos con el desgaste de otros. O se desarrollan en tiempos simultáneos tocándose, impregnándose de sentidos.

Así lo demuestra su última exposición retrospectiva "Nada está donde se cree..." emplazada en el Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF de la ciudad de Buenos Aires a mediados del año 2014, donde bajo la propuesta curatorial de Diana Wechsler es exhibida una parte importante del trabajo realizado por la artista desde 1994.

En virtud de lo anterior hemos decidido remitirnos a un conjunto de obras que allí se encontraban y entre las cuales existen importantes elementos comunes que nos hablan de algunos posibles ejes de interpretación.

Se trata de la serie Cuerpo a cuerpo (Figura 1 y Figura 2), más específicamente la selección del conjunto: Botella (1996-2010), Matorral (1996- 2014), Enfrentados (1996-2009) (sala 2) . Y de la serie Sombras del Sur y del Norte (2001- 2010), más específicamente Victoria y Lanzapiedras (Figura 2 y Figura 3). Ambas exhibidas en salas contiguas a las anteriores.

1. Luces que dejan huella, o un simulacro de la presencia.

Transitando por la muestra realizada en el tercer piso de lo que fuera el Hotel de inmigrantes, hoy MUNTREF, sentí la necesidad de repensar cual es el lugar de mi propia sombra.

Observando de qué forma aquella especulación de mí se acoplaba al terreno como testigo de la presencia y transitaba inevitablemente adherida a mi propia contingencia, pude reconocer algo que la obra de Graciela Sacco susurraba.

Como testigo del encuentro, la sombra resulta de un choque. La colisión de un cuerpo opaco que se interpone frente a un haz de luz.

Pero las sombras están sujetas a los cuerpos. En primer lugar al cuerpo

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Graciela Sacco. De la serie Cuerpo a cuerpo: Botella y Matorral (1996-2014). Fuente: autora en la Muestra Nada está donde se cree... MUNTREF.
Figura 2 · Graciela Sacco. De la serie Cuerpo a cuerpo: Botella y Matorral (1996-2014). Fuente: Graciela Sacco en la Muestra Nada está donde se cree... MUNTREF. En línea: http://www.gracielasacco.com/ (Septiembre de 2014)
Figura 3 · Graciela Sacco. De la serie Sombras del Sur y del Norte: Lanzapiedras y Victoria (2001-2010) Fuente: autora en la Muestra Nada está donde se cree... MUNTREF.
Figura 4 · Graciela Sacco. De la serie Sombras del Sur y del Norte: Lanzapiedras y Victoria (2001-2010) Fuente: Graciela Sacco en la Muestra Nada está donde se cree... MUNTREF. En línea: http://www.gracielasacco.com/ (Septiembre de 2014)

interpuesto, aquella opacidad densa imposible de ser atravesada y en segundo lugar, pero no menos importante, al cuerpo o territorio sobre el cual la silueta del primero se apoya.

Esta reciprocidad cuerpo-sombra, donde la segunda da cuenta de la presencia del primero, nos habla de una manera situada de ver el mundo. Cuerpos que impregnan sus sombras en territorios que copian aleatoriamente una silueta temporal.

En esta línea encontramos cómo, la correspondencia entre ambos elementos constituye un todo. Existen numerosos ejemplos de esta reciprocidad de alto calibre simbólico, pero nos resultan por demás significativos para este análisis los rituales mejicanos que Alma Barbosa describe:

> *cuando se muere trágicamente, fuera del hogar, es imprescindible ir al lugar donde el cuerpo cayó y murió la persona para "levantar" su sombra y depositarla en un cuerpo simbólico, evitando así que el alma se cuelgue en el cuerpo de otra persona"* (Diéguez, 2013 p.168)

Por lo tanto uno remite inevitablemente al otro, o mejor dicho lo representa.

El conjunto de obras que nos ocupa especialmente juega con estas totalidades, desagregando cuerpos, manipulando sombras y refundando territorios.

Con diversas fuentes de luz, Sacco persigue opacidades, señala con tenacidad la existencia de los sólidos que ya no están y deja testimonio de su tránsito con sombras que han quedado fijas, y que como referentes de contigüidad devienen huella.

1.1. Fotografías como huellas

Lo que describimos se encuentra cerca de la lógica que articula al dispositivo fotográfico. Sobre todo su condición indicial. El registro de las luces y las sombras, da como resultado una imagen, que como huella da cuenta de los cuerpos confinados en un tiempo que pertenece al pasado. (Belting 2012: 268)

Analizada como fenómeno complejo, la fotografía es atravesada por una serie de conceptos en conflicto, que tensionan todo el universo previo a su aparición. Imagen y medio, semejanza y acontecimiento, copia y realidad.

Pero es innegable que la temporalidad del dispositivo fotográfico impregna sus imágenes. Así lo explica el historiador del Arte Hans Belting:

> *Si bien en la fotografía confundimos la lógica de mimesis y analogía, que es de naturaleza metafórica, con la lógica del contacto y del rastro, que pertenece a la metonimia, es imposible separarla del acto que la produjo; es un image-act, o sea una incisión aguda en el sentido espacial y temporal* (2012: 270)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Por lo tanto, lo que resulta ser la mecánica de construcción de la imagen, el acto fotográfico, repercute con enormes consecuencias en sus niveles de interpretación.

Susan Sontag reflexiona entorno a la magnitud de este acto y afirma que "Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto, poder." (2012:14)

Pero los trabajos de la artista rosarina no se agotan en la fotografía, comienzan con ella, o mejor dicho con el acto fotográfico. En las dos propuesta las imágenes recuperan su condición de sombra, y con ella delatan la densidad de los cuerpos. No se trata de una toma fotográfica, sino de construir evidencia sensible de las corporalidades que ya no están. Darle entidad a la huella.

Desde 1994 la artista ha comenzado con esta búsqueda que indaga entre luces y sombras. Bajo el nombre "Escrituras solares, La heliografía en el campo artístico" fueron presentados los resultados de una investigación que realizara en torno a este recurso técnico y sus posibilidades retóricas en el campo del arte. En aquel momento conseguiría experimentar con emulsiones fotosensibles que le posibilitaron "imprimir imágenes heliográficas en todo tipo de superficies y lugares" (catalogo de la muestra 2014 MUNTREF).

En esta búsqueda, inicialmente técnica se encuentra el eje que articula la relación de la que hablábamos.

La heliografía, es lo que se denomina un procedimiento fotográfico de positivo directo. Se trata del registro de superficies opacas que son interpuestas entre una fuente de luz dirigida y una superficie fotosensible sobre la cual quedan visibilizadas las sombras de las primeras, de manera permanente (NB: la permanencia de estas impresiones es bastante relativa ya que una vez realizado el proceso de fijación, la superficie oscurecida continúa con una progresiva desintegración. La imagen continúa desvaneciéndose por efecto del contacto con la luz, la misma fuente que le dio origen, hasta desaparecer). Este procedimiento técnico fue abordado por la artista de manera exhaustiva. Soportes de diversa materialidad podían ahora ser la superficie fotosensible sobre las cuales fijar las sombras.

Salvando las distancias este tipo de registro nos recuerda la innegable relación de contigüidad del sudario cuando recibiera la impregnación fantasmática del cuerpo de Cristo sobre el textil. ¿evidencia de lo real?

De esta manera, al impregnar imágenes en diversidad de soportes, Sacco, no sólo las desplaza de su bidimensionalidad "neutra" (papel), sino que comienza a establecer diálogos con materialidades que operan en el nivel poético. Abrevando en la idea de que "la materia no es expuesta por su textura sino especialmente por su memoria, por la carga experiencial que la diferencia de otras materias (Diéguez: 2013: 248)

2. Imagen y dispositivo, diálogos para una poética de la ausencia.

Sacco nos propone revisar los artilugios de la luz exponiendo al máximo los hilos del dispositivo fotográfico. Y a través de estas estrategias nos invita a ser testigos de acontecimientos que nos preceden.

La idea de huella reviste una importancia sustancial en los problemas que atañen al Arte contemporáneo en general y el Arte Impreso en particular. Esta idea que corresponde básicamente al orden del síntoma, la sospecha, el indicio (cada uno con su particularidad) opera en el presente pero con una siempre sugestiva y necesaria referencia al pasado.

De manera general coincidimos en la teoría que menciona un desplazamiento teórico, donde una estética (clásica) de la mímesis, de la analogía, de la semejanza (el orden de la metáfora) daría paso a una estética de la huella, del contacto, de la contigüidad referencial (del orden de la metonimia) (Dubois, 1986)

Lo que visto desde la perspectiva de Eliana Diéguez se trata de un " giro hacia lo real en el arte contemporáneo (que) ha puesto de manifiesto el desplazamiento progresivo del dispositivo de la mímesis y del recurso metafórico para dar mayor presencia a las construcciones metonímicas y a la estrategia alegórica." (Diéguez, 2013 :247).

Por lo tanto, si como dice Eduardo Grüner, en la concepción posmoderna de la representación " la imagen reemplaza al objeto" y con esto pierden la relación conflictiva, o el punto donde la imagen arde, en palabras de Didi-Huberman, entonces Sacco otorgando nuevos cuerpos a las huellas restituye el conflicto.

Imagen y dispositivo son puestos en dialogo. Es así que las huellas se erigen como sobrevivientes que:

> *designan 'algo que persiste y da testimonio de su estadio desaparecido de la sociedad' (Didi-Huberman, 2009, 52) sobreviviente como huella de lo que vivió en otro tiempo, de lo ausente, para que, desplazado a otros escenarios, como el arte contemporáneo, pueda dar cuenta de las acumulaciones matéricas y fantasmales que lo pueblan.* (Diéguez 2013: 223)

Tanto "Cuerpo a cuerpo" como "Sombras del Sur y del norte" se esgrimen desde la luz para escarbar entre las sombras y sus densidades. Representan multitudes, para señalar ausencias.

En el primer conjunto, las escenas de manifestaciones parecen enfrentarnos, pero no lo hacen. Impregnados sobre fragmentos de tablas corroídas, los manifestantes a escala 1:1 avanzan sobre el silencioso y enorme espacio de exhibición. Gritos que no se oyen, corridas que no avanzan, explosiones que están a punto de suceder.

Las tablas como cuerpos, restituyen la frágil materialidad de esos espectros incansables que auguran desvanecerse. Imagen y soporte (fotografía y tablas) se disponen de manera redundante y nos hablan simultáneamente de los opuestos: fragmento/conjunto, efímero/eterno.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

El segundo grupo, va un poco más allá. El soporte ahora es el medio que produce la imagen, las tablas ya no son maderas ensambladas, son fragmentos que proyectan sus sombras sobre el espacio.

Los manifestantes que en el grupo anterior parecían enfrentarnos ahora nos incluyen. Mientras más nos acercamos al conflicto nuestra propia sombra queda atrapada en la imagen. La silueta pasiva y rígida que nos acompaña se acopla a la proyección y borra partes de la protesta, denunciando la actitud contemplativa que como observadores conservamos frente a la pura acción de la marcha.

Un inquietante lanzapiedras, anónimo y enorme, arroja su proyectil a su fuente de luz. En un acto sacrificial atenta contra lo que produce su propia imagen, como si intentara desnudar para nosotros los artificios que sostienen la inquietante escena. Denunciando que con sólo apagar la luz todo aquello desaparecería.

Consideraciones finales

Hasta aquí pudimos dar cuenta de lo que entendemos como estrategias enunciativas propias de una poética que insiste en señalar la fragilidad del acontecimiento y con esto nuestra propia precariedad. La huella como indicio y sobre todo como sobreviviente se constituye en el andamiaje que rodea, sostiene y nos permite acercarnos al vacío.

Lo que inicialmente se entiende como una resolución técnica (heliografía) tiene notables consecuencias poéticas, conservando los rastros de la acción que la artista nos acerca. Quedamos en cuerpo presente sobre un territorio plagado de espectros, que sin más siguen en acción.

Si bien estas obras tienen una fuerte impronta política por la elección de su temática (la representación de la protesta), creemos que el sustrato político de mayor tenor se encuentra en la tensión que la artista construye entre los cuerpos presentes y los ausentes. ¿Una tensa convivencia pasiva, o la calma que precede la tormenta que fue?

Referências

Belting, Hans (2012) Antropología de la imagen. Buenos Aires: Katz editores.

Deleuze, Gilles (1987) ¿Qué es el acto de creación? Conferencia en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS. (Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido) el 15 de mayo. Traducción de Bettina Prezioso, 2003. [En línea] Disponible en www.estafetagabrielpulecio.blogspot.com.ar/2012/03/gilles-deleuze-que-es-el-acto-de.html

Didi-Huberman, Georges (2014) Lo que vemos, lo que nos mira. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Diéguez, Ileana (2013) Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor. Córdoba, Argentina: Ediciones Documenta/Escénicas.

Dubois, Phillippe (1986), El acto fotográfico. De la representación a la acción. Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Grüner, Eduardo (2004) "El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura". Revista La Puerta. Año 1. Núm. 0. Facultad de Bellas Artes de la UNLP. La Plata. [En línea] Disponible en www.publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wpcontent/uploads/2012/03/La-Puerta-N1.pdf

Sontag, Susan (2012) Sobre la fotografía. Buenos Aires: Ed. Debolsillo.

Wechsler, Diana (Ed,) (2014) Graciela Sacco. Nada está donde se cree. Catálogo. Buenos Aires: MUNTREF.

Dentro e fora de cena: figurinos de António Lagarto

Inside and out scene: costume design by António Lagarto

MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista Plástica e Figurinista. Graduação em Artes Plásticas, Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP); Master of Fine Arts in Costume Design, Boston University, EUA; Doutorada em Artes, Faculdade Belas Artes, Pontevedra, Universidade de Vigo, Espanha.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto (IPP), Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS). Rua da Alegria 503, 4000-045 Porto, Portugal. E-mail: manuela.bronze@gmail.com

Resumo: Abordamos neste artigo o trabalho de António Lagarto, enquanto figurinista em "De Matrix a Bela Adormecida", uma exposição no MUDE – Museu do Design e da Moda em Lisboa. Interessanos especular sobre o modo como lemos as narrativas visuais e poéticas de António Lagarto, articulando a recepção do seu processo criativo entre bastidores e palcos.
Palavras chave: Figurinos / Metafigurinos / Teatralidade / Espaço / Figura.

Abstract: *We analyze the work of Antonio Lagarto, a costume designer, whose exibition at MUDE-Museu do Design e da Moda is entitled "From Matrix to Sleeping Beauty. We are interested in speculating on how we read António Lagarto´s visual and poetic narratives articulating the reception of his creative process behind the scenes and on stages.*
Keywords: *Costume / Metacostume / Theatricality / Space / Figure.*

Introdução

"De Matrix a Bela Adormecida" é uma exposição que nos mostra cerca de 300 peças, entre figurinos e acessórios de guarda-roupa, relativas a personagens de várias peças de teatro, bailado e ópera. Este conjunto é parte de alguns

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

dos trabalhos que António Lagarto partilhou com encenadores, actores, colaboradores e artífices ao longo de cerca de trinta anos. Os figurinos provêm de dramaturgias e espaços distintos, e também de famílias distintas, para aqui se encontrarem numa outra encenação/instalação que só ele poderia conceber.

António Lagarto é cenógrafo, figurinista e artista plástico. O seu trabalho tem abrangido, também, as áreas da fotografia, filme, design, ilustração, design de exposições e arquitectura de interior. Mestre em Environmental Media (Royal College of Art – Londres) e diplomado em Escultura (St. Martin's School of Art). É, actualmente, Presidente da Escola Superior de Teatro e Cinema, onde lecciona Design de Cena.

Embora entendamos o figurino como algo que nasce para viver e morrer no palco, é no contexto de uma exposição que nosso olhar se pode demorar perante cada indumentária, na tentativa de explorar o carácter de uma linguagem pessoal onde a teatralidade, o efémero e o jogo dos elementos plásticos construíram as suas narrativas visuais projectando os seus sinais em cada encenação.

O público pode agora aceder ao que anteriormente foi apenas privilégio e preocupação do figurinista – as formas que partilharam o corpo dos actores, enquanto pele de personagens – agora estruturadas por manequins inertes.

Dentro de cena percepcionamos um e todos os figurinos porque o nosso olhar, cativado pela relação entre personagens, é conduzido pelo sentido da encenação, pelas dinâmicas de iluminação do espaço e pela escala de cada figura – actor ou objecto – relativamente ao espaço que habitam. Todos eles são formas com um modo de ser real, com as suas propriedades e causas primeiras dispostas em camadas no desiderato de instalar alusões à sua consistência ontológica.

Fora de cena procuramos justapor as cores, as texturas, os pespontos, as nervuras, o corte ou as abotoaduras ao equívoco da memória, da ilusão e da verosimilhança dos detalhes, da iluminação, da atmosfera e do movimento da palavra, enquanto tudo aconteceu. Agora, fora de cena e fora da sua natureza inicial, estas formas parecem aproximarnos mais da magia dos bastidores enquanto desvendam manufacturas preciosas. Resgatados aos guarda-roupas, estes figurinos, vindos de vários espectáculos, continuam a impor uma ideia de Teatro, nos elementos que permanecem após a construção de uma verdade espacial para cada lugar e tempo. E, para António Lagarto os seus figurinos antes desta nova encenação "alinhados pelo corredor" são como "fantasmas que (...) acabam por conjugar mais do que a presença. Há um texto que foi dito e há um corpo que ocupou aquele figurino e uma voz..." (Marinho, 2015)

Quem percorre a exposição está perante formas vestidas que se apresentam como metafigurinos. Uma outra categoria que lhes outorga o estatuto de objec-

Figura 1 · António Lagarto, Romeu e Julieta, 2001,
Figurino CNB. Fonte: AL.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

to artístico. Entenda-se por metafigurino o objecto artístico cuja fisicalidade é eminentemente têxtil e que, assumindo uma projecção volumétrica, mantém as características de vestuário real, evocando a forma do corpo, enquanto se afirma como presença e linguagem estética, no espaço e no tempo.

Todo o processo de concretização do guarda-roupa, em qualquer género teatral, é complexo e intrigante. Se os materiais se misturam (Figura 1) na diversidade e na ousadia de tecidos e cores em combinações improváveis, texturas justapostas ou cortes assertoados, não existem, contudo, normas que determinem a sequência de um desenho, o pormenor dos acabamentos ou os sinais da comunicação. Um trabalho conjunto é requerido tendo em conta a criação e a comunicação das ideias que inspiram uns e outros. O designer será livre de criar e na sua função, que não é meramente ilustrativa do texto, da música ou do movimento, acrescenta mais uma camada de qualidades ao todo e através do vestuário. Estas qualidades, que reflectem o estilo e tornam tangível o pensamento do designer, procuram comunicar com assertividade a atmosfera de uma produção. Em todos estes figurinos podemos reconhecer a unidade que revela uma assinatura, mas reconhecemos, também, a diversidade na dramaturgia subjacente à pulsão criativa para cada uma das produções dos diferentes espetáculos.

A obra fez-se com materiais nobres (veludos, damascos, brocados, tafetás, musselinas, sedas ou tules) onde, por vezes, as formas depuradas realçaram o poder da sua origem. Noutros casos, o tratamento das superfícies revela cortes sobrecosidos, nervuras, pespontos; plissados, esfiapados ou rematados; aplicações de galões, de penas, de pedrarias e fitilhos; rendas e passamanarias. No espaço de uma cenografia, as poderosas longas capas passearam compassadamente para, de súbito, num volteio que surpreende a contracena retrocederem e se afastarem, deixando com o personagem o rasto que só a memória guardará.

Em *Giselle*, no *Lago dos Cisnes*, ou na *Bela Adormecida*, os tutus são definitivamente delicados e etéreos, ainda que rígidos ou fluídos. Tule e organzas ora se sobrepõem densos em uma só cor, ora revelam matizes que a sobreposição de camadas multicolores foi acrescentando. A cigana de *Romeu e Julieta* é uma labareda que continua viva no manequim. Outros figurinos, sempre consentâneos com os seus personagens, mostram cores não saturadas, por vezes ambíguas ou reticentes.

Mais dramáticos ainda, os trajes escuros ou mesmo negros, estão tratados por forma a contrariar a leitura de anulação que o negro propõe no espaço do teatro. Na realidade, os figurinos negros de António Lagarto, quer na *Salvação de Veneza* quer em *Romeu e Julieta* podem ler-se tão bem quanto os brancos ou os vermelhos. Devido ao jogo de texturas brilhante/mate e ao tratamento das suas superfícies, o negro nunca é, aqui, ausência de cor. Por entre as telas de cores

mais severas, a intermitência de vidrilhos e fitas, pontua e alinha cores para a "encenação de um aparecimento" (Barthes, 1997) surpreendente em cada uma destas indumentárias. Sem dúvida, são estes os figurinos que instauram aqueles momentos mais intensos onde "a teatralidade é uma espessura de signos e de sensações (...) aquela espécie de percepção ecuménica dos artifícios sensuais, que submerge o texto sob a plenitude de uma linguagem exterior" (Barthes, 2007), tanto no palco do teatro como no praticável da exposição.

Mais operáticos do que barrocos, os figurinos de António Lagarto são grandiosos e emprestam tanto aos protagonistas como aos figurantes a dimensão de poder de cada personagem. Nada se acrescentará à qualidade do figurino ou do designer se compararmos vestuário ou cenografia com Escultura, Pintura ou Instalação como se, assim "elogiando", pretendêssemos resolver uma crise de identidade do objecto em presença. Falamos de Teatro, no sentido convencional, então o valor da proposta que se pretende funcional e estética ao revelar Espaço, Personagem e Tempo sentir-se-á singular e criativo na materialidade performativa requisitada pela dramaturgia. E, certamente, o cruzamento do nosso olhar com a poética das narrativas visuais do designer reconhecerá as evocações propostas pela encenação, mas será na consistência da obra produzida e na possibilidade permanente de uma experiência de teatralidade que valorizamos os elementos estruturantes para que o teatro aconteça e semanticamente nos apresente todo um campo de possibilidades.

Por outro lado, no lugar da exposição que já não é o do teatro, o espectador poderá não ter, sequer, uma memória do teatro. Durante um tempo que é o seu, vai deparar-se com a Instalação de um conjuntos de objectos – os metafigurinos – expostos como se esculturas, e que ele perscrutará, abrigado por uma penumbra intimista.

António Lagarto precisou de tempo para coligir os seus próprios trabalhos, reflectindo sobre como eleger e como mostrar. A exposição não recria o acontecimento teatro, nem recupera maquetas, nem pressupõe um exercício de nostalgia. A sua instalação pressupõe um envolvimento outro, redefinindo o lugar do espectador. Ao deambular por entre essas formas escultóricas, ele poderá reconhecer que a teatralidade pré-existe manifestando-se no objecto que é teatral e assim, com o objecto, o espectador transforma-se-á na condição da sua emergência, como sugere J. Féral, ao situar-se no sentido kantiano do termo. Ou que a teatralidade é "um *processo* que tem a ver com o *gaze* que reclama e cria um lugar virtual e distinto, pertencente a outro, mas a partir do qual a ficção pode emergir. (...) Como se o espaço fosse criado por um acto consciente do performer; sendo este entendido aqui no sentido lato da palavra, ou seja, o

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

actor, o encenador, o designer, o iluminador ou o arquitecto" (Féral, 2002), em suma, processos relacionais que a dinâmica do olhar produz, capazes da construção que opera de forma cognitiva criação e recepção.

Conclusão

Ao relatar a experiência pessoal em "De Matrix a Bela Adormecida", desde logo se considera o título como revelador da personalidade e das referências de António Lagarto. Situando na pós-modernidade a articulação de antinomias e simulacros, ele convoca o jogo entre protagonistas e antagonistas e actualiza, numa perspectiva não diacrónica, o exercício da perversão entre as figuras e a teatralidade como forma de deslocamento (ilusão) da erosão do real.

A primeira figura que vemos é um metafigurino negro, esguio e suspenso que nos "dá as costas" mostrando algo que evoca formas aladas. À direita, um par de sapatos cor de sangue denuncia uma ausência. Outras figuras, ainda que estáticas, parecem indicar o sentido do percurso. Estamos na penumbra e seguimos as figuras que, um pouco mais iluminadas, encontram outras que aparecem de frente e são coloridas, parecendo dialogar entre si. O silêncio acompanha-nos. Todas as figuras têm o seu lugar marcado sobre os praticáveis negros. De súbito percebemos o esboço de uma coreografia para o 2º acto de *Giselle*, dispostas em círculo, Willis e Giselle como que dançam em torno da luz fria do lago/néon. Escutamos a música. Muito mais perto do que qualquer palco permitiria esta proximidade inquietante revela-nos o figurino de cada metafigurino. Podemos avaliar a natureza da sua pele, a definição do seu perfil, a surpresa do detalhe nas costas de cada indumentária, a mestria dos artífices que a modelaram e costuram.

Continuamos a seguir o cortejo das figuras com quem nos podemos misturar e envolver. Tocar. Sentir. Voltar atrás para conferir emoções e finalmente ouvir, na sala do vídeo, a voz e a memória das palavras.

Referências

Barthes, Roland (1997) *O prazer do texto*, Lisboa, Edições 70.

Barthes, Roland (2007) *Crítica e Verdade*, São Paulo, Perspectiva.

Féral, Josette e Ronald: Bermingham, Theatricality: The Specificity of Theatrical Language, in *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality pp.94108 Published by: University of Wisconsin Press, 2002

Marinho, Bábara (2015) [Consult. 2015-01-10] www.ionline.pt/artigos/mais/antnio-lagarto-est-aqui-todos-os-fantasmas-texto-voz-corpo-o/pag/-1

Os corpos toilette de Vilma Villaverde

The bodies niceties of Vilma Villaverde

MARIA REGINA RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 15 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista Visual. Licenciatura em Artes Visuais — Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Mestrado em Comunicacão e Semiótica — Pontificia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP); Doutorado em Comunicacão e Semiótica, PUC/SP.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes (CAR). Departamento de Artes Visuais (DAV), Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA). Av. Fernando Ferrari, 845. CEP 29015-500 Goiabeiras — Vitória/ES, Brasil. E-mail: mregina.r@uol.com.br

Resumo: Este estudo aborda a cerâmica na arte contemporânea utilizando a crítica genética como metodologia de análise. Noso recorte é o projeto poético da artista argentina Vilma Villaverde que propõe construir suas peças cerâmica integradas com os objetos sanitários. Podemos dizer que suas obras parecem sair dos artefatos sanitários levando para a galeria (espaço público), um material que em geral é usado pelas pessoas num espaço privado, os objetos sanitários.

Palavras-chave: Arte contemporãnea / cerâmica / crítica genética.

Abstract: *This study addresses the ceramics in contemporary art using the critical genetic and methodology of analysis. Fitting clipping is the project of poetic artist Argentina Vilma Villaverde that proposed to construct their ceramic parts integrated with sanitary objects. We can say that their works seem to exit of sanitary artifacts leading to the gallery (public space), a material that is generally used by people in a private space.*

Keywords: *Art contemporãnea / ceramics / genetic criticism.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

Este estudo dá continuidade ao nossa pesquisa realizada no doutorado que teve como foco o processo de criação dos artistas ceramistas contemporânea. Com o objetivo de ampliar nosso estudo dentro da cerâmica nas artes visuais, optamos por pesquisar artistas que escolheram a cerâmica como matéria prima para construir suas obras.

O ponto de partida deste estudo foi o Congresso de Cerâmica em Curitiba (realizado juntamente com o Salão de cerâmica em julho de 2010), quando tive oportunidade de conhecer vários artistas ceramistas e suas obras, em especial a artista Vilma Villaverde de Buenos Aires, quando apresentou sua obra no catálogo e relatou suas experiências com a argila.

Após esse curto diálogo, ficou a curiosodade de conhecer o processo de criação da artista, quando decidi marcar uma visita em seu ateliê com o proposito de entrevistá-la visando compreender de que maneira a obra foi gerada, com o objetivo de entender seu mecanismo de criação em especial as figuras com objetos sanitários, obras que parecem sair dos artefatos sanitários de uma maneira surpreendente, por acreditar que o diálogo com o artista em seu espaço de produção contribui para entendermos como são seus modos de apreensão do mundo, suas seleções, e de que algum modo, ela leva todo esse conhecimento para sua obra em criação.

Para este estudo, tomarei a crítica genética de base semiótica como instrumento teórico para a leitura do processo de criação da artista. O processo de criação da artista estará sendo visto como um processo de transformação sob dois pontos de vistas, ou melhor, sobre dois momentos pontuais, mesmo sabendo que, um serve de sustentação para a construção do objeto seguinte.

1. Documentos de processo

Nossa proposta, ao realizar o estudo de caso, é acompanhar e compreender os mecanismos criativos utilizados pela artista, na busca de elucidar seus processos criadores. Isso nos leva aos procedimentos da cerâmica que estamos tentando mapear, permitindo estabelecer contornos para a relação que a artista estabelece com a matéria ao longo de cada processo criador. O estudo do processo nos dá condições de conhecer os vários momentos da obra em construção e as opções da artista.

Durante a análise, vamos usar obras consideradas prontas como ponto de partida dos quais iremos retroceder, buscando compreender e demarcar as etapas durante o processo, procurando refletir sobre decisões tomadas pela artista ao longo de sua gênese. "O significado de todo material, relativo ao ato

criador, brota na relação estabelecida com a obra considerada final, que atua como ponto de apoio para nosso acompanhamento de decisões do artista ao longo do processo" (Salles, 2004: 2).

Como se dá o processo de criação de Vilma Villaverde? Sabemos que há várias maneiras de o artista registrar seu percurso. Alguns deixam seus estudos nas paredes do ateliê, outros usam a própria parede com suporte, há também aqueles que utilizam diários, cadernos, cadernetas, tudo isso são arquivos como instrumentos auxiliares do processo criador do artista. Esse momento equivale ao movimento gráfico. Mas nem todo artista que atua com a matéria argila usa esses procedimentos de criação, Villaverde é uma delas que, seu movimento se dá diretamente com a matéria. A artista inicia seu trabalho diretamente com argila, material que escolheu para se expressar, e com ele ela vai materializando seus projetos. O foco de seu processo parece-nos estar centrado no diálogo contínuo com a matéria, e ao longo da execução da obra, a artista vai projetando e definindo os contornos do objeto, materializando as idéias geradoras.

Após contatos com Villaverde, por meio de e-mail, obtivemos livre acesso para a uma visita, possibilitando-nos conhecer seu acervo, ou melhor, seu espaço de trabalho que guardam índices de seu pensamento criador. Pelas entrevistas, percebemos que suas decisões não são registradas, ou muitas vezes, quando são realizadas, se perdem ao longo do processo. Desse modo, podemos dizer que não temos acesso a todo percurso criativo da artista. Na entrevista em agosto de 2010, Villaverde revela: "Não faço anotações, e quando desenho, são em pequenos papéis que logo em seguida vão para o lixo".

Dada a característica muito particular do seu processo de criação, fomos levados a utilizar os registros fotográficos e videográficos realizadas em seu ateliê, em agosto de 2010, material que podemos considerar como documento de processo de Villaverde, como um arquivo vivo de seu percurso.

Outros materiais de grande relevância, foram os vídeos na internet, entrevistas e fotos em catálogos que procuraram narrar os processos, registrando fragmentos de seu percurso criador: um tempo recortado no contínuo da criação.

Com esse inventário, tornou-se possível investigarmos com um olhar mais cuidados o processo da artista, com o objetivo de explicar na sua especificidade, confrontando com suas obras, além ampliar nosso conhecimento sobre o processo de criação da cerâmica como linguagem.

2. Só, no espaço das memórias

É interessante olhar para o trabalho de Vilma Villaverde como um contínuo projeto poético, nesse caso a obra é rascunho da outra. A artista ocupa lugar de

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

destaque como criadora e artesã, como um percurso de seu caminho criativo.

"Para entendermos o processo de criação, em especial aqueles que optaram pela cerâmica, devemos primeiro observar os modos de relação que o artosta estabelece com seu ateliê" (Rodrigues, 2004: 80).

Em seu espaço de criação é possível observar marcas deixadas de seu percurso em obras anteriores, tais como resíduos e materiais, testes, fotos, livros, catálogos das obras entre outros materais que ficam ao alcance da artista para ser consultados. Aqui podemos observar como a artista relaciona com o mundo e como constrói sua obra no âmbito de seu projeto poético. A artista vive neste mundo particular, convivendo com as figuras que vai construindo, como lembranças que vão se materializando.

O seu ateliê é um mundo particular, com uma organização bem peculiar. São dois espaços bem distintos: no primeiro (Figura 1, Figura 2) é onde acontece o dialogo permanente com a produção, onde a artista passa maior parte do dia produzindo, um apartamento todo ocupado tanto por obras em construção como trabalhos experimentais realizados no inicio de sua carreira.

Seu espaço de produção está localizado no apartamento térreo, se confunde como lugar de uma casa, pois, além dos espaços para produzir e queimar suas peças e depositar seus materais; a artista mantém uma cozinha, uma sala e um escritório, lugares que vão sendo impregnados de experimentações e ao mesmo tempo, os elementos alí presentes passam a fazer parte da obra tais como ventiladores, máquina de costura, maquina de escrever, etc. Podemos dizer que ao conviver com estes objetos eles vão contaminando seus experimentos durante o processo de criação, num diálogo constante entre casa e ateliê.

Além do espaço de ateliê, outro apartamento localizado no segundo andar do predio vai sendo alterado de acordo com a entrada de novas peças. Durante o percurso pelos corredores, o silêncio parece conduzir o visitante ate o espaço para conhecer as peças que lá habitam, um espaço tomado pelas obras, organizadas de tal forma que parecem convidar o espectador a participar de um mundo particular: de um lado, o passado, do outro, um tempo que se projeta para além do nosso cotidiano, um mundo de fantasias, de experiências não vividas.

Nele a dinâmica do espaço vai sendo alterado, de acordo com suas necessidades. O apartamento como moradia vai aos poucos sendo tomado pelas obras prontas, como se as peças fossem invadindo os ambientes: sala e quartos, cozinha. Os espaços foram ganhando uma ambientação cenográfica à medida que iam sendo ocupados pelas figuras personagens. No intuito de manter a funcionalidade dos quartos, a artista aproveitou o pé direto construindo um mezanino onde adaptou um pequeno ambiente para hospedar visitantes. Esta

construção possibilitou uma maior visualização de suas obras, adaptando o lugar para funcionar como uma pequena galeria particular. "Quando falamos de ateliê, estamos propondo ir além do lugar de produção, procurando pensar como se dá a relação do artista com o espaço, desde o momento em que pensa a obra, até a construção de sua história, levando em conta o espaço de exposição" (Rodrigues, 2004: 80).

Mas a artista não se limita a trabalhar apenas no seu espaço de ateliê, já fez várias viagens com o objetivo de construir suas obras nos lugares onde é convidada a expôr, dentre eles podemos citar: Japão e Espanha, que segundo a artista, possibilitou a dinâmica de um trabalho constante, não se prendendo ao espaço, mas as idéias a partir das apropriações de objetos, no caso específico, as louças sanitárias.

3. Encontro com a matéria

A relação de Vilma Villaverde com o material argila se deu na década de 70 no século passado, quando teve interesse em trabalhar com o tridimensional. Começou no ateliê de Mireya Baglietto, fazendo vários experimentos técnicos, procurando explorar os limites da matéria além de conhecer os materiais cerâmicos como esmaltes, engobes, etc tendo como resultados objetos utilitários.

Na busca por uma poética pessoal, a artista exercita dois materiais paralelamente, a modelagem em argila e entalhamento sobre pedra, pois via neste segundo material maior liberdade para se expressar. Estas escolhas nos faz refletir sobre a atuação do artista com materiais tão opostos, o que acarreta atitudes também opostas, a cerâmica por ser um processo de adição entregando-se maleável à manipulação; ao contrario da pedra que tem que trabalhar por subtração para obter a forma, rígida exigindo da artista um embate corpo a corpo com a matéria. Esta experiência durou aproximadamente 15 anos e foi fundamental para a delimitação de ações posteriores.

4. matéria dos "recuerdos"

Após a convivência com estes dois materiais, a artista buscou outros conhecimentos com o escultor Leo Tavella, neste momento seu trabalho ganha um outro caminho, o da escultura cerâmica, tendo como foco o corpo humano, momento em que a artista une os dois fundamentos anteriores, a cerâmica como material utilizando uma ação próxima ao trabalho com a pedra, a subtração do barro. Podemos dizer que sua experiência com a pedra, contribuiu para realização das grandes esculturas, tendo como referência uma pesquisa com a fotografia do final do século XX.

Viu num processo de transição da vasilha ao retrato, como primeiro desafio,

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

a partir daí não retornou a cerâmica utilitária, mas esse processo serviu para trabalhar suas esculturas com conhecimento técnico. Utilizava fotografias antigas como base para construção das pecas cerâmicas. A artista produziu imagens bastante variadas, inspiradas nas fotos constituindo diversos subgrupos, com diferentes temas. Há os que são inspirados em fotografias em close, representando parte do corpo, mantendo o enquadramento fotográfico.

Há outros que são pegos de surpresa, como imagens flagrantes do cotidiano, apresentando figuras em diferentes ações, grupos conversando, pessoas trocando olhares ou até mesmo casais abraçados.

Podemos observar nessas obras, que a artista trabalha incansavelmente, tendo como preocupação a proporção das figuras e os detalhes, desde as dobras nas vestimentas até acessórios como botões, óculos e cabelos, sapatos, chapéus que complementam um cenário de época.

Muitas vezes a artista complementam um cenário de época reforçado pelos objetos antigos como a Figura 7: grade, bancos. Tudo isto acaba proporcionando como num visorama, uma maior proximidade com as imagens que usou como referência.

A artista trabalha solitariamente, construindo figuras em tamanho real, como se ela materializasse estas imagens fotográficas, convidando-as a ocupar seu mundo particular.

É importante observar como estas obras deixam transparecer elementos chaves para a compreensão da postura da artista frente às imagens, que desenvolveu mais adiante: atenção dada ao material e também ao procedimento técnico que permite um certo "realismo" na obra.

Paineis em relevo foi outra experiência realizada pela artista tendo as fotos como referência, nele esta presente a representação do entorno, como um espaço construído. A imagem fotográfica ganha volume, como uma imagem em 3 dimensões. Os temas são diversos, variando de acordo com o interesse da artista, no entanto, nesse procedimento não se limita a produzir simples ilustrações, elas são sempre interpretações em alguns casos originais.

Neste obra podemos observar como a artista utiliza a imagem fotográfica como referência, mantendo o enquadramento fotográfico, porém esculpido em diferentes planos. Esta foi uma etapa intermediária e bastante importante. A presença dos personagens, pessoas representadas a partir da imagem dada, onde a foto, legitimava não só a existência, mas também o culto as figuras que conviveram com a artista, imagens que chegaram até ela e que se impunham com suas narrativas.

Os pigmentos é outro ponto importante, em alguns casos, a artista usa engobes de forma a passar para o observador a idéia de imagens envelhecidas, como as fotos antigas.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Vilma Villaverde. *Maños*, 1985. 100 x 55 x 45.
Argila e pigmentos. Fonte: http://vilmaceramista.wix.com/
Figura 2 · Vilma Villaverde. *El paseo*, 1987, 120 x 100 x 70.
Argila e pigmentos. Fonte: http://vilmaceramista.wix.com/
Figura 3 · Vilma Villaverde. *Graciones*, 1989, 160 x 160 x 150.
Argila, pigmentos, banco e grade. Fonte: http://vilmaceramista.wix.com/
Figura 4 · Vilma Villaverde, *La foto II*, 1987. Fonte: http://
vilmaceramista.wix.com/

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

5. Corpos toilette

Retomando o percurso da artista como processo, podemos dizer que suas obras subseqüentes foram uma abordagem mais orgânica de seu trabalho onde os materiais assumem como elementos condutores de seu percurso, em particular os sanitários.

Essa escolha não foi aliatória, a artista ganhou um bidê antigo e decorado, o qual achou muito lindo, primeiramente ficou observando muito tempo o sanitário sem saber o que fazer, até que um dia viu que a forma lembrava um "corsé", ai percebeu que deveria completá-lo com partes do corpo feminino a partir do objeto já existente. De acordo com a artista, a partir dessa escultura, seu trabalho mudou, pois encontrou no objeto sanitário a liberdade que havia sentido com a pedra. (Entrevista, agosto, 2010)

A partir daí a artista começa a apropriar das peças sanitárias, fazendo seleções de objetos retirados do seu contexto de uso para transformá-los em obras a partir da modelagem em argila, dando ao material um novo sentido, é uma criação com base no referencial, no caso de Villaverde, o sanitário.

> *"Apropriação", em termos gerais, refere-se, basicamente, ao ato de alguém se apossar de alguma coisa que não é sua como se assim o fosse. Na arte contemporânea, essa expressão pode indicar que o artista incorporou à sua obra materiais mistos e heterogêneos que, no passado, não faziam parte do campo da arte, tais como imagens, objetos do cotidiano, conceitos e textos.* (Perez,2008)

Villaverde dá continuidade ao trabalho pesquisando os diferentes sanitários, e faz deles um aliado para sua ação artística, não apenas como elemento decorativo como vestimenta para o corpo como na primeira obra, mas agora, como membros ou partes do corpo.

A partir daí, a artista passou a incorporar as peças cerâmicas industriais nos corpos escultóricos em grandes dimensões, ora completando com a modelagem em argila, completando o corpo, ora criando uma montagem de forma a deixar partes para serem completadas pelo observador., quando necessário, usa outros elementos incorporados no sanitário, como podemos ver a fig. onde a artista utiliza fragmentos de um violino fixado no sanitário.

> *A artista fala o por que escolhe trabalhar com a figura feminina: Cuando trabajaba con los sanitarios, por su carácter, sobre todos de la década del cincuenta, daban mucho en su forma a la mujer, las caderas por ejemplo, aunque si bien después cuando trabjé con mingitorios hice parejas, el hombre y la mujer. El general me interesa la mujer, al principio trabajaba toda la fugura de un solo color, como desnuda, después me di cuenta que le tenía que hacer cortes para honearla, y para disimularlo, me veníabien la ropa, los guantes por ejemplo. Al principio fue así, después me gustó la idea,*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 5 · Vilma Villaverde. "Corset", 1987, 150 x 60 x 45.
Vilma Villaverde. Argila, pigmento, vidrado e sanitário.
Fonte: http://vilmaceramista.wix.com/
Figura 6 · Vilma Villaverde modelando em seu ateliê na Argentina.
Fonte: http://vilmaceramista.wix.com/
Figura 7 · Vilma Villaverde. *Cymnas*", 2002, 285 x 115 x 65 cm.
Argila, pigmento, vidrado e sanitário. Fonte: http://vilmaceramista.wix.com/
Figura 8 · Vilma Villaverde. *Violino*, 2001. 40 x 50 x 70 cm.
Argila, pigmento, vidrado e sanitário. Fonte: http://vilmaceramista.wix.com/

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

todo lo erótico que daba el hecho de hacer guantas o calzones, y se incorporó a mi trabajo. (Entrevista realizado por Drys, febrero, 2009)

A cor também foi alterado pela artista, antes usava engobes para representar cenários e as pessoas de época, agora faz opção por cores intensas e vidrados, não apenas para dialogar com os sanitários, mas como um olhar para a nova realidade vivida.

Aspectos conclusivos

O presente texto abordou a cerâmica contemporânea por meio da temática da apropriacãotrabalhada por três tipos de olhares: a fotografia antiga como suporte da construção das escuturas e os relevos e, por fim, a apropriacão do objeto utilitário como passagem para a arte. Essas três abordagens foram elencadas como categorias de análise para pensarmos como a artista percorrreu diferentes procedimentos na cerâmica. No entanto, a escolha da artista não foi aleatória, pois seu projeto poético foia alterando para encontar um meio proprio de construir sua obra, em especial peças integradas com os objetos utilitários. A partir da descoberta do bidê, suas obras parecem sair dos artefatos sanitários de uma maneira surpreendente. A artista levou para o público (a galeria) um material que em geral é usado pelas pessoas num espaço privado (objetos sanitários), criando diferentes esculturas, na maioria femininas. A narrativa apresentada pela artista demostra um diálogo entre o material escolhido e sua ação, porém, fica evidente o contraste entre o material industrial apropriado, das figuras por ela modeladas. Com estas obras, Villaverde desenvolve uma poética que se manifesta um tipo de realismo fantástico, onde há ironia e humor, criando meios e recursos para expressar.

Nesse sentido, o presente trabalho não somente propõe-se apresentar o processo de uma artista contemporânea por meio de seus processo, como também apresentar o resultado dessa produção cerâmica contemporãnea.

Referências

Museo de Arte Lopez Claro. Silvio Oliva Drys (2009) *Silencios: Vilma Villaverde.* Catálogo. Buenos Aires, Argentina, 06/03 al 25/03 de 2009.

Perez, Karine Gomes (2008) "Apontamentos Sobre o Conceito de Apropriação e seus Desdobramentos na Arte Contemporânea." *Revista Digital Art &* — ISSN 1806-2962 — Ano VI — Número 10 — Novembro — Webmaster [Consult. 20150115]. Disponível em http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/42.htm

Rodrigues, Maria Regina. 2004 *Obras em processo*: *interações comunicacionais no processo de criacão de duas ceramistas brasileiras*. Doutorado em Comunicacão e semiótica. PUC/SP.

Salles, Cecília Almeida (2004) "Espaço de eloquência". In: *Manuscritica: revista de crítica genetica.*, São Paulo, nº 12, jan. p.159-169

137 pasos y uno más: reinterpretándonos a la luz de la obra de Asunción Lozano

137 steps and one more: reinterpreting ourselves in light of the work by Asunción Lozano

MARÍA REYES GONZÁLEZ VIDA*

Artigo completo submetido a 13 de enero y aprobado a 24 de enero de 2015.

*Artista visual. Licenciada y Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada (España).

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada (UGR), Facultad de Bellas Artes (FBBAA), Departamento de Pintura. Avenida de Andalucía, S/N (Edificio Aynadamar), 18071 Granada, España. E-mail: mrgv@ugr.es

Resumen: Este texto parte de la revisión del catálogo titulado "137 pasos y uno más" de Asunción Lozano. Propone, de un lado, analizar la forma en que la artista utiliza el arte para interpretar las experiencias que le rodean, y de otro, reflexionar sobre el lugar que ocupa el espectador, reinterpretándose a la luz de sus piezas. Se concluye reflexionando sobre el sentido pedagógico que la artista pretende imprimar a sus exposiciones.

Palabras clave: arte contemporáneo / ciudad / vigilancia / identidad femenina / sentido pedagógico.

Abstract: *This text reviews the catalogue titled "137 steps and one more" by Asunción Lozano. On the one hand we analyze the way the artist uses art to interpret the circumstances that surround her and, on the other hand, we think about the role that spectators play when contemplating her work, reinterpreting itself in the light of her work.The text ends considering the educational sense that she tries to convey in her exhibitions.*

Keywords: *Contemporary Art / city / watchfulness / feminine identity / educational sense.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introducción

Este texto parte del estudio del catálogo titulado 137 pasos y uno más, que recoge una muestra de la obra más reciente de Asunción Lozano (Granada, 1967). La artista, doctora en Bellas Artes y profesora por la Universidad de Granada (España), con una amplia trayectoria en premios artísticos y en exposiciones colectivas e individuales -entre las que destacan las recientemente realizadas en la Sala de Exposiciones Zabaleta (Jaén, 2010) y en el Centro Damián Bayón del Instituto de América de Santa Fe (Granada, 2011)-, desarrolla un proyecto artístico que nos propone reflexionar sobre cómo construimos nuestra identidad cultural, explorando nuestras relaciones con el entorno, con los otros, y con la idea de género.

Este texto pretende, de un lado, analizar la forma en que la artista utiliza los medios que le ofrece el arte para interpretar las experiencias que le rodean, realizando un proceso de diagnóstico cultural en su trabajo, y de otro, reflexionar sobre el lugar que ocupa el espectador de su obra, re-interpretándose a sí mismo a la luz de sus piezas.

1. Es preciso volver a mirar bien

La obra de Asunción Lozano nos sitúa ante una problemática compleja que nos interroga sobre las maneras de representar y de traducir la realidad. ¿Qué somos, cómo nos identificamos, cómo nos relacionamos? El proyecto artístico de Lozano indaga en los conflictos que supone explorar estas preguntas, "puede que con la intención de que permanezcan como tal, sin ánimo de solución", como ella misma explica (Lozano, 2014: 1).

En esta necesidad de definir y representar la realidad emerge el mito de la consistencia cultural, que describe a las comunidades y a los contextos partiendo de arquetipos y estereotipos, sosteniendo que "las identidades se construyen en únicos referentes ya sean étnicos, de género, de raza, de religión, clase social, etc.". (Duschatzky y Skliar, 2001: 197). Asunción Lozano briega con este supuesto en su trabajo, entendiendo que "el ser humano debe ser ante todo rebelde y no resignarse con el prototipo de persona que el sistema establecido ha construido para nosotros" (Lozano, 2009: 9). Recupera la necesidad de volver a mirar bien, defendiendo que las identidades no son inmutables y que las formas de marcación que utilizamos para designar a los otros son erróneamente entendidas como cualidades ontológicas (Duschatzky y Skiliar, 2001: 198).

Con esta actitud investigadora Asunción Lozano aborda un proceso creativo que propone concebir lo complejo en su totalidad, para desmontar mitos. Genera una especie de diagnóstico cultural con sus obras para desmontar los procesos de construcción de miradas, y observar las relaciones de poder y las jerarquías

que laten tras nuestra necesidad de definir a los otros -necesidad inevitable para poder definirnos y comprendernos a nosotros mismos-. El diagnóstico es una respuesta, una de las múltiples que podría haber ante un problema, pero cada respuesta es un paso más hacia nuestro conocimiento.

Los siguientes apartados analizan algunas de las respuestas con las que Asunción Lozano examina nuestro contexto cultural, explorando concretamente los conceptos de ciudad, vigilancia e imaginario femenino.

1.1 Reconociendo la ciudad

"La ciudad (...) se construye a partir del movimiento de los que transitan", explica Asunción Lozano (2009: 18). De esta manera destaca su interés por entender la ciudad no tanto como un cúmulo de viviendas, sino como "una red en la que interrelacionan personas, como un territorio (...) en el que se construyen y barajan significados que permiten interpretar la realidad" (Marí Ytarte, 2005: 44-45).

En este sentido, la artista destaca especialmente la idea de trayecto, por dar cuenta del comportamiento de los transeúntes en el espacio, de sus usos y apropiaciones. Trayectos y transeúntes que, como explica Isaac Joseph (1988), recuerdan al arquetipo del sonámbulo, camuflado en su anonimato, en sus comportamientos mecánicos y aprendidos, que le permiten adaptarse e integrarse en el grupo social.

A Asunción Lozano le interesa mirar bien esta masa anónima de individuos, observarlos en sus trayectos, en sus relaciones, para desvelar, como propone Derrida, la différance (1967). Evidencia, para ello, los procesos de identificación que ponemos en juego para reconocernos en el grupo, y desviste las diferencias, procesando cómo estas diferencias se desplazan constantemente dentro de otras, rescatando, como explica Stuart Hall, la problemática de definir los límites de la identidad del sujeto (1996).

Este proceso es abordado en sus series Vigías (2007) (Figuras 1 y 2), también en Vigías II (2008) (Figuras 3 y 4), donde Lozano fotografía desde la ventana de su casa a transeúntes anónimos, obteniendo imágenes que trata con Photoshop para generar una trama que pixela su apariencia. Fuerza así, al espectador, a descodificar su propia mirada, a desvelar las tramas que se ocultan tras su apariencia. En sus propias palabras:

> *Nos descubrimos en la necesidad de identificar a los individuos a través de sus rostros. Desde sus fotografías señalamos rasgos que en apariencia los definen, pero que en el fondo nos informan, no de lo concreto, sino más bien de imágenes desnaturalizadas a través de lo digital. Paisajes humanos que nos hablan de una generalidad (...) Y en esa escenificada trampa descubrimos por azar, cómo lo diferente se detecta en la cercanía de los iguales* (Lozano, 2009: 44).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

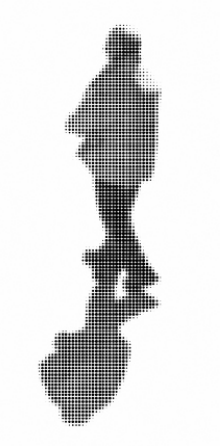


Figura 1 · Asunción Lozano, *Vigías* (2007). Piel cosida sobre courtisan. Detalle de piezas de 200×123 cm y 200×100cm. Fotografía de Asunción Lozano.
Figura 2 · Asunción Lozano, *Vigías* (2007). Piel cosida sobre courtisan. Detalle de piezas de 200×123 cm y 200×100cm. Fotografía de Asunción Lozano.
Figura 3 · Asunción Lozano, *Todos, ninguno*, de la serie *Vigías II* (2008). Intervención en el espacio público. A la izquierda: Impresión digital sobre lona. Instalación en mobiliario público. Plaza de España de Alhama de Almería. 13 piezas de 200×100 cm. c/u.
Figura 4 · Asunción Lozano. *Detalle de Vigías II* (2008). Impresión digital sobre lona. 200×100 cm. Fotografía de Asunción Lozano.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

1.2 Vigía de la vigilancia

"En el uso que hacemos de la ciudad hemos perdido la experiencia del conjunto", declara la artista (Lozano, 2009: 26). Pero los dispositivos de vigilancia y visión electrónica recomponen imágenes de ciudades completas, generando cartografías que, sin embargo, desnaturalizan la experiencia personal del transeúnte que experimenta la ciudad con sus propios pasos.

"Urge la necesidad de construir una cartografía de nuestras relaciones con el mundo", argumenta la artista. Encuentra así, en esta necesidad, una nueva problemática a explorar en su proyecto artístico. Para hacerlo rescata teorías de Michel Foucault, que argumentan la importancia de disponer de un sistema de control que aporte datos sobre las identidades individuales (1997), y de Michel de Certeau, que describe el espacio social como el lugar donde los ciudadanos propician transformaciones sociales realizando prácticas que subvierten el poder dominante (2000). Explora, también, nuevas formas de vivir y representar la ciudad como las descritas en las propuestas de la Internacional Situacionista, que tienen el modo de urbanización y el uso de los espacios en el centro de sus teorizaciones.

A la revisión teórica para dar respuesta al problema le sucede la cuestión de la enunciación o, como explica la artista, "de la transmisión de contenidos a través de la obra, fundamentalmente. Y eso, lógicamente trae nuevos condicionantes" (Lozano, 2014: 1). En este proceso juegan un papel fundamental los filtros, que utiliza para dejar ver sólo una parte de los contenidos, procurando "que sean capaces de seducir, de persuadir y de expandirse con contundencia, si la obra ha conseguido su fin" (Lozano, 2014: 1) (Figuras 5, Figura 6 y Figura 7).

1.3 Ampliando el imaginario de lo femenino

En la exploración de estas redes de significados latentes en el espacio social, Asunción Lozano centra especialmente su atención en uno de los contextos o dimensiones en los que se construye la identidad de la persona: el relativo al género. Advierte, como explica Teresa de Lauretis, que decir género no es lo mismo que decir sexo:

> *Hablar de género supone hablar de algo más que del carácter diferencial entre macho y hembra; es hablar de una forma de representación del individuo en términos de relaciones sociales, que preexiste al sujeto y se fundamenta en la oposición de los dos sexos biológicos* (De Lauretis, 1987: 38).

En este sentido, Asunción Lozano se propone la tarea de analizar el concepto de mujer, ampliando el imaginario de lo femenino. Investiga su lugar en la

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 5 · Asunción Lozano, detalle de *Paisaje humano* (2008). Óleo sobre piel teñida. 24 piezas de 27×37×7 cm. c/u. Medidas de montaje variables. Fotografía de Asunción Lozano.
Figura 6 · Asunción Lozano, detalle de *Taxonomías comparativas* (2009). Acrílico sobre papel. Piezas de 25×25 cm. c/u. Fotografía de Asunción Lozano.
Figura 7 · Asunción Lozano, detalle de *Taxonomías comparativas* (2009). Acrílico sobre papel. Piezas de 25×25 cm. c/u. Fotografía de Asunción Lozano.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 8 · Asunción Lozano, *No soy hija, no soy madre, no soy esposa, no soy puta* (2009). Impresión digital sobre madera y acrílico. 17 piezas. Medidas de montaje variables. Fotografía de Asunción Lozano.
Figura 9 · Asunción Lozano. Detalle de *No soy hija, no soy madre, no soy esposa, no soy puta* (2009). Impresión digital sobre madera y acrílico. Fotografía de Asunción Lozano.
Figura 10 · Asunción Lozano. Detalle de *No soy hija, no soy madre, no soy esposa, no soy puta* (2009). Impresión digital sobre madera y acrílico. Fotografía de Asunción Lozano.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

sociedad patriarcal, dando cuenta de "lo restrictivo de los roles que las mujeres debían asumir para ocupar un lugar en la sociedad que ellos han configurado (madre, hija, esposa o puta)" (Lozano, 2009: 42). Evidencia, de esta manera, cómo las etiquetas que se utilizan para definir a un grupo resultan artificiosas y limitadoras, distorsionando la mirada hacia lo particular.

La artista rescata en su proyecto la necesidad de crear representaciones que den visibilidad a la diversidad, y que opongan resistencia a las categorías restrictivas que culturalmente se asocian a la iconografía de lo femenino. Se propone, para ello, una investigación de corte sociológico, solicitando a 137 personas que le envíen un listado de los adjetivos que utilizarían para describir a algún conocido. La lista se completa con una recopilación de calificativos realizada por la artista, obteniendo un total de 783. Este material sirve como base para el proyecto Mapas (para una cartografía ampliada de lo femenino singular) (2008-2009) en el que Lozano trascribe los adjetivos de la lista presentándolos en femenino singular. En la serie No soy hija, no soy madre, no soy esposa, no soy puta (2009) (Figura 8 y Figura 9) imprime digitalmente estos adjetivos sobre madera y acrílico conformando con ellos distintas siluetas de jarrones -bodegones clásicos considerados como artísticos y valorados por su hermosura-. Utiliza tonos preciosistas, rescatando las ideas de atracción y belleza tradicionalmente asociadas a lo femenino, ideas que aquí trata de problematizar. Devuelve, mediante esta representación, el objeto del problema del arte al propio arte. En otros trabajos de la serie Mapas desarrolla el mismo método, si bien construye frases en femenino con esos adjetivos utilizando el verbo "ser" en primera persona del singular (soy/no soy) (Figura 10).

2. Un paso más hacia nuestro conocimiento

John Dewey explica que el producto en el que desemboca el proceso artístico-creativo es un producto "potencial", es decir, susceptible de provocar acciones. Este producto pasa a ser obra de arte "activa" cuando interacciona con la experiencia del espectador (Dewey, 1934).

La obra de Asunción Lozano da cuenta del sistema cultural en el que se inscribe, "activándose" con la experiencia del espectador. De esta manera, el que observa deja de ocupar un papel pasivo para participar activamente como regardeur (Bourriaud, 2006), favoreciéndose el reconocimiento de las relaciones políticas, sociales, estéticas y culturales del sistema en el que se ubica. Con este fin, la artista tiene permanentemente "al espectador en la cabeza y lógicamente asociado a él, el lugar donde se situará la obra, así como las posibilidades, o no, de interacción de obra y público" (Lozano, 2014: 1).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 11 · Asunción Lozano, Idéntica, similar, parecida, igual (2010). Videocreación. 7 min. Fotografía de Asunción Lozano.
Figura 12 · Asunción Lozano, Skyline o tras el imaginario de Auster (2010). 7 fotografías de 200x70cm. Fotografía de Asunción Lozano.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Las exposiciones de Asunción Lozano adquieren, de esta forma, un carácter decididamente pedagógico. Este carácter continúa haciéndose evidente en sus líneas de trabajo más recientes:

1) En su proyecto Idéntica, similar, parecida, igual continúa propiciando el desmontaje de los mecanismos de construcción del estereotipo de mujer. El video Idéntica, similar, parecida, igual (2010) (Figura 11) recoge momentos en los que dos esculturas idénticas -que recuerdan a un anemoscopio, colocadas una junto a otra- son movidas por el viento, observándose movimientos que no son exactamente iguales.

2) En su actual proyecto sobre cielos reflexiona sobre la construcción de las identidades y los sentidos de pertenencia a los lugares. En la obra Skyline o tras el imaginario de Auster (2010) (Figura 12) la artista intentó localizar espacios que definieran la identidad prototípica newyorkina y terminó dirigiendo su cámara hacia el cielo.

Conclusiones

Como hemos observado, Asunción Lozano utiliza los medios que le ofrece el arte para tomar el pulso a la realidad y realizar un diagnóstico cultural. En este sentido, podemos concluir que su obra se comporta como un agente de experiencia estética, por cuanto "une al artista y al espectador en tanto que convierte al artista en el intérprete de las experiencias que le rodean y al espectador en el encargado de recrear la experiencia del artista" (Aguirre, 2004: 256). Su proyecto artístico adquiere así la capacidad para actuar como un espejo en el que mirarse, en el que re-interpretar el mundo y re-interpretarnos a nosotros mismos.

Este proyecto evidencia cómo los estereotipos llegan a gobernar y alterar la percepción de la realidad de tal forma que sus contenidos se hacen inmunes a la misma (Cano Gestoso, 1991: 41-58). Pero, como hemos observado en sus piezas, junto con esa necesidad cultural por normativizar y clasificar, hallamos, a la vez, la posibilidad del cuestionamiento, de imaginar nuevos vocabularios que permiten evocar la contingencia, la diversidad y la individualidad.

Referências

Aguirre, Imanol (2004) "Beyond the understanding of visual culture: A pragmatist approach to Aesthetic Education", International Journal of Art and Design Education, Vol. 23 (3), pp. 256-270

Bourriaud, Nicolas (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. ISBN: 9871156561

Cano Gestoso, José Ignacio (1991) *Los estereotipos sociales: el proceso de perpetuación a través de la memoria colectiva*. Madrid: Editorial Complutense. ISBN: 978-84-669-0170-3

Certeau, Michel de (2000) *La invención de lo cotidiano*. 1. Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. ISBN:968-859-253-6

De Lauretis, Teresa (1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press (1998). ISBN: 951-768-123-2

Derrida, Jacques (1967) *L'Écriture et la Différence*. Paris: Seuil. (1978) ISBN: 0-203-99178-8

Dewey, John (1934) *El arte como experiencia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978-84-493-2118-4

Duschatzky, Silvia y Skliar, Carlos (2001) "Los nombres de los otros. Narrando los otros en la cultura y en la educación". En Larrosa, Jorge y Skliar, Carlos, eds. (2001) Habitantes de Babel. Políticas y poéticas de la diferencia, Barcelona: Laertes. ISBN: 84-7588-467-7

Foucault, Michel (1997) *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI. ISBN: 987-98701-4-X

Hall, Stuart (1999) *Ponencia presentada en la Univeresidad de Stirling*, octubre de 1996. Citado por García Canclini, Néstor (2009) La globalizanción imaginada. Buenos Aires: Paidós. ISBN: 9789688534342

Joseph, Isaac (1988) *El transeúnte y el espacio urbano: ensayo sobre la dispersión del espacio público*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 84-7432-042-9

Lozano, Asunción (2009) *137 pasos y uno más*, Jaén: Universidad de Jaén. ISBN: 978-84-8439-488-4

Lozano, Asunción (2014) Asunción Lozano. Entrevistas TqPlusArt. Territorio Sur [Consult. 2015-01-08]. En línea. Disponible en <URL www.centromeca.com/exposiciones/2014-territorio-sur/asunci%C3%B3n-lozano/>

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Territorios violentados: Las marcas de lo indecible en la obra de Horacio Zabala

Violated territories: The unspeakable marks in Horacio Zabala´s work

MARÍA SILVINA VALESINI*

Artigo completo submetido a 11 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual — Escenógrafa. Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía. — Diseñadora en Comunicación Visual. Magister en Estética y Teoría del Arte.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Facultad de Bellas Artes (FBA). Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA). Diagonal 78 N° 680 (CP 1900) La Plata, Argentina. E-mail: valesini2001@yahoo.com.ar

Resumen: En el marco del Proyecto titulado "Lo político-crítico en el arte argentino actual: el rostro de lo indecible", de la UNLP, dirigido por la Lic. Silvia García, este trabajo indaga en torno a la presencia recurrente de planos y mapas en la obra del artista y arquitecto argentino Horacio Zabala, en el período 1970-2000. La alusión a lo territorial se resignifica en estas obras, dando cuenta de los múltiples modos en que encarna la violencia en el acontecer socio-político y su impacto en el campo del arte.

Palabras clave: territorio / cartografía / violencia / estética / política.

Abstract: *In the context of the project entitled "The political-critical inside the current Argentinian art: the face of the unspeakable", from the National University of La Plata, led by Ms. Silvia García, this paper investigates about the recurring presence of deforming plans and geo-political maps inside the works of the Argentinian architect and artist Horacio Zabala, from 1970 to 2000. A territorial reference appears in these works explaining the multiple ways the violence and destruction, in an especific dark period of the Sudamerican history, affect the socio-political events and impact into the art world.*

Keywords: *territory / cartography / violence / esthetics / politics.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introducción

En el contexto de los regímenes dictatoriales latinoamericanos de los años setenta, la encarnación de la violencia en la vida cotidiana determinó un desplazamiento de las prácticas artísticas, que se organizaron en torno a dos líneas dominantes: por un lado la agudización de los expresionismos; y la multiplicación de las posibilidades metafóricas del conceptualismo, por otro (Oliveras, 2008).

Las contingencias sociopolíticas y culturales en que se inscribe, hacen del conceptualismo latinoamericano una experiencia alternativa y cuestionadora de los modelos previamente legitimados (británico y norteamericano). Frente a estas posturas de tintes esencialistas, ensimismadas en torno a la reflexión sobre el propio campo, el conceptualismo latinoamericano asumió -como característica distintiva- las marcas de las contingencias sociopolíticas y culturales de su medio. Se configura de este modo como un vasto repertorio de manifestaciones caracterizado por la ponderación de aspectos tales como la recuperación de materiales pobres, la implementación de dispositivos de señalización, la preocupación por la accesibilidad al contenido y la problematización ética y política, abordada en función del propio ámbito de producción y enunciación (Valent, 2014: 8).

La obra del arquitecto y artista visual argentino Horacio Zabala adscribe a esta vertiente de prácticas conceptualistas de signo político crítico. Su poética se afirma en el uso y la resignificación de objetos cotidianos, que se redimensionan en la convergencia de la dimensión estética, con la política y la social. Por eso en este trabajo nos proponemos detenernos en un aspecto particular: la recurrencia en el uso de las herramientas propias de la cartografía y la alusión a una territorialidad local, nacional y sudamericana, que — desde distintos enfoques — da cuenta cada vez del complejo acontecer sociopolítico del escenario en el que emerge.

1. El arte como proyecto, hipótesis y futuro

En su artículo "La soledad del proyecto", Boris Groys (2014) manifiesta que, a partir de la intención de trabajar para alterar el estado general de las cosas, todo proyecto supone una apuesta a futuro; apuesta que, en tanto escindida del flujo de los acontecimientos vitales, ubica a su ejecutor en un marco temporal otro, una suerte de temporalidad paralela, que determina su progresivo aislamiento. Al respecto afirma que:

> *Si uno está involucrado en un proyecto — o, más precisamente, vive de acuerdo con un proyecto — siempre está ya en el futuro. Está trabajando en algo que no puede mostrar a los demás, que permanece oculto e incomunicable. El proyecto lo transporta desde el presente hacia un futuro virtual, provocando una ruptura temporal entre uno mismo y aquellos que todavía esperan que ocurra el futuro. El autor del proyecto ya conoce el futuro, porque el proyecto no es más que su descripción.* (Groys, 2014: 74)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Estas ideas parecen tejer nuevas redes de sentido que nos permite revisar los *Anteproyectos* que, — en sintonía con su práctica profesional como arquitecto — irrumpen en la obra visual de Zabala a comienzos de la década del setenta.

En 1973 Zabala expone en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) sus Proyectos de Arquitectura Carcelaria: plantas, cortes y vistas arquitectónicas dibujadas en escala, sobre papel de calco y copias heliográficas, que configuran la materialidad, aparentemente neutral y objetiva, con la que construye sus pequeños habitáculos individuales, para albergar prisioneros. Proyectos de cárceles para los más diversos emplazamientos: subterráneas, flotantes, sobre columnas, disociadas de todo entorno urbano. Soledades que refieren a un confinamiento ineludible (Figura 1 y Figura 2), y que por lo mismo — paradójicamente —, aparecen como contrarias a la intención ejemplificadora del modelo panóptico.

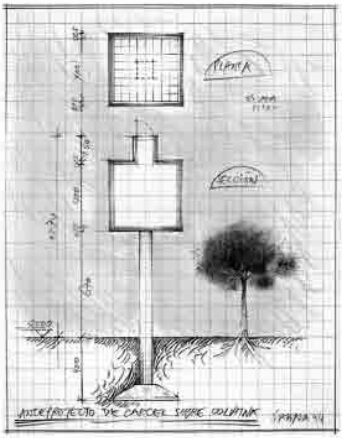
Zabala utiliza el término *Anteproyecto*, de uso frecuente en el ámbito de la arquitectura y el diseño; y lo prefiere al de croquis o boceto, a los que entiende demasiado ligados a las intuiciones del gesto y la improvisación: "*En cambio, un anteproyecto es la premeditación de un problema, la condensación de un ensayo, el resultado de una sospecha*", señala. Y sus ensayos y sospechas se plasman en cárceles: un referente dotado de un absoluto valor negativo, cuya sola mención recorta posibles ambigüedades y determina lecturas de oscura densidad. El mismo artista las describe como

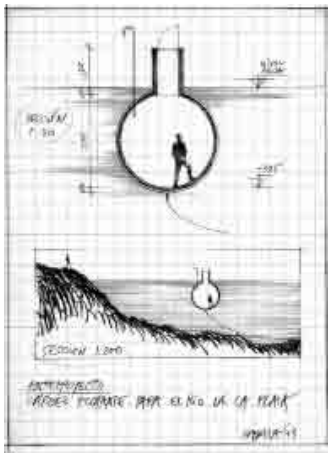
> (...) *el lugar de la acumulación intolerable del tiempo;* (...) *el lugar de los recorridos inútiles y circulares; (...) el lugar donde no se encuentra ninguna respuesta, sino sólo sentimientos de impotencia y subversión;* (...) *el lugar de las intensidades patológicas, de la mentira, de la repetición, de los símbolos y alegorías.* (...) *el lugar de la congelación de la fuerza* (Zabala en Russo, 1981).

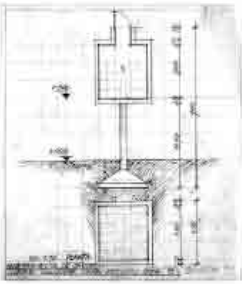
La muestra se inaugura apenas asumido un gobierno democrático, que viene a reemplazar a un régimen dictatorial imperante desde 1966: prohibición de partidos políticos, crisis económica, revueltas populares y la instalación de la violencia, hicieron de la censura moneda corriente, y de la cárcel por motivos políticos un referente de asociación propicio en el campo de lo simbólico.

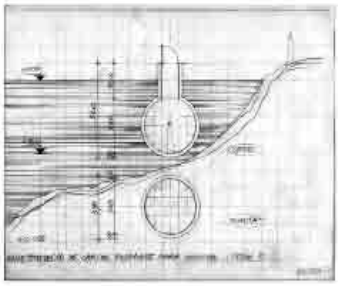
Sin embargo, Zabala proyecta también cárceles para artistas (Figura 3), lo que lleva a la historiadora María José Herrera (2007) a señalar que, si bien la lectura contextual es ineludible y por su impacto tiende a prevalecer sobre cualquier otra, no logra clausurar los alcances del gesto de Zabala. De este modo, los *Anteproyectos* pueden pensarse también como emergentes de un posicionamiento crítico sobre el lugar del arte en la sociedad contemporánea (posicionamiento que inaugurara en 1972, cuando registró su mano en el acto de escribir

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9









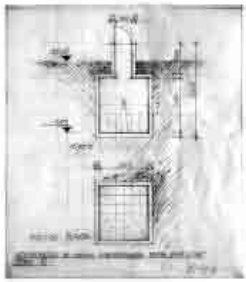


Figura 1 · Horacio Zabala (1974) — Cárcel sobre columna.
Serie Anteproyectos — lápiz sobre papel calco — Fotografía: R. Demirjián.
Figura 2 · Horacio Zabala (1974) — Cárcel flotante para el Río de la Plata.
Serie Anteproyectos — lápiz sobre papel calco — Fotografía: R. Demirjián.
Figura 3 · Horacio Zabala (1973/74) — Cárcel sobre columna, cárcel flotante y cárcel subterránea para Artistas. Serie Anteproyectos — lápiz sobre papel calco — Fotografías: R. Demirjián

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

con letras de imprenta "Este papel es una cárcel", al que siguió luego el enunciado "Hoy el arte es una cárcel."). Desde esta perspectiva, el referente *cárcel* puede ser entendido como totalidad limitadora de las libertades individuales, que excluye y priva al hombre de su unidad y totalidad humanas. Por eso es su reflexión teórica en torno a la figura del arte como cárcel, Zabala indica que

> *para el prisionero, sustraerse al orden predeterminado de aquellos que lo mandan y lo ahogan es autoalienarse y mutilarse; sustraerse por la única vía posible, su imaginación forzada, es descubrir su propia insuficiencia* (Zabala en Russo, 1981: 26).

De este modo, la idea de producir un arte crítico no se limita en la obra al abordaje de los conflictos sociales, sino que interroga simultáneamente sobre la especificidad del lenguaje artístico y poético, y el rol social del artista. Por eso se adivina en ellas la idea de que el artista no tiene lugar en el entramado social, y debe ser aislado. En este sentido, las cárceles pueden entenderse como metáfora de los procesos de introspección y sujeción a reglas presentes en la creación artística, al mismo tiempo que examinan las espacialidades latentes de un continente convulsionado que critica a los poderes hegemónicos (Herrera, 2007: 11).

En sintonía con la perspectiva de Groys respecto de la soledad del proyecto, esta serie parece sumir a Zabala en una temporalidad paralela, en la que al proyectar lee con claridad y recoge los signos de su tiempo en forma abarcativa, pero también es capaz de anticipar y profetizar las experiencias dictatoriales más extremas que pocos años más tarde marcarían la realidad socio política argentina, cuando el Río de la Plata se convierte no sólo en cárcel sino en tumba de miles de detenidos desaparecidos.

2. Cartografías, heridas y disoluciones

Hacia 1974, Zabala retoma una serie de obras (iniciada algunos años antes) en las que aparece como tema y como soporte el mapa geopolítico. Se trata en general de mapas escolares impresos sobre los que opera con una variedad de recursos que remiten a distintas operaciones de violencia, deformación y destrucción (Figura 4): mapas distorsionados, sellados, censurados, hachados, empaquetados. Mapas manchados, cortados y quemados (Figura 5 y Figura 6). Fronteras imprecisas. Territorios violentados...

Graciela Speranza (2012) observa que el arte latinoamericano ha encontrado en el mapa una herramienta singular, infinitamente apropiable, por su capacidad de poner en cuestión los órdenes instituidos e interrogar las identidades

territoriales, posibilitando la trasgresión de las fronteras y la apertura a la posibilidad de conjeturar sobre la existencia de otros mundos posibles. Por eso señala que

> *Si los planisferios abundan en los mapas de artistas latinoamericanos es porque desde el Sur alcanzan otras visiones globales: catástrofes gráficas, juegos visuales o conceptuales que recomponen los órdenes hegemónicos, figuran sus estallidos inesperados o los dinamizan con contracorrientes de flujos que disuelven las oposiciones tajantes* (Speranza, 2012: 23).

La idea de proceso recobra fuerza en estas producciones que enlazan croquis a mano alzada, apuntes breves y una vasta y singular experimentación con materiales, mediante una metodología de ensayo y error propia del hacer proyectual. Zabala parece apelar a los dispositivos gráficos que sistematizan y mensuran el territorio, para luego interrogarlos en su misma dimensión técnico-instrumental. Por eso los mapas han sido pensados como *cartografía de la opacidad* (Davis, 2007: 15-16) o contracartografías, en tanto intervención que recupera con sentido crítico el lenguaje propio de los mapas convencionales, para luego cuestionar con vehemencia su supuesto carácter objetivo y poner en evidencia las tramas de poder que operan en la delimitación de los territorios.

Por eso Fernando Davis señala que los mapas de Zabala van más allá de la revelación de los mecanismos de poder latentes en los dispositivos cartográficos, y logran minar la convención cartográfica universal con marcas y notoriamente contextualizadas y situadas "(...) que dan cuenta de los focos de la insurrección popular, la violencia política, la lucha armada, el accionar parapolicial y militar en la Argentina y en América Latina" (Davis, 2014: 36)

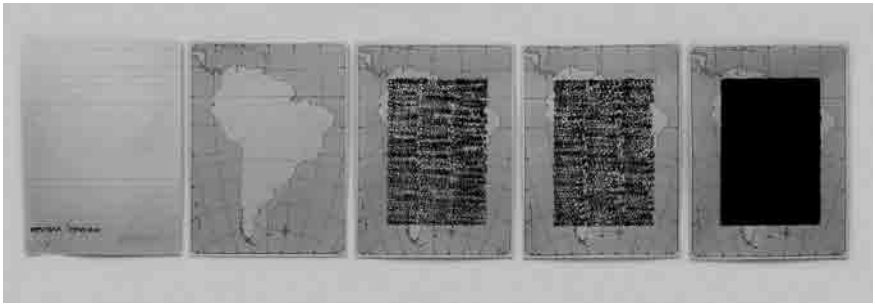
3. Transitar, rescatar, reterritorializar

En tanto estrategia habitual del conceptualismo latinoamericano, el uso del ready-made apunta a poner de relieve el significado social de los objetos y a la vez su devaluación en relación a todo proceso económico o ideológico de intercambio (Camnitzer, 2009: 199). Esta perspectiva lo aloja en las coordenadas topológicas del arte contemporáneo, que se fusiona con la decisión de seleccionar imágenes del entorno cotidiano, para relocalizarlas en un nuevo contexto, que las hace públicamente accesibles y les otorga estatuto artístico. (Groys, 2008: 6)

En la obra de Zabala son frecuentes estas estrategias de selección y relocalización emparentadas con ciertas formas de ready-made: hay una insistencia en echar mano de lo inmediato, y anclarlo en composiciones mínimas que contribuyen a gestar una plataforma de significados sustentada en lo simbólico y lo doméstico. Podemos rastrear este tipo de relocalizaciones en los *Diarios de Viaje* (Figura 7),

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



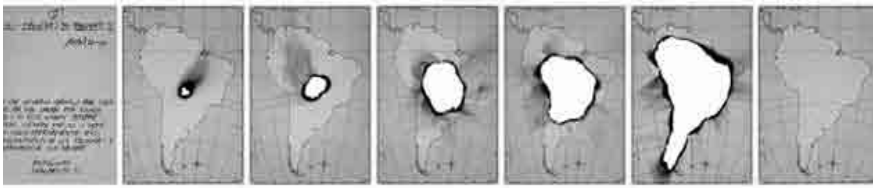


Figura 4 · Horacio Zabala (1974) — *Deformaciones* — Acrílico sobre papel — Fotografías: R. Demirjián
Figura 5 · Horacio Zabala (1974) — *Revisar / Censurar* — Tinta sobre mapas impresos — Fotografía: R. Demirjián
Figura 6 · Horacio Zabala (1974) — Mapas impresos quemados — Fotografía: R. Demirjián

Figura 7 · Horacio Zabala (1999). *Diario de Viaje*. 12 Cajas de madera, impresiones sobre papel, textos manuscritos fotocopiados — Fotografía: R. Demirjián.

obra en la que los mapas reaparecen y se resignifican. Se trata en este caso del plano del recorrido del subterráneo de la ciudad de Buenos Aires, que funciona como soporte articulador de una serie de pequeñas cajas, en las que conviven las estampas religiosas que se reparten en el transporte público junto con esquelas mendicantes, y que el artista recolecta en su devenir cotidiano para resituarlas en el espacio del arte.

La obra refiere a una doble acepción de la palabra Diario: por un lado, a la idea de diario personal, en tanto registro del desplazamiento del propio artista a través de la trama urbana. Por otro, al enfrentamiento recurrente con otra forma de violencia: la huella de los seres desterritorializados, desposeídos y anónimos que intercambian esas estampas religiosas por monedas.

Reflexiones finales

En "Cartografía Sentimental", Suely Rolnik (1989) señala que para los geógrafos, la cartografía es un diseño que acompaña los procesos de transformación del paisaje (a diferencia del mapa, que es una representación de un todo estático). Por eso se espera que el cartógrafo sea permeable a las intensidades de su tiempo, que se deje atravesar en su propia corporalidad y se muestre capaz de enfrentar el desafío que supone la tensión entre devenir y consolidar, entre flujo y representación.

De esa tensión profunda parece dar cuenta la obra de Zabala: por eso sus proyectos resultan premonitorios; por eso sus mapas parecen desmaterializarse ante nuestros ojos, problematizando la inmutabilidad de lo establecido ante

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

el impacto de la acción violenta: violencia esencialmente humana, pero que nos deja en los límites mismos de la humanidad. Por eso sus reflexiones sobre las marcas de esa violencia en nuestros paisajes (desde los más convencionales a los más cotidianos), se desplaza desde la soledad profética del proyecto a las dolorosas huellas del deambular urbano, obligándonos a mirar con nuevos ojos las cartografías que compartimos.

Zabala ha señalado reiteradamente que el arte ofrece la posibilidad de ejercitar la memoria y la imaginación, pero también la posibilidad de des-cubrir o develar, es decir, hacer presente lo que estaba oculto (Davis, 2013: 149). En ese sentido, la obra se construye en el encuentro con la mirada de un espectador reflexivo y crítico, capaz de introducirse en los complejos andamiajes de significación que proporcionan los recorridos por esos territorios violentados. Porque Zabala comprende que

> (...) *Son quienes miran las obras quienes las hacen. Son quienes miran las obras los que deben dejar que las voces de los significados, las intuiciones y el silencio, los interrogantes y el placer de las respuestas (si aparecen) surjan sin por qué, sin re-conocimientos previos. Esta actitud permite que la contemplación sea inaugural, que cada imagen sea un origen, que cada "ahora" sea un principio. Así, son quienes se embarcan con las obras quienes las ensayan: el verdadero usuario del barco es el navegante* (Zabala, 2009)

Referencias

Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación*. Murcia: CENDEAC.

Davis, F. (2007) "Poéticas críticas, representaciones opacas". En *Horacio Zabala. Anteproyectos (1972-1978).* Buenos Aires: Fundación Alon.

Davis, F. (2013) *Horacio Zabala, desde 1972.* Buenos Aires: EDUNTREF. Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Gache, B. (2002) "Horacio Zabala. Futuro imperfecto" [en línea]. Consultado el 29 de octubre de 2013 en http://www.findelmundo.com.ar/dossiers/Dfdm01.pdf

Groys, B. (2008) "Topología del arte contemporáneo" [en línea]. Consultado el 18 de marzo de 2012 http://www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf

Herrera, M. J. (2007). "Este papel es una cárcel, un gesto fecundo". En *Horacio Zabala. Anteproyectos (1972-1978).* Buenos Aires: Fundación Alon.

Oliveras, E (2008) "Entre el silencio y la violencia". En *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI.* Buenos Aires: Emecé editores.

Rolnik, S. (1989) *Cartografía Sentimental: transformaciones contemporáneas del deseo.* San Pablo: Estacao Liberdade.

Speranza, G. (2012) *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes.* Barcelona: Anagrama.

Valent, G. (2014). "Estrategias enunciativas en Arte, desnudando la dimensión geopolítica de los discursos". En Fabiani, NL (comp.) *Actas de las XVII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense.* Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

Zabala, H. (2010) "Serie de las Hipótesis. Anteproyectos". En *Carta N° 1*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Zabala, H. (2009) *Vademecum para artistas. Observaciones sobre el arte contemporáneo.* Buenos Aires: Asunto impreso.

Zabala, H. (1981) "Oggi, l´arte e un carcere". En Russo, L. (comp.) *Oggi l´arte e un carcere?* Bolonia: Il Mulino.

O impulso amoroso: um olhar sobre os retratos de Mariana Riera

Love impulse: a glance at the portraits of Mariana Riera

MARILICE CORONA*

Artigo completo submetido a 15 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Professora universitária e artista visual. Par académico externo da revista

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV), Departamento de Artes Visuais (DAV). Rua Senhor dos Passos 248, Porto Alegre, Centro, Cep. 90020-180, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: mvcorona@terra.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar e analisar os retratos em pintura e desenho produzidos pela artista brasileira Mariana Riera. Busca-se demonstrar como a artista revisita este tradicional gênero pictórico e de que modos o atualiza.
Palavras chave: pintura / desenho / representação / retrato.

Abstract: *This article aims to present and analyze the painting and drawing portraits by the brazilian artist Mariana Riera. The aim is to demonstrate how the artist revisits this traditional pictorial genre and in what ways she updates it.*
Keywords: *painting / drawing / representation / figuration / portrait.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

O presente artigo tem como objetivo apresentar e analisar alguns aspectos do trabalho da artista gaúcha Mariana Riera (n. Porto Alegre, 1982). Mariana dedica-se, principalmente, ao desenho e à pintura. Formada em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS, em 2014, a artista já participou de diversas exposições coletivas locais e nacionais. Em 2014 realizou duas exposições individuais, sendo que

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

sua última mostra intitulada *Lado de dentro*,(2014), obteve o prêmio máximo concedido pelo Instituto Estadual de Artes Visuais que incentiva a produção de jovens artistas do Sul do país. Nesse mesmo ano, o Museu de Arte Contemporânea do RS adquire uma de suas obras, incorporando-a ao seu acervo.

Para uma melhor aproximação de sua produção, torna-se importante compreender o contexto no qual seu trabalho está inserido, a situação da pintura figurativa no Brasil e as influências sofridas por toda uma geração de pintores jovens.

Mariana faz parte de uma nova geração de artistas que se dedica à linguagem da pintura e do desenho. Uma geração que, diferentemente daquelas de períodos anteriores, se sente liberta para revisitar a história e fazer uso de imagens de toda ordem. Pode-se dizer que se tratam de pintores figurativos que, em alguns aspectos, se distinguem da chamada *geração 80* ao mesmo tempo em que desdobram questões abertas por ela.

Nos anos de 1980, viu-se surgir no Brasil um grande número de artistas ocupados com a revitalização da linguagem da pintura, cujo obituário havia sido assinado pelas correntes conceitualistas dos anos 60 e 70. De certa forma, tratava-se de uma reação ao excesso de cerebralismo presente nas décadas anteriores e, ao mesmo tempo, de um forte sentimento de euforia em virtude da abertura política que se vivia naquele período. É possível dizer, que essa geração, mesmo que retornando à pintura figurativa, estava mais interessada pela retomada da figura através da expressividade do gesto e pelo experimentalismo matérico. Não havia uma grande preocupação com a perenidade das obras e o esmero técnico no sentido tradicional. Com relação ao retorno à representação, a produção dos anos 80 assumiu um papel fundamental na história da pintura brasileira. Nomes como Cristina Canale, Luiz Zerbini, Daniel Senise e, posteriormente, Adriana Varejão tornaram-se referências importantes abrindo caminho para novas discussões sobre a imagem e a representação, revalorizando o papel da pintura figurativa no cenário nacional.

Diferentemente dos anos 80, essa nova geração de pintores brasileiros, que tem sua formação no século XXI, não pode ser vista como um grupo em que determinadas diretrizes determinam uma identidade. Como bem comentam Isabel Diegues e Frederico Coelho, "hoje a pintura parece estar mais ligada a trajetórias particulares. Existe mais liberdade na busca de um vocabulário pictórico individual" (Diegues & Coelho, 2011: 10). Antinomias como figurativismo-abstração já não fazem mais sentido e as possibilidades em pintura tornam-se múltiplas. Pode-se dizer que hoje vemos intensificar-se um interesse pela imagem e sua vasta distribuição, por seu poder, seus usos e seus mecanismos na criação de sentidos. Correlacionado a isso, o uso da fotografia como

referência para a pintura torna-se prática corriqueira e podem ser de autoria do próprio artista ou apropriadas das mais diversas fontes como fotografias de outras pessoas, conhecidas ou não ou ainda de jornais, livros, revistas, cinema, TV, internet, etc.. O acesso à internet tem colocado os jovens artistas em contato com a produção recente de importantes pintores do cenário internacional como o americano Mark Tansey, o belga Michäel Boremans e os artistas da Nova Escola de Leipzig . A presença de Luc Tuymans e Neo Raush na 26ª Bienal de São Paulo, em 2004 por certo influenciou a nova geração.

O retorno ao atelier e a ênfase na fatura impulsiona os jovens pintores a investigações referentes à técnica, à história da pintura e aos métodos dos antigos mestres. Não é por acaso que se verifica um forte retorno às técnicas de pintura a óleo em substituição à emulsão acrílica e pigmento. No entanto, é importante ressaltar que a busca pelo primor técnico não reduz as obras a puro virtuosismo, mas está a serviço da ideia, da concepção do trabalho, ou seja, de um pensamento em pintura. O estudo reflexivo dos gêneros pictóricos, por sua vez, propicia a estes jovens levantar novos questionamentos sobre a linguagem e a representação. Nesse sentido, pode-se observar que gêneros como o retrato, a natureza morta e a paisagem, por exemplo, estariam nas bases de diversas produções atuais. A reflexão sobre as especificidades dos gêneros e a transformação de seus significados no decorrer da história proporciona uma ampla gama de possibilidades para pensarmos as funções da representação na pintura contemporânea. Revisitar a história na busca de possíveis desdobramentos permite a formulação de novas perguntas e a reformulação criativa de novas respostas.

Como veremos, o trabalho de Mariana Riera surge nesse contexto e está em diálogo com a pintura figurativa produzida no Brasil atualmente.

Em sua última série de trabalhos, Mariana revisita o tradicional gênero do retrato trazendo inquietantes questões sobre o poder da imagem. Como toda obra, os retratos de Mariana trazem consigo um caráter polissêmico e poderiam ser analisados a partir de variados aspectos. Neste artigo gostaria de me ater à natureza desse impulso primeiro que a leva à representação de um rosto.

1. O impulso amoroso

Plinio, o Velho, conta-nos a história da filha de Butades de Sícion, um oleiro atuante na região de Corinto. Enamorada de um jovem prestes a deixar a cidade, a moça tem a ideia de delinear o contorno do perfil de seu amado, derivado de sua sombra projetada na parede, fixando assim sua imagem. Posteriormente, seu pai aplica argila dentro do desenho, leva-a ao fogo, transformando-a em uma imagem cerâmica e, assim, conferindo-lhe relevo.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Exposição *Lado de dentro de Mariana Riera* – Galeria Augusto Meyer da Casa de Cultura Mário Quintana – Porto Alegre/RS - Brasil. Fonte da artista.
Figura 2 · Flávia (2012) *Mariana Riera*, pastel seco sobre papel, 150×215 cm. Fonte da artista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Essa pequena história, já bastante conhecida, tem sido utilizada como mito de origem da pintura, do desenho ou da escultura. Mas seria mais proveitoso, talvez, pensarmos nela como um mito de origem da representação artística em geral. Interessa-me aqui este impulso primeiro que leva a configuração de uma imagem. Evidente é a necessidade de fixar, reter, preservar a imagem de algo prestes a desaparecer. De tornar presente uma ausência. Mas antes disso, encontramos o desejo e o impulso amoroso. Este aspecto me parece essencial para uma melhor aproximação dos desenhos de Mariana Riera. Seria possível dizer que me sinto diante de um Desenho Amoroso, tanto no que se refere à fonte de suas figuras como ao modo que as configura, ao modo que se dedica à linguagem.

A artista não utiliza a apropriação de imagens quaisquer, método muito em voga nos dias atuais e que determina uma certa impessoalidade ao motivo. Ao contrário disso, a artista produz suas próprias fotografias, utilizando como modelo pessoas que lhe são caras: seus filhos, seu companheiro e amigos que partilham sua intimidade. Esse impulso amoroso exacerba-se através das grandes dimensões. Espalham-se pela galeria impondo sua forte presença (Figura 1). No entanto, apresentam um aspecto peculiar. Se, por um lado, estas grandes figuras nos atingem de forma impactante, nós, espectadores, parecemos ausentes a elas. Diferentemente da tradição do retrato, os modelos de Mariana não dirigem o olhar ao espectador convocando-o a penetrar no espaço da ficção. Seus retratados parecem alheios a nossa presença. Seus olhos apresentam-se fechados, mirando ao infinito ou a um fora de campo no qual não temos acesso (Figura 2, Figura 3, Figura 4). Essa aparente falta de comunicabilidade talvez suscite outras questões. Por certo, a artista tem consciência do jogo que se estabeleceria se o olhar da figura representada encontrasse o olhar do espectador. Mas por que ela o suprime? Em seus escritos, Mariana comenta que no início de seus estudos pensava que não havia nada mais difícil do que representar um rosto. Tomou, então, o retrato como um desafio. Conforme ela nos diz "eu queria fazer logo o que era mais difícil como se, após o entendimento dessa forma, os mistérios do desenho e da pintura se revelassem naturalmente pra mim." Comenta, ainda, que uma frase do autor português José Gil a acompanhava, pois, vinha muito ao encontro do que sentia: "o rosto tem em si todas as formas do mundo." (Riera, 2014:7). Refletir, um instante, sobre o rosto torna-se necessário para chegarmos a uma hipótese sobre a supressão do olhar em seus retratos. Conforme escreve Verschaffel:

> *Segundo a concepção mais tradicional e mais difundida, aquela que funda a "ciência" da fisionomia, o rosto é a expressão máxima da interioridade de uma pessoa. O corpo "fala" com seu modo próprio, exprimindo estados de alma, certas disposições ou um caráter dado. O "centro" da pessoa se repercute por tudo: na aparência geral do*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · Título: *Artur* (2011), Mariana Riera, pastel seco, lápis de cor e grafite sobre papel, 150×200 cm. Fonte da artista.
Figura 4 · *Artur III* (2014), Mariana Riera, acrílica e óleo sobre tela, 120×90 cm. Fonte da artista.
Figura 5 · *Letícia ao Espelho* (2013), Mariana Riera, Pastel seco, acrílica e lápis de cor sobre papel, 150×230 cm. Fonte da artista.
Figura 6 · *Flávio II* (2014), Mariana Riera, acrílica e óleo sobre lona, 155×210 cm. Fonte da artista.

corpo.(...) *O que começa no corpo culmina e se concentra no rosto mais que em outros lugares* (Verschaffel, 2007:44).

Conforme o autor, o rosto, lugar onde se exprime melhor a personalidade profunda e permanente, é também e, a princípio, um olhar. Verschaffel menciona uma passagem de Hegel,"o olhar é o espelho da alma, a concentração de interioridade e a subjetividade sentinte", mas diz ser esta uma aproximação insuficiente pois, para suas investigações, haveria, ainda aqui, uma separação entre rosto e olhar (2007:46). No entanto, para o que nos interessa no momento, tal passagem se apresenta apropriada. Verschaffel comenta que por essa força intersubjetiva, não nos é tão fácil olhar um rosto com a mesma liberdade com que olhamos as coisas:

> *Mesmo no quadro de uma relação íntima, o rosto não se faz, jamais, totalmente e definitivamente visível: o ato olhar varia e alterna entre contatos visuais, trocas de olhares, olhares de canto, olhares que se concentram sobre uma parte da face à periferia do olhar. Para conseguir ver um rosto é preciso que se esteja sozinho com ele. O outro - guardião de seu rosto no qual ele está "presente" – deve fechar os olhos, deve ir-se nos deixando seu rosto: o rosto da intimidade, do sono, da morte. Fechar os olhos não supõe, sistematicamente, uma recusa de comunicar nem uma dobra sobre si mesmo, fazendo daquele que nos olha um voyeur. Pois é assim a única maneira, por certo imperfeita, para abolir a dissensão no rosto,e de tornar este visível e aproximável. Privado do olhar, o rosto se faz mais face e cabeça:* (...) *qualquer coisa de tangível que faz parte do mundo* (Verschaffel, 2007: 48)

Ou seja, para perscrutar um rosto ou conhecer "todas as formas do mundo", como deseja a artista, é preciso suspender a comunicabilidade entre dois sujeitos. O modelo deve "ausentar-se", deve fechar a "janela do mundo", deve tornar-se objeto. Talvez por isso Mariana, quando comenta sobre sua relação com as pessoas que posam durante as sessões de fotografia, diz tratar-se de uma relação de confiança. A artista pede ao modelo para não olhar para a lente ou até mesmo fechar os olhos em um ato que considera ser de total entrega (Riera, 2014:10). Para Verschaffel, o rosto quando transposto para um retrato não se torna objeto, pois, só a representação dá a ver, pela primeira vez o rosto em sua totalidade, composto de uma "expressão e de um olhar" o qual se pode olhar à vontade. Verschaffel analisa o gênero pressupondo o olhar dirigido ao espectador para falar como este é capturado pelo espaço de ficção ao mesmo tempo em que toma consciência da representação. Mas, a meu ver, é justamente a quebra com essa estrutura o que me interessa nos retratos de olhos fechados de Mariana. Seria possível dizer que Mariana, quando suprime o olhar, estaria representando

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

a própria abolição da dissensão. Ao fazer isso, a artista não incorpora o espectador na ficção ao modo da tradição, pelo contrário, exclui-o para fazer abrir uma outra natureza de espaço. Não por acaso, *Lado de dentro* foi o nome que deu a sua última mostra e, nesse caso, os significados tornam-se múltiplos.

Mariana, quando comenta sobre seus desenhos, fala em silêncio e suspensão. O retrato de Letícia (Figura 5), talvez não por acaso, traz a representação de um espelho que dá a ver uma parte escondida da imagem, um fragmento do corpo, uma orelha. O que nos diz o desenho? O que se ouve na imagem?

A sensação de suspensão referida pela artista é alcançada, também, pela maneira como ela dispõe a figura no espaço do papel. Mariana gira suas figuras, ao modo de um *iPad*, privando-nos de nossas expectativas habituais de observar e fruir um retrato, ou seja, em sua verticalidade. Em alguns desenhos, as figuras concentram-se na parte superior do papel, aumentando ainda mais seu peso e sua presença (Figura 6). Dessa forma, o branco do suporte é ativado. Este deixa de ser elemento inerte, passivo, assumindo e participando da significação. Atualmente, a artista estende sua pesquisa à linguagem da pintura, tornando ainda mais visível o modo como transita no limite entre as duas linguagens. Se, por um lado, a tinta a óleo confere densidade à carne, a pele branca da tela – evidência do plano - intensifica o peso dos corpos e dialoga com o espaço de seus desenhos. Diferentemente dos retratos tradicionais que visavam caracterizar ou enaltecer o status social do modelo através da representação preciosista de suas vestimentas e do espaço circundante povoado por mobiliário, objetos e artefatos que lhe outorgavam distinção, a artista nos oferece o espaço de representação. O modelo não está inserido em um espaço próprio, cenográfico. O que Mariana nos oferece é a autoconsciência da linguagem através da suspensão do espaço.

O impulso amoroso revela-se, também, na linguagem. No modo precioso que Mariana utiliza os materiais, a técnica e o conhecimento da forma. No desenho, por exemplo, está impresso o tempo dedicado à laboriosa fatura. Ao empregar a técnica em pastel seco, a artista conta que recolhe e guarda o pó que cai ao chão durante o processo do trabalho. Estes "restos" não são descartados, mas utilizados na criação de novos desenhos. Aqui, nada se perde, tudo se transforma em representação, em presença.

Conclusão

O inacabamento exposto pela evidência do suporte, os vestígios do processo revelados por manchas e escorridos acidentais e o aspecto fotográfico que emerge da distorção da lente que capturou a imagem de referência são indicativos, entre outros, do modo como Mariana enfrenta a linguagem e também

a discute como assunto. Nesse sentido a atualiza. A artista revisita a história da pintura e renova, plasticamente, os fantasmas que acompanham o homem desde sua origem. Em essência, o trabalho de Mariana perpetua o incômodo e o poder de sedução que todo retrato sempre provocou desde os tempos mais remotos. O trabalho de Mariana toca em nossa inexorável e dramática condição: a finitude, a desaparição de nossa própria imagem, mas, em um impulso amoroso, a artista suspende o tempo e, de forma generosa, nos oferece uma saída: a Arte.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Diegues, Isabel e Coelho, Frederico (2011). *Pintura brasileira século XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó. ISBN 978-85-60965-20-5

Riera, Mariana (2014) *Todas as formas*. Monografia de conclusão de curso do curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre.

Verschaffel, Bart (2007). *Essais sur les genres en peinture: nature morte, portrait, paysage*. Bruxelles: La lettre volée. ISBN 978-2-87317-320-3

[DF]_códigos de actuación

[DF]_action codes

MARTA AGUILAR MORENO*

Artigo completo submetido a 9 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015.

*Artista visual y Profesora en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Doctora en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad Complutense de Madrid (UCM), Facultad de Bellas Artes (FBA), Departamento de Dibujo I (Dibujo y Grabado). Greco, 2, 28040 Madrid. E-mail: maraguil@art.ucm.es

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Resumen: DentroFuera [DF], formado por Antonio Areán y Julio Jara, actúa desde 2005 en Madrid y se define como colectivo generador de espacios y plataformas de intervención y acción artístico-social donde la autoría individual se diluye para dar paso a la creación colectiva sin nombres propios.
Palabras claves: Arte e inclusión social / Intervención / Acción.

Abstract: *DentroFuera [DF], formed by Antonio Areán and Julio Jara, the group performs since 2005 in Madrid defining themselves as a collective generator of spaces and platforms for artistic social-action intervention where the individual authorship fades to give way to the collective creation without proper names.*
Keywords: *Art and social inclusion / Intervention / Action.*

Introducción

Cinco de enero, una tarde soleada de invierno, me encuentro en la terraza de la residencia La Madeja con la intención de profundizar en el recorrido artístico del colectivo DentroFuera. La finalidad es mostrar como con el arte es posible generar y modificar conductas en las comunidades, organizaciones e incluso cambiar los valores éticos. Como con el arte es posible favorecer el intercambio de experiencias, como a través de la herramienta del fracaso se puede conseguir la integración de personas que están en riesgo de exclusión, como con la creación de proyectos artísticos se puede favorecer la inclusión social generando nuevas audiencias para el arte (*Arte, fotografía participativa e inclusión social*, s/d).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

La conversación deriva hacia la conflictividad de la vida cotidiana de nuestro entorno. Como consecuencia de la crisis, emergen nuevos protagonistas en el conflicto, afectando a nuevas capas sociales, produciéndose graves antagonismos. Personas arrumbadas, fuera del sistema, en definitiva aparcadas en la cuneta. Antonio Areán (arquitecto y artista) y Julio Jara (cantante, poeta y artista plástico) se cuestionan, desde el ámbito de la creación y la gestión artística, el sistema político, económico y social presente en lo cotidiano, abordando la realidad con la intención de hacer visible lo excluido.

DentroFuera no es un espacio como tal, sino un concepto. Es una galería ubicada en la calle Chindasvinto 78 del Bajo Carabanchel, en una residencia para personas sin hogar (*DentroFuera: Restos*, 2009). Pero no se trata de una residencia al uso sino de un espacio intermedio entre un centro de acogida y un piso normalizado. La Mini Residencia, que así la llaman, se concibe como un espacio residencial comunitario abierto y flexible con capacidad para doce personas sin hogar, donde Julio Jara vive como voluntario. Los usuarios llegan a la residencia por derivación del Albergue San Martín de Porres, detrás están los padres dominicos (*Fundación San Martín de Porres*, s/d; 50 años. *Fundación San Martín de Porres*. 2012).

DentroFuera, en *Música para Camaleones. El Black Álbum de la sostenibilidad cultural* (2012: 111), se autodefinen como:

> *un espacio que no está localizado paradójicamente ni dentro ni fuera, sino detrás. Su objetivo principal es el desarrollo de acciones, proyectos y programas a favor del saludo: – ¡Hola, qué tal!*
> *DF es obra de los demás, no suya, porque pretende siempre en sus propuestas no ser el centro, sino los otros, tanto de dentro como de fuera. En este sentido, trabaja activamente con palmas, olés, jaleos y acompañamiento, con el fin de borrar todos los estereotipos y prejuicios que en un principio lanzamos hacia quienes no están localizados en nuestro propio centro.*

Comienza la andadura del colectivo artístico DentroFuera, participando en 2005 y 2006 en el *Día de los sin techo*, con el fin de favorecer el encuentro de las personas sin hogar entre las diferentes fundaciones de Madrid. Creadores de espacios de participación, se implican en la lucha contra estereotipos y mecanismos de la exclusión social. Talleres, conferencias, exposiciones, jornadas, incluso intervenciones de meses de duración, inciden en la importancia del proceso como causa primordial rehuyendo de los resultados, interesa destacar la implicación y potenciar experiencias. Algunas de las intervenciones realizadas son: *Pablo Tránsito*, 2005, taller con sesiones de dibujo, poesía, música y

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · *Epílogo*. Fernando Baena, 2009.
Fuente: www.fernandobaena.com/old/performances/epilogo.html#
Figura 2 · *Restos*. DentroFuera, 2009.
Fuente: www.dailymotion.com/video/xeraqc_restos_creation

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

teatro pilotadas por un escritor, un actor y dos artistas; *Dar la voz*, 2005, vídeo instalación en La Casa Encendida de Madrid; *Yo también pinto algo*, 2006, talleres y exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

1. La Residencia – Los visitantes acuden a la Mini

Tras las experiencias vividas estos años, el colectivo decide inaugurar en 2008 la galería DentroFuera, un lugar de encuentros, un espacio alejado de los circuitos habituales del arte, en la Mini Residencia, donde tendrán lugar intervenciones en la que participan y colaboran los residentes usuarios y todos los artistas participantes que se van sumando con sus acciones, como Isidoro Valcárcel Medina, Mireia Sentís, Gonzalo Cao, Iván Aledo, Belén Cueto, Jesús Acevedo, Fernando Baena, Teresa del Pozo, Jaime Vallaure, Rafael Lamata y otros.

Curiosamente se inaugura fuera, en la calle, con la intervención *Soy obra tuya*, 2008, que tuvo lugar en la Gran Vía de Madrid y consistió en subir la calle desde el número 73, donde se inició la acción, para finalizar a la altura del número 43, diciendo a la gente que se cruzaba con Julio Jara – "Soy obra tuya. ¿Me firmas?" y seguidamente se les ofrecía un rotulador para que firmaran sobre una bata blanca que llevaba puesta, para después de preguntarles "¿Cómo te llamas?" cantar flamenco con su nombre por la Gran Vía.

Continuarán diversas intervenciones en las que los artistas serán reconocidos no por sus obras sino por los encuentros tenidos con ellos. Destacaremos *Epílogo*, (Baena, 2009), trabajo de Fernando Baena y su equipo, consistente en poner orden e idear una vida a partir de una caja llena de fotografías abandonadas en una casa tras la muerte de su inquilino (Figura 1).

Comer de sobras, 2009, instalación realizada por Isidoro Valcárcel Medina tras culminar un largo proceso de colaboración con el Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Son los restos, los sobrantes del montaje de la exposición Los encuentros de Pamplona. Detrás, en el patio trasero del Museo, tendrá lugar la acción *Restos*. DentroFuera se desprenden de los restos generados por el catálogo y los deshechos de la exposición, arrojándolos a un contenedor. Detrás es una cuestión de posicionamiento, debemos destacar su actitud "ainstitucional", trabajan en paralelo a la institución, nunca contra ella (Figura 2).

Cielo, 2010. Taller formulado para los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca con la intención de que tengan una experiencia, fuera del ambiente académico y supuestamente artístico, de convivencia con personas que no son de su entorno y con distintas realidades a las suyas. Los artistas invitados a los talleres son: Los Torreznos que intervienen con *el cielo en acción*; Joaquín Risueño con *el cielo pintado*; José Luis Montón con *el cielo oído* desde la guitarra

flamenca; explicado por la matemática Capi Corrales *el cielo científico* y *el cielo comestible* impartido por Rafael Suárez.

2. Tomamos la calle – FavourISfavouR Gallery

DentroFuera no es un espacio como tal sino lo forman las personas con las que se trabaja. La segunda etapa está marcada por la actuación en la calle, con la intención de dignificar, a través del arte, los lugares de inclusión. Para ello los protagonistas son los vendedores del periódico La Farola. Favour, situado en la calle Fuencarral 77, se resiste a acercarse a la institución... por lo que todos se desplazan a su lugar de trabajo convirtiendo el espacio en FavourISfavouR Gallery, una galería de arte en la propia calle (Figura 3).

Hasta ahora las intervenciones han sido sin ánimo de lucro, pero la necesidad de salir a la calle y trabajar con África lleva a crear la Plataforma Olaketal formada por DentroFuera y FavourISfavouR Gallery (*Palabras Habladas #4 Julio Jara y Favour is Favour Gallery*, 2011), firmando un convenio base entre ambos con fines lucrativos; el dinero recogido de las acciones la mitad será para Favour Kakati director de la galería y la otra mitad para comprar bono buses para todas las futuras galerías censadas (puntos de venta de La Farola) desde Sol hasta Quevedo (Figura 4).

ARCO Nigeria es una acción que tiene lugar durante la feria de arte en febrero de 2011. La fotografía de los participantes Bouba y Modibo Sididbe, fotografiados en la parte de fuera del recinto ferial, donde reparten tarjetas anunciando el stand de Nigeria, se enmarca como documentación de la acción, para a continuación ser subastada por FavourISfavouR Gallery con la intención de que diferentes espacios públicos o privados la adquieran temporalmente por un euro al día.

3. Universidad EN Tránsito – UCM

Según palabras de Julio Jara, la mayor exclusión es no poder tener acceso a la cultura. Universidad EN Tránsito es una propuesta realizada por el Vicedecanato de Extensión Universitaria de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid a DentroFuera, con la intención de que los usuarios del Albergue San Martín de Porres y la residencia conozcan de cerca el funcionamiento de la institución para que así adquirieran confianza y sean conscientes de sus propias capacidades y recursos. La propuesta, durante el segundo cuatrimestre del curso 2011-12, radicó en realizar un trabajo conjunto para fomentar el encuentro entre mundos que a simple vista parecían estar muy alejados, la universidad y las personas sin hogar. Además de las clases habituales se realizaron diversas intervenciones fuera de las aulas con los usuarios, los estudiantes y los

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · FavourISfavouR Gallery.
Fuente: © Sofía de Juan, 2010.
Figura 4 · Milton Mosquera, Favour Kakati, Julio Jara y Hugo Reyes (Olaketal Orquesta) en la acción de Miedo, Palabras Habladas, 2011. Fuente: www.youtube.com/watch?v=2dwDe21W94c

profesores de las asignaturas participantes en el proyecto destacando el taller *El circo del mundo: el objeto y el equilibrio* en el que colaboraron Isabel Manteca e Irene Araus; la mesa redonda en la que participaron DentroFuera junto a Pedro Cabrera, Pedro García Romero y Tomás Guido; la exposición EN en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes donde exponen alumnos y usuarios juntos; el taller *Mitologías Subalternas* elaborado por Trinidad Irisarri recogido más tarde en un libro de artista; la realización de cortometrajes de la mano de Marcos Roca, entre otros.

La participación en el proyecto supuso un buen pretexto para fomentar la sensibilización de todos, alumnos y docentes, proponiendo la ayuda a la integración social de personas que están más fuera que dentro, en la cuerda floja. Con la intención de contribuir a un cambio social, a través de la participación del alumnado en proyectos artísticos donde se requiera compromiso y desarrollo de procesos de aprendizaje colectivos, se consiguió la participación activa de diferentes grupos sociales y se continuó con el proyecto durante el segundo cuatrimestre del curso 2012-13. Durante este periodo es de destacar la colaboración de la Asociación APURVA – Fomentando la Interculturalidad y el Desarrollo Comunitario, que impartieron el taller *Donde habito: imaginarios y construcción del espacio a través del dibujo y la fotografía*, donde se aplicaron los principios básicos de la metodología de la fotografía participativa, como herramienta de expresión y comunicación de experiencias y realidades sobre diferentes aspectos de la vida cotidiana (Figura 5).

En mayo de 2013, el alumno usuario Modibo Sididbe realiza una exposición en la Librería Enclave de Madrid donde muestra sus obras realizadas en la universidad, promovido por DentroFuera y FavourISfavouR Gallery (Universidad EN Tránsito, s/d) (Figura 6).

Para concluir la intervención en la universidad, el tercer curso 2013-14 los alumnos usuarios son ya doctorandos y se convierten en conferenciantes, invitando a los alumnos universitarios a la *I Jornada de la Proximidad* en el Albergue de la Fundación San Martín de Porres. Se trata de dos mesas redondas. En la primera mesa se analizó el concepto de proximidad desde su significado hasta los riesgos que acarrea. En la segunda mesa se expuso la proximidad como forma de trabajo y colaboración conjunta entre entidades: Facultad de Bellas Artes de la UCM, colectivo artístico DentroFuera y la Asociación Apurva.

A modo de conclusión

En la actualidad se está llevando a cabo el proyecto *Lista de espera*, donde grupos de personas se dedican a organizar fiestas bajo un concepto, con la comida

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · Universidad en Tránsito, UCM.
Fuente: www.fundacionsmp.org/
Figura 4 · Modibo Sididbe. Librería Enclave.
Fuente: www.bellasartes.ucm.es/en-transito

como protagonista. Encuentros con el propósito de estar las personas juntas, crear una conexión emocional, fomentar la proximidad, vivir experiencias que luego puedan ser contadas fuera.

Con estas experiencias de intervención socio-artísticas, DentroFuera muestran las muchas posibilidades que ofrece el arte, no solo como herramienta de expresión sino como componente responsable de generar una conciencia crítica, ayudando a crear afán de superación, fomentando procesos de emancipación social y toma de conciencia de otras realidades para defender la igualdad de oportunidades.

Referências

50 años. Fundación San Martín de Porres. (2012) Memoria 2012 [Consult. 2015-01-08] disponible en URL: www.fundacionsmp.org/descargas/MEMORIAFSMP2012.pdf

Arte, fotografía participativa e inclusión social (s/d) [Consult. 2015-01-08] Video. Disponible en URL: www.youtube.com/playlist?list=PLziAbssiIqQqerl60N0Y7CnkPpaFcJmlt

Baena, Fernando. (2009) *Epílogo*. Madrid: DentroFuera, [Consult. 2015-01-08] Video. Disponible en URL: www.fernandobaena.com/old/performances/epilogo.html#

DentroFuera: Restos (2009) [Consult. 2014-12-20] Video. Disponible en URL: www.dailymotion.com/video/xeraqc_restos_creation

Fundación San Martín de Porres (s/d) [Consult. 2015-01-08] Vídeo. Disponible en URL: www.fundacionsmp.org

Música para Camaleones. El Black Álbum de la sostenibilidad cultural. (2012) DentroFuera ISBN: 978-84-615-9060-5

Palabras Habladas #4 Julio Jara y Favour is Favour Gallery, (2011) [Consult. 2015-01-08] Video. Disponible en URL: www.youtube.com/watch?v=2dwDe21W94c

Universidad EN Tránsito (s/d) [Consult. 2015-01-08] Disponible en URL: www.bellasartes.ucm.es/en-transito

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Corpo-realidad: arte, tecnología y lo aparentemente invisible

'Corpo-realidad': art, technology and what is seemingly invisible

MARTA LÓPEZ LÓPEZ*

Artículo completo enviado el 13 de enero e aprobado el 24 de enero 2015.

*Artista visual docente e investigadora (BBAA, Uvigo)Licenciada en Bellas Artes. Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (BBAA, Uvigo). Máster universitario de profesorado. Especialidad: Arte. Dibujo, Facultad de Ciencias de la Educación y del Deporte de Pontevedra (FCCED, Uvigo). Máster universitario en arte contemporáneo, creación e investigación. (BBAA, Uvigo). Programa de doctorado en arte contemporáneo, creación e investigación. (BBAA, Uvigo).

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo (UVIGO), Faculdad de Bellas Artes de Pontevedra, Grupo *Modos de conocimiento artístico* (MODO). Maestranza, nº2, 36002 Pontevedra, España. E-mail: martadoslopez@gmail.com

Resumen: *Corpo-realidad* es una performance de la creadora española María Castellanos Vicente. En ella convergen tres temas fundamentales de su tesis doctoral: el estudio de la percepción (el ojo humano frente al mecanizado), las carencias sensoriales del ser humano y la relación cuerpo-piel. Su wereable, transparente ante cámaras infrarrojas, demuestra que la creación artística es investigación en sí misma.

Palavras chave: arte / tecnología / transversalidad / percepción / piel.

Abstract: Corpo-reality *is a performance of the Spanish creator Maria Castellanos Vicente. In it three key themes of her doctoral thesis converge: the study of perception (the human eye versus its machining version), sensory deprivation of human beings and the relation body-skin. Her wereable, transparent to infrared cameras, shows that artistic creation is research itself.*

Keywords: *art / technology / transversality / perception / skin.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introducción

María Castellanos Vicente es artista e investigadora predoctoral de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo. Ha presentado su obra, además de en España, en Portugal, Argentina, Colombia, Australia y Japón. Ha sido galardonada en numerosas ocasiones consolidando así el inicio de su carrera, que es una de las más prometedoras de su universidad.

Su proyecto más destacado es *Corpo-realidad*, y en él convergen tres temas fundamentales de su tesis doctoral: el estudio de la percepción (el ojo humano frente al mecanizado), las carencias sensoriales del ser humano y la relación cuerpo-piel (Figura 1).

1. Corpo-realidad

Corpo-realidad desvela el cuerpo de la artista a pesar de estar vestida. María Castellanos se presenta ante el público con un vestido elaborado por ella misma con pequeñas piezas hexagonales de plástico opaco al ojo humano, pero transparente a la luz infrarroja. Es decir, nuestro ojo ve a la artista vestida en un contacto visual directo, pero desvestida en tres monitores que reproducen su imagen a tiempo real. Posteriormente, la acción concluye vistiéndose ante la cámara espía. En esta ocasión, ella solapa otro traje cuyo material es opaco a la luz infrarroja. Así que, en las pantallas recubre su cuerpo desnudo.

El gesto es sencillo y cotidiano, 'vestirse', y la tecnología va de la mano de lo aparentemente invisible. El resultado puede interpretarse desde una revisión de la venus contemporánea hasta una posible utopía cíborg, una tecnología ponible (wearable), e incluso una denuncia del uso de escáneres corporales. Los enfoques, desde el espectador, son infinitos.

De cualquier modo, este proyecto fue diseñado ex profeso en el contexto del Premio Astragal 2012, que le fue concedido a María. Se trata de una convocatoria para jóvenes artistas asturianos que no superen los 35 años, y así apoyarles desde su Comunidad Autónoma, enmarcada en el noroeste de España. La Sala Astragal, ubicada en Gijón (Asturias) y subvencionada por diferentes instituciones locales y autonómicas, es un referente artístico de ese área geográfica.

Desde entonces, finales de 2013, la performance *Corpo-realidad* fue presentada en 2014 en el cs-lab de Zokei University (Hachiōji, Tokio - Japón) y en la exposición Eidos da imaxe en el MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, España).

2. Percibir lo invisible. La tecnología al servicio del arte

A partir de 2011 María Castellanos viene desarrollando proyectos en los que la tecnología y lo aparentemente invisible tienen un papel protagonista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

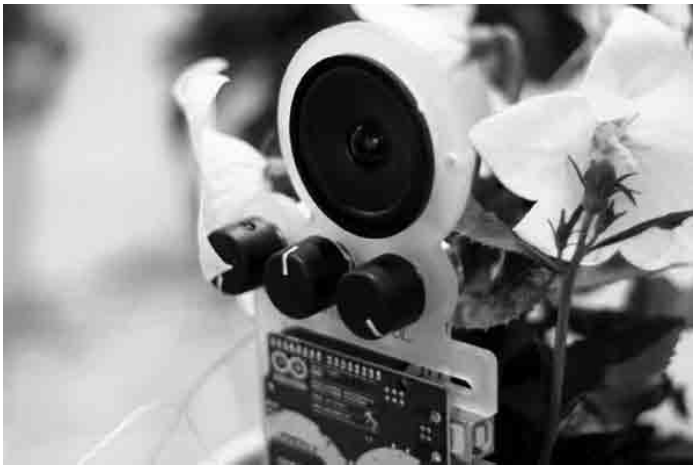


Figura 1 · María Castellanos Vicente, *Corpo-realidad*. Sala Astragal, 2013. Gijón, España.
Figura 2 · *Clorofila 3.0*. Detalle. Obra de María Castellanos Vicente y Alberto Valverde (Proyecto uh513). ArteSantander 2011

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

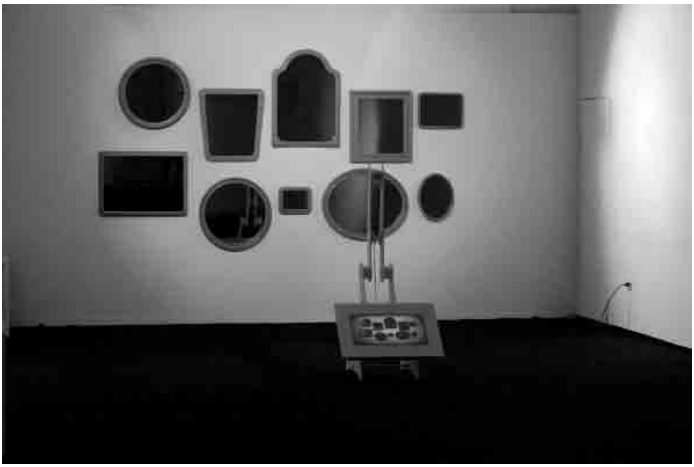


Figura 3 · María Castellanos Vicente, *Imaxe virtual*. 2º Premio Auditorio de Galicia para nuevos artistas 2013.
Figura 4 · María Castellanos Vicente, *Lo real*, 2014. Zona C, Santiago de Compostela.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Clorofila 3.0 (2010-2012) (Figura 2), por ejemplo, es una instalación que investiga los impulsos eléctricos que producen los organismos vegetales y los interpreta en sonido. Un programa creado específicamente para el proyecto capta los cambios de voltaje que reflejan el estado de la planta, traduciéndolos en sonido a tiempo real a través de un módulo dispuesto en el propio organismo. Estos dispositivos miden las cargas eléctricas que varían dependiendo de la temperatura, el sistema químico de la planta, u otros factores como presión, movimiento de aire o proximidad de objetos físicos. Lo que para el ojo humano es imperceptible, se visibiliza en forma de sonidos minuciosamente seleccionados que expresan las sensaciones de estos organismos vegetales.

Imaxe virtual (2013) (Figura 3), es otra instalación que propone un juego de percepción al espectador, creando un tejido digital sobre su rostro. Concretamente, el montaje de la pieza consta de un espejo en el que el reflejo del rostro del espectador se ve intervenido por una serie de motivos que se dibujan sobre él. De esta forma, la webcam que está escondida tras el espejo detecta la cara de la persona que se sitúa en frente, y además dibuja en torno a sus ojos reflejados una especie de máscara digital. Como resultado, un efecto casi mágico diseñado ex profeso para esta pieza, tanto el software como el montaje del espejo y toda la trastienda invisible (webcam, ordenador y pantalla integrada).

El proyecto anterior, *Imaxe virtual*, obtuvo el 2º *Premio Auditorio de Galicia* para nuevos artistas 2013. Dicho galardón, prestigioso en el noroeste de España, supuso una ayuda a nivel económico y la oportunidad de llevar a cabo un proyecto individual en la sala de exposiciones Zona C de Santiago de Compostela durante el año 2014. Así es como nace *Lo real* (Figura 4).

Lo real (2014) es el último proyecto que ha presentado María Castellanos Vicente, a finales del pasado año para ser exactos. En él también invita al espectador a descubrir aquello que no se ve a simple vista, pero que está ahí. Formalmente, María creó una instalación en la que una de las paredes de la sala de exposiciones se veía repleta de espejos aparentemente normales. Sin embargo, nada es lo que parece, ya que una cámara infrarroja situada en la sala captura a tiempo real el texto que está escrito tras los espejos, y que el ser humano no ve. Se trata de la siguiente cita: 'Lo real ya no es aquello que se puede reproducir, sino lo reproducido' (Baudrillard, 2001: 253). Paralelamente, en el centro de la sala de exposiciones existe un monitor que reproduce a tiempo real la imagen que la cámara de vídeo captura, que demuestra 'lo real'. Es decir, el texto agazapado. El espectador puede dudar, pero si experimenta con la cámara y el monitor, será consciente de lo que verdaderamente está sucediendo.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

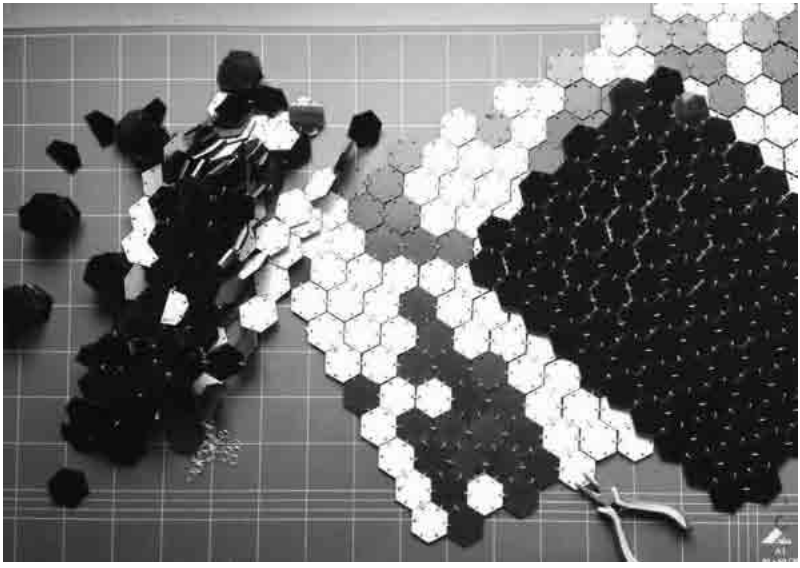
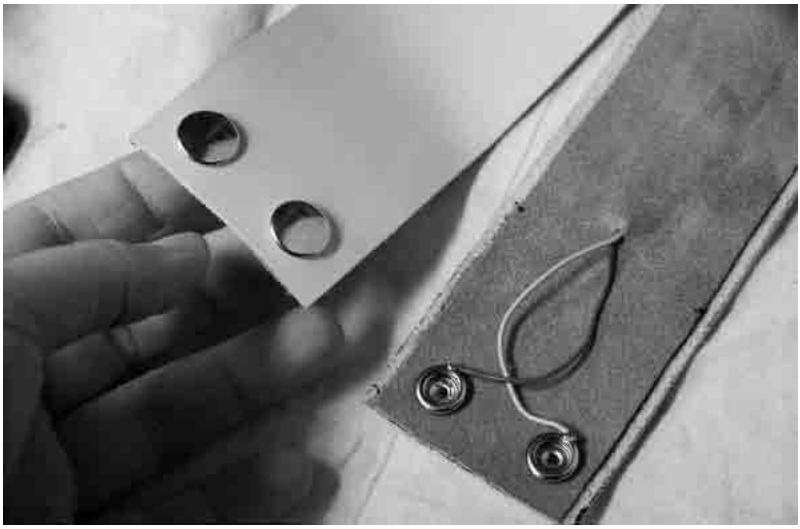


Figura 5 · María Castellanos Vicente, *Serie Erupción*, 2012. Fotografía.
Figura 6 · María Castellanos Vicente, *Corpo-realidad*, 2013. Proceso de elaboración de la pieza. Detalles.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



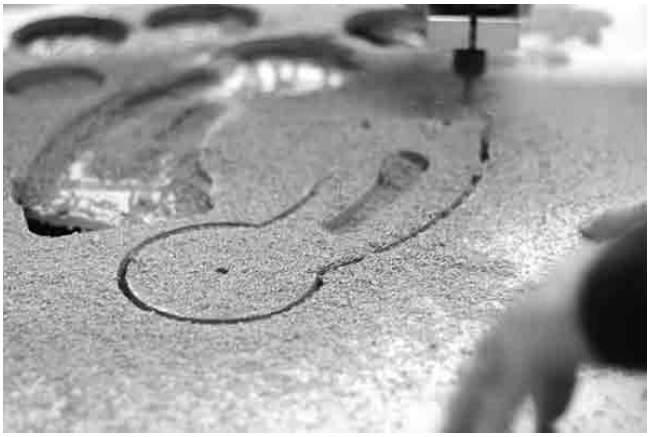


Figura 7 · María Castellanos Vicente, *Corpo-realidad*, 2013.
Proceso de elaboración de la pieza. Detalles.
Figura 8 · María Castellanos Vicente, *Corpo-realidad*, 2013.
Proceso de elaboración de la pieza. Detalle.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 9 · María Castellanos Vicente, Corpo-realidad, 2013.
Proceso de elaboración de la pieza. Detalle.
Figura 10 · María Castellanos Vicente, Corpo-realidad, 2013.
Proceso de elaboración de la pieza. Trajes. Detalles.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

3. La piel

La piel es un elemento presente, tanto formal como conceptualmente, en los proyectos artísticos de María Castellanos. La piel virtual, como vimos en uno de los ejemplos anteriores, y la piel humana que muta y se transforma se hace visible en otras piezas de los orígenes de su carrera como creadora (Figura 5). La piel como material, tejido, soporte. Aquello que hay entre el tú y el yo.

Además de las piezas en las que la tecnología tiene un fuerte protagonismo, y la interacción del espectador es fundamental, en María también existen otros trabajos en soporte fotográfico y bidimensional más cercanos a lo convencional.

4. Los procesos de creación

Para María Castellanos Vicente, los procesos de creación que implican el desarrollo y elaboración de sus proyectos son fundamentales. Durante la preparación de cada instalación, por ejemplo *Corpo-realidad*, se descubren nuevos materiales e incluso ella se ve obligada a inventar programas/softwares propios con la ayuda de su compañero artista Alberto Valverde. Ambos conocidos como uh513 cuando trabajan específicamente de forma colectiva.

En las imágenes (Figura 6) se pueden ver en detalle las pequeñas piezas hexagonales de plástico opaco al ojo humano, pero transparente a la luz infrarroja, que ha tenido que recortar la artista y engranar posteriormente una a una para construir su 'vestido mágico'. Tras la performance presentada frente al público con una gran carga tecnológica y futurista, mostrando esta prenda wereable, hay una serie de pasos previos absolutamente manuales y laboriosos que conforman esa escenografía 'mágica' en su presentación final.

Por otra parte, está el cuello blanco que añade a su primer vestido transparente a la luz infrarroja. Esta superficie accesoria es opaca ante el ojo humano y la cámara de vídeo. Sin embargo, en estas fotos de detalle veremos que hay un circuito eléctrico creado en cada corchete, puntos en los que María añade una serie de tiras blancas que poseen varios LEDs. Dichos LEDs se iluminan a tiempo real en el monitor que registra la grabación de las cámaras infrarrojas, sin embargo, la luminosidad es imperceptible ante el ojo del espectador (Figura 7, Figura 8).

Por último, cabe destacar los elementos tridimensionales que sirven de soporte del aparataje necesario para proyectar la imagen en tiempo real de la performance que lleva a cabo María Castellanos. En total, son tres soportes de madera que contienen las cámaras de vídeo infrarrojas y los monitores en los que se puede ver la acción de la artista (Figura 9). En concreto, cada cámara está en un ángulo distinto para abordar diferentes encuadres de lo que se produce en la sala. Cuando finaliza la performance, el vídeo podrá verse en *buble* también desde

estos tres televisores, y los dos vestidos (el de hexágonos y el cuello con tiras) quedan en exhibición para que el espectador pueda reconstruir la historia (Figura 10)

Conclusión

Durante la antigüedad, no había ninguna separación entre artistas y científicos. Los griegos no hacían distinciones, todo era *techné* (arte, habilidad, técnica, destreza...). En este sentido, Leonardo da Vinci representa una culminación espléndida de la síntesis de los otros oficios. Sin embargo, el divorcio entre artistas y científicos tuvo su inicio con Newton y su modelo mecanicista del universo, y se consolidó a continuación con las consecuencias de su método, singularmente durante la Revolución Industrial. Los artistas, como reacción, se refugiaron en sí mismos; lo habitual entre ellos era una actitud como la de William Morris, el cual declaraba que 'el artista y la máquina eran absolutamente incompatibles'.

Desde entonces, también existieron artistas que plantearon una visión alternativa más cercana a la tecnología, por ejemplo, los artistas futuristas, los movimientos dadá, los constructivistas, la Bauhaus, los videoartistas, creadores centrados en la realidad virtual, etc.

Las instalaciones de María Castellanos Vicente tienen una fuerte carga tecnológica. El artista interpreta la realidad de su tiempo, la realidad que le rodea. Viviendo en una sociedad llena de tecnología, los nuevos medios tecnológicos son una herramienta más para el artista creador. El creador de arte.

Igualmente, no son pocos los casos en los que desarrolladores de tecnología se inspiran en el arte para generar nuevos artefactos que faciliten o mejoren nuestra vida cotidiana. Así que, el uso que hace María de las cámaras de vídeo infrarrojas y la construcción de su vestido wereable (tecnología ponible) podría ser susceptible a múltiples interpretaciones en el sector industrial. El arte tiene la capacidad de, por una parte, ser transversal; y además, los artistas dan fisicidad (en forma de imagen bidimensional, tridimensional o sonora) a sus pensamientos e indagaciones.

Este proyecto presentado, *corpo-realidad*, demuestra que la creación artística es investigación en sí misma, que es un saber único, el saber del arte. Un saber de saberes.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Alberto Valverde. [Consulta. 2015-01-13] Disponible en URL: www.a-valverde.net

Baudrillard, Jean (2001) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones AKAL. ISBN: 978-84-460-1177-4

María Castellanos Vicente. [Consulta. 2015-01-13] Disponible en URL: www.mariacastellanos.net/

Proyecto uh513. [Consulta. 2015-01-13] Disponible en URL: www.uh513.com

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Apropiaciones e intertextualidades en las instalaciones de Cristina Planas

Appropriations and intertextuality in the installations of Cristina Planas

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*
& ROSA GONZALES MENDIBURU**

Artigo completo submetido a 12 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza. Artista visual. Direción de Estudios. Directora Laboratorio de Investigaciones y Aplicaciones de Semiótica Visual. Directora Revista Memoria Gráfica.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Facultad de Arte, Dirección de Estudios y Especialidad de Diseño Gráfico. Av. Universitaria 1801, Lima, Perú. E-mail: mradule@pucp.edu.pe

**Rosa Gonzales Mendiburu. Diseñadora. Decana Facultad de Arte Pontificia Universidad Católica del Perú.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Facultad de Arte, Decanato y Especialidad de Diseño Gráfico. Av. Universitaria 1801, Lima, Perú. E-mail: ragonzal@pucp.edu.pe

Resumen: Cristina Planas, escultora, artista visual y curadora peruana, construye realidades artísticas a partir del misterio de la representación cristiana, en instalaciones con efecto epifánico. El objetivo de esta ponencia es analizar el desarrollo epistemológico provocado por la integración cultural de referentes de lo sagrado y lo profano, como fuente de una experiencia a través de la cual el público puede explorar su propia identidad cultural.
Palavras chave: Instalación / Epifanía / Referencia / Lo sagrado y lo profano / Integración cultural.

Abstract: *Cristina Planas, sculptor, visual artist and Peruvian curator builds artistic realities from the mystery of the Christian representation in installations with epiphanic effect. The purpose of this paper is to analyze the epistemological development caused by cultural integration of referents of the sacred and the profane, as a source of experience through which the public can explore their own cultural identity.*
Keywords: *Installation / Epiphany / Reference/ Sacred and profane / Cultural integration.*

Introducción

El diálogo del arte con el público define su carácter de objeto cultural y sus interacciones con la cultura. Mostrar su mundo es para el artista no sólo dar a conocer su modo de ver, pensar y sentir las experiencias de la vida sino también crear presencias que emergen y se instalan como estancias de diálogo en espacios reales. Es comprensible en este contexto la importancia de los temas esenciales para el ser humano así como la opción por la instalación. Cristina Planas, escultora, artista visual y curadora peruana, desarrolla esta doble línea de acción. El objetivo de esta ponencia es explorar la construcción de realidades artísticas significantes a partir del misterio de la representación cristiana en instalaciones que han despertado polémicas y han provocado censuras en Lima, en el momento de su presentación en las exposiciones "La migración de los santos" (2008) y "Así Sea" (2012).

1. Epifanías e instalaciones

La instalaciones de Cristina Planas crean presencias *in vivo, hic et nunc*. Para ello la artista elabora matrices deícticas, cuyos elementos se conectan a la memoria para dar sentido a las semánticas instaladas en una puesta en escena que se propone generar un evento epifánico (Parret: 2008): epifanías en tanto que manifestaciones que provocan la comprensión de la esencia de las cosas, concepto que emerge del pensamiento griego, anterior al sentido específico de revelación divina que la Iglesia Católica le asigna.

La puesta en escena de "La migración de los santos" (Lima, 2008) hace un acto de apropiación masiva del imaginario de la representación religiosa (Figura 1, Figura 2). Entabla intertextualidades negativas, por negación de las formas tradicionales preestablecidas para íconos y contenidos de la esfera de lo sagrado; a la vez entabla intertextualidades positivas, apropiándose y cambiando el valor de estructuras de la vida profana, como vestimenta y medios de transporte. Usa los referentes de la memoria para crear un escenario híbrido que comparte elementos de avión y de iglesia, cuyas retóricas desarrollan de manera complementaria las dos dimensiones del viaje: el viaje exterior, en busca de nuevos horizontes y el viaje interior, en busca de nuevas perspectivas. La semántica de la migración se abre en estos dos sentidos que comparten la voluntad vital de la exploración y transformación de uno mismo. Los íconos religiosos son los lares de este emprendimiento y para ello se recupera los signos de la humanidad inicial de los santos. No es casual que los santos presentes sean los íconos religiosos de la cultura popular peruana, San Martín de Porres, Santa Rosa de Lima y Sarita Colonia, los tres originarios de Lima, representando cada

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

uno una particular vivencia religiosa. Sus narrativas participan en una semiótica cultural de las emociones (Fabbri: 2001) activando la propiedad vivencial de la memoria en torno al núcleo semántico de la acción: el ejercicio del poder de San Martín, la experiencia del proceso de Santa Rosa, la acción como atrevimiento de Sarita Colonia.

En la instalación, en el altar principal está el Señor de los Milagros, el Cristo Moreno, ubicado junto al friso del templo de Pachacamac, el Dios de los Temblores prehispánico (Figura 3). Esta sintaxis enfoca no sólo el sincretismo religioso, sino también, según la historiadora peruana María Rostworowski, la transformación del culto milenario al dios Pachacámac en el culto del "Patrono jurado por la Ciudad de los Reyes contra los temblores que azotan la tierra" tal como fue declarado el Cristo de los Milagros por el Cabildo de Lima, el 21 de septiembre de 1715. Al lado derecho, "a la diestra del Señor", están San Martín, el primer santo mulato de América, conocido como "el santo de la escoba" y Santa Rosa, la primera santa de América, Patrona de Lima, del Perú (desde 1669), del Nuevo Mundo y Filipinas (desde 1670). A la izquierda está Sarita Colonia, la santa popular no reconocida por el Vaticano, que mira directamente al Cristo, con una expresión juguetona (Figura 4, Figura 5). Merleau-Ponty (1985) advertía que estamos por naturaleza condenados al sentido: las diferencias en la representación de los santos producen efectos pasionales tanto por el acercamiento a la humanidad de los santos como por la alteración de las imágenes tradicionales instaladas en la memoria afectiva de los observadores, sobre todo tratándose de las cuatro imágenes religiosas más veneradas en Lima. En un terreno de interacciones arriesgadas (Landowski: 2009) las regularidades que remiten enfáticamente a la humanidad (recorriendo la distancia del pasado vivido de los santos al presente vivido de los observadores) como el uso de la vestimenta de plástico que deja ver la ropa interior, se vuelven, desde este punto de vista, irregularidades. El juego arriesgado de los referentes anclados en la actualidad, como lectura en el plano real y como lectura en el plano metafórico, se hace aún más complejo con el reemplazo de las espinas y los clavos por las armas de fuego (Cristo Moreno es retratado clavado de fusiles); el altar de Sarita Colonia es una especie de vehículo de transporte popular, típico de Lima; San Martín se ve como muchacho de barrio; Santa Rosa es una mujer apasionada. Las cuatro esculturas en resina son de tamaño natural y su estética kitsch incluye tatuajes (en el cuerpo de Santa Rosa de Lima) y colores vivos.

Cuatro años más tarde, la exposición "Así sea" (2012) ingresa nuevamente en el espacio de la religiosidad con nuevas propuestas de apropiación y negociación en el campo de la significación y del sistema de valores (Landowski: 2009)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Cristina Planas. Santa Rosa en la instalación *La migración de los santos* (2008) Fuente: La colección de la artista.
Figura 2 · Cristina Planas. Jesús, en la instalación *La migración de los santos* (2008) Fuente: La colección de la artista.
Figura 3 · Cristina Planas. Jesús, en la instalación *La migración de los santos* (2008). Fuente: La colección de la artista
Figura 4 · Cristina Planas: detalle, *Sarita Colonia*, en la instalación "La migración de los santos" (2008). Fuente: La colección de la artista.
Figura 5 · Cristina Planas *Sarita Colonia*, en la instalación "La migración de los santos" (2008). Fuente: La colección de la artista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

(Figura 6, Figura 7). El uso transgresor de la relación entre los contenidos y las formas predeterminados para su representación opera, al igual que en el caso de "La migración de los santos ", en el marco de una deontología del intercambio, basándose una vez más en intertextualidades con la esfera de lo sagrado, al integrar a Cristo, a santos y a escenas de los relatos divinos; y con la esfera de lo profano a través del cuerpo desnudo humano, en situaciones críticas y esenciales. Resulta evidente que los parámetros religiosos hacen que la instalación alcance esta vez también puntos sensibles de la cultura e imaginario del observador, y la artista ingresa, una vez más, en una zona crítica, susceptible de afectar las representaciones rituales preestablecidas. Por otro lado, es junto en estas circunstancias que la práctica de la interlocución se vuelve eficaz, pues pone en marcha el discurso de la interrogación. Reconocer el valor simbólico del espacio creado y de su matriz deíctica lleva al observador a evaluarse a sí mismo como comportamiento que procede de hábitos, rituales y demás formas de regularización cultural.

La instalación "Así sea" es un gran teatro del mundo, una especie de autosacramental con personajes simbólicos que encarnan conceptos y sentimientos sintetizando el mundo y la naturaleza en torno a la dialéctica vida – muerte (Figura 8, Figura 9). El alma aporta la fuerza de su esperanza y lo hace enfrentándose a sus miedos, a los cuales les da forma y los expone. Hay violencia y muerte en las representaciones de la instalación, realizada con esculturas y fotografías, que incluye una estatua del Cristo desnudo y otras de santos como San Martín de Porres o Santa Rosa de Lima. Los cuerpos aparecen desnudos, expresión de vulnerabilidad y angustia. Su anatomía es basada en la anatomía de la artista, una manera de percibirse a sí misma y a la condición de la existencia al mismo tiempo, en camino inexorable hacia la muerte. La construcción sígnica reúne lo profano y lo sagrado, en una síntesis imaginativa donde la comunicación emocional se vierte en una simbología cargada de violencia. Los referentes de carácter religioso alcanzan también el título de "Así Sea", como final de oraciones plásticas en este relato de vida y muerte (Figura 10, Figura 11). El título recuerda al mismo tiempo el poema "Así Sea" de la poeta peruana Blanca Varela: "El día queda atrás, / apenas consumido y ya inútil. /Comienza la gran luz,/todas las puertas ceden ante un hombre / dormido, / el tiempo es un árbol que no cesa de crecer.

2. El signo de Jano

Las instalaciones de Cristina Planas generan emociones a partir de un *frame* religioso, que se proyecta sobre las inquietudes de la gente, sobre la muerte,

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figuras 6,7, 8, 9, 10 e 11 · Cristina Planas, imagen de la instalación *Así Sea* (2012). Fuente: La colección de la artista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

sobre su condición, sobre la protección de lo sagrado a las horas sufridas de su existencia profana. Son situaciones en que la gente se encuentra profundamente implicada. Lo que la artista hace es capturar la esencia de estas situaciones en términos de PARADIGMA ESCENARIO (Fabbri: 2001) y disponer los elementos de lectura necesarios para una reacción emocional que se caracterice por cognición y cultura, a la vez que implique pasiones . El signo de Jano, el Dios de las puertas, de los comienzos y de los finales, parece regir esta visión.

La provocación estimula el diálogo y abre perspectivas psicológicas que alcanzan las estructuras profundas del imaginario colectivo. Las instalaciones de Cristina Planas son un documento de la subjetividad del imaginario de su creadora pero también son parte de un camino que recorre los espacios de la psicología colectiva, para voltear interior / exterior y exponer las semánticas que relacionan lo sagrado y lo profano, en un permanente intento de desvelamiento del misterio esencial y de su presencia en la vida cotidiana, con sus historias, identidades y particularidades. Nacen así relatos simbólicos en los cuales fusionan los elementos universales del cristianismo con elementos locales del imaginario de la cultura urbana en un espacio dialógico recorrido por asociaciones subjetivas y mundos emergentes, que se define en la instalación como categoría discursiva que actualiza valores referenciales, psicológicos – dramáticos y simbólicos, para remitir por igual a la realidad externa y a la realidad interna. Con este fin, Cristina Planas usa las intertextualidades que fomentan el diálogo cultural.

La apropiación de las figuras religiosas es re-contextualizada en las representaciones de Cristina Planas e implica una re – significación que conserva elementos con respecto a la fuente a la vez que introduce diferencias. La conservación de elementos es la base del establecimiento de las relaciones con las redes explícitas de referencias universales mientras que el ingreso de las asociaciones locales sustenta la transferencia de nuevos valores simbólicos. La intertextualidad resultada de esta apropiación heterogénea motiva y fundamenta la interpretación del observador, lo que quedó evidente en los alcances meta-artísticos de las instalaciones. El desarrollo epistemológico provocado por la integración cultural de referentes de diferentes fuentes pero principalmente emergentes de dos campos que en la actualidad se distancian progresivamente, lo sagrado y lo profano, hizo de la recepción artística de las instalaciones de Cristina Planas una experiencia activa a través de la cual el público emprendió la exploración de su propia identidad cultural.

Conclusiones

En las instalaciones con referentes religiosos de Cristina Planas, la creación artística se manifestó como ejercicio de poder, posicionando el acto creativo

como fundador de un universo de sentido que firma su acta de conciencia y relevancia discursiva para los demás. Es un acto importante para la identidad de la obra y para su intervención en el entorno como discurso cultural y estatus artístico, resaltando la capacidad de la instalación de plantear sus propias fronteras simbólicas y de abordar los acontecimientos fundamentales de la existencia humana.

Referências

Fabbri.P. (2001) *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Landowski, E. (2009) *Interacciones arriesgadas*. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial.

Merleau-Ponty, M. (1970) *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.

Parret, H.(2008) *Epifanías de la presencia*. Ensayos semio-estéticos. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Practicas estructurantes de la corporalidad en las performances de Héctor Acuña, artista visual peruano

Structuring practices corporeality in the performances of Héctor Acuña, Peruvian visual artist

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*

Artigo completo submetido a 10 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza. Artista visual. Direción de Estudios. Directora Laboratorio de Investigaciones y Aplicaciones de Semiótica Visual. Directora Revista Memoria Gráfica.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Facultad de Arte, Dirección de Estudios y Especialidad de Diseño Gráfico. Av. Universitaria 1801, Lima, Perú. E-mail: mradule@pucp.edu.pe

Resumen: Esta ponencia aborda las performances de Héctor Acuña, artista visual peruano. Analiza el discurso del cuerpo en la dinámica social de asimilación / exclusión, como proyecto artístico de representación y significación de la diferencia. Esta evaluación y el estudio de los operadores formales y afectivos de las prácticas estructurantes permiten la comprensión de la relación del artista con el valor resultante y su proyecto de interacción con la comunidad.

Palabras clave: Performance / cuerpo / significación / práctica estructurante / diferencia.

Abstract: *This paper addresses the performances of Héctor Acuña, Peruvian visual artist. It analyzes the discourse of the body in the social dynamics of assimilation / exclusion, as art project of representation and significance of the difference. This assessment and the study of formal and affective operators of the structuring practices allow the understanding of the relationship between the artist and the resulting value and his community interaction project..*

Keywords: *Performance / body / meaning / structuring practice / difference.*

Introducción

La performance recrea constantemente sus referentes y significados pero, en la dimensión transversal de sus transformaciones, subsiste una exploración que invita a re-plantear la relación del individuo con el cuerpo no sólo como recinto de las percepciones de sí y del entorno sino también como espacio de producción de identidades que pretenden acceder a la singularidad desde la praxis de la otredad. ¿ Cuál es el impulso de esta acción ? Acercándose al proceso de generación de identidad en el individuo en relación a la vivencia noética y sus contenidos mentales, Husserl (1992) descubría una presencia nutrida de ausencia, un noema fantasmático, que desdoblaba al sujeto en un sujeto que vive una fantasía y un sujeto frustrado que no puede actuarla. La otredad asumida y expresada a través de una performance se presenta en este primer momento como una posibilidad de superar esta tensión y llevar al entorno de la realidad vivida la presencia fantasmática, algo que es posible a través del arte, pero es necesario resaltar que su manifestación pública ingresa simultáneamente al campo normativo de la sociedad, interviniendo los conjuntos disjuntos de la asimilación y la exclusión, de lo dado y lo construido. La identidad asumida y construida como proyecto expresivo, en términos de Husserl una presentificación, proyectará sus formas de alteridad hacia un diálogo implícito o explícito entre el sujeto y su contexto, por lo cual su acción comunicativa desarrollará valores y asumirá roles sociales que enfrentarán lo central con lo periférico, además de contraponer el carácter homogenizante de las normas institucionales con el carácter único de la diferencia asumida y expresada. La singularidad emergerá en este evento que entrelaza el cuerpo visible de la performance y sus contenidos (Merleau Ponty: 1970) con la praxis de la otredad, al mismo tiempo que opera una intervención sociocultural en los valores de la comunidad.

1. La praxis de la otredad en Frau Diamanda

Las prácticas estructurantes de identidades en las performances de Héctor Acuña remiten a la complejidad de los procesos de generación de la identidad enfocados desde la corporalidad, como discursos socioculturales. Héctor Acuña, artista visual peruano, emerge de la contracultura de los años 90 en el Perú y del narcisismo de la estética drag para convertirse en un referente obligatorio de la performance combativa e irreverente en la primera década del siglo XXI, por la toma de conciencia del potencial crítico de la performance y de su capacidad de activismo social.

Abordamos sus performances como prácticas enunciativas que definen un universo semiótico cuyo núcleo es Frau Diamanda, personaje — instancia

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

— singularidad que incorpora una diversidad de rasgos semánticos de género, sexo, cultura y condición social. El artista selecciona de las dimensiones paradigmáticas de estos conceptos referentes y valores que serán tratados de manera crítica — utópica para generar un universo con misión de crónica simbólica de la inserción de la diferencia en la conciencia de la comunidad y en sus prácticas, haciendo de la comunidad — por este mismo acto — un sistema abierto y susceptible de integrar nuevos modos de ser/actuar. Frau Diamanda es un cuerpo mutante que reivindica la posibilidad de reinventarse más allá de los caracteres específicos genéricos, órganos, funciones, especie, género, rompiendo con el concepto tradicional de identidad para definirse en función de afectos y combatir la sociedad de control sobre la cual advertía Deleuze y el poder que ésta desarrolla sobre los cuerpos. Su nombre se inspiró en Diamanda Galás y su construcción en las estéticas *drag*, *kitsch* y *camp* (Figura 1, Figura 2, Figura 3). El artista creó un cuerpo y un nombre, para convertir una ficción en una existencia escenificada que habita desde su creación entornos reales, por los cuales transita y con los cuales interactúa, llevando la metalepsis a extensiones progresivas (Genette: 2004), de la figura a la ficción y de la ficción al evento en el escenario real de la ciudad. En cada una de las circunstancias la performance de Frau Diamanda expone una arquitectura corporal híbrida en movimiento cuya ritualización social incorpora el entorno, haciéndolo parte de su proprio universo en un acto de comunicación emotiva.

2. La presencia construida

Frau Diamanda comenzó por ser una presencia fantasmática expuesta como catarsis, abiertamente sexual, con un lenguaje sadomasoquista y elementos de fetichismo y bondage, para llegar a trazar, a través de sus repetidas apariciones por el camino de la experimentación y metamorfosis del cuerpo, no sólo una filosofía del deseo que implica la metamorfosis de la subjetividad sino también la transgresión de discursos sociales establecidos, en pro de la diversidad actualizada en estructuras heterogéneas de referencialización social y cultural.

Desde el punto de vista de la construcción conceptual, era el resultado, según el testimonio del artista, de varios experimentos creativos en busca de una estética de tensiones lúdicas mezclando las influencias de Almodóvar, Buñuel, el expresionismo alemán, el dadá, Andy Warhol, Manuel Puig, Severo Sarduy, Copi. Los experimentos centrados en la producción corporal de identidades que Hector Acuña realizaba con Giuseppe Campuzano recorrieron el travestismo y la cultura drag, para ingresar en el contexto del arte crítico, donde Susana Torres, Alfredo Márquez, Claudia Coca, Jaime Higa y otros artistas contestatarios

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Héctor Acuña, Performances.
Fuente: Colección del artista.
Figura 2 · Héctor Acuña, Performances.
Fuente: Colección del artista.
Figura 3 · Héctor Acuña, Performances.
Fuente: Colección del artista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

asumían la identidad y la crítica como temas centrales de sus obras y acciones. Sus sintaxis discursivas y modalidades específicas de semioestetización de la presencia referencial de la identidad colaboraron en la construcción compositiva kitsch de Frau Diamanda, una creación que remite al mismo tiempo a los fenómenos de simulación analizados por Jean Baudrillard (2007), por la acumulación de signos que clausura lo real saturando la composición de Fran Diamanda con indicadores e impulsos (Figura 4, Figura 5). La modalidad teatral de la presencia (Landowski: 2007) hace del exceso y de la hibridez los recursos preferidos para proceder a un descentramiento del sujeto, convirtiéndolo al mismo tiempo en un metasujeto colocado en el centro del espacio social, con apoyo de la fuerza vital del evento y de la sorpresa y seducción ante lo nuevo.

En el Perú, la comprensión del poder del discurso que regula e impone las márgenes de inclusión / exclusión en la conciencia de la comunidad y en sus prácticas es un tema constante para el arte. La autoconciencia particular que Héctor Acuña desarrolla para reorganizar la realidad en un escenario de experiencias que se genera en torno a las performances de Frau Diamanda emerge de la relación entre la identidad implícita y la identidad manifiesta, proyectando hacia el mundo un punto de vista cargado de afectividad que intenta implicar al público en una realidad simbólica que expone su carácter híbrido y solicita la participación del observador para la re-interpretación de lo expuesto en el contexto social y cultural peruano. Un ejemplo significativo es la performance *Transversiva Post Andina Revolucionaria*, inspirado en una fotografía de la Comisión de la Verdad y Reconciliación que muestra a una mujer rondera empuñando un fusil (el video de la performance fue adquirido por el Museo Reina Sofía en 2011).

Frau Diamanda cumple en 2015 16 años de acción artistica y, a lo largo de este periodo, recorrió un gran número de situaciones y espacios; se le dedicaron exposiciones — *Fraumorphing: Experimento de Estética* (2004), *Gesto: Simulacros de lo Real* (2005) y *Frau Diamanda: Corpus Delicti Retrospectiva* (1999-2009), en el Centro Cultural de España, Lima; participó en proyecto colaborativos como *Internacional Cuir* organizada por la filósofa feminista Beatriz Preciado.

3. Las lecturas abiertas

La fuerza comunicativa de las performances de Héctor Acuña radica en la generación de inferencias a partir de situaciones de lectura abierta, que cuentan con una estructura referencial sustentada en redes isotópicas, apropiaciones e intertextualidades. Hay una manifiesta hibridación transcultural, que recorre espacios y tiempos, estableciendo una relación transversal de cuestionamiento de la subjetividad ante los imperativos socio históricos, que amplía la esfera de

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 4 · Héctor Acuña, Performances.
Fuente: Colección del artista.
Figura 5 · Héctor Acuña, Performances.
Fuente: Colección del artista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

elementos morfosintácticos y a la vez hace más complejo el recorrido generativo de la figura matriz emergente del deseo (Lyotard : 1979), similar a lo que Foucault (1979) llamaba archivo traza, que pasará por la figura — forma durante el proceso de creación para llegar a la figura — imagen que se instala en el contexto-escenario (Figura 6, Figura 7, Figura 8).

El discurso provocativo de la performance produce efectos de sentido en la memoria del público actualizando las redes culturales que la memoria colectiva ha tejido en torno al núcleo de la identidad, sobre todo en referencia a los íconos culturales o los temas tabú. Entre los tabúes acerca de la sexualidad y el cuerpo humano se encuentra el tema del fetiche sadomasoquista como fuente de fascinación, con el nacimiento de una experiencia que enfoca la progresiva desaparición del cuerpo. La relación mente — cuerpo se dirige hacia un programa de experimentación en el terreno de las intensidades (Deleuze&Guattari:1988) : los cuerpos — personajes — singularidades van creando su existencia con agenciamientos del deseo que conectan al sujeto con el objeto, con lo inorgánico. Lo protético alude al cuerpo mutante contra la sociedad del control, usando la apropiación de objetos y subordinándolos al deseo. En el proceso se pone de manifiesto el estatus cambiante del objeto y la importancia del escenario para las representaciones tabú de la sexualización del poder (Figura 9, Figura 10).

4. De la fotografía al video

Las fotografías acompañan desde el inicio la producción de las performances, aportando su capacidad de congelamiento de la idea. Aunque la fotografía reduce la performance a una imagen y con ello el proceso de despliegue de la expresión imaginativa de la identidad, por otro lado exhibe las huellas del subconsciente. Para Héctor Acuña las fotografías son expresiones de la voluntad comunicacional y por esta razón cada elemento es portador de significados y el cuerpo es el principal signo pero no el único. Las fotografías son espacios de sentido donde el cuerpo interactúa con entornos y objetos, anulando otras presencias humanas. Desde 2010, el artista incluye el video; con sus interacciones en movimiento aparecen otras personas y el universo deja de ser preferentemente conceptual para convertirse en esencialmente dramático. Una línea transversal que recorre el conjunto de fotografías y videos es el velamiento / develamiento del cuerpo — carne: mientras que las fotografías optan por lo general por un desarrollo del personaje a través del vestuario, el video aborda las dos direcciones, en función del espacio afectivo en el cual se presenta (los afectos se benefician de la caracterización del vestuario y de su capacidad de evocar situaciones, mientras que el erotismo presenta el cuerpo desnudo o lo insinúa).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 6 · Héctor Acuña, Performances.
Fuente: Colección del artista.
Figura 7 · Héctor Acuña, Performances.
Fuente: Colección del artista.
Figura 8 · Héctor Acuña, fotograma del video "Quiero ser la próxima chica Almodóvar."

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 9 · Héctor Acuña, Performances.
Fuente: Colección del artista.
Figura 10 · Héctor Acuña, Performances.
Fuente: Colección del artista.

Conclusiones

Las performances de Héctor Acuña desarrollan prácticas estructurantes que resaltan la participación del cuerpo — sujeto en la construcción identitaria y en la dialéctica identidad — alteridad como factor que propone nuevos referentes culturales. En el proceso se da un reconocimiento del deseo y un deseo de reconocimiento al mismo tiempo, en el sentido que Slavoj Zizek destaca en " El acoso de las fantasías " (2011). Sus cuerpos, producidos a partir de una síntesis función — sentido, con el afecto como clave cognitiva, ponen de manifiesto una autoconciencia particular y organizada de la realidad que sirve de impulso para la configuración del campo discursivo del sujeto que asume la producción significante del cuerpo.

Referencias

Baudrillard, J. (2007) *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos.

Deleuze & Guattari (1988) *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

Foucault, M. (1979) *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

Genette, G. (2004) Metalepsis. *De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Husserl, E.(1992) *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Landowski, E. (2007) *Presencias del otro*. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial.

Lyotard, J.F. (1979) *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Merleau-Ponty, M. (1970) *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.

Zizek,S. (2011) *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI.

A relação do corpo com o vídeo na obra de Otávio Donasci

The body's relationship with the video in Otavio Danasci´s artwork

MILTON TERUMITSU SOGABE*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista multimédia. Licenciatura Plena em Educação Artística — Artes Plásticas, mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes (IA), Grupo de Pesquisa em ciência/Arte/tecnologia (cAt). Rua Teobaldo Ferraz, 271 — bloco 01. Várzea da Barra Funda, 01140-070, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: miltonsogabe@gmail.com

Resumo: Este texto apresenta uma reflexão sobre as videocriaturas de Otávio Donasci, do ponto de vista da relação do corpo com o vídeo e o público, numa busca do contato físico da videocriatura com o público. O contexto das mudanças das tecnologias da imagem colaboram com esse objetivo, transformando um público que observa e se afasta para um público que permite explorar seu corpo.

Palavras-chave: videocriatura / interatividade / performance / público.

Abstract: *This paper presents a reflection on the OtávioDonasci´s videocreatures, from the point of view of the body's relationship with the video and the audience, in a search for physical contact of the videocreatura with the public. The context of the changing image technologies collaborates with this goal, making an audience that observes and moves away to an audience that lets you explore his body.*

Keywords: *videocreature / interactivity / performance / audience.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Video criatura. Otávio Donasci. Anos 1980. Fonte: artista.
Figura 2 · Videocriatura Interativa. Otávio Donasci. 2000.
Videocreatures. Fonte: www.videocreatures.com

Introdução

O tema deste texto é a produção do artista multimidia Otávio Donasci, com o objetivo de fazer uma reflexão sobre a relação do corpo com o vídeo e o público, tendo como referência duas videocriaturas e o percurso entre elas, sendo uma do início de sua carreira, nos anos 1980 e outra mais contemporânea, de 2000, conforme Figura 1 e Figura 2.

É preciso apresentar o artista Otávio Donasci para entender as características da sua obra. Donasci desde criança produzia desenhos de humor, tornando-se cartunista mais tarde, quando ingressa no colégio inicia o teatro, escrevendo esquetes e shows de humor. Na graduação opta pela Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, onde teve a oportunidade de ser aluno de Villém Flusser. Além do desenho se apaixonou pela fotografia, super 8 e depois o vídeo. Nesse período já trabalhava em agências de publicidade. Atuou como cenógrafo e diretor de teatro com vários prêmios, e produziu espetáculos multimídia, também com vários prêmios no Brasil. Representou o país, em 2000 no evento "500 anos Brasil-Portugal", em 2003 na Bienal de Kyoto, no Japão e em 2005, no Festival Outsiders, "Ano Brasil-França", além de participações nas Bienais de São Paulo. (Cafiero, 2011 / Carrapato, 2010)

A criação das videocriaturas, em 1981, é uma mistura de todas essas experiências de vida, sendo ressaltados o humor, o teatro e a imagem.

1. As videocriaturas

As videocriaturas são seres híbridos resultantes do corpo de uma pessoa com um monitor de vídeo. O formato é de um monitor de vídeo preso a uma estrutura sobre os ombros de uma pessoa, tornando-se um monitor-cabeça. Segundo Donasci:

> *As vídeo-criaturas nasceram, basicamente, de eu querer misturar minha vivência de teatro com a linguagem do vídeo, que estava começando para mim. O vídeo me dava um monte de coisas maravilhosas; e o teatro me dava a presença física, que é uma coisa que me apaixona. Com essa paixão pela presença física, pelo corporal; e com a paixão pela linguagem da imagem, que era toda inconsútil, solta, feita de luz, que podia ser manipulável, essas coisas todas... eu me apaixonei pelas duas! Então, fiquei um bom tempo tentando fazer uma coisa frankensteiniana: eu vou criar um Frankenstein, vou costurar o vídeo no teatro. Aí eu lancei uma linguagem, o vídeo-teatro, que tem uma série de propostas e as videocriaturas nasceram dessa vontade.* (Vieira, 2003: 37)

Donasci teve influências das experiências formais e tecnológicas de Joseph Svoboda (1920-2002), cenografista da antiga Checoslováquia, que explorou nos anos 40 as mais diversas formas de utilização de vídeo.

As videocriaturas foram desenvolvidas e utilizadas nas mais diversas situações desde os anos 80, sejam em performances, peças de teatro, propaganda, eventos multimídia, exposições, festas, sempre incorporando e explorando as novas tecnologias do vídeo que surgiam.

> *O resultado era uma espécie de Mr. Hyde ou monstro de Frankenstein, que circulava pela cena arrastando seus cabos e atormentando os espectadores.* (Machado, 2003)

Através do humor e da relação com o público, herança do cartunista e do ator, as videocriaturas sempre buscam um contato corporal com o público, através de uma situação mediada pelo monitor de vídeo. Embora essa busca esteja sempre presente, percebemos que essa relação se altera no seu percurso, alcançando pouco a pouco um maior contato físico com o público. Da estrutura das primeiras videocriaturas dos anos 80, à videocriatura imersiva em 2000, essa transformação na relação com o corpo do público acontece devido a todo o contexto que permeia as transformações das tecnologias das imagens, não só em termos tecnológicos mas também em torno dos pensamentos e estéticas presentes, que chegam na arte interativa. Do público observador e assustado das primeiras videocriaturas, percebemos mais tarde, através da videocriatura imersiva, um público participativo que permite a exploração de seu corpo e sua percepção.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

2. A primeira videocriatura

Donasci já estava desenvolvendo a estrutura da videocriatura, quando foi convidado em 1981, pelo regente alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), a participar de um concerto intitulado "Nova Mente", no Festival de Inverno de Campos do Jordão. Nesse concerto participou tocando vídeo, segundo Koellreutter e quando falou sobre a videocriatura, pediram para inseria-la no evento. (Cafiero, 2011)

As primeiras videocriaturas assustam o público, fazendo-os se afastarem, conforme depoimento de Donasci:

> *A videocriatura foi uma coisa que assustava, mas sempre o pessoal ria só de olhar para ela, pois achava um absurdo um bicho daqueles se mexendo... as pessoas sabiam que era eu e ficavam assustadas, então eu explorava isso. Eu estava dentro de um bicho e, de repente, eu avanço para uma pessoa que conheço e ela se assusta! Eu falo: "Está assustada por que? Sou eu". E ela fala: "Não sei, não tenho certeza". Aí eu comecei ver que a videocriatura fica realmente, uma terceira pessoa. Daí, desenvolvi a tese que ela é um ser híbrido, que é a mistura de duas pessoas: não é nenhuma das duas, é uma terceira. Ou os dois componentes não se reconhecem no resultado final: quem faz o rosto, quem faz o corpo... eu não me reconheço com aquele corpo, nem a pessoa se reconhece com aquele rosto: o conjunto vira uma outra coisa."* (Vieira, 2003: 38)

O monitor de vídeo como uma cabeça, mesmo com um rosto conhecido, causa a estranheza e o susto ao público. O fato de Donasci ser alto, com o monitor sobre a cabeça tornava a criatura vestida de preto maior ainda, o que colaborava para a imagem de um ser assustador. Cohen declara "A primeira impressão causada com a aparição da 'criatura' é de um misto de curiosidade e medo (talvez pelo seu tamanho)." (Cohen, 2008: 77) (Figura 3 e Figura 4)

3. O percurso

Das primeiras videocriaturas, Donasci explorou diversas formas de "máscaras" com a imagem videográfica. Usou monitores de todos os tamanhos existentes no mercado, na época de 5 a 24 polegadas, como em Família (Figura 5), e também usou projeção sobre tecidos, como uma máscara (Figura 6).

> *O videofantoche (1984), que utiliza um monitor de apenas 5 polegadas, imita perfeitamente um bonequinho de teatro infantil que se manipula com os dedos, com a diferença de que eleva as possibilidades fisionômicas do fantoche ao infinito. Uma videocriatura enorme, que utiliza um monitor de 24 polegadas em cima de dois atores, foi mostrada em 1984 no Videobrasil, em São Paulo.* (Machado, 2003: 38)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · Otávio Donasci vestindo a Videocriatura. Cafiero, 2011.
Figura 4 · Otávio Donasci vestindo a Videocriatura. Cafiero, 2011.
Figura 5 · Otávio Donasci. Videocriatura Família. Otávio Donasci. Videocreatures. Fonte: www.videocreatures.com
Figura 6 · Otávio Donasci. Videocriatura Hidra. Otávio Donasci. Videocreatures. Fonte: www.videocreatures.com

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

No teatro explorou a imagem, não só usando monitores acoplados no corpo de atores, mas também através da projeção da imagem do corpo de uma mulher em uma tela, cujo relevo era moldado pelo próprio corpo da atriz. (Figura 7)

> *Na performance apresentada por ocasião da 20ª Bienal Internacional de São Paulo (1989), podia-se ver um ator contracenando ao vivo com a imagem de uma mulher projetada num telão. Como esse telão foi confeccionado num tecido bastante elástico, a bailarina, que forneceu a imagem projetada (Analívia Cordeiro) pôde, ela própria, colocar-se atrás da tela e modelá-la com seu corpo, sem ser visa pelo público. A impressão que o público tem é de que a imagem da mulher, projetada no telão, torna-se viva e tridimensional, permitindo ao ator "real" abraça-la e até mesmo fazer amor com ela no palco* (Machado, 2003: 39).

Com os monitores de cristal líquido, outras possibilidades surgiram. A diferença do monitor de tubo de raios catódicos com o monitor de tela de cristal líquido, neste contexto, está na espessura e no peso que diminuíram consideravelmente, permitindo outras relações com o corpo do performer. A tela de cristal líquido podia ficar colada ao rosto do performer ao invés de ficar apoiada numa estrutura sobre a cabeça. A tela colada no rosto da videocriatura, com a imagem dos lábios na frente dos lábios do performer, toca as pessoas e pede um beijo na boca de cristal líquido. (Figura 8 e Figura 9)

A tela de cristal líquida, grande e leve permitiu que tela colado ao corpo, torna-se a videocriatura um ser híbrido da cintura para cima.

Essa plasmacriatura (Figura 10 e Figura 11) convidava o público para dançar, e de repente se transformava de mulher para homem, fazendo uma brincadeira, principalmente com os homens. Porém, o público já aceitava mais o contato e participava da obra, talvez pelo contato ser intermediado por uma tela de cristal líquido, de 42 polegadas, com mais definição e que praticamente era quase todo o corpo da videocriatura.

No início dos anos 90 desenvolveu com o diretor Ricardo Karman, as Expedições Experimentais Multimidia, com Viagem ao centro da Terra — 1992 e A grande viagem de Merlin — 1994, envolvendo teatro, turismo, performances e interações com o público, onde a relação corporal estava muito presente com o público.

O contato físico com o público se mantinha presente e a arte interativa se consolidava ainda mais no contexto contemporâneo.

4. Videocriatura imersiva

A videocriatura imersiva usa um capacete que une o participante à performer, de forma xifópaga. A cabeça do público e a cabeça da performer ficam unidos pelos dois lados do capacete, enquanto a performer segura o corpo do participante.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 7 · Otávio Donasci. Ator contracenando com imagem em relevo. Instituto Sergio Motta, 2008. Fonte: Flickr, Instituto Sergio Motta.
Figura 8 · Otávio Donasci. Videocriatura. Cristal Mask. Instituto Sergio Motta, 2008. Fonte: Flickr, Instituto Sergio Motta.
Figura 9 · Otávio Donasci. Videocriatura. Cristal Mask. Instituto Sergio Motta, 2008. Fonte: Flickr, Instituto Sergio Motta.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 10 · Otávio Donasci. PlasmaCriatura. Videocreatures.
Figura 11 · Otávio Donasci. PlasmaCriatura. Videocreatures.
Figura 12 · Otávio Donasci. Capacete interativo. Videocreatures.
Fonte: www.videocreatures.com

Figura 13 · Otávio Donasci. Contexto todo da obra. Instituto Sérgio Motta, 2008. Fonte: Flickr, Instituto Sergio Motta.

Uma estrutura interna ao capacete permite que o vídeo seja assistido pelo pelos dois ao mesmo tempo, sendo que a performer está presente no vídeo, como se o participante estivesse visualizando o próprio rosto da performer através do capacete, (Figura 12) conduzindo-o numa caminhada por outras paisagens.
Nessa caminhada surgem situações que são complementadas fisicamente pela performer e por outro ajudante (Figura 13), causando sensações corporais reais no participante de acordo coma situação na imagem, tal como, um borrifo de água ao passar por uma cachoeira, o gosto de uma fruta que aparece na imagem e que a performer coloca na boca do participante para ele comer, o toque na pele e no corpo através de objetos.

O recurso *lowtech* e improvisado para a imersão do público na imagem, é bem humorado e participa na construção da poética da obra. As sensações corporais reais relacionadas com a imagem, são exploradas de fato nessa obra, apontando para as possibilidades tecnológicas que atualmente começam a surgir, em relação ao olfato e tato digital, relacionando imagens a odores, e luvas sensíveis ao peso e temperatura, que poderão ser explorados pelos artistas através de uma *hightech*.

A videocriatura imersiva acontece no contexto da realidade virtual, na qual o público interage com uma imagem onde as coisas se comportam como se fosse no real. O próprio formato e estrutura desse aparato solicita que o público se aproxime e se conecte com a performer, que é uma mulher. O fato de ser uma

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

mulher parece facilitar esse contato, tanto com homens quanto com mulheres, pois caso o performer fosse um homem, encontraria maior dificuldade na aceitação do contato com outros homens.

Embora a imagem utilizada seja uma gravação, e não uma simulação em realidade virtual, o público e a performer assistem à mesma imagem, permitindo que a performer conduza o público acompanhando o que este vê e se relacionando fisicamente através do tato e de outros recursos, misturando as sensações reais, com os fatos que acontecem na imagem.

Conclusão

O processo que percebemos no desenvolvimento das videocriaturas de Otávio Donasci também está no contexto histórico da tecnologia da imagem, que de uma imagem registro, caminha para uma imagem interativa, que se transforma e dialoga com o público. Embora a imagem da videocriatura imersiva não seja interativa no sentido das tecnologias de realidade virtual, a obra acontece nesse contexto, construindo a poética através da criatividade e do humor, simulando através de uma imagem gravada, uma viagem acompanhada pela performer, e vivenciando várias sensações físicas presentes na imagem. Donasci como artista está sempre a frente, percebendo seu tempo e materializando suas percepções do seu modo, com sua poética. A questão do corpo e da percepção nunca estiveram tão presentes, ressaltados pela tecnologia digital seguida da nanotecnologia, que começam a possibilitar que sentidos como olfato e tato também sejam explorados pelos artistas, através de aparatos técnicos que se começam a surgir. Mas com certeza os artistas já iniciaram essa viagem antes mesmo dessa nova realidade surgir.

Referências

Cafiero, Carlota. (2011). "A videocriatura é nossa! Entrevista com Otávio Donasci." In *Canal Contemporâneo*. Out, 26, 2011. [Consult. 20150112] Disponível em <URL: http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/004381.html>

Carrapato, Thiago. (2010) Entrevista com Otávio Donasci. In ArteDigital. Br. 17/10/2010. Vídeo. [Consult. 20150112] Disponível em <URL: http://www.artedigital.ism.org.br/artistas/otavio-donasci/depoimento>

Cohen, Renato. (1989). *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação.* São Paulo, Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo. ISBN: 85-273-0009-5

Machado, Arlindo (coord.). (2003). *Made in Brasil: três décadas do* vídeo brasileiro. São Paulo, Itaú Cultural. ISBN: 85.85291-37-0

Vieira, Leandro Garcia. (2003). *Vídeo em primeira pessoa. Autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira.* Dissertação de Mestrado em Multimeios — UNICAMP, Campinas, SP.

Além das Obras: o artista colombiano Oscar Murillo e o brasileiro Thiago Martins de Melo

Beyond the works: the Colombian artist Oscar Murillo and brazilian Thiago Martins de Melo

NEIDE MARCONDES* & NARA MARTINS**

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual e professora universitária. Par académico externo desta revista.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto das Artes. Rua Dr Bento Teobaldo Ferraz, 271. Bairro: Barra Funda. CEP 01140-070 - São Paulo, SP. Brasil.

**Artista visual e professora universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (Brasil-SP), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), Curso de Graduação de Design (CD), Grupo de Pesquisa/CNPq - Design, Teoria e Projeto. Rua da Consolação, 896, Prédio 9, 01302-907, São Paulo, Brasil.

Resumo: O mundo da arte contemporânea manifesta-se nos mais vários procedimentos, atitudes, formas que possibilitam o conflito hermenêutico. Neste texto estão exemplificados as obras de dois artistas: o colombiano Oscar Murillo e o brasileiro, Thiago Martins Melo. Ambos mundializantes expõe suas obras que são sutilmente formantes do corpo social-vivencial.

Palavras chave: arte contemporânea / latino americana / interpretação / instalações / pictoriedade.

Abstract: *The world of contemporary art is manifested in more various procedures, attitudes, ways that allow the hermeneutic conflict. In this paper are exemplified the works of two artists: the Colombian Oscar Murillo and the Brazilian, Thiago Martins Melo. Both international exposes his works that are subtly formants of social-experiential body.*

Keywords: *contemporary / Latin American / interpretation / facilities / pictoriedade.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

O mundo da arte contemporânea, nesta atualidade hipermoderna, manifesta-se nos mais variados estilos, procedimentos, formas, atitudes e possibilita o conflito de interpretações. A interpretação não é expressão de certeza absoluta. A arte nasce da atividade do artista, o artista é a origem da obra, mas quando em evento excede sua intenção permitindo a abertura indefinida de críticas e interpretações. A crítica interpretativa renuncia a descrição nostálgica metafísica e traz para o presente a comemoração, a rememoração (Vattimo, 1991). Ler, interpretar a história, o objeto, o produto artístico é tentar o desvelamento dos vários contrastes das situações diversificadas e coexistentes.

A compossibilidade da obra exibe e permite a separação do que pode ser desvelado além do visualizado. A obra demanda mundos; o mundo aberto ultrapassa a obra e se projeta além. O mundo aberto pela obra situa-se além da realidade materialmente presente e eleva as diferentes espécies dos mundos abertos, de mundos possíveis (Cauquelin, 2010).

As obras são claramente epocais; o caráter época da obra está na ideia de ser capaz de sempre fundar um período e em torno do qual se desenrolam e se organizam acontecimentos e movimentos estético-históricos.

Se o artista narra sua história/obra, a proposta de interpretação é um trabalho ativo de ver o ser-aí-obra; abre-se uma sequência ilimitada de leituras interpretativas e permite a descontextualização para uma nova outra situação. A obra inaugura os mundos históricos.

A arte mantém vivo o conflito mundo e terra. Interpretar a terra como a coisidade matéria, técnica, instrumentação que abre o mundo, a mundanização que se declara em várias interpretações (Heidegger, 1962). É o dialogar com o chamado mistério da obra na tentativa de um (des) ocultar, de um (des) velar. Ao registrar e interpretar artistas desta contemporaneidade, torna-se significativo demonstrar material ou parte do material iconográfico pouco divulgado no meio cultural da América Latina e no mundo globalizado.

O artista Oscar Murillo, conhecido como El Burrito

Entre os muitos artistas contemporâneos, em suas várias narrativas e inventivas está o caso do colombiano Oscar Murillo, conhecido como *El Burrito*. Oscar, 28 anos, presente no círculo artístico internacional, chamado de o *Basquiat* do século XXI. Ele sabe que a arte é ou está volúvel, efêmera, mas não pensa nisso. Quer apenas trabalhar, produzir. Quando comparado a Jean-Michel Basquiat (Figura 2) o artista colombiano Oscar Murillo (Figura 3) assim se expressa: que o mundo de hoje é de esteroides e o passado é relembrado e retomado como

farsa. Está condizente com a teoria do universo como sistema distante do equilíbrio com suas instabilidades e bifurações, é o fim das certezas.

Muitos críticos definem o presente artista como um modismo/fenômeno. O artista se diz preparado para trabalhar e diz que assim chegou simplesmente com seu trabalho que é representado por David Zwirner, uma das mais prestigiadas galerias de todo o mundo. Os colecionadores apostam em suas obras. Seu quadro *Sem Título* (Figura 1) alcançou próximo de 400mil dólares. Em finos traços de nanquim, seus desenhos ocupam o espaço e no meio o escrito *Burrito*, em amarelo brilhante.

Burrito trabalha com materiais que recolhe dos diversos espaços. Exibe em performance a violência do homem em relação aos animais. Na performance intitulada Animais morrem por comer demais!, sobre as peles de animais, pessoas praticam yoga em louvação ao assunto (Figura 4).

Neste mundo atual são vários os modos de interpretar a arte e muitos artistas narram e exibem seus produtos permitindo perceber a terra da obra e o desvelar do seu mundo. Um dos projetos do artista consistiu em cobrir carteiras escolares de várias partes do mundo e alunos desenharam suas ideias e vivências e tudo se tornou uma criação final. É a arte, segundo o artista, em linguagem intercultural. Torna-se claro que é uma revelação sutil desta estética da iminência (Canclini, 2012).

Oscar Murillo trabalha com performances e instalações e os mais variados materiais, assemblages, pinturas e grafites.

Sua mais nova experiência artística foi a Mercantil Novel (Figura 5). Murillo convidou treze funcionários da fábrica Colombina de doces, onde sua mãe trabalhava, instalou as máquinas em uma galeria de arte moderna em Manhattan a fábrica de chocolate de em sua cidade natal. Os colombianos iam de metrô até a galeria de Manhattan, escolhida para serem feitos os chocolates e outros doces em mesmo tipo de engenhoca, que trabalhavam na Colômbia. Os doces foram congelados para compor o momento apocalíptico da exposição junto a chamada máquina/escultura; no vernissage os visitantes poderiam comer os doces, mas após pagariam pelo doces/obras. Uma experiência para discutir comércio, a globalização, imigração e trabalho.

A sensibilidade distópica de Oscar Murillo demonstra sua vivencia socioeconômica do seu pais narrada sutilmente em suas obras.

O jovem artista brasileiro, Thiago Martins de Melo

Thiago Martins de Melo (Figura 6) de São Luís do Maranhão, nascido em 1981, é vencedor de prêmios e suas obras foram expostas na última Bienal de São

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Oscar Murillo, Sem título, 2011.
Figura 2 · Auto-retrato, Jean-Michel Basquiat, 1982.
Figura 3 · Foto de Oscar Murillo.
Figura 4 · Oscar Murillo. Performance "Animais morrem por comer demais!" Londres, 2011.

Paulo, Brasil, 2015. Mestre e doutor pela Universidade Federal de Pernambuco, não se inquieta com o mercado da arte.

Thiago instala objetos pictóricos parecendo usar a situação do espelho. Há um mundo especular local de identidade e alteridades. "O estádio do espelho como formador da função do eu" (Lacan, 1998: 96).

Diante da obra do artista o espectador percebe a desordem do mundo/natureza/sincretismo. Elabora e labora suas obras em orgiasmo dionisíaco. Trabalha sistematicamente e desenvolve suas pesquisas pictóricas em suas obras que ultrapassam o Estado do Maranhão, Brasil e consegue os rumos de uma mundialização. É professor da universidade no seu estado e sua vivência foi em um casarão colonial entre bibliotecas e conhecimentos artísticos que proporcionaram desenhar precocemente. Adentrou-se em assuntos da filosofia, economia e história. Declara que seu trabalho é um mergulho no tempo, na sua região e na sua gente.

"O prazer de pensar não é só sentimento de poder, senão o prazer de criar (inventar), pois toda atividade impressa em nossa consciência, é a consciência de uma obra" (Nietzsche, 1999: 59).

Os títulos que nomeiam suas obras indicam o caminho para a interpretação. Thiago afeito em estudos da psicologia trabalha como exorcizar culpas e medos tal como na imagem Artemisia-gentileschi violentada-ou ogum toma o poder das mulheres de 2010 (Figura 7).

Nesta obra a culpa de Ogum como representação de São Jorge na religião católica é uma imagética soberba do sangue, em obra de óleo sobre tela de 2010 em tons de cinzas, azuis e em vermelho o próprio artista como personagem da tela.

Na tela Cama de Ulisses ou herança de Iroco, a culpa do Ogum relaciona-se com o prazer, o prazer de assumir a morte (Figura 8). O artista espelha-se nas figuras dos orixás, divindades das religiões afro-étnicas.

Melo trabalha as margens, as bordas, as fronteiras que demonstram a vida e a situação da obra grega da volta de Ulisses a sua terra (Figura 9).

Em obra apocalíptica simbólica o artista se coloca heoricizado por seu ato de resistencia, trabalha em perspectiva geométrica simbólica, elabora o centro e as bordas com imagens que demonstram a vida, o sacrifício e o simbolismo dos santos. São os mesmos azuis, cinzas, tons de branco e o vermelho que envolve a figura principal. No topo a imagem figura taurina anunciando a composição imaginal.

Se Jacques Derrida (1980) tece em palavras, textos já redigidos, Thiago desconstrói-o (Figura l) produzindo outras imagens. O artista executa em suas obras um novo figurativismo. Em êxtase coloca seus experimentos e experiências de vida de seu tempo e do seu povo.

Viabiliza suas produções em dípticos, trípticos e polípticos, revelação da

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 5 · Oscar Murillo. *Mercantil Novel*, Nova Iorque, 2014.
Figura 6 · Foto de Thiago Martins de Melo
Figura 7 · Thiago Martins de Melo. *Artemisia-gentileschi violentada-ou ogum toma o poder das mulheres, Exposição Rumos*, Itaú Cultural, São Paulo, Brasil, 2010.

chamada arte emergente do seu país. Pensa em (des) velar uma situação distópica. Seus trabalhos não se enquadram em caixas estereotipadas do pensamento anglo eurocêntrico. Sua pictoriedade expressionista expressa o sincretismo cultural e religioso latino americano.

Suas instalações expõem o convívio com os contrários em narrativa neobarroca. Neste mundo atual são vários os modos de interpretar a arte e muitos artistas narram e exibem seus produtos permitindo perceber a terra na obra e o desvelar do seu mundo.

Em sua última instalação na 31ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo de 2014, Thiago quer demonstrar a escultura/ objeto e suas obras pictóricas (Figura 10). A obra Martírio, de Thiago Martins de Melo, é composta por esculturas de caboclos do vodum – religião africana com adeptos em São Luís do Maranhão, terra natal do artista. Entende-se por vodum como cultos trazidos para o Brasil e para as Américas pelos escravos, que se originaram a partir da herança cultural afro, onde surgiram variantes religiosas: candomblé, umbanda.

A instalação presta uma homenagem as centenas de Martírios Amazônicos, trabalhadores e líderes comunitários que morreram anonimamente em luta pela defesa da terra. Martírio ocupou um espaço no andar C do nobre pavilhão da Bienal.

A instalação do artista não é uma imagem como representação de balcão de objetos, mas uma multiplicidade de mundos possíveis. A instalação como arquitetura espacial, espaço/temporal promove interpretações múltiplas (Eco, 1992). A obra não é resultado acabado de uma prática e sim uma obra-procissão. Figuras indígenas, totens de materiais reciclados modelados são pictoricamente trabalhados. O olhar passa destas figuras e se direcionam às paredes onde estão fixadas, que denotam e conotam o homem, a natureza, o trabalho e suas condições no mundo amazônico. A obra pictórica não é uma imagem, não representa objetos, nem um conjunto ordenado de objetos do mundo, mas possibilita o reconhecimento destes que passam por um filtro conceitual e recompõem uma inter-relação com pontos de vista.

A instalação erige e causa abertura na qual se instala (Marcondes, 2002). Heidegger (1962) propõe a busca na essência da obra: a obra, naquilo que é por si próprio. Mundo e obra, abertura e fundo dançam colocados um no outro como que em um abraço mortal (Cauquelin, 2011).

No estudo da cultura contemporânea, no caos paradoxal e na desordem organizada estão as incertezas próprias de uma hipermodernidade na qual vivemos, refletindo as situações regionais, a glocalidade da vivência (Martins, 2006). A realidade é invadida pela atividade poética que a transforma em ficção

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 8 · Thiago Martins de Melo. *Cama de Ulisses ou herança de Iroco*, Exposição Rumos, Itaú Cultural, São Paulo, 2010.
Figura 9 · Thiago Martins de Melo. *Ouroboros do sebastianos albinos*, Exposição Rumos, Itaú Cultural, São Paulo, 2012
Figura 10 · Thiago Martins de Melo . *Martírio*, 31ª Bienal Internacional de São Paulo, Brasil, 2014. Foto dos autores.

e portadora de expressivas tipologias; tais representações longe de serem claras são obscuras, desconstruídas, mas dão acesso aos mundos possíveis.

Assim é o caráter fundante da obra. Nasce não para uma necessária futura fruição estética, mas como apelo que pretende refundar a sistemática das coisas e tentar levar o homem a outra posição neste atual mundo líquido.

Referências

Canclini, Nestor (2012) *Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: EDUSP, ISBN 13: 978-85-314-1369-8

Cauquelin, Anne (2011) *No ângulo dos mundo possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, ISBN 978-858063-031-2

Derrida, Jacques (1980) *La carte postale*. Paris: Flamarion, ISBN 2082125165.

Eco, Umberto (1992) *Le limites de l´interprétations*. Paris: Grasset, ISBN: 9782246447818.

Heidegger, Martin (1978) *A origem da obra de arte*. São Paulo: Perspectiva, ISBN 972-33-0910-6

Lacan, Jacques (1998) *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, ISBN:9788571104433

Marcondes, Neide (2002) (DES) *velar a arte*. São Paulo: Editora Arte e Cultura,

Martins, Nara S. M. (2006). *The conscience of sustainability in Brazilian contemporary design*. The sustainable design is realized in the São Paulo city at Florescer and Aldeia do Futuro. In: 2006, DESIGN RESEARCH SOCIETY INTERNACIONAL

Nietzsche, Friedrich (s.d) *Estética y teoría de las artes*. Madrid, Paidós, ISBN: 84-339-1360-3

Vattimo, Gianni (1991) *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós, ISBN 972-708-155-X

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Nanocriogênio: as realidades atemporais de Anna Barros e Alberto Blumenschein

Nanocriogênio: the timeless realities of Anna Barros and Alberto Blumenschein

NIKOLETA TZVETANOVA KERINSKA*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual e professora na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Curso de Artes Visuais, área de conhecimento arte computacional. Graduada pela Escola Nacional de Belas Artes (NHA), Sofia, Bulgária; Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem na Universidade de Brasília (UnB); Doutora pela Universidade de Paris 1, Panthéon-Sorbonne (grupo de pesquisa Ficções & Interações).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Instituto de Artes (IARTE), Curso de Artes Visuais. Av. João Naves de Ávila 2121 — Campus Santa Mônica. Uberlândia, MG. CEP 38408-100 Brasil. E-mail: nkerinska@hotmail.com

Resumo: Nanocriogênio é uma instalação interativa de Anna Barros e Alberto Blumenschein, que evoca a visão, o tato, a experiência auditiva e imersiva. A heterogeneidade de seus elementos completa-se por uma série de oposições, que paradoxalmente operam a unicidade da obra. Esta reflexão se constitui em torno dessa problematica tendo como foco o uso de ideias cientificas no campo da arte.

Palavras-chave: heterogeneidade / nanoarte / oposições.

Abstract: *Nanocriogênio is an interactive installation signed by Anna Barros and Alberto Blumenschein, which evokes vision, touch, listening and immersive experience. The heterogeneity of its elements is completed by a series of oppositions, which paradoxically operate the uniqueness of the work. This reflection describes that kind of problematic, focusing on the use of scientific ideas in the field of art.*

Keywords: *heterogeneity / nanoart / opposition.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

Nanocriogênio é um projeto artístico de Anna Barros e Alberto Blumenschein, realizado em 2012, e mostrado em três eventos de artes entre 2012 e 2013 nas cidades de Brasília, Faro e São Paulo. Em cada uma dessas ocasiões, o projeto contou com uma forma original de montagem e exposição. O título *Nanocriogênio* integra dois conceitos científicos: o primeiro referente à nanotecnologia, e o segundo à criogenia. Enquanto a nanotecnologia estuda a organização da matéria em nível atômico, a criogenia investiga as possibilidades de manter a matéria viva em temperaturas extremamente baixas para postergar a morte física. Ideias e princípios dessas duas áreas de conhecimento são envolvidos num relato íntimo e poético sobre a vida e sua efemeridade.

Este artigo propõe uma reflexão sobre as possibilidades de retomar ideais científicas no campo da arte, sob a perspectiva do projeto *Nanocriogênio*. O nosso interesse por este projeto é motivado pela heterogeneidade de seus componentes, como também pelas narrativas que eles promovem. Compreendendo que "a expressão designa ao mesmo tempo uma ação e um resultado" (Dewey, 2005: 154), propomos uma reflexão em duas etapas: primeiramente será abordada a composição formal da instalação Nanocriogênio, e, em seguida serão investigadas as relações internas de seus componentes plásticos, tendo em vista a sincronicidade como princípio de construção de significados.

1. Composições

Nanocriogênio é uma instalação interativa, que ocupa de 12 a 15 m2. Ela é composta por elementos, que evocam a visão, o tato, a experiência auditiva e imersiva. Dois grupos de imagens compõem a instalação. O primeiro grupo inclui algumas sequencias de imagens abstratas em movimento, cuja estética lembra as imagens de síntese geradas em 3D. É numa tela de projeção, que estas estruturas de cores vivas se compõem e recompõem num ritmo entrecortado, lembrando areias movediças. Sua verticalidade surpreende o olhar pela irregularidade dos desenhos, assim como pela espacialidade que se anuncia em certos momentos da animação (Figura 1). Estas imagens são geradas a partir de varreduras em nano escala da unha e do cabelo da artista Anna Barros. Em outras palavras, elas visualizam estruturas moleculares diretamente derivadas do corpo da artista, apresentando assim uma forma de resgatar a essência física de sua identidade.

O segundo grupo de imagens apresenta uma série de placas de cobre, usadas em gravura. Essas placas, expostas horizontalmente, nos fazem pensar no vestígio material de algo misterioso, mágico — subtrato de um procedimento alquímico. Elas são usadas como sensores, que quando tocadas pelo público, desencadeiam

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Imagem da Instalação *Nanociogênio* de Anna Barros e Alberto Blumenschein (Artech 2012, Faro, Portugal). Fonte: cortesia dos artistas.

uma fala. A voz é baixa, solicitando a nossa aproximação, o relato é intimista sugerindo imagens irreais, quase fantasmagóricas — é a artista narrando seus sonhos. A narrativa é feita a partir dos diários da artista, que registram momentos de sua analise junguiana.

Envolvidos nessa narrativa, observamos as placas de cobre, organizadas entorno de um bloco de gelo. Crespo e exalando frio, em formato cilíndrico, o bloco de gelo é produzido por um processo industrial de congelamento por gás resfriante em serpentina. No interior deste bloco encontra-se o material humano varrido no microscópio eletrônico, usado na criação das imagens projetadas. O bloco de gelo e a vibração sonora da voz da artista reforçam a percepção háptica.

A totalidade da composição é posta em funcionamento por um programa computacional, que ordena a interação entre as placas de cobre, os arquivos de áudio, a projeção dos vídeos e o público.

Analisando o centro da composição, compreendemos que o bloco de gelo e as placas de cobre formam uma mandala, cujo desenho apresenta a relação não como de costume entre o homem e o cosmo, mas entre o público e o universo da obra. Como em toda mandala, temos também a exposição plástica e visual do retorno à unidade pela delimitação do espaço sagrado, e, a atualização de um tempo mágico, meditativo. De acordo com os estudos de Jung a mandala é usada "como instrumento conceitual para analisar e assentar as bases sobre as estruturas arquetípicas da psique humana" (Dibo, 2006: 115). Para ele "o comportamento humano se molda de acordo com duas estruturas básicas da consciência: a individual e a coletiva" (Dibo, 2006: 115). Nanocriogênio faz uma referência direta à psicologia analítica e ao universo simbólico humano.

O bloco de gelo marca simultaneamente o centro geométrico e o centro simbólico da instalação. Neste centro, os olhos, os ouvidos, as mão estão envolvidos na percepção da obra e no seu acontecimento. Com cada passo, nosso corpo torna-se parte integrante da instalação e absorve o corpo da obra. Um sentimento de indecisão, ou melhor, de dispersão persiste, causado pela variedade visual e pela diversidade dos componentes da obra. Avaliamos a impossibilidade de captar a totalidade da proposta artística, como algo que motiva nossa inteligência de modo que a cada momento, novos trajetos de fruição se abrem.

2. Sincronicidade

A sincronicidade é um conceito desenvolvido por Jung para definir acontecimentos que se relacionam não por relação causal, mas por relação de significado. Este conceito é usado aqui de forma metafórica para determinar as relações de significados entre as partes da obra. O desafio maior da instalação *Nanocriogênio*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

é a considerável variedade de seus elementos, cujas inter-relações em muitos aspectos se dão por oposição. No entanto, o princípio da sincronicidade é posto não somente pela intenção dos artistas de relacionar todos os elementos na interação obra/publico, mas também pelo fato de que toda interação nos leva a presença constante da artista Anna Barros.

Quatro ideias-chave são adotadas na analise da(s) sincronicidade(s) entre os elementos plásticos, suas propostas conceituais e seus modos expressivos. Essas ideias permitem ao mesmo tempo descrever o trabalho, decompondo sua complexidade, e, analisar as relações entre os diversos elementos constituintes da instalação. Elas são: "metamorfose polissensorial", "formas de energia", "justaposição do tempo" e "dimensões opostas".

A metamorfose em biologia implica o crescimento do organismo, suas mudanças cronológicas e evolutivas. No projeto Nanocriogênio a metamorfose encontra-se nas imagens derivadas de vestígios materiais do corpo da artista, nas gravações de sua voz relatando sonhos, nas placas gravadas pelos seus gestos. Todos esses elementos se transformam ao longo da interação, solicitando em permanência a totalidade dos sentidos do publico. A visão, a audição e o tato são influenciados pelas mudanças de sensações térmicas, que ocorrem num plano quase imperceptível. Tentamos acompanhar as narrativas gravadas que são intercortadas pelas imagens em movimento, assim como pelo nosso deslocamento no espaço da instalação. Como em "Metamorfoses" de Ovídio, estamos num tempo-espaço mágico, onde as transformações imprevisíveis, e, às vezes radicais, definem o fluxo dos acontecimentos. A impressão que temos é que nos metamorfoseamos junto com o desenrolar do trabalho artístico. A metamorfose polissensorial implica, portanto, as formas de interação e de fruição dessa instalação.

A obra de arte, diz-se de costume, carrega a energia espiritual de seu criador. Assim, o artista nela está presente imprescindivelmente de uma ou de outra forma. No caso específico dessa instalação, cada um dos elementos mantém uma relação física direta com a artista Anna Barros. Seus gestos, registrados nas placas de cobre (e na ausência de suas impressões), as nano imagens das estruturas moleculares de seu cabelo e de sua unha, a gravação de sua voz. Este é último trabalho artístico de Anna Barros. Nas escritas sobre ele, a artista cita como fonte de inspiração a ultima obra de Beuys, Palazzo Regale de 1978 (Barros, 2014: 74). Como Beuys, Anna Barros está se despedindo, marcando a ultima etapa de seu trajeto artístico, e nela concentra-se a energia de um longo percurso.

Esta energia se reconfigura como um substrato de memória, que nutri o sistema da obra. Trata-se de memória da matéria viva, que se manifesta de modos desiguais em cada elemento da instalação. Em outras palavras em cada

elemento plástico a memória implica uma forma de energia própria, e sempre relacionada a uma ação ou a uma matéria. Essas formas de energia são fundamentais para a unicidade conceitual da obra.

Outro aspecto que merece atenção é a noção de temporalidade da instalação *Nanocriogênio*. Todos os adventos nesta instalação referem-se a tempos distintos, ou em outras palavras a dimensão temporal de cada elemento traz um marco de suma importância.

As placas de cobre são matrizes da primeira exposição de Anna Barros, e determinam o início de seu percurso artístico. Elas têm o valor simbólico de um objeto arqueológico, que direciona o olhar para uma época remota. Em contrapartida, o bloco de gelo e as nano imagens nos transportam para um futuro imaginário e distante, onde as ideias científicas que as inspiram encontrariam supostamente diversas aplicações. Mais significativa, porém, é a relação entre o relato dos sonhos e sua própria dimensão temporal.

Segundo o neurocientista Yves Dauvilliers a experiência do sonho é a única experiência do ser humano que ocorre fora de um fluxo temporal, ou seja, a consciência do sonhador não atribui uma temporalidade aos acontecimentos (Dauvilliers, 2014). Em *Nanocriogênio*, a temporalidade do sonho é reconstituída uma vez que ele é transformado em relato. Este relato, em seguida é transposto num tempo cíclico, definido pelo formato de gravação. O resultado é a justaposição de três noções temporais: a primeira, da experiência do sonho, evoca a ideia de uma atemporalidade, a segunda refere-se ao tempo da fala, ao seu ritmo e durabilidade, e a terceira, ao tempo da gravação dessa fala, que permite sua repetição constante e interminavelmente.

Varias relações de oposição podem ser determinadas na concepção da obra Nanocriogênio. Não se trata somente da heterogeneidade dos elementos que é mapeada ao primeiro olhar, mas de oposições que se revelam ao longo da análise, e, que não escondem suas forças repulsivas. Entre todas as oposições presentes, a mais significativa é a dos dois grupos de imagens, pois ela se dá em alguns níveis complementares. A materialidade das matrizes de gravura se contrapõe a virtualidade e a leveza das imagens projetadas; a efemeridade da projeção à presença concreta do cobre, os movimentos das nano imagens à estática das placas.

Oriundas de universos drasticamente diferentes, essas imagens questionam as relações entre sonho e realidade, entre consciente e inconsciente, entre vida e pós-vida. A oposição é reforçada também pela forma de exposição, visando uma distinção nítida entre a verticalidade da projeção e a horizontalidade das placas de cobre. Todas essas oposições, porém podem ser consideradas

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

como princípio fundamental da obra, que de maneira enigmática conduz a sua essência e afirma sua unicidade.

Paradoxalmente, *Nanocriogênio* resgata a ideia primordial, que todo trabalho de arte é uma forma de criogenia simbólica.

Conclusão

Outras relações formais e conceituais podem ser levantadas no âmbito da instalação *Nanocriogênio*, por exemplo, a problemática do efeito de presença, as possibilidades de montagem, ou as ramificações de partes da obra, enquanto objetos artísticos independentes. Contudo, essas possibilidades excedem o formato da presente reflexão. Como conclusão propormos a ideia de que o uso de conceitos científicos em projetos de arte trabalha o desdobramento desses mesmos no da experiência sensível imediata. A principal importância desta pratica é posicionar o fazer artístico no campo da interdisciplinaridade, favorecendo assim o desenvolvimento de poéticas e concepções inéditas.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Barros, Anna (2013) *Nanoarte*, São Paulo: Ed. SESI-SP, ISBN: 978-85-8205-097-2.

Dauvilliers, Yves (2014) "Le cerveau, le sommeil et les rêves", *Le sens des choses*, Programa de televisão transmido pela radio France Culture, dia 02-08-2014, às 16:00 hrs. Disponível em <URL: http://www.franceculture.fr/emission-le-sens-des-choses-le-cerveau-le-sommeil-et-les-reves-2014-08-02

Dewey, John (2005) *L'art comme experience*, Paris: Ed. Gallimard. ISBN:978-2-07-043588-3.

Dibo, Monalisa (2006) "Mandala: um estudo na obra de C. G. Jung", *Último Andar*, São Paulo, (15), 109-120, dez. [Consult. 2014-01-10] Disponível em <URL: http://www4.pucsp.br/ultimoandar/download/UA_15_artigo_mandala.pdf

Andamios de cristal de Flyppy

Flyppy's glass scaffolding

OLEGARIO MARTÍN SÁNCHEZ* & BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES**

Artículo completo presentado a 13 de enero y aprobado el 24 enero de 2015.

*Escultor y Profesor Titular de Universidad.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla (US), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas (DEHAP), Grupo de Investigación TEBRO (Técnicas de la Escultura en Bronce). C/ Laraña Nº 3 Sevilla 41.003, España. E-mail: olegario@us.es

**Escultor e Investigador artístico.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla (US), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas (DEHAP), Grupo de Investigación TEBRO (Técnicas de la Escultura en Bronce). C/ Laraña Nº 3 Sevilla 41.003, España. E-mail: todoarte_bart@hotmail.com

Resumen: El dúo artístico Flyppy, formado por Ismael Cerezo y Javier Borgoñós, Murcia (España), trabajan su identidad en el ámbito de la escultura contemporánea; haciendo uso del espacio con esculturas construidas de acero soldado y vidrio incandescente. Desarrollan un discurso con referencias al mar y a la Huerta de Murcia, que se traduce en una imagen cargada de luz y desenfado.
Palabras clave: escultura / animalística / vidrio / acero / reciclaje.

Abstract: *Flyppy, is an artistic duo formed by Ismael Cerezo and Javier Borgoñós of Murcia in Spain. They express their personality in their art by means of contemporary sculptures. They make use of the space with works produced in welded steel and incandescent glass. Their style gives an allusion to the sea and the fertile region of Murcia, which conveys images full of light and freedom.*
Keywords: *sculpture / animalistic / glass / steel / recycling.*

Introducción

Dos creadores que en continuo movimiento y exploración de identidades, a orillas del Mediterráneo (España) desarrollan su discurso artístico con la firma de Flyppy, seudónimo por el que se conoce a Ismael Cerezo Ramírez (Murcia, 1967) y a Javier Borgoñós Massó (Murcia, 1968). Su trayectoria se ha fundamentado en

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

la experimentación con la materia y con la forma hacia la búsqueda de una imagen cargada de luz, movimiento y desenfado.

Ismael y Javier han creado un hábitat autóctono del Levante español en el que conviven plantas y animales de la zona (Figura 1 y Figura 2), y por el que también pasean seres surrealistas y fantásticos producto de su imaginario. No trabajan con una escala determinada, de ahí que su obra se integra tanto en los espacios interiores de las casas e instituciones como en el medio urbano. En este sentido cuentan con un buen número de esculturas de arte público en la Comunidad de Murcia y Alicante, Andalucía y el territorio español. A pesar de una dilatada trayectoria de más de veinte años, se pueden considerar autores emergentes debido a su reciente repercusión en el ámbito artístico y cultural.

1. De su formación artística

Ismael es el fundador de Flyppy, ya desde pequeño se interesó por la escultura y sus procesos constructivos, pues estaba seducido por el tratamiento plástico de las superficies en materiales como el poliéster y la plancha de hierro. En sus comienzos toma contacto con los artistas regionales José Luis Cacho y Ramón Garza ambos reconocidos como pintores y escultores. Su paso por Barcelona le llevaría a conocer al vidriero mallorquín Pere Ignasi, con el que trabajaría dos años descubriendo las técnicas y principios del vidrio fundido, su transparencia y color, la magia del fuego, experiencias que trasladó de inmediato a su estudio de Murcia, en el que crea las infraestructuras básicas para proyectar su obra escultórica.

Javier Borgoñós, que procedía del campo de la fotografía, con formación en la Universidad de Murcia y con incursiones en el cine durante su estancia en La Habana (Cuba) era especialista en soldadura y se une a Ismael en 1997, desde entonces vienen trabajando juntos con la marca Flyppy.

2. La alquimia del espacio, la luz y la materia

La obra de estos dos artistas viene asociada a la alquimia de dos materiales: el acero y el vidrio, soportes que le han dado un sello personal al grupo.

El acero es la materia prima de sus esculturas y lo emplean como estructura matriz de la composición, gran parte del mismo es reciclado (Figura 3 y Figura 4), condición que le transmite personalidad propia a su trabajo, debido a que algunas de las piezas encontradas son fuente de inspiración para la creación de la forma, impregnándole cotidianidad, cultura y memoria a la obra. Afirma Ismael "Me gusta la chatarra, porque es fundamental para mi trabajo" (Soler, 2007: 14) como si de un Ready made se tratase ellos descontextualizan los objetos encontrados

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Flyppy, Apedreador de mariquitas,
ser imaginario del repertorio Flyppy [2010].
Figura 2 · Flyppy, Palera, planta crasa.de zonas áridas,
como Murcia [2012].
Figura 3 · Flyppy: Dragón, [2014]. Tubo de escape de motocicleta,
en taller, Murcia. Fotografía de Tania Martín Cubero.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

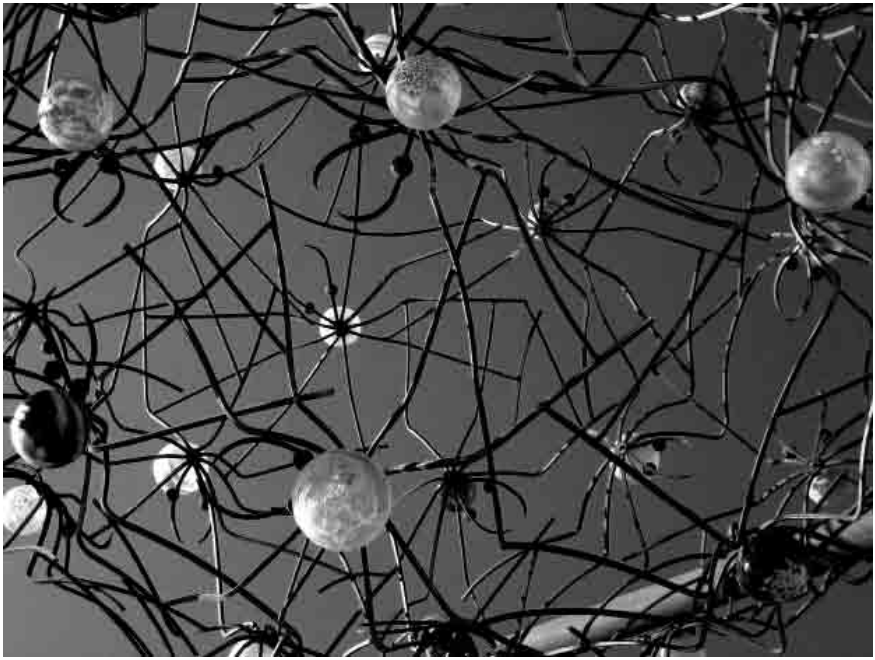


Figura 4 · Flyppy: Detalle de Araña [2009].
Escultura pública en Ceutí (Murcia).

para dotarles de carga expresiva, apropiaciones que hacen revivir la chatarra en sus manos.

En esos armazones de acero dejan su trazo personal con soldadura y corte de plasma, dibujando como si de un lápiz se tratara las texturas, surcos y rebabas propios del proceso, con la intención de conseguir unos acabados y tratamientos naturales y mates que transitan hacia lo que ellos denominan la "continuidad de vida" (entrevista personal, 5 de diciembre de 2014). Será sobre todo el hierro el que insufle a la escultura el componente espacial – la atalaya en la cual viven sus plantas, animales e insectos – , en esas columnas curvas y alabeadas que se despliegan en el espacio y en cuyos lomos se montan y cabalgan los colores y la transparencia de cristal.

Para los maestros vidrieros, el vidrio en estado de fusión es conocido como metal debido a la plasticidad que posee, característica que junto a su ductilidad y maleabilidad, permiten adaptarse a las formas incluso con el simple aliento del artista, de ahí que se establezca un vínculo especial entre la materia y el creador. Ismael lo descubrió en su interés por incorporar el colorido a sus esculturas, y desde la integración del mismo en su obra ha sido el elemento diferenciador con respecto a otros autores que trabajan el hierro. En sus inicios manejaban una gama de 60 colores y en la actualidad cuentan con un arcoíris de más de 200 colores de distintos granos importados desde Alemania.

La masa fundida de vidrio la consiguen reciclando, mezclando vidrio holandés con envases de conservas de cristal de desecho. Los resultados cromáticos obtenidos en las masas de vidrio nunca son los mismos, debido a diversos factores que influyen en el proceso de elaboración, como la composición, temperatura, densidad o el enfriamiento del material. Por ello, sus obras no podrán ser series numeradas, ya que es imposible conseguir dos vidrios que posean las mismas características de forma o color, cada obra suya es única, y aunque se conciba como serie, siempre habrá matices diferenciadores en cuanto a composición, forma, luz y color (Figura 4).

3. De los métodos y autorías

El método de trabajo habitual de Flyppy es a partir de procedimientos directos y espontáneos, sin artificios ni simulacros previos, apenas dibujan, proyectan o modelan, tan sólo construyen impulsados por su visión y gusto estético. Si de algo presumen es de que no se consideran maestros de nada, como ellos manifiestan su técnica y lenguaje se encuentran abiertos al conocimiento y la experimentación continua, en este sentido Ismael comenta que "la clave para no copiarse a uno mismo es no dejar nunca de experimentar" (Albadalejo, 2012).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Las composiciones escultóricas son generadas en gran parte mediante objetos cotidianos de desecho, muy pocas de sus obras surgen desde una idea o diseño preconcebidos. Una de las estrategias más afortunadas en el proceso creativo de Flyppy es la inspiración llegada a través de sus infinitas visitas a las chatarrerías (Figura 5), las que consideran libros abiertos para la creación, del mismo modo que ya lo hiciera el relevante Julio González.

En su proceso de trabajo se revive la magia del artista chamánico, quien con su convicción convierte el despojo inerte del metal en imagen grácil y elocuente, y para lograrlo integra en su obra el vidrio, hijo de la tierra, del aire y el fuego; con la intención de coronar las estructuras óseas del hierro con su transparencia y colorido. Para estos dos artistas la manipulación del vidrio es de lo más gratificante, con este medio experimentan la tensión directa del proceso artístico; con el calor del horno y desde su hálito interior, dan forma y expresión en instantes a la plasticidad del vidrio incandescente, cuya belleza resultante es fruto tanto de la experiencia como del azar. Como ellos mismos manifiestan "es lo que más nos gusta al trabajar con el vidrio, es muy inmediato, no hay que esperar a que se seque, como la cerámica, ni necesitas un molde como en el caso del bronce; aquí todo es más espontáneo y te permite improvisar" (Albadalejo, 2012).

En el abordaje de la obra, ambos artistas se consideran complementarios, proyectan y trabajan desde los mismos intereses artísticos y con la misma intensidad; inmersos en el diálogo y respeto profesional se desarrolla su actividad porque ambos proponen sus ideas y dominan el lenguaje del acero y el vidrio. Su mayor satisfacción es cuando los dos advierten que la pieza está finalizada. "Simplemente, con mirarlas nos damos cuenta de que hemos acertado" (Soler, 2014).

4. Vínculos y referencias cruzadas en la obra de Flyppy

Flyppy no cuida en exceso su imagen para competir en los foros de arte contemporáneo, no es esta su preocupación, sus vínculos y complicidades se orientan más que al terreno estético y plástico a las temáticas relacionadas con la naturaleza, de ahí que haya que situarlos en el campo de la animalística, cuya tradición en España nos llega de la obra de Mateo Hernández o de escultores actuales como el andaluz Chiqui Díaz entre otros. Del flujo exterior obtienen imágenes cuya percepción no surge necesariamente del ámbito del arte, sino desde la cercanía al icono natural, por lo que una película de Steinler como Le chat noir, según Borgoñós, le motiva como para la realización de su gato particular, o bien la inspiración le podría llegar desde un viaje hipotético por Oporto, donde le pueden interesar de igual manera las onduladas paredes de cristal que colocó Koolhaas en la Casa de la Música o de los picaportes y tiradores decó de la Casa Serralves.

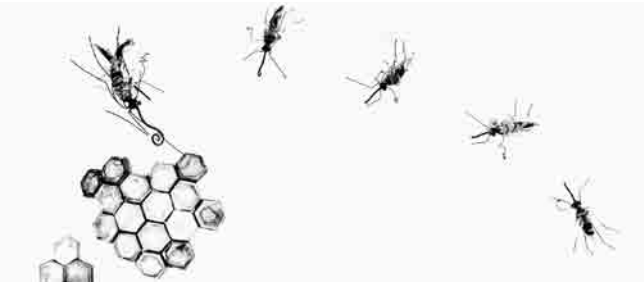


Figura 5 · Flyppy [2014]. Tortuga, realizada con cañerías de acero. Galería de arte cuadros López, Murcia. Fotografía de Tania Martín Cubero.
Figura 6 · Flyppy, [2014]. Panal. Galería de arte cuadros López, Murcia. Fotografía de Ángel Montalbán García.
Figura 7 · Flyppy: Guapi, ser fantástico [2008].

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 8 · Javier Borgoñón manipulando el vidrio soplado en el taller de Murcia [2014].
Figura 9 · Flyppy [2008]. Naranjo-Limonero, escultura en el recinto de Cajamurcia, Murcia.
Figura 10 · Ismael Cerezo durante la instalación de Tunido, en Avenida de Mariano Rojas Murcia [2007].

También sienten una cierta atracción por las estructuras cinéticas de Theo Jansen aunque el resultado final de sus obras se acerque más a las esculturas de Calder.

Uno de los riesgos que corre su producción artística viene dado por la versatilidad del cristal como reclamo comercial -y ellos precisamente lo saben- por lo que el preciosismo y el colorido de su obra no es retórico, sino que está más enfocado hacia el contraste con el hierro como fórmula de potenciación de la carga sensorial y expresiva del vidrio, donde los reflejos y sensaciones líquidas de las superficies (Figura 6) se asemejan a obras como las de Anis Kapoor.

5. Lenguaje y discurso en la obra escultórica Flyppyniana

Si tuviéramos que situar la estética Flyppyana, diríamos que no responde a un concepto preciso, sino que es un producto que dialoga entre lo povera, pop, kit e ingredientes de escultura objetual de diseño propia de la sociedad consumista – aunque sin ninguna atracción por Jeff Koons -. La suya es una escultura de decidida presencia, que capta el instante y se detiene en la gramática del detalle, haciendo un guiño fotográfico del motivo de representación, con una mirada de profunda admiración y respeto hacia la naturaleza; de ahí que su obra se podría considerar como un cántico a la vida, en la que pequeños insectos y plantas se visten y ofrecen la luz y el color propios de fuego del que proceden.

En su temática recurren continuamente a la configuración de su peculiar micro mundo de flora y fauna, como lo denomina e Peter Sloterdijk en su obra Esferas, en el que refugiarse y validar el carácter y cultura autóctonos, con referencias constantes al Mar Mediterráneo y a la Huerta de Murcia. Especies vegetales y un animalario compuesto de animales domésticos e insectos, reptiles o animales marinos, sin olvidarnos de los seres fantásticos-mitológicos sacados de su imaginación se dan cita en su obra (Figura 7).

Su repertorio plástico está enfocado a contrastar la imagen a partir de la integración del hierro oxidado y el vidrio, cuya percepción sinestésica nos transporta de la tierra al espacio, de la gravedad a la levedad y de la dureza del acero a la fragilidad del cristal (Figura 8); por este motivo su lenguaje establece un vínculo directo con la condición humana de valentía y vulnerabilidad a la vez.

6. Su perfil en la obra pública

La obra escultórica de Flyppy ha sido muy bien acogida entre el público, motivo por el cual su producción artística se encuentra materializada en diferentes formatos. Las dimensiones de sus esculturas no les condicionan para representar con elegancia cualquier forma que se encuentre en la fauna o flora de su edén particular.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

La firma Flyppy posee numerosas obras en espacios públicos de la geografía española, sobre todo concentrada en el Sureste de España, como Jaén, Almería, Alicante o Murcia (Figura 9).

El carácter monumental de sus piezas es contundente, un entramado de tubos y objetos reciclados de acero con formas simplificadas, combinados con la fragilidad y colorido del vidrio, son una ofrenda exuberante a la ciudad para el uso y disfrute de estos lugares lúdicos que se pueden considerar verdaderos andamios de cristal que se elevan en el espacio (Figura 10).

Conclusiones

La obra de Flyppy nos transmite un sincero homenaje a la cultura y costumbres de Murcia y el Levante español, generada a partir de una peculiar síntesis lúdica entre el acero y el vidrio.

Su discurso artístico nace de una mirada transformadora del entorno, las imágenes se revelan ante el hechizo de un objeto de vidrio y hierro surgido del deshecho industrial. A partir de ahí la sinergia de la creación, que mezcla la huella del pasado con el elemento recién horneado, eleva el producto a categoría artística.

En su proceso de trabajo siempre está presente el concepto de reciclado tanto de metal como de vidrio, impregnando sus resultados de cotidianidad, cultura y memoria, y haciendo a su vez de la actividad artística un mundo más sostenible. Esta integración de materiales consagra el vivaz colorido que transmite el vidrio, responsable de la alegría y desenfado de sus esculturas.

Para Flyppy sus obras sólo se completan con la interacción del espectador, con la lectura particular del micro mundo que nace ante su mirada, repleto de armaduras, luces y reflejos de color que se proyectan desde el interior hasta esa epidermis que acaricia el espacio circundante. Sin estos hallazgos no se culmina la tercera dimensión o lo que ellos denominan "el dos y medio" (entrevista personal, 5 de diciembre de 2014).

Referências

Albadalejo, J. (2012) — *El vergel luminoso Flyppy*. La Opinión, 8 de abril. Recuperado de www.laopiniondemurcia.es

Sloterdijk, Peter. (2003) — Esferas I. Madrid. Ediciones Siruela.

Soler, P. (2007) — *Me gusta la chatarra porque es fundamental para mi trabajo*. La Verdad. 25 de diciembre, p. 14.

Soler, P. (2014) — *El jardín de Calipso*. La Verdad. 29 diciembre. Recuperado de www.laverdad.com

E Pluribus Unum: as poéticas viso-conceituais de Peter de Brito, um artista da contemporaneidade

E Pluribus Unum: The Visual And Conceptual Poetics Of Peter De Brito, An Artist of Contemporaneity

OMAR KHOURI*

Artigo completo submetido a 11 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual e poeta. Doutor em Comunicação e Semiótica-Artes, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) e livre-docente em Teoria e Crítica da Arte, pela Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho' (UNESP).

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Instituto de Artes (IA), Departamento de Artes Plásticas. Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz 271, 01140-070 São Paulo, Brasil. E-mail: omarckhouri@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda o artista plástico Peter de Brito em três momentos: O fotógrafo experimental, o performer que faz uma auto-abordagem fotográfica, e o pintor de gente anônima cujas imagens eróticas foram encontradas na Internet. Considera-o, além do mais, um digno representante da Contemporaneidade.

Palavras-chave: Peter de Brito / Fotografia / Contemporaneidade / Auto-Abordagem, Erotismo.

Abstract: *This article focuses on artist Peter de Brito in three moments: The experimental photographer, the performer who makes a photographic self-approach, and the painter of anonymous people whose erotic images were found on the Internet. It considers him, moreover, a worthy representative of the Contemporaneity.*

Keywords: *Peter de Brito / Photography / Contemporaneity / Self-Approach / Eroticism.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

A cena contemporânea: época pós-utópica

Num escrito publicado primeiramente em 1984, Haroldo de Campos, discorrendo sobre aquela atualidade e a questão do exercício poético, propõe o conceito de Pós-Utópico, ao invés de Pós-Moderno, justificando isto do seguinte modo: se Baudelaire, que inaugura a Modernidade, ainda opera com formas da tradição poética, Mallarmé, com o *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), já é um pós-moderno — então, num tempo em que as utopias (entendidas como projetos alternativos, como expectativas de mudanças futuras) minguaram, melhor seria chamá-lo pós-utópico.

> *Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica* (Campos, 1997: 268).

Daí, discorrendo sobre o poema pós-utópico, depreende-se que Haroldo de Campos o vê como uma *factura* aberta à pluralidade das possiblidades do hoje.

> *Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamento ancorado no presente* (Campos, 1997: 268).

Estas considerações de H. de Campos, passados 30 anos, podem ainda ser consideradas válidas, extrapolando, também, o âmbito do poema, propriamente, e estendendo-se para todas as manifestações artísticas — é o que se observa nos artistas mais representativos de hoje: o não-sectarismo, a quase-ausência de teorias (de)limitadoras, e a abertura para os muitos recursos disponíveis, em termos de técnicas, processos, métodos e materiais. Peter de Brito sem propriamente conhecer a teoria haroldiana seguiu, como que à risca, essa deixa.

1. Peter de Brito: a formação do artista

Pesquisa, busca, investigação nortearam o período de formação de Peter de Brito (nascido em 1967), desde a interiorana Gastão Vidigal, sua cidade natal, até a chegada à capital do Estado — São Paulo — onde, já com um certo repertório livresco pôde, no Instituto de Artes da UNESP, cursar o Bacharelado em Artes Plásticas, que lhe deu o ensejo de esmerar sua práxis artística, discutir o que via e aprendia em História Arte, visitar instituições culturais que, com seus poucos originais de extrema qualidade, contribuíram para aquisição de um alto repertório em termos de Artes Visuais. Daí, sua curiosidade extremada na ânsia de conhecer em profundidade técnicas, métodos e processos fez com que adentrasse

os segredos de alguns artistas e seus "modos", umas tantas tendências artísticas e outros muitos métodos-processos, e os refizesse para que pudesse operar com conhecimento de causa, somando-se a isto a pesquisa com os materiais: tradicionais e novos. Com um repertório artístico elevado, esperou alguns anos até que viesse a fruir grandes obras, presencialmente, e não apenas por meio de reproduções e alguns poucos originais: este foi o caso, por exemplo, da obra pictórica e escultórica de Michelangelo Buonarroti, em viagem pela Itália, assim como das pinturas de Caravaggio, o que foi completado com visitas a outros países, com seus museus, como Holanda, Inglaterra e França.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

2. Experiências artísticas: influências capitais para o fotógrafo experimentador

No trabalho de Peter de Brito — que optou primeiramente pela Fotografia como meio para fazer arte — podem-se notar indícios de toda a tradição em que se insere: dos grandes fotógrafos-artistas como Man Ray, a artistas-pintores que ele admira — e com quem estabelece diálogo: Leonardo, Michelangelo e Caravaggio, entre outros. A propósito, vale lembrar uma afirmação de Jorge Luis Borges, que ficou famosa e que se encontra em "Kafka y sus precursores":

> *En el vocabulário crítico, la palavra* precursor *es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor* crea *a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro* (Borges, 1983: 711-712).

Peter de Brito caminhou do desenho e pintura para a fotografia e tem trabalhado com séries, como *Diálogos à mesa*, em que uma natureza-morta se superpõe e antepõe-se ao Cristo da *Ceia*, de Leonardo da Vinci (Figura 1) e em trabalhos sequenciais isolados, como *Mimese* (Figura 2), em que, ironicamente, a lavagem de mãos implica uma (pseudo) remoção da cor da pele, valendo uma crítica ao "branqueamento" da negritude brasílica e mundial.

Nesse seu ofício de experimentador-fotógrafo, um *lucescriptor*, Peter de Brito tem recuperado imagens, trazendo-as das profundezas da memória à tona: uma memória visual, fragmentária como toda memória, e persistente, conseguindo resultados surpreendentes, o que lhe tem valido admiração, principalmente por parte de colegas artistas. O aspecto metalinguístico de seu trabalho (citações muitas, diálogo constante com artistas, a fotografia voltada para si mesma) coloca-o numa tradição, da mais legítima que os modernismos e a contemporaneidade têm produzido: a daqueles que fazem do exercício artístico também uma reflexão sobre o fazer, uma reflexão que se centra especialmente nos códigos da visualidade.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · De *Diálogos à mesa*, de Peter de Brito. 2001. Fonte: coleção do artista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 2 · *Mimese*, de Peter de Brito, 2005.
Fonte: revista *Artéria* 10, 2011.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

3. Performance e auto-representação fotográfica

Numa época que prossegue com as mudanças nas linguagens e as radicaliza, o século XX assistiu ao desfazimento da figura — numa espécie de *mimeseofobia* — chegando à arte não-figurativa, e à arte em que o conceito passou a ser o elemento preponderante. Porém, alguns produtores de linguagem mostraram que a arte do retrato ainda era possível: foi o caso de um Amedeo Modigliani, na 2ª década do século XX e, atuando mormente dos anos 1960 aos 80, Andy Warhol, mais alguns outros poucos, como Chuck Close, que retrataram com vigor humanos seres.

O trabalho de Peter de Brito, artista do desenho e da fotografia, é autônomo, porém tributário, ao mesmo tempo, de toda a tradição do retrato (do autorretrato): do trabalho dos fotógrafos-artistas, do universo duchampiano — readymade, Rrose Sélavy (Darcy Dias, para Brito), trocadilhos — e do repertório da Arte Pop. Seus autorretratos, num processo frenético de metamorfose, apropriam-se de capas de revistas famosas, nas bancas do Brasil, e se dispõem (são 25 revistas/capas) numa vitrine (-*display*): peças atraentes e intocáveis! Aí, o trabalho ganha a dimensão de objeto e/ou instalação. A figura-humana de Peter de Brito se configura galã, ator de filme pornô, drag-queen, noiva, socialite, vedete, esportista e outras *personae*, em trocadilhos visuais, casados à perfeição com os trocadilhos verbais nas capas de revistas, que se metamorfoseiam: CLÁUDIA é CRÁUDIA, BRAVO! é BRABO!, CULT é CULTA, PLAYBOY é PLAYBOF etc (Figura 3). Tal trabalho foi exposto, juntamente com outros, na Galeria Emma Thomas, no ano de 2008 — *Peter de Brito: From Gastão to the World* — mostra esta que se constituiu numa espécie de *site specific*: simulacro de uma loja das que trabalham com grandes grifes. A mostra foi considerada pelo crítico e artista plástico Ricardo Coelho como a melhor dentre as acontecidas em São Paulo, no mencionado ano (Coelho, depoimento ao autor, 2008).

Fazendo uso da paronomásia, o trabalho de Peter de Brito adentra o universo das poéticas intersemióticas (Jakobson, 1974: *passim*) e mostra que Arte e Humor podem estar unidos com um único objetivo: o de sondar o Admirável. Por outro lado, o teor metalinguístico do trabalho salta, dado o diálogo paródico-burlesco que estabelece com as revistas, objeto de uma leitura especial: irônica e amorosa.

4. Auto-representação de outrem, no universo erótico

Não fora a etimologia, que aponta para a prostituição, dir-se-ia ser Peter de Brito um artista pornográfico, já que a pornografia pode ser considerada parte integrante do erotismo, e tendo em conta que o termo "erótico" tem sido utilizado

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · *Auto-retrato*, de Peter de Brito, 2005.
Fonte: revista Piauí 7, 2007.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

para legitimar como Arte todo um setor da produção de linguagem que utiliza as práticas sexuais, ou insinuações das mesmas, como tema (Coli, 2013: 1). Em verdade, não parece ser justo estabelecer limite bem definido entre "erotismo" e "pornografia" — a questão é constatar maior ou menor complexidade na elaboração de obras. Peter de Brito labora num universo em que Eros (o Amor carnal) dá a tônica.

Nesta era da Internet, vislumbram-se fantásticas possibilidades de divulgação de tudo, e para o mundo todo e isto vai de par com uma tremenda sem-cerimônia das pessoas, ansiosas por divulgar a própria imagem, em pelo e sem pejo, só ou acompanhadas, em ação ou estáticas, o que abre as portas, de um lado, para o exibicionismo e, de outro, para o voyeurismo.

Peter de Brito que, desde antes, perseguia esse tema da fama, da celebridade, fez uma espécie de garimpagem e selecionou, dentre milhares de imagens em disponibilidade na Rede, poucas dezenas, e mais cerca de 2 mil, as quais elegeu como material morfo-semântico para os seus cometimentos pictóricos, foto-cinéticos e escultóricos. O fotógrafo-artista já firmado, delegou a outrem a tarefa do registro, apenas se apropriando de imagens escolhidas entre miríades das pesquisadas e encontradas. A oferta, de fato, exorbita!

A exposição que Peter de Brito apresentou, na mesma Galeria Emma Thomas, em 2013: "Refresh: estou ciente e quero continuar", em que visita sítios com conteúdo erótico/pornográfico, traz um trabalho foto-cinético, no qual, em corte-metralhadora, aparecem, em pouco mais de 2 minutos, mais de 1600 imagens de pessoas exibindo-se, ao mesmo tempo em que se auto-fotografam, sem ou com trajes, a que agregou um som análogo ao da Música Concreta; uma escultura em bronze: *oroboro* fálico-anal, objeto para decorar paredes; e vinte e três pinturas. Estas, portanto, predominam, sendo todas executadas a partir do estímulo "imagem capturada na Rede", com a técnica de pintura a óleo (Figuras 4, 5 e 6), que Peter desenvolveu num período de quase 3 anos. Referências: Michelangelo — com sua *androfilia* ou *filiandria* evidente, comparece desde sempre em facturas de Peter de Brito, tendo a considerar os trabalhos fotográficos anteriores em que há a superposição, justaposição e colagem de imagens saídas da Capela Sistina e outras tantas, que foram aproximadas por analogia formal, numa incursão também paronomástica — mais Andy Warhol, Lucian Freud, Alair Gomes, Robert Mappelthorpe, Cindy Sherman e outros. Sem ornamentos kitschizantes, traz o vulgar para o âmbito erudito, com títulos inusitados. Peter de Brito faz um trabalho que almeja se aproximar do que de melhor a arte erótica ou pornoerótica tem produzido: das pinturas e esculturas de Pompeia (que ele pôde ver de perto) ao trabalho fotográfico de Alair Gomes, passando pela

Figura 4 · *Spoken Language(s): English, French*, de Peter de Brito, 2012.
Fonte: coleção do artista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 5 · *Smoke: no*, de Peter de Brito, 2012.
Fonte: coleção do artista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 6 · *Sexual Preference: Straight,* de Peter de Brito, 2012. Fonte: coleção do artista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 7 · *Oroboro*, de Peter de Brito, 2012.
Fonte: coleção do artista.

xilogravura japonesa e filmes, muitos, que adentram o universo das práticas de Eros e Afrodite.

O Realismo pode ser detectado no trabalho pictórico de Peter de Brito, não pura e simplesmente pelo modo como opera uma espécie de *mimese*, avizinhando-se da fotografia, mas pelo fato de os complexos sígnicos apontarem para objetos passíveis de serem existentes, evocando a Semiótica peirceana (Santaella, 2000: *passim*). Outrossim, o processo de elaboração das imagens comporta muito de indexicalidade própria do signo fotográfico, mais aquela detectável em toda arte figurativa (o signo intentando conformar-se ao objeto). A ambiência pornoerótica acaba por contaminar tudo, colocando, no mesmo universo, uma auto-felação e uma abóbora fálica, ressaltando o caráter metafórico do signo. O vídeo Fresh mais o objeto em bronze polido, *oroboro* (Figura 7), completam a cena: festa de Eros, orgia de Dioniso...

Conclusão

As facilidades são justamente as dificuldades de ser-se um artista plástico hoje. Peter de Brito vive uma época da Arte em que não é a excelência de um afazer o que conta, mas o conhecimento de uma grande variedade de afazeres, cuja não-especialização é compensada pela capacidade de relacionar técnicas e métodos, mesmo que, para isto, seja necessário o socorro de técnicos-especialistas e, portanto, a delegação de tarefas a outrem. Peter de Brito sabe e faz e, quando solicita o *know how* de um técnico, sabe como orientá-lo para aquilo a

que pretende chegar. Tem a consciência, por outro lado, de que (quase) todas as tecnologias de (quase) todas as épocas estão por aí, disponíveis — mesclando-se com o que há de mais atual — e que é só ver e utilizar o que é adequado para o seu propósito. Registra anseios da Contemporaneidade. É um artista do Hoje, que se projeta para o Devir. Mesmo não estando incorporado, propriamente, ao mercado de arte, Peter de Brito trabalha incansavelmente, em sua pluralidade e coerência. Um *mestre*, na classificação elaborada por Ezra Pound (1970: 42-43). Se já não se vive um tempo em que as invenções artísticas pululam, a pesquisa, a busca, as tentativas de se chegar a algo novo — herança das vanguardas históricas — continuam na ordem do dia. Peter de Brito investe cérebro e sensibilidade em prol de uma arte que venha a trazer novas mensagens e formas surpreendentes.

Referências

Revista *Artéria* 10 (2011) São Paulo: Nomuque Edições.

Borges, Jorge Luis (1983) *Obras Completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.

Campos, Haroldo de (1997) "Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. O Poema Pós-Utópico." In: *O Arco-Íris Branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, p. 243-269.

Coli, Jorge (2013) Texto de apresentação do folheto da exposição "Refresh — Estou ciente e quero continuar". São Paulo: Galeria Emma Thomas.

Jakobson, Roman (1974) *Linguística e Comunicação*. 7ª ed. Trad. de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix.

Pound, Ezra (1970) *ABC da Literatura*. Trad. de A. de Campos e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix-CEC.

Santaella, Lúcia (2000) *A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Paula Sampaio e a ética nos caminhos

Paula Sampaio and the ethic in the ways

ORLANDO MANESCHY*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual, curador independente e professor pesquisador. Par académico externo da revista.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes. Pça da República s/n. Belém, Pará. CEP 66.017-060, Brasil. E-mail: orlandomaneschy@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda a produção da artista Paula Sampaio, fotografa mineira radicada no estado do Pará (Norte do Brasil), na Amazônia. Sampaio há mais de vinte anos vem lançando seu olhar para as migrações e seus impactos na região, a partir do fluxo migratório incentivado pelos planos de desenvolvimento propagados pelo governo, em especial os que motivaram a construção da Rodovia Transamazônica, no final da década de 1960 e início dos anos 1970. Abordaremos como Sampaio constrói sua obra em contato com o outro, estabelecendo vinculações e constituindo projetos de grande comprometimento com o sujeito e a ética.

Palavras chave: Amazônia / Paula Sampaio / Ética / Arte e Política.

Abstract: *This article discusses the production of artist Paula Sampaio, photographer born in the state of Minas Gerais living in the state of Pará (north of Brazil), in the Amazon. Sampaio for over twenty years has been releasing his look at migration and its impact on the region, from the migration encouraged by development plans propagated by the government, especially those motivating the construction of the Trans-Amazon Highway, in the late 1960s and early 1970. We will discuss how Sampaio builds his projects in contact with each other, establishing linkages and constituting a major commitment to work with the subject and ethics.*

Keywords: *Amazon / Paula Sampaio / Ethic / Art and Politic.*

Introdução

Na produção visual de Paula Sampaio destacamos, neste artigo, alguns projetos de significativa importância dentro do seu modo de trabalho, em que reordena

sua própria obra, a partir do contato com o outro durante os processos de alguns projetos, mergulhando ainda mais na reflexão acerca da cidadania, da fragilidade do sujeito, abandonado à própria sorte nos rincões da região norte do Brasil. Este aprofundamento reflexivo faz com que, em alguns momentos, a artista optasse por exibir as imagens e as vozes do outro como parte do trabalho. Este tempo de sua produção foi constituído a partir de retornos a localidades que visitou ao longo de mais de vinte anos captando a Amazônia, por meio de rotas desenhadas por ela, cruzando as rodovias Transamazônica e Belém-Brasília, no fluxo da relação com migrantes que deslocaram-se em busca de uma vida melhor. A partir desses encontros/desencontros, Sampaio depara-se com sujeitos que lutam para sobreviver em condições extremamente adversas. É no momento da troca, do embate, do diálogo com o outro que sua obra, de matriz documental, acontece e atinge uma outra espessura, em que a fotógrafa passa a ser um agente para o desvelar de condições do humano, reunindo imagens, fragmentos de depoimentos, vídeo para, num conjunto que não se pretende totalizante, lançar luz, por meio da arte, à fragilidade do humano que habita esses lugares esquecidos.

Nessa perspectiva abordaremos o projeto *Antônios e Cândidas tem Sonhos de Sorte* e a instalação *O Lago do Esquecimento*. Serão dois projetos que, em suas instâncias, revelam os processos com os quais Sampaio se relaciona com o outro, como indica a artista ao falar sobre sua produção em *Embarque / Paula Sampaio*, catálogo especial lançado pela Fundação Romulo Maiorana em 2013, (marcando a presença da artista como homenageada no Projeto Arte Pará do ano anterior em que a instalação O *Lago do Esquecimento* faz parte de suas ações artísticas no projeto):

> *É meu destino percorrer esse corpo amazônico. Sua pele, tatuada de rios, florestas e rastros de seres de todo tipo, é um organismo imponderável. Mas é na rota das longas e trágicas estradas da região que surgem os encontros.*
> *No início, as rodovias Transamazônica e Belém Brasília foram o itinerário principal, um motivo para a partida. Com o tempo, os incidentes e o acaso provocaram desvios sem fim. Inocentes paragens, novos caminhos e muitos retornos que estão marcados nesse mapa de lembranças e esquecimentos.*
> *Um caleidoscópio de imagens-histórias foi se construindo, fazendo-se matéria e me abraçando ao fim de cada viagem. E é essa natureza (da vida) a minha estrada.* (Sampaio, 2013: 12).

1. Percursos, percursos, percursos

Paula Sampaio nos convida a compreender que o percurso é intrincado e repleto de pontos de contato, vinculações e surpresas, pois se inscreve no fluxo da vida.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

A artista, chegou a região como migrante, junto com sua família, em busca de novas possibilidades e acabou constituindo um dos documentos mais contundentes acerca da migração na região e das condições enfrentadas pelos cidadãos comuns que se lançaram rumo ao sonho desenvolvimentista. Contemporânea, sua obra dialoga com um legado político da arte brasileira, chamando atenção para situações complexas presentes na vida dos habitantes das localidades nas quais desenvolveu seus projetos.

Em *Antônios e Cândidas tem Sonhos de Sorte*, (1990 – 2010, em fase de conclusão), a fotógrafa atravessa os estados do Pará, Piauí, Maranhão, Acre, Tocantins, Amazonas, Paraíba, Pernambuco, bem como o Distrito Federal, ativando sua rede de relações, organizando um balanço poderoso, materializado em um conjunto de dados e imagens, memórias do povo brasileiro. Sampaio vai concentrar-se em olhar para esse sujeito exilado dentro de seu próprio país, como aponta no texto de sua própria autoria publicado em seu site: "Neste projeto, que vem sendo desenvolvido desde 1990, esses homens e mulheres contam suas histórias materializadas em imagens, escritos e memórias orais, entrelaçadas nesse imenso território onde pulsam sonhos de sorte, nesse Brasil do Norte" (Sampaio, 2005) (Figura 1).

Neste projeto, a artista encontra sujeitos e reencontra outros, anos, décadas depois, em seu longo percurso pelas rodovias, deparando-se com os desejos ainda acalantados, desilusões, vontades de uma vida que ficou fincada à margem das estradas. Sonhos de famílias inteiras que vivem e sobrevivem da forma que podem, e que Sampaio descortina de maneira densa por meio de suas fotografias e dos documentos recolhidos (Figura 2).

No tempo em que este projeto vem ocorrendo, Sampaio estabeleceu relações muito próximas com vários dos sujeitos com os quais interagiu, presenteado os retratados com fotografias, trocando cartas, impressões; costurando laços de amizade com as pessoas (Figura 3). Assim, nessas décadas, terminou por compor uma percepção singular acerca das mudanças na região e sobre os habitantes que margeiam as vias, em especial sobre a Transamazônica, estrada esta que a fotógrafa percorreu em vários dos seus trechos, chegando a sobrevoar para fotografar os segmentos que a floresta tomou de volta.

Este projeto de Paula Sampaio reverbera em outros, mantendo como eixo a "memória oral e imagens do cotidiano de comunidades específicas". As fotos compõem uma série de imagens que perpassa os seus diversos projetos e revelam a figura do anônimo, daquele acostumado com o lento tempo das margens das estradas. (...) Identificações e subjetividades presentificam-se no humano, na paisagem e no lugar que habitam. O olhar de Paula Sampaio amplia essa

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

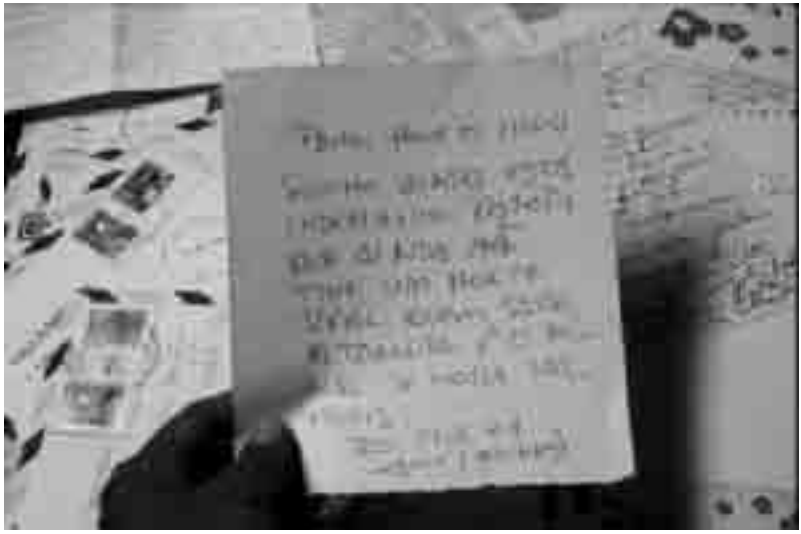


Figura 1 · Paula Sampaio, fotografia, *Tatiane Nascimento Belém-Brasília, São Miguel do Tocantins*, 1998, que integra o projeto *Antônios e Cândidas tem Sonhos de Sorte*. Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará.
Figura 2 · Paula Sampaio, fragmento de vídeo realizado a partir de fotografias, documentos visuais e sonoros coletados pela artista, Projeto *Antônios e Cândidas tem Sonhos de Sorte*, publicado no sítio paulasampaio.com.br, 2012.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · Paula Sampaio, fotografia que compõe o vídeo do Projeto *Antônios e Cândidas tem Sonhos de Sorte*, publicado no sítio paulasampaio.com.br, 2012.

Figura 4 · Paula Sampaio, instalação *O Lago do Esquecimento* (fotografias e video-instalação).
Fonte: Acervo do artista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

realidade e nos faz ver o que ali existe e se potencializa. Trata-se de um olhar político e incisivo que, sem esquecer as questões estéticas, transforma a cena em uma poética e contundente imagem. (Maneschy & Mokarzel, 2012: 145)

Em O Lago do Esquecimento – projeto iniciado em dezembro de 2011, e que teve sua primeira etapa concluída dentro do Projeto Arte Pará 2012, quando Sampaio foi a artista homenageada, e que encontra-se em sua terceira etapa, após receber o *Prêmio Marc Ferrez de Fotografia – 2012* – Funarte/MINC -, Sampaio dirigiu seu foco para o lago formado pela barragem da hidrelétrica de Tucuruí, no Pará, uma das mais importantes fontes de energia do país. Lá, a artista concentra-se nas árvores petrificadas com a inundação para a formação do lago e na descoberta de resistentes moradores, sobrevivendo em algumas das 1.100 ilhas que foram formadas com a enchente; pessoas largadas à própria sorte em uma área que supostamente não deveria ter ninguém habitando. A fotógrafa irá documentar a monumentalidade da construção, os paredões, os túneis de acesso, mas as árvores rígidas e mortas que resistem como esqueletos na placidez das águas que impactaram a artista, conclamando sua atenção. A partir daí, Sampaio começou a cruzar o lago refletindo sobre o apagamento da vida que habitava aquele lugar, fotografando as árvores como últimas testemunhas daquele processo de degradação, encontrando no trajeto e entrevistando os habitantes remanescentes que permanecem ali, vivendo isolados.

Apresentado no Projeto Arte Pará 2012, o primeiro resultado da pesquisa resulta na instalação composta por algumas fotografias e um vídeo feito a partir das imagens tomadas no lago e de áudio composto pelo barulho de barcos e depoimentos, que parece tentar trazer à tona as vozes dos moradores restantes. Pungente, a instalação revela o absurdo do impacto de projetos que se sobrepõem ao humano e a natureza, em nome de uma necessidade de desenvolvimento, como aponta a própria artista em *Embarque / Paula Sampaio*:

> *O rosto de concreto é a tradução do regime autoritário, que na década de 1970 deu início à construção da quarta maior hidrelétrica do mundo: Tucuruí. E ninguém pode imaginar que ao atravessar o túnel de acesso ao lago de mais de 3 mil quilômetros quadrados, formado pelo represamento das águas do rio Tocantins, está cruzando com a energia de aproximadamente 45 trilhões de litros d'água.*
> *Mas, ao tomar a barca e iniciar essa viagem, as cifras gigantes se materializam na paisagem fossilizada e estranhamente poderosa das árvores que silenciosamente revelam os restos das florestas, dos animais, das cidades, das tribos indígenas e das histórias afogadas nesse lago de esquecimentos. Lá, invisíveis, estão mais de seis mil pessoas que vivem no topo das mil e cem ilhas formadas pelo represamento das águas, ao longo de 270 quilômetros quadrados de território paraense.*
> *Isso tudo é somente o prólogo dessa história.* (Sampaio, 2013: 48).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Conclusão

As palavras dessas pessoas, que embaralham-se ao som das hélices na água, quase inaudíveis, parecem como que sair das árvores petrificadas na barragem de Tucuruí. Sampaio ao olhar para o presente parece apontar para os futuros processos de violência na região. São histórias de vidas sonhadas que se depararam com uma realidade dura e que a artista, de forma crítica e sensível, transporta pela imagem, ao campo da arte, estabelecendo no intrincado espaço amazônico um campo de densidade, entre a rigidez das árvores mortas espalhadas pelo "sobrenatural" Lago do Esquecimento (Figura 5).

A obra de Paula Sampaio nos obriga a olhar para a região e para as demandas impostas a esta. Havia um tempo lento e um conhecimento em que natureza e homem se entrelaçavam em meio a processos de vivência de intimidade, no qual a temporalidade da experiência vivida era a medida da compreensão das coisas na existência. Depois, com o avanço da ideia de Progresso, a aceleração das máquinas invadiram a selva, num afã de cruzar o Norte de Leste a Oeste. Tratores, doença e violência constituíram, no delírio desenvolvimentista dos anos 1970, bolsões de miséria e desolação, destruindo sonhos de uma geração de migrantes que acreditaram no *país do futuro verde e amarelo* a ser desenhado em um território às margens da linha do equador.

Infâncias, desejos, futuros. Famílias inteiras deslocadas na tentativa de acreditar em uma vida melhor. Famílias inteiras devastadas por gripe, prostituição e assassinato nos processos de expulsão e dizimação dos povos da floresta. Ameaçadas de morte, as vozes dos que bradavam por justiça muitas vezes foram silenciadas em meio a balas e sangue, jogados em meio a mata.

Militantes, brancos, caboclos, índios que eram da terra ou tornaram-se parte dela, lutaram por um viver com dignidade nos rincões da Amazônia. O governo os esqueceu. Sem títulos de posse, sem remédios, sem estradas, sem rosto, sem voz. Alguns, poucos, raros artistas lançaram seus olhares, lutaram por alguma dignidade. Dentre eles, uma migrante, também trazida, junto com a família, na procura de um futuro melhor compôs, num ir e vir pelas estradas da região caminhos de entendimento, contato, troca e olhar para o outro. Na tentativa de enxergar mais além e deter, neste contato com o outro, um pouco mais do que aquilo que, de maneira singular, captava: dignidade.

Haveria alguma saída? Talvez a ética, o cuidado e a delicadeza que Paula Sampaio emprega, para além de sua sensível e sofisticada fotografia, com o Outro. Nas tantas vozes, nos tantos rostos, visíveis e invisíveis nos quais ela insiste em olhar e reencontrar e tentar descobrir alguma coisa que alimente a alma. Assim, entre fotografias, histórias e pequenos sonhos ainda sonhados, a artista nos fala daquilo que ainda é mais importante: a esperança.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 5 · Paula Sampaio, fotografia, *Lago de Tucuruí / PA*, 2012. Fonte: Acervo do artista.

Talvez seja esta a força que move a artista a lançar-se no fundo do coração da Amazônia, deparando-se com situações de extrema miséria e abandono, mas realizando torções que apenas aqueles que acreditam na potência do humano conseguem fazer, transformar o que poderia ser silenciado em documento, em registro, em arte, dando voz a esses tantos Antônios, Candidas, Tatianes, Joãos e Marias que mesmo tendo sido desconsiderados pelos detentores do poder, conseguiram encontrar na artista alguém que pode lembrar que mesmo esquecidos ali, esses sujeitos existem.

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.

Sampaio, Paula (2005) *Antônios e Cândidas tem Sonhos de Sorte*. [Consult. 2015-02-14] Acessado em: www.paulasampaio.com.br/projetos/antonios-e-candidas-tem-sonhos-de-sorte-2/

Sampaio, Paula. (2013) "As Rotas." In: *Embarque* / Paula Sampaio. Belém: Fundação Romulo Mairona.

A memória da cor na fotografia em preto e branco: a poesia retratada em Felipe Lorientes

The memory of the color in the photo in black and white: poetry portrayed in Felipe Lorientes

PAULO EMÍLIO MACEDO PINTO*

Artigo completo submetido a 9 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Ator, poeta, artista visual, arterapeuta e professor. Licenciado em Artes Plásticas (Universidade Federal de Pernambuco/UFPE); Licenciado e Bacharelado em Psicologia (Universidade de Fortaleza/UNIFOR); Mestre em Psicologia (Universidade Católica de Pernambuco/UNICAP). Bolsista CNPq.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, frequenta o Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas. Avenida Rodrigues de Freitas 265, 4049-021, Porto, Portugal. E-mail: emiliomapin@gmail.com

Resumo: No auge dos seus mais de 90 anos, o fotógrafo Felipe Lorientes encanta-nos com suas histórias e imagens coloridas à mão de um tempo que não volta mais, mas que nos inspira a cuidar daquilo que precisa ser respeitado e preservado como memória, patrimônio vivo, e como herança em meio ao avanço tecnológico, que ora se esquece que toda cor tem uma história de busca poética, algo perdido no passado que vagamente aparece na academia.
Palavras chave: Felipe Lorientes / Fotopintura, Memória.

Abstract: *At the height of its more than 90 years, photographer Felipe Lorientes enchants us with their stories and colorful images hand of a time that will never return, but that inspires us to take care of what needs to be respected and preserved as memory, living heritage and an inheritance in the midst of technological advancement, which sometimes forgets that every color has a history of poetic search, something lost in the past that appears vaguely in the gym.*
Keywords: *Felipe Lorientes / Photopainting / Memory.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Num tempo sem cor

Quando era menino imaginava que a cor só passou a existir depois da televisão, dos filmes e das fotos coloridas. Quando me deparava com o preto e branco das fotografias, do cinema e dos programas antigos de televisão acreditava que o mundo e as coisas eram assim, as pessoas eram assim, viam-se umas às outras dessa forma. O desejo pela cor na fotografia antiga sempre me fascinou, talvez tenha sido por isso que no CSO'2012 tenha apresentado o trabalho dos Mestres Júlio Santos e Telma Saraiva, que versam sobre o retrato pintado à mão, ou a fotopintura no estado do Ceará (Brasil). Essa paixão acabou por me trazer ao doutorado cá em Portugal, querendo compreender o aprendizado que herdamos dos irmãos lusitanos. Nesta busca conheci o Sr. Felipe Lorientes, em Lisboa, fotógrafo que na sutileza da poeta dos pincéis revelava em suas imagens uma realidade diferente daquela que eu pensava quando criança.

Cheguei ao Sr. Felipe Lorientes pela curiosidade, após entrar em contacto com o Acervo Fotográfico do Arquivo Municipal de Lisboa. Nesta casa conheci o Prof. Luís Pavão, um dos responsáveis pela organização do acervo. A generosidade deste professor levou-me a um primeiro encontro pessoal com o fotógrafo, que nem imaginava que após outras visitas a admiração gerada pela primeira conversa transformar-se-ia em amizade.

Conversar com Sr. Felipe Lorientes é adentrar no mundo da fotografia como história. É fazer uma viagem ao passado, onde o ofício confundia-se com paixão e vida. Cada lembrança é uma chama acesa refletida em seus olhos, onde por um momento esquece-se que o tempo passou. Rememorar estes diálogos é uma maneira de perenizar o amor de Lorientes pela fotografia colorida à mão.

Heranças artísticas

Felipe Lorientes nasceu aos vinte e um de janeiro de mil novecentos e vinte três (21.01.1923) e teve a inclinação para as artes desde cedo alimentada pela herança da família paterna. O avô, Sr. Lorientes, era maestro da Orquestra Sinfônica de Madrid, e a avó, Sra. Encarnacion Fernandez, era bailarina e professora de dança clássica no conservatório. Do avô sabe muito pouco, pois não o conheceu, mas da avó guarda na memória os dias que a acompanhava ao conservatório a dar aulas para as raparigas da cidade. Outra lembrança é a dedicação desta senhora à dança. Ao falar dela sua voz enche-se de orgulho, revelando que morrera fazendo o que mais sabia fazer e gostava. Bela e jeitosa ao dançar, partiu em plena alegoria de um carnaval a bailar.

Com certeza esse olhar poético sobre a vida influenciou sua relação com a fotografia, ofício herdado do pai. A leveza e a harmonia das cores que buscava

criar para colorir as imagens em preto e branco eram a música e a dança de seus avós a passear pelos seus dedos e pincéis, dando vida aos retratos.

Para dominar bem os retoques, estudou pintura na antiga Escola de Arte António Arroio. Tal formação o diferenciara dos outros fotopintores, que não prezavam pelo aprimoramento dos detalhes. Assim, Felipe se destacava, e era reconhecido pela dedicação ao trabalho como arte. Segundo ele, havia muitos fotógrafos na época e alguns na zona do Chiado, mas nenhum deles conseguia colorir tão bem as fotografias como ele. Era um terreno aventurado por muitos, mas dominado por poucos.

A fotografia do admirado irmão falecido (Figura 1), revelada e colorida à mão por ele é um resumo da qualidade da grande produção que realizou durante os mais de noventa (90) anos de vida, que ora encontra-se espalhada por várias casas de seus ex-clientes. Como refere Dorothea Lange (cit. por Sontag, 2004: 14) "Todo retrato de outra pessoa é um 'auto-retrato' do fotógrafo".

O tempo da cor

Sr. Felipe Lorientes generosamente abriu sua porta para revelar seu tesouro: memórias construídas por suas mãos. Registros de um passado não muito distante, porém esquecido pelo advento da tecnologia. A força de seu trabalho chama ainda mais atenção por conta das reminiscências nele envolvidas. Cada imagem traz um pedaço da história de alguém, que hoje nem ele mesmo tem esse domínio. Aqui a categoria do tempo pesa, apontando uma nova forma de se relacionar com a fotografia, cerceada pela violência da velocidade.

Sr. Felipe Lorientes abre suas caixas e envelopes e aos poucos entro num mundo cheio de cores, suavidade e contrastes. Ele lamenta, dizendo que o que antes fazia manualmente, hoje faz-se facilmente com a máquina digital. De fato, o tempo muda seguindo outras exigências próprias do espaço. Sua voz forte e ao mesmo tempo cansada comenta sobre a popularização da fotografia, que pela infinidade de recursos corre o risco de ser desqualificada.

Em nossas conversas lembramos sobre o esquecimento das imagens, e de como se é fácil adquirir fotografias (memórias) pessoais em feiras e velharias a preços razoáveis. Lembramos também que ao mesmo tempo que vemos pessoas preocupadas em compilar suas memórias e a de seus antepassados, utilizando as imagens, encontramos esse movimento de abandono. Para o Professor Titus Riedl (2002: 16) "o gesto de destruir fotografias, nesse ambiente, corresponde a um ato simbólico de destruir laços emocionais e apagar memórias".

Ainda sobre a fotografia colorida à mão, esta é uma raridade neste tipo de comércio. Isso porque era algo bastante caro para a época. São poucos os que se

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Fotografia colorida a mão por Felipe Lorientes, gentilmente cedida pelo fotógrafo (na imagem José Lorientes Pereira, o irmão do fotógrafo).
Figura 2 · Fotografia colorida a mão por Felipe Lorientes, gentilmente cedida pelo fotógrafo (na imagem, sua segunda esposa, Maria Fernanda).

desapegam dessas imagens, porque elas trazem um híbrido resistente de duas linguagens artísticas: a fotografia e a pintura. Segundo Sr. Felipe Lorientes a fotografia colorida à mão era mais cara porque era única. Geralmente faziam-se várias imagens em preto e branco, e apenas uma delas era escolhida para ser colorida, devido o trabalho de dedicação que se exigia.

"A colorização desses retratos era feita posteriormente, aplicando-se anilinas e pigmentos sobre a imagem, com técnicas diferentes. O processo de colorização, por ser feito após o processamento fotoquímico, não era considerado fotográfico, apenas decorativo" (Santos, 2010: 3).

Assim, ter acesso à fotografia, em seu tempo, já era algo raro, e a ela pintada era mais raro ainda. Era um mimo para poucos, uma relíquia. Fabris (2009) confirma este pensamento quando nos diz que "o desenvolvimento da fotografia vai de 1839 aos anos 50, quando o interesse pela fotografia se restringe a um pequeno número de amadores, provenientes de classes abastadas, que podiam pagar altos preços cobrados pelos artistas fotógrafos".

D. Fernanda, esposa de Sr. Felipe Lorientes afirma que fotografar muitos faziam, mas colorir era algo ainda mais poético, artesanal, artístico. E seu esposo se destacava em meio aos outros, porque tinha uma formação estética de qualidade. Ela relembra saudosa que foi um sentimento de encantamento e beleza quando recebeu uma fotografia colorida à mão por Sr. Felipe, quando tinha apenas 17 anos de idade. E que aquela imagem foi muito admirada por si, por sua família e amigas. Era algo raro e encantador.

Últimos retoques

Diante da imagem de sua esposa, indignado com as cores desbotadas pelo tempo, Sr. Felipe promete-me futuramente colori-la (Figura 2). Os materiais mais comuns que costumava usar para os retoques de pintura eram: as tintas a óleo, de várias cores e tons; aguarás e chumaço de algodão.

Dona Maria Fernanda, sua esposa, é a guardiã de seu acervo. Sempre muito zelosa e preocupada em deixar resguardada a memória de seu marido. A vida dos dois é feita de encontros, desencontros e reencontros. Uma história de um amor maduro que soube esperar pelo tempo, poética como a imagem feita por ele para presenteá-la quando adolescente. E foi através da fotopintura que ele conquistou o coração dela.

Entre cafés, almoço e cachaça conversamos de tudo um pouco da vida, e sobre o amor deles pelo Brasil, pela alegria de andar em algumas cidades e reconhecer na língua e na arquitetura a herança do povo lusitano.

Em nossa última conversa presenteou-me com uma fotografia feita por ele,

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · Registro da caixinha de materiais de Felipe Lorientes, gentilmente cedida pelo fotógrafo.

guardada num envelope timbrado com o endereço do antigo Studio de Fotografia de sua família: Foto Estefânia, bem no largo de D. Estefânia. Nele é possível ver os serviços oferecidos por aquela casa: *ampliações, reproduções e coloridos*.

Sua caixinha de materiais (Figura 3) para colorir as fotografias, esconde mais um tesouro: um papelote amarelado que denuncia a alquimia certa para obtenção da cor da carne (azul, encarnado e amarelo)... Tesouro maior é perceber a delicadeza dos traços de Felipe Lorientes, que através da suavidade da cor dá a fotografia uma aura divinal.

Referências

Fabris, Annateresa (2008) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Riedl, Titus. (2002) *Últimas lembranças: o retrato da morte no Cariri*, região do nordeste brasileiro. São Paulo: Annableme.

Santos, Júlio. (2010) *Mestre da fotopintura*. Fortaleza, Ceará: Tempo D'Imagem.

Sontag, Susan. (2004) *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras.

Anotações de um artista-viajante: considerações sobre o processo criativo de Marcelo Moscheta

Annotations on an traveler-artist: considerations about the creative process of Marcelo Moscheta

PRISCILA RAMPIN*

Artigo completo submetido a 13 de Janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual. Graduação em artes visuais pela Universidade Federal de Uberlândia.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal Fluminense (UFF), Instituto de Artes e Comunicação Social (IACS). Rua Tiradentes, 148, Ingá, 24210-510, Niterói - RJ, Brasil. E-mail: priscilarampin@me.com

Resumo: Marcelo Moscheta é um artista-viajante. Buscar-se-á compreender o processo criativo do artista a partir do cruzamento do conceito de heterotopia (Foucault, 1980) e do "caminhar atento"(Jacks, 2012), expressão que indica um modo operatório de apreensão da paisagem urbana, aplicado aqui aos lugares distantes e diferentes pelo qual o artista justapõe ao cotidiano.

Palavras chave: Marcelo Moscheta / artista-viajante / processo criativo / heterotopia.

Abstract: *Marcelo Moscheta is a traveler-artist. This paper aims to understand the creative process of the artist by crossing the concept of heterotopia (Foucault, 1980) and "awareness walking" (Jacks, 2012), a term that indicates an operative mode of apprehension of the urban landscape, used here on the distant and different places by which the artist juxtaposes the everyday place.*

Keywords: *Marcelo Moscheta / traveler-artist / creative process / heterotopia.*

Marcelo Moscheta (1976, S. J. do Rio Preto, Brasil) é um artista viajante cuja produção está intimamente relacionada a viagens para locais longínquos, por vezes inóspitos. Nessas experiências, Moscheta rememora as explorações

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

científicas do século XIX das quais artistas da época eram responsáveis pelas anotações (desenho e escrita) da geografia do lugar visitado, das cidades e dos povos encontrados. Intenções aparentemente semelhantes são notadas em duas de suas obras, cujos processos de elaboração são especificamente comentados neste texto: *Deslocando Territórios: projeto para a fronteira Brasil/Uruguai* (2011) e *A line in the Artic #4* (2011).

A instalação *Deslocando Territórios: projeto para a fronteira Brasil/Uruguai* (Figura 1), apresentada na 8a Bienal do Mercosul e criada em uma viagem entre a fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai, mescla o desenho, a coleta e a classificação de pequenas rochas retiradas da fronteira e transpostas para outro lugar, "[...] seu deslocamento acentua a ideia de pertencimento – o lugar onde estavam / o lugar onde estão [...]". (Moscheta apud Ramos, 2011:324)

Andar, observar, anotar, coletar, classificar e arquivar compõem o processo artístico de Moscheta que, além de caracterizar, por si sós, atividades poéticas, desempenham a tarefa de "ajudá-lo" na compreensão e interpretação do lugar: "lembro-me dos artistas do movimento situacionista, foram eles os que me inspiraram a pensar assim, que podemos monitorar nossos passos, assinalar momentos, indicar caminhos que fazemos" (Moscheta, 2013:89). A constatação de deslocamento, – seja devido ao trajeto percorrido entre um lugar e outro, seja devido ao estranhamento em relação ao desconhecido, – é, de fato, própria do artista viajante, caminhante, ou, possivelmente, daquele qualquer que viaja.

Do trajeto entre as cidades de Alegrete e Pelotas, Moscheta trouxe consigo 55 rochas que foram indicadas com suas respectivas coordenadas geográficas. Entre o ritual e o sugestivo protocolo arqueológico, as pedras são escolhidas, coletadas, identificadas, transportadas, lavadas, classificadas, fotografadas e desenhadas para depois ganhar um novo lugar. Lugar este que será sempre flexível e móvel, pois as rochas – também uma metáfora para o corpo do artista – dificilmente retornarão ao seus pontos de origem tão estáveis.

Na fixidez político-territorial que demarca a fronteira entre os dois países, Uruguai e Brasil, há a tentativa solitária e silenciosa de flexibilizar o espaço e construir de modo sensível uma conexão deste com o artista. A atividade empreendida neste processo contradiz a ideia do corpo passivo tão discutida nas teorias contemporâneas. (Jacks, 2004) Moscheta, sistematicamente, abre uma fenda no tempo e no ambiente para justapor momentos distintos: aquele lento e contemplativo da observação à aceleração da atualidade. Ou o momento de uma abertura em um mundo onde a tendência é levar a vida dentro de interiores, – da casa, do escritório, da academia, do carro.

Figura 1 · Marcelo Moscheta, Deslocando Territórios: projeto para a fronteira Brasil/Uruguai, 8ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2011, Foto: fonte própria.
Figura 2 · Marcelo Moscheta, A line in the Artic, Exposição Norte, Rio de Janeiro, de 11 de dez. De 2012 a 17 de fev. De 2013. Foto: fonte própria.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

O senso de simultaneidade, implícito na relação temporal entre a vida ordinária (do que é confortavelmente conhecido), e a apreensão do novo espaço permite um atravessamento com a noção de heterotopia. Sendo esse o caso, parece coerente que o "espaço diferente" de interesse do filósofo Michel Foucault (1980) seja retomado neste texto não como uma interpretação da obra de Moscheta, mas sim como o espaço experimentado em suas viagens. É justamente na disrupção espaço-temporal (Johnson, 2012) e, consequentemente, na sensação de estranhamento que ela produz que o artista entrega-se à tarefa de compreender este espaço diferente.

No mesmo ano de 2011, Moscheta integrou a "expedição" *The Artic Circle* como residente em um lugar inusitado: as terras geladas do Polo Norte. Os trabalhos produzidos durante e após a viagem deixam claro a surpresa do contato com a paisagem tão insólita, "[...] aquele não era um lugar para mentes sadias", nas palavras de Marcelo Moscheta. (2013:13)

Tal qual a defesa de Foucault acerca de que a nossa experiência do mundo se assemelha "[...] a uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama [...]" (1980:411), Moscheta vivencia a alternância de espaços-tempos presentes. A impossibilidade de dominar aquele lugar no Ártico, onde a tecnologia do GPS, do celular e as referências visuais parecem falhar, provocou não somente as sensações de desnorteamento e descontrole, mas remeteram-no às experiências dos antigos navegadores e dos primeiros homens que desejaram fixar-se.

Neste ponto, o aspecto heterotópico pode ser notado duplamente. Primeiramente pelos espaços entrecruzados vividos no barco que, embora fechado em si, é aberto à infinitude do oceano. O barco transporta o passageiro por outros lugares refletindo-os e incorporando-os, tornando-se, assim, um depósito de imaginação. (Johnson, 2012) Por outro lado, há o contato com a vastidão do gélido e desabitado Norte ou com o agreste do Pampa que cinde a paisagem cotidiana.

Tem-se aí o início da sua estratégia para a compreensão e apropriação do lugar, tão caro à sua poética, e com o qual é possível traçar similaridades ao caminhar atento descrito por Jacks [no original em inglês: *walking with attention*]. (2004:6) É somente assim que o caminhante se livra de suas crenças e percepções pré-definidas, abrindo-se para o que o mundo realmente lhe apresenta.

Como um manual da caminhada atenta, originalmente direcionado aos arquitetos urbanos, Jacks explora quatro princípios, a saber: *Sighting, Measuring, Reading, Merging* [em livre adaptação para o português: observação, medição, interpretação e conexão]. (2004) Enquanto caminhamos e observamos, explica

o autor, estabelecemos, intuitivamente, ligações entre os objetos e a paisagem em uma negociação entre aquilo que nos é familiar e aquilo que é novo.

Tomam-se notas das distâncias e localizações, da metragem e dos limites; tarefa que pode ser realizada sem qualquer instrumento de precisão. A impossibilidade de usar acuradamente o G.P.S. impele Moscheta a localizar-se no espaço de modo imaginativo e subjetivo. Desse processo surge a obra *A line in the Artic* (2011) cujos registros foram apresentados em 2013 durante a exposição individual *Norte*, na cidade do Rio de Janeiro (Figura 2): uma fita amarela esticada no solo no exercício de seguir o paralelo e o meridiano.

As medições fornecem aos planejadores urbanos dados para a leitura e interpretação do lugar, como reitera Jacks. (2004) No entanto, para o artista, o componente ficcional de suas medições instauram outras narrativas ou desvios, em termos de Foucault (1980 Corpo e mente verdadeiramente conectados ao ambiente implicam, segundo Jacks (1980) em um elevado grau de consciência e na alteração do sentido do tempo.

Para um turista comum, talvez a apreciação de um cenário seja algo por demais superficial, diferente do explorador e, acrescente-se aqui, do artista-viajante cuja experiência torna-se menos efêmera pelo prazer e curiosidade científica – e artística. (Tuan, 1980)

"Que desejo é esse de se meter em lugares que não parecem feitos para o homem?", indaga-se Moscheta. (2013:8) Foucault talvez lhe respondesse: Sem navegar, seus sonhos se esgotariam!

Conclusão

Buscou-se compreender o processo criativo do artista brasileiro Marcelo Moscheta à luz do conceito de heterotopia (Foucault, 1980), tendo como princípio que: o artista empreende pequenas expedições para lugares diferentes àqueles cujas paisagens lhe são habituais. Tais deslocamentos geram breves, porém profundas, rupturas no tempo presente e o forçam a novas relações perceptivas entre seu corpo, mente e ambiente.

Ademais, a viagem demanda-lhe a sistematização de procedimentos que o ajuda a entender o lugar e a conectar-se a ele. O protocolo de tarefas cumpridas pelo artista, longe de ser matemático e por demais racional, afina-se à prática da caminhada atenta explicada no texto *Reimagining Walking: four practices* (2012) [em português: Reimaginando a caminhada: quatro práticas] citado no presente texto.

O apelo do autor é à criatividade e à imaginação, contrárias à alienação e à cegueira perceptiva atribuídas à modernidade e à pós-modernidade. Os artistas reconhecem a caminhada como um ato subversivo por seu caráter imediato,

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

essencial e exclusivamente humano. (Jacks, 2012) É no enfrentamento diante do lugar heterotópico que a imaginação lhe confere diferentes possibilidades de interpretação e conexão: "lá, na paisagem, não detenho controle do tempo ou do espaço e deixo-me, assim, aberto à experiência do maravilhamento com o entorno, para o encontro com a essência do lugar" (Moscheta, 2013: 9).

Referências

8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética: catálogo (2011). Coordenação: Alexandre Dias Ramos. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, p. 322-327. ISBN 978-85-99501-20-7

Foucault, Michel (1984) Outros Espaços. In: da Motta, Manoel Barros (org.) (2009) *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2a ed., p. 411-422. ISBN 978-85-218-0390-4

Jacks, Ben (2004). *Reimagining Walking: four practices*. Journal of Architectural Education (1984–), vol. 57, n. 3, Fev. 2004, p. 5-9. [Consult 12/13/2014], Disponível em <URL: www.jstor.org/stable/1425774>

Johnson, Peter (2012) *History of the Concept of Heterotopia*, Heterotopian Studies, [Consult 2014-12-18]. Disponível em <URL: www.heterotopiastudies.com/wp-content/uploads/2012/05/History-of-the-Concept-of-Heterotopia-pdf.pdf>

Moscheta, Marcelo (2013). *Norte*. Rio de Janeiro: Imã Editorial. ISBN 978-85-64528-53-6

Tuan, Yi Fu (1980). Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980.

O Imenso Desenho de Um Breve Encontro: Álvaro Siza

The Immense Drawing of a Brief Meeting: Álvaro Siza

RAQUEL NUNES DE ALMEIDA E CASAL PELAYO*
TERESA SARAIVA PIRES DA FONSECA DIAS DA FONSECA**

Artigo completo submetido a 8 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2014

*Artista visual. Licenciado em Artes plásticas — Pintura pela Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP); Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras (FLUP); Doutor em Ciências da Educação pela Universidade do Porto, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação (FPCEUP).

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto (UP), Faculdade de Arquitetura (FA). Via Panorâmica, S/N, 4150-564 Porto, Portugal e Universidade do Porto (UP), Faculdade de Belas Artes (FBA) Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS). Avenida Rodrigues de Freitas, 265, 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: mpelayo@arq.up.pt

**Arquiteta. Licenciatura em Arquitetura pela Universidade do Porto, Faculdade de Arquitetura (FAUP); Doutoramento em Arquitetura, FAUP.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto (UP) Faculdade de Arquitectura (FAUP), Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo (CEAU/FAUP). Via Panorâmica, S/N | 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: tfonseca@arq.up.pt

Resumo: O arquiteto português Álvaro Siza sempre acompanhou a sua atividade projectual com a prática do desenho à mão levantada. Procede-se à análise de uma amostra da sua extensa obra gráfica, buscando caracterizá-la nas suas linhas de força predominantes e inquirindo suas possíveis influências mais diretas. Encontram-se paralelos que se expandem no tempo com a obra da sua mulher, a artista Maria Antónia Siza (1940-1973).

Palavras-chave: Álvaro Siza / desenho / arte / arquitetura / Maria Antónia Siza.

Abstract: *The Portuguese architect Álvaro Siza practices free hand drawing along with his architectural design work. A sample of his large graphic work is analyzed, in an effort to characterize it, in terms of its predominant guidelines and close influence. Extended in time, parallels are found with his wife work, the artist Maria Antónia Siza (1940-1973).*

Keywords: *Álvaro Siza / drawing / art / architecture / Maria Antónia Siza.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Prólogo

O cheiro do café inundava agora a sala, vindo da cozinha lá ao fundo, cortando o frio da casa que finalmente se via iluminada após tantos meses esvaziada de gente. Momentaneamente instaladas à mesa, perscrutamos o espaço à procura das vivências de que só os objetos sabem ser guardiões e testemunhas. Uma tinha nos olhos a novidade enquanto a outra imaginava como seria um olhar inaugural sobre o seu espaço e sobre os seus objetos de toda uma vida preenchida. Aparentemente, por entre as coisas na desarrumação própria de uma casa em obras de renovação, só os quadros guardavam ciosamente seus lugares habituais nas paredes. Nosso olhar silenciou-se, estancando diante de dois quadrinhos, pouco menos que A4s, de singelas molduras, que se acompanhavam um ao outro no confronto com a passagem do tempo naquela sala. Ambos desenhos, ambos desenhos a pena, ambos desenhos lineares, ambos desenhos compondo linhas onde se adivinham pessoas, gestos e rostos impregnados de mistérios, ambos "sizas". Por vezes o concreto ultrapassa o especulativo e este foi um momento assim, de revelação de significados e vicissitudes em objetos que acompanham as nossas vidas. Se a dança de rostos inscrita num dos papéis já amarelados era de Álvaro, a dança de corpos era de Antónia.

1. Introdução

Álvaro Siza é atualmente a figura mais premiada da arquitetura mundial. Na sua autobiografia desvenda que se tornou arquiteto e não escultor para não contrariar o pai, que iniciou a atividade profissional ainda estudante por falta de paciência para só estudar e que trabalhar com Fernando Távora foi equivalente a continuar estudos. Que foi docente na Escola de Belas Artes do Porto e começou a trabalhar em Portugal, aceitou convites de outros países mas só após vários prémios internacionais foi convidado para projetar em Portugal, malgrado ter sido classificado como "estrangeirado". Compreende, até certo ponto, que o considerem lento e pouco enérgico e sente que, quando tem continuidade, o trabalho se transforma numa corrida de obstáculos. Reconhece-se como um apaixonado pela arquitetura que paradoxalmente acalenta secretos desejos de a abandonar para fazer algo que ainda não sabe bem o quê. (Siza, 2000: 147,148)

No âmbito desta misteriosa indecisão estarão as outras atividades a que se tem dedicado com intensidade e que se inscrevem noutros campos, o do Design e o da Arte. Na área do design industrial Álvaro Siza conta com uma vasta, diversificada e abrangente obra que passa pelo mobiliário, cerâmica, cutelaria, tapeçaria, ourivesaria, iluminação, ferragens, linhas de equipamentos sanitário e elétrico, entre outras. No campo artístico, para lá de incursão pontual na

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Siza, Álvaro, 1974, *Sem Título*, Pena sobre papel, 20x15cm. Coleção Teresa Pires da Fonseca.
Figura 2 · Siza, Antónia, s.d, *Sem Título*, Esferográfica sobre papel,. 21x29cm. Coleção Teresa Pires da Fonseca.

escultura, Álvaro Siza mantém desde a juventude uma intensa e constante obra gráfica, autónoma relativamente àquela que realiza no quadro dos processos de conceção em arquitetura e em design e que tem merecido exibição nacional e internacional tanto em exposições como em edições sob forma de livros.

2. Navegando sobre o híbrido das cidades

O objeto desta incursão é precisamente a obra gráfica de Álvaro Siza, cuja leitura e receção, até ao momento, nunca se descolou do campo da arquitetura ou design, embora remetendo-a para territórios imprecisos e ambíguos que serão as margens fronteiriças destes campos. No entanto, é possível e pertinente que parte do corpo gráfico de Siza seja olhado como obra artística de pleno direito, uma vez que ultrapassa claramente essas demarcações. Desde logo, aquela parte que se constitui de desenhos cujo fim está neles próprios, não desempenhando nenhuma outra função, seja ela instrumental ou conceptual no quadro de qualquer dos dois outros campos. É nas palavras do próprio autor que encontramos uma clara distinção entre o uso instrumental que faz do desenho em contexto da conceção arquitetónica ou de design e aquela que desenvolve numa produção gráfica outra, alheia a esses processos. Diz ele:

> *A maior parte dos meus desenhos obedece a um fim preciso: encontrar a Forma que responda à Função e da função se liberte — e do esforço — abrindo-se a imprevisível destino. Simultaneamente ou não, "ao lado", surge outro desenho. Desenho de prazer, de ausência, de repouso* (...) (Siza, ap. Santos, 2011).

A obra gráfica de Siza no campo artístico, assim delimitada, pode dividir-se em duas grandes temáticas, os retratos e aquilo que poderemos chamar de figurações poéticas. De facto ela é assumida como:

> *Uma espécie de libertação do trabalho de arquitetura, que é muito condicionado* (...) *às vezes cansa* (...) *e quando cansa liberta-se a mão e a mente, e então saem desenhos que não têm a ver com arquitetura* (...) *desenhos de figuras, personagens, retratos* (...) (Siza, ap. Santos, 2011).

Entre outras, a exposição realizada em Veneza em 2012 "Álvaro Siza. Viagem sem programa" comissariada por Ruffino e Betti, mostrou parte deste trabalho artístico e dividiu-se precisamente em desenho e retrato, propondo-se mostrar "o homem" nos seus aspetos mais íntimos e privados. Não excluiu, no entanto, os desenhos de conceção arquitetural e de viagem até porque se tratava de um evento paralelo à Bienal de Veneza — Mostra de Arquitetura — que

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

nesse ano distinguiu o arquiteto com o Leão de Ouro da arquitetura, mantendo os desenhos expostos no espaço ambíguo atrás referido. Mas não deixa de ser revelador o discurso dos curadores, que notam que os desenhos de Sisa se "impregnam gradualmente com memórias, sentimentos, notas irónicas e visões, todas válidas, como inerentes à vida" referindo ainda "um percurso emotivo" (Ruffino & Betti, 2012). Veem, portanto, na obra gráfica de Siza um "conteúdo de verdade" que segundo Theodor Adorno é inerente à arte:

> *O conteúdo de verdade das obras de arte, do qual sua qualidade depende* (...) *é histórico até ao mais profundo de si mesmo.* (...) *A história é imanente às obras, não é nenhum destino exterior, nenhuma avaliação flutuante* (Adorno, ap. Freitas, 2005).

De facto, a obra gráfica não projetual de Siza reúne as várias características inerentes à produção artística que implica, hoje — apesar de historicamente nem sempre assim ser — a produção ser autónoma e sem outro fim, imbuir-se de "conteúdo de verdade" e de uma transcendência que sentimos também em Siza e que resulta da "dialética negativa" que Adorno também descreve como fator inerente à obra de arte:

> *As obras de arte representam as contradições como todo* (...). *Só através de sua mediação* (...) *é que são capazes de transcender, graças à expressão, a situação antagonista. As contradições objetivas sulcam o sujeito; não são por ele postas, nem produzidas por sua consciência* (...). *Os antagonismos são tecnicamente articulados: na composição imanente das obras, que torna a interpretação translúcida às relações de tensão no exterior. As tensões não são copiadas, mas dão forma à coisa* (...) (Adorno, ap. Freitas, 2005).

O aspeto que se afigura porventura problemático e eventualmente responsável pela ambiguidade na qual a receção desta obra se vem enredando é o de uma aparente falta de intencionalidade do seu autor de operar no campo artístico que na verdade não será mais do que expressão da modéstia que também usa na descrição das circunstâncias mundanas desse trabalho como constatámos atrás. Tal não é caso inédito na história da arte e nada retira ao valor artístico imanente à obra.

De seguida procede-se à análise de aspetos formais, técnicos e de conteúdo nomeadamente no que diz respeito às poéticas recorrentes na generalidade da obra gráfica deste autor visual, procurando influências e ensaiando-se a hipótese de existirem paralelos que se expandem no tempo, com a obra da sua mulher, a artista Maria Antónia Siza (1940-1973).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

3. Repetir nunca é repetir

Salvaguardando as diferenças que naturalmente as distinguem, o estudo comparativo realizado entre as obras gráficas de Álvaro Siza e de Antónia Siza evidencia alguns paralelismos entre as mesmas. Estabelecem-se estes a nível gráfico, a nível formal e a nível do conteúdo semântico.

A nível gráfico é comum a ambas obras o uso do desenho que sempre traz consigo um certo desprezo, não pela arte, mas por aquilo que será a "grande arte" ou a "arte com A maiúsculo" já que se trata de um meio despretensioso. De facto nenhum deles procurou reconhecimento em meio próprio, mantendo a prática do desenho na intimidade do quotidiano familiar ou próximo.

Na análise aos desenhos e de parte a parte detetamos o recurso radical do imediatismo do desenho que é implementado sem arrependimentos, naquilo que podemos chamar de uso de uma "linha prodigiosa" que articula repetição gráfica e processos eidéticos. A imagem vê-se mentalmente antes da sua produção. O processo do desenho segue-se à revelação da imagem previamente concebida naquilo que se poderá descrever como uma visão ou vislumbre imagético prévio ao arranque do desenho.

Este processo criativo e de implementação gráfica é comum aos desenhos de ambos e exige grande acuidade do traço, domínio do meio riscador desde a primeira incisão e principalmente exige um domínio cognitivo e do corpo que nada tem a ver com o exercício inconsequente e banal de uma suposta facilidade que tem sido por vezes referida como característica do desenho de Álvaro Siza. É porque também ele conhece bem o processo a que nos referimos que Álvaro pode descrever com a seguinte acutilância o processo de desenho da sua mulher:

> *Tomava uma peninha* (...) *uma espécie de bisturi de alta cirurgia, afiado, duro e elementar. Pressionada, a fenda por onde escorria a tinta abria-se, o traço adquiria inesperada espessura" e concluir: "Esse dom é o resultado de uma concentração total, da espera do instante, no deserto. Por vezes o instante queima* (Siza, ap. Almeida, 2002: 15).

Ao caráter eidético presente em ambas as produções gráficas junta-se o também um partilhado processo de repetição de certas imagens mentais recorrentes a cada autor, processo este que nos parece estar ligado ao primeiro. No caso de Antónia as figuras humanas surgem sempre com as mesmas características como se de uma só se tratasse. O mesmo se poderá dizer dos inúmeros cavalos de Álvaro que se repetem até à exaustão de serem um só. Quais alter-ego dos autores.

A nível formal encontramos em ambas as obras a predileção pela figura humana, pelas poses em escorço e pela representação de conjuntos de seres

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · Álvaro Siza, 2003, *Sem Título*, caneta sobre papel, 21x29cm. Fonte: Higino & Siza (2003).
Figura 4 · Antónia Siza, s.d. *Sem Título*, Pena sobre papel, 21x29cm. Fonte: Almeida (2002).
Figura 5 · Álvaro Siza, 1993, *Chez Cavaca*, Caneta sobre papel, 29x42cm. Coleção Teresa Fonseca (reprodução).
Figura 6 · Antónia Siza, s.d. *Sem Título*, Pena sobre papel, 21x29cm. Fonte: Almeida (2002).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

em interação. Em Antónia encontramos séries de seres humanos numa *mise-en-scène* de figuras algo contorcidas cujos membros se articulam e deformam, por vezes só mantendo a congruência formal por recurso a elaborados panejamentos, que convivem dramática e algo satiricamente no espaço tridimensional e abstrato da folha. Em Álvaro encontramos nos retratos de grupo a mesma vontade de elencar os sujeitos problematizando as complexas relações entre eles. Diferentemente de Antónia, Álvaro não se reduz nestes desenhos — nem nos retratos de pessoas isoladas — ao não-espaço da folha, ele usa também a inserção das figuras num determinado espaço perspético como meio expressivo a par do espaço entre os corpos, algo que lhe virá da sua arquitetura onde o espaço é humanizado, é um espaço para o corpo e naturalmente o espaço é para o arquiteto a matéria expressiva.

Já nos desenhos de animais, frequentemente com mais do que uma figura — normalmente cavalos mas também pássaros e figuras híbridas, porque aladas, é frequente o uso do não-espaço remetendo para esse não-lugar que é a bidimensionalidade da folha de papel, usando apenas a relação entre os corpos e suas posições relativas como recurso expressivo maior da imagem, tal como Antónia.

No que diz respeito ao conteúdo das obras e considerando os paralelismos anteriormente analisados, verificamos que os significados, sempre impossíveis de traduzir cabalmente por outros meios que não as obras elas próprias, dizem respeito em ambos os casos a processos identitários da pessoa, naquilo que ela formaliza e indaga na relação consigo mesma e com os outros. Uma problematização do socialmente insuportável. No entanto, se o espaço plástico em que Antónia se move é planar e inquietante já o de Álvaro é tridimensional e redentor. Ambos os trabalhos possuem, no entanto, um caráter íntimo, de revelação experiencial na qual os artistas se veem, redescobrem e se recriam eles próprios.

Estas obras também significam pela fragilidade a que se remetem, escolhendo o frágil e simples desenho como meio, ignorando modas e espartilhos do "mundo da arte", propondo-se a viver a arte como acontecimento natural do quotidiano numa lógica próxima das correntes que são afinal as da sua geração, dos anos 1960/70s, onde também as fronteiras da arte e da vida se esbateram e das quais se destaca o movimento *fluxus*, os *happenings* e a predileção pelo efémero.

Num e noutro caso os desenhos "acontecem", por vezes em contextos coletivos como jantares entre amigos e aí, novamente se repetem sem se repetir e as duas obras repetem-se novamente, não se repetindo, como que desenhando a evidência.

Essencialmente — Conclusão

A criação artística de Álvaro Siza consubstanciada pelos seus desenhos não

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 7 · Álvaro Siza, 2008, *P/ o Carlos*, lápis de grafite sobre papel, 21x29cm. Álvaro Siza — esquissos ao jantar (Expo) Porto, Lugar do Desenho — Fundação Júlio Resende Dez 2009 — Jan 2010.
Figura 8 · Antónia Siza, s.d. *Sem Título*, Pincel sobre papel, 21x29cm. Fonte: Almeida (2002).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

projetuais não tem sido equacionada devidamente, embora o artista conte com exposições um pouco por todo o mundo, sendo rececionada num espaço de ambiguidades. Também não tem sido devidamente enquadrada enquanto objeto de investigação sendo necessário alguma distinção entre o arquiteto, o designer e o artista. Só dessa forma será possível apreciar o criador Álvaro Siza como alguém que tem tido intencional ou acidentalmente uma capacidade extraordinária de libertação do jugo das fronteiras disciplinares. Ele possui essa capacidade de reinventar-se como um mutante, ator em diversos teatros, algo que aprendeu provavelmente com Fernando Pessoa.

Conclui-se que há, entre Álvaro e Antónia Siza, para lá de uma eventual admiração recíproca, uma partilha do entendimento e dum posicionamento perante o fenómeno artístico que emana dos vários paralelismos que encontramos entre as duas obras, seja na linha prodigiosa — a nível gráfico —, seja no uso do espaço entre as figuras como recurso expressivo mais determinante — a nível formal —, seja nos conteúdos que se movem dentro de questionamentos identitários, efémeros e domésticos — a nível da significação.

Referências

Almeida, Bernardo (2002). *Maria Antónia Siza 1940-1973*. Porto: Árvore, Cooperativa de Actividades Artísticas e Edições ASA.

Fonseca, Sofia (2013) "Siza Vieira expõe desenho figurativo em Paris." *Diário de Notícias, Artes,* 9 Dez.

Freitas, Verlaine (2005) "Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno". In: Duarte, R., Figueiredo, V., & Kangussu, I. (2005). *Theoria aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos. pp. 45-56.

Ruffino, Greta & Betti, Raul (2012) Álvaro Siza: *Viagem sem Programa: Drawings*. Veneza: Medicina Mentis e Fondazione Querini Stampalia.

Santos, João (2011) Álvaro Siza: Desenhos no Museu de Santa Maria. Açores.

Siza, Álvaro (2000) *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70. ISBN:972-44-1033-1

Mar de Tierra: criação de Miquel Barcelò para a Catedral de Palma de Mallorca

Sea of Clay: work of Miquel Barcelò in Palma de Mallorca Cathedral

REGINA LARA SILVEIRA MELLO*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista do vidro e da cerâmica e Professora. Doutorado em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCAMP), Mestrado em Arte na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Bacharelado em Design na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).
AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Centro de Educação, Filosofia e Teologia (CEFT), Programa de Pós--Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (EAHC) e Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design (FAU-DI). Rua da Consolação, 930, 01302-907 São Paulo, SP, Brasil. E-mail: regina.mello@mackenzie.br

Resumo: Miquel Barcelò instalou imenso painel de cerâmica na Catedral La SEU em Palma de Mallorca, Espanha. O artigo reflete sobre o processo criativo dos temas da iconografia evangélica "Multiplicação dos pães e peixes" e "Bodas de Canaã"que utiliza a transformação da matéria cerâmica como metáfora, trancendendo o significado religioso da obra, inserindo "Mar de Tierra" no campo da arte.
Palavras chave: processo criativo / fluir de idéias / arte sacra.

Abstract: *Miquel Barcelò installed a huge ceramic panel in La SEU Cathedral in Palma de Mallorca, Spain. The article debates the creative process of themes from the Gospel iconography "Multiplication of the loaves and fishes" and "Marriage at Cana" using the transformation of ceramic material as a metaphor. That goes beyond the religious significance of the work, to embed "Mar de Tierra" in the art field.*
Keywords: *creative process / flow / religious art.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

"Mar de Tierra" é um imenso painel de cerâmica instalado na Catedral da Eucaristia, conhecida como La SEU, na cidade de Palma, capital de Mallorca, Ilhas Baleares, Espanha (Ibiza, Mallorca e Menorca são ilhas situadas em frente à costa oriental espanhola, entre a França e o Norte de África) (Figura 1). Na Capela situada na abside lateral direita da cabeceira foi instalado um painel de cerâmica policromada de aproximadamente 300m² cobrindo quase a totalidade das paredes. A obra completa inclui cinco janelas com vitrais de 12m de altura trabalhados com várias tonalidades de grisailles (técnica de pintura de sombreados utilizada em vitrais desde a idade média), realizada pelo artista no ateliê de vitrais de Jean-Dominique Fleury em Toulouse, na França. E um conjunto mobiliário litúrgico feito em pedra de Binissalem, região no interior da ilha de Mallorca que explora minas de pedra em belos tons de branco acinzentados. Neste artigo destacamos a criação do painel de cerâmica policromada.

Miquel Barcelò criou "Mar de Tierra" entre os anos de 2000 e 2006, considerando desde a aprovação do projeto até sua finalização (Figura 2). Entendemos o processo criativo como um fluxo contínuo de idéias que o artista realiza motivado por dimensões internas, inspirações geradas pelo tema, conhecimentos e habilidades na materialização da obra, ou externas como absorção de acasos, além de aspectos culturais, relações com o público e envolvimento no campo da arte. Mihalyi Csikzentmihalyi desenvolveu o conceito de *flow*, o fluir de idéias correntes descrito como um estado de profunda concentração quando pensamentos, intenções, sentimentos e todos os sentidos enfocam o mesmo objetivo geral (Csikzentmihalyi, 1996). O *flow* ocorre em processos de criação das mais variadas áreas, porém pensa-lo no campo das artes visuais estimulou a compreensão do fazer artístico, o fluir de idéias correntes no processo de criação da obra de arte (Mello, 2008).

Fotografamos fartamente a obra e percorremos a região de Palma, percebendo em toda parte seu imaginário profundamente inspirado em temas marinhos, refletido em decorações com peixes, conchas e algas nas edificações, revelando o apreço pelo mar do povo que mora na ilha de Mallorca. Conversas com zeladores da catedral, observação cuidadosa das formas modeladas na cerâmica e pesquisa em reportagens do período contribuíram para entendermos como a obra surgiu.

1. Gestação do Projeto

Miguel Barcelò é um artista mundialmente conhecido, nascido em Felanitx, ilha de Mallorca (1957) (Figura 3), atualmente reside e trabalha em Paris, mas retorna constantemente a terra natal onde mantém contato com parentes e amigos como Catalina Cantarellas e Biel Mesquida, ambos da Universidade das Ilhas Baleares. Em

Figura 1 · Catedral La SEU em Palma de Mallorca, Espanha, foto de Wladyslaw, 2014.
Fonte: www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Mallorca_Kathedrale_von_Palma6.jpg
Figura 2 · Obra de Miquel Barcelò na Capela da Adoração do Santíssimo na Catedral La SEU em Palma de Mallorca, Espanha, foto de Mercé Gambùs (Gambùs,Tous, Suau, 2009).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

janeiro de 2000, o artista foi indicado ao título de Doutor Honores Causa e inicia o processo de criação que resultou em Mar de Tierra. Na primeira reunião envolvendo representantes da universidade, do patrimônio cultural, do conselho de educação e o bispo de Palma de Mallorca, determinou-se que Barcelò fizesse uma exposição com o tema "Gárgulas", com obras exclusivas que seriam criadas nos dois anos seguintes. O artista começou a visitar La SEU frequentemente e acalentou a idéia de uma intervenção permanente no edifício, como alternativa à exposição (Gambùs, 2009).

Em novas reuniões envolvendo o artista, o bispo e demais representantes da comunidade foi escolhida a Capela de São Pedro para realizar a intervenção proposta por Barcelò. No local havia um imenso retábulo neoclássico de madeira que cobria as cinco janelas originais deixando a capela totalmente escura, o que desequilibrava a percepção luminosa, não somente dos tradicionais pontos focais da cabeceira como também nos circuitos internos da luz, desvalorizando as possibilidades simbólicas desta Catedral gótica. O projeto foi autorizado pelo desejo de mudança na Capela de São Pedro e por considerar-se oportuna uma intervenção que permitiria a entrada da arte contemporânea num edifício histórico, dando continuidade à tradição em La SEU vinculada ao modernismo de Antoni Gaudi, que promoveu intervenções significativas na Catedral quando foi chamado para restaurá-la no início do século 20 (Llabrès, Puig, Vivas, 2008).

2. A materialização da obra "Mar de Tierra"

Em dezembro de 2000 Miguel Barcelò foi nomeado *Doutor Honoris Causa* pela Universidade das Ilhas Baleares. Em sucessivas reuniões o tema e os motivos empregados na decoração foram determinados, a Capela transformou-se em Adoração do Santíssimo, onde seriam celebradas missas aos conventuais nos dias da semana. Em função deste novo plano de uso decidiu-se que o tema a ser desenvolvido pelo artista seria a "Multiplicação dos pães e peixes" e as "Bodas de Canaã". A idéia do pão da vida como promessa da eucaristia deveria orientar o discurso iconográfico e simbólico a ser proposto por Barcelò (Gambùs, 2009).

O artista apresentou seu projeto à comissão em desenhos e numa pequena maquete, que ficaram expostos publicamente para facilitar a arrecadação de verbas doadas pelos freqüentadores e visitantes da Catedral La SEU. Foi criada uma fundação especificamente para fazer o levantamento de custos e gerir a realização da obra, contando com patrocínios e doações da comunidade.

No verão europeu de 2001, Barcelò mudou-se para Vietri Sul Mare, região de Nápoles na Costa Amalfitana, sul da Itália, estabelecendo um ritual cotidiano de trabalho, onde percorria a cidade de bicicleta fotografando pequenos animais até entrar no ateliê do ceramista Vicenzo Santoriello para trabalhar.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · O artista Miquel Barcelò, Espanha, 2011.
Fotografia de Ramon Pèrez Niz.
Fonte: www.pt.wikipedia.org/wiki/Miquel_Barcelo/
File:20110227miquel2.jpg

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Foram feitos diversos testes, provas de retração da argila durante a secagem e também de resistência a rachaduras durante o processo peculiar de modelagem do artista, que exigia enorme plasticidade da massa cerâmica. Uma argila vinda do norte da Alemanha mostrou-se a mais adequada à realização do trabalho. Em entrevista Santoriello comenta que Barceló sempre manteve uma atitude muito respeitosa com a tradicional produção de cerâmica de Vietri sul Mare, interessando-se por conhecer as mais diversas técnicas de produção do local.

Conforme o trabalho ia tomando forma, o artista afixava desenhos numa grande maquete da capela feita em madeira, semelhante ao espaço real da capela. Barcelò fez algumas peças de cerâmica estudando partes do painel policromado e muitos desenhos, que remetem a imagens recorrentes em toda sua obra, como peixes, polvos e elementos da vida marinha (Gambús, 2009).

Durante o período de seis anos de realização da obra (2000-2006), houve momentos marcantes para o artista como receber o importante prêmio espanhol "Príncipe de Astúrias das Artes 2003". E o falecimento em 2004, do bispo de Palma de Mallorca, Teodor Ubeda, que desde o início fora grande incentivador do projeto e foi atendido em seu desejo de ser sepultado no interior da capela. (Ortas & Torres, 2008).

3. Absorção do acaso no processo criativo de Barcelò

A coloração e modelagem do painel policromado envolveram Barcelò num ritmo, estabelecendo um tempo próprio, onde fazer gestos semelhantes repetidas vezes cria um ritual de trabalho, que pode provocar uma sensação de êxtase, de satisfação estética e ao mesmo tempo de inquietação, um incomodo criativo que retro alimenta o fluir de idéias correntes impulsionando a continuidade da obra (Csikzentmihalyi, 1998).

O artista dispôs o seu imenso painel feito de placas de argila úmida sobre uma trama metálica de apoio e inclinou-a a aproximadamente 25° com relação ao chão (Figura 4). Pelos espaços livres da trama ele ia modelando a parte de baixo da argila, usando ferramentas cortantes e até mesmo luvas de Box com as quais socava a placa provocando elevações na parte superior. Para controlar melhor o trabalho, Barcelò instalou uma câmera de vídeo que filmava a parte superior e enviava a imagem a uma televisão, que ficava ao seu lado embaixo da imensa placa de argila, mostrando como a modelagem ia ficando. (Ortas & Torres, 2008).

Na coloração utilizou esmaltes e engobes, despejando grandes quantidades sobre o painel, aspergindo esmalte líquido, por vezes pincelando, rabiscando conforme desejava (Figura 5). Na medida em que o artista estudava o tempo de escorrimento relativo àquela inclinação dada à placa cerâmica, ia controlando o aparecimento de

Figura 4 · Barceló observando as imensas placas de argila, aguardando o ponto certo para iniciar a modelagem das formas. (Ortas & Torres, 2008).
Figura 5 · O artista pintando com engobes e esmaltes a argila modelada. (Ortas & Torres, 2008).
Figura 6 · Cristo sobre o Sacrário, detalhe da obra pronta no atelie de Vicenzo Santoriello, ainda não fixada na Capela, foto do ceramista (Ortas & Torres, 2008).
Figura 7 · Obra finalizada e aplicada na Capela da Adoração do Santíssimo na Catedral La SEU em Palma de Mallorca, Espanha, foto da autora (2010).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

acasos que podem favorecer ou dificultar o processo criativo (Ostrower, 1990). Nas palavras do artista: "... a menudo es cuestión de permitir que el azar que forma determinado detalle, decida el tratamiento de toda a pared." (Ortas & Torres, 2008).

Esta maneira de trabalhar é semelhante a outros artistas contemporâneos. Depoimentos do artista norte americano Jackson Pollock, um expoente do movimento conhecido como Action Painting, descrevem a maneira como trabalhava, estendendo telas enormes no chão, trabalhando em volta ou em cima delas, pois dizia que gostava de ficar literalmente *na* pintura. O *Action Painting* valorizava o gesto espontâneo na pintura, feita num ritual, uma seqüência de movimentações, de acréscimo de materiais, "até que o quadro tenha vida própria" (Pollock apud Chipp, 1999: 556). Pollock descrevia o trabalho como um fluxo contínuo, sem acidentes, sem começo nem fim, ressaltando que o essencial era manter uma relação de intimidade, de envolvimento com a obra, para que houvesse harmonia. "Quando eu perco o contato com a obra o resultado é confuso", dizia o artista (Pollock apud Chipp, 1999: 557).

4. A utilização do barro e o simbolismo religioso

A modelagem em barro é uma técnica nova para Barcelò, que começa a sentir as possibilidades expressivas neste projeto e compara com suas referências técnicas habituais como a pintura de aquarelas e o desenho:

> *... El barro tiene mucho que ver com la acuarela o el dibujo, lo que tiene de directo, se parece más a um papel que a um cuadro,¿sabes? Um cuadro es uma acumulación y aquí los gestos son inmediatos. Um cuadro se va pintando, borrando y bueno, um quadro, mis cuadros, digamos, borrar e volver a empezar em capas y estratos. Aquí casi no hay capas, como si el barro fuera um papel que se puede agrietar o hacerle bultos, agujeros y rascar, y ponerle manchas de color encima* (Ortas & Torres, 2008).

O artista revela seu encantamento com a argila pela plasticidade, a maneira direta e imediata como formas modeladas ficam registradas. Na figura do Cristo Ressuscitado, recorre a efeitos cenográficos para permitir a identificação do homem comum com a figura de Cristo: "...Hice el Cristo grande, de más de dos metros, y calcule que el espectador, desde abajo y com la perspectiva, lo veria como um hombre de mi talla", conforme relata Barcelò (Gambùs, 2009). Cristo Ressuscitado aparece suavemente modelado no centro do painel cerâmico, esmaltado em branco, com a cruz e as chagas representadas por fendas nas mãos e nos pés (Figura 6, Figura 7). Aos pés da figura está o Sacrário para a reserva eucarística, com a porta realizada em ouro puro acrescentando um brilho resplandecente ao conjunto.

Um dos aspectos mais ricos da obra "Mar de Tierra" reside na escolha do

material para realizá-lo. Barcelò escolheu a cerâmica, um material gerado a partir da transformação química do barro: a argila modelada é queimada a 800 graus, vira cerâmica e transforma sua composição físico-química original. O processo de sinterização da argila gera outra matéria, a cerâmica, e nunca mais retorna a seu estado inicial: uma metáfora sensível ao ritual da eucaristia, quando pão e vinho se transformam no corpo e no sangue de Cristo. Além da própria eucaristia, o discurso iconográfico e simbólico da Capela em torno da "Multiplicação dos pães e peixes" e "Bodas de Canaã" também ressalta as transformações da matéria como demonstração dos milagres de Cristo, pois conforme contam os evangelhos, alimentos se multiplicaram e água se transformou em vinho. O artista envolvido na plasticidade do material cerâmico, modelando inspirado no tema religioso afirma, no entanto, que este trabalho é uma expressão artística, uma obra de arte que nada tem de religioso ou devocional: "Es uma intervención em uma catedral, pero no tiene nada de religioso" (Ortas & Torres, 2008).

Conclusão

Apoiados em teorias da psicologia e da arte investigamos o processo criativo de Miquel Barcelò na obra "Mar de Tierra", abordando três momentos especiais do processo criativo, como o fluir de idéias correntes, a materialização da obra e as ações que favoreceram o processo de criação, animado por aspectos afetivos, perceptuais e sociais que o influenciam em diferentes intensidades.

A realização de uma obra desta natureza, a intervenção permanente num precioso monumento histórico como a Catedral La SEU de Mallorca, só foi possível por uma decisão que uniu diversos setores da sociedade local. Barcelò atendeu ao convite da sociedade local, discutindo o tema da obra e desenvolvendo o projeto na linguagem da arte, ampliando os horizontes da cultura.

Referências

Chipp, Herschel Browning (1999). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-8533-6054-59.

Gambús, Mercè; Tous,Lorenzo; Suau,Teodor (2009). *Cathedral of Eucharist – Miquel Barcelò in the Chapel of the Holy Sacrament*. Palma de Mallorca: Taller Gràfic Ramon. ISBN: 978-84-613-2313-5

Llabrès, Pere-Joan; Puig, Jordi; Vivas, Pere (2008). *Gaudí en la Catedral de Mallorca*. Palma de Mallorca: Triangle Postals. ISBN: 978-8478-147-9.

Mello, Regina Lara Silveira (2008). *Processos Criativos em Arte: Percepção de Artistas Visuais*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de Campinas, São Paulo.

Ortas, Luis & Torres,Agustí. (2008). *Mar de Fang, Mar de Tierra, Sea of Clay – Miquel Barcelò a la SEU de Mallorca*. [filme-vídeo]. La Perifèrica Produccions, Oberon cinematogràfica amb Televisió de Catalunya. Palma de Mallorca, 1 DVD 9, 58 min. color, son.

Ostrower, Fayga (1990). *Acasos e a criação artística*. Rio de Janeiro: Campus. ISBN: 978-8570-0159-909.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Fotomicrografías de la emoción: la mirada científica de lo cotidiano en la obra de Sasha R. Gregor

Photomicrographs of emotion: the scientific view of everyday life in the work of Sasha R. Gregor

RICARDO GUIXÀ FRUTOS*

Artículo completo entregado el 12 de enero y aprobado el 24 de enero del 2015.

*Fotógrafo. Doctor en Bellas Artes por la Facultad de Sant Jordi de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona (UB), Facultad de Bellas-Artes, Departamento de Imagen y Diseño. Pau Gargallo, 4. 08028, Barcelona, España. E-mail: rguixa@ub.edu

Resumo: Este artículo es un análisis de la obra del fotógrafo Sasha R. Gregor y su interés por mostrar lo aparentemente trivial con una mirada novedosa, gracias a la técnica científica de la microfotografía, que le permite ir más allá de lo visible para superar la tradicional representación figurativa asociada a la cámara, y plasmar metafóricamente el complejo universo de la emoción humana.

Palabras clave: Fotografía / Arte y ciencia / Vida cotidiana / Emociones / Lágrimas.

Abstract: *This article presents an analysis of the work by the photographer Sasha R. Gregor and his interest to show how things which seem trivial under a new look, thanks to scientific microphotography technique. This allows him to go beyond what is visible to overcome the traditional figurative representation associated to photo camera, and capture metaphorically the complex universe of human emotion.*

Keywords: *Photography / Art and science / Quotidian life / Emotions / Tears.*

Introducción

Desde su invención, la fotografía se asoció a la ciencia por su potencial para crear representaciones visuales de carácter documental. Con el tiempo, los

hijos del daguerrotipo adquirieron la facultad de proporcionar auténtico conocimiento sobre la naturaleza de lo real al superar la capacidad cognoscitiva del ser humano. A partir de mediados del siglo XIX, las mejoras en el terreno de la óptica y el material fotosensible permitieron traspasar las barreras de lo visible, propiciando que la astronomía, la biología o la física, entre otros campos del saber, lograran nuevos y sorprendentes descubrimientos gracias a su alianza con la cámara. Desde lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño, pasando por la representación del movimiento y las radiaciones no luminosas, el medio fotográfico desveló con sus imágenes una realidad más compleja y fascinante de lo esperado, afianzando su posición como dispositivo de utilidad científica y consolidando una nueva era de conocimiento predominantemente instrumental.

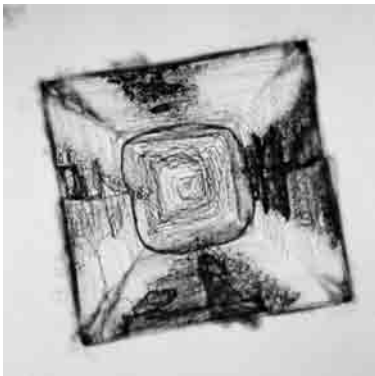
Los artistas de las vanguardias históricas del siglo veinte, especialmente futuristas, dadaístas y surrealistas, quedaron fascinados por la fuerza plástica y conceptual de estas imágenes, creando algunas de sus mejores obras a partir de ellas o bajo su influjo. La posibilidad de visibilizar energías inmateriales cautivó a pintores como Balla o Duchamp; y fotógrafos de la talla de Brasaï, Manuel Álvarez Bravo o Jean Painlevé, llegaron a adoptar algunas de las tecnologías y procedimientos propios de la investigación científica para la elaboración de sus creaciones, en un afán por transcender la representación realista característica de la cámara (Daston, 2011).

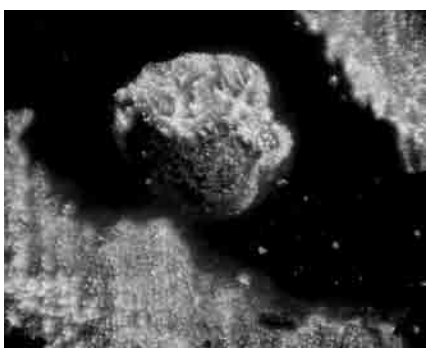
En el siglo XXI esta línea de trabajo está empezando a consolidarse como una nueva tendencia que cuestiona la tradicional relación de la representación fotográfica con la realidad, lo que implica inevitablemente una revisión de su estatuto epistemológico y, por extensión, de la propia ontología del medio, redefiniendo su papel en las artes y en la propia sociedad.

El artista Sacha R. Gregor, alter ego del fotógrafo catalán Roger Grasas (Barcelona 1970), es uno de los pocos creadores españoles que se incluye en esta línea de trabajo. Graduado en la especialidad de fotografía científica por la Universidad Politécnica de Catalunya, inició en 1997 una serie de proyectos en los que emplea la técnica de la fotomicrografía, siguiendo la estela de creadores como Laure Albin Guillot, o György Kepes, para ir más allá de las meras apariencias de lo cotidiano, en un deseo de superar la función mimética de lo real tradicionalmente asociada a la fotografía (Wilder, 2009; Wajcman, 2012). El resultado son imágenes abstractas de impactante belleza, que ahondan poéticamente en los misterios de la materia, y de las propias emociones humanas, por medio del extrañamiento producido al cambiar el espacio discursivo comúnmente asociado a la investigación científica por el territorio del arte y la creación plástica.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9





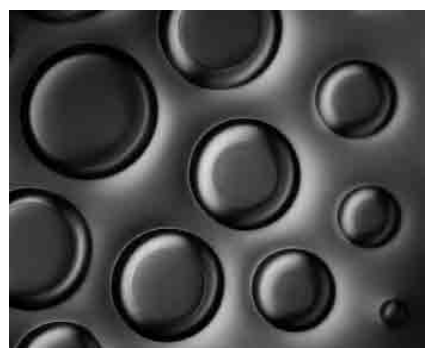


Figura 1 · Sasha R. Gregor. Grano de sal fina de mesa. 2.000 aumentos. Iluminación de campo claro. Copia cromógena 60×60 cm. (2005). Fonte: www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832
Figura 2 · Sasha R. Gregor. Surco de la huella digital del propio artista. 6.000 aumentos. Iluminación de campo oscuro. Copia cromógena 120×150 cm. (2005). Fonte: www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832
Figura 3 · Sasha R. Gregor. Microesferas de spray fijador Nelly (la laca de la abuela) 3000 aumentos. Iluminación con luz polarizada. Copia cromógena 60×90 cm. (2005). Fonte: www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

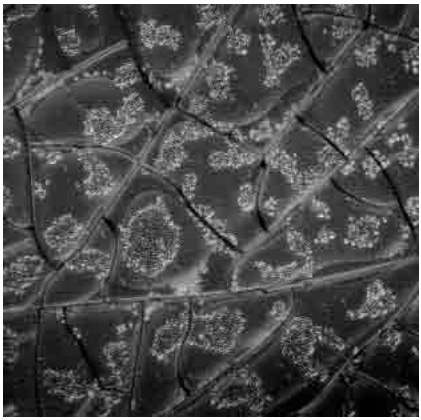


Figura 4 · Sasha R. Gregor. Ala de canario. 2000 aumentos. Iluminación de contraste interferencial Nomarsky. Copia cromógena 60×60 cm. (2005). Fonte: www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832
Figura 5 · Sasha R. Gregor. Gloria Toledo de la serie "Lacrimosa." Fotomicrografía a 2.000 aumentos. Iluminación de contraste interferencial Nomarsky Copia cromógena 90×90 cm. (1998).
Fonte: www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832
Figura 6 · Sasha R. Gregor. Marcela Pimienta de la serie "Lacrimosa." Fotomicrografía a 2.000 aumentos. Iluminación de contraste interferencial Nomarsky Copia cromógena 90×90 cm. (2006).
Fonte: www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

1. "10^{-9}". El misterio de lo cotidiano

Las asombrosas imágenes que suministran los modernos microscopios revelan un universo invisible de una complejidad difícilmente imaginable que sobrepasa todas nuestras expectativas. En la serie "10^{-9}," cuyo título hace referencia al nanómetro en tanto que unidad de medida de la luz ("10^{-9}" metro – 0,000.000.001 metro – 1 nanómetro), fotografía materiales que forman parte de nuestro entorno más cotidiano como sal común, laca para el pelo, gotas de cerveza o su propia huella dactilar, amplificándolos hasta 6.000 veces con la intención de poner a prueba la banalidad de lo aparentemente trivial, y en el contexto general de su interés por glorificar los objetos comunes.

Para un científico especialista en la materia, con la mente adiestrada para descifrar este tipo de representaciones, las imágenes obtenidas por Sasha tienen un sentido muy concreto, proporcionando una información precisa sobre el objeto fotografiado que revela su estructura más íntima. Sin embargo, para un gran mayoría de espectadores, inexpertos y profanos en la materia, el cambio de escala implica un perdida de referentes que convierte estos objetos ordinarios, que cualquiera ha visto cientos de veces porque los tiene en su casa, en formas extrañas, irreconocibles, adquiriendo la apariencia de originales dibujos o pinturas abstractas. Sin embargo, el hecho de que sean fotografías introduce una interesante paradoja que está directamente relacionada con el estatuto epistemológico de lo fotográfico y su particular subordinación con la realidad representada.

Como es sabido, la fotografía consiste una huella de luz reflejada por la superficie de aquello que se ha fotografiado que, inevitablemente, implica una presencia real de la misma delante de la cámara, si no media una manipulación por parte del fotógrafo. En cierta manera, se la puede considerar como un certificado de existencia producido por una máquina, gracias al poder de la óptica y la química combinadas. Este hecho hace que sus representaciones sean imágenes altamente icónicas, tradicionalmente asociadas a la objetividad y la precisión, que refuerzan esta categoría epistémica en su contacto con el método científico.

Por esta causa, al mirar las fotomicrografías de Sasha R. Gregor nos enfrentamos a una representación que sabemos corresponde a un mundo invisible a simple vista pero real. Entendemos que nos son conjeturas de la mente, lo que refuerza nuestro interés por ellas, ya que nos trasladan a un nuevo territorio por encima de nuestras capacidades perceptivas. No obstante, mediante un cambio de marco epistemológico, estas hermosas imágenes van más allá de los datos que proporcionan, pasando del territorio de la investigación científica al de la creación plástica.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

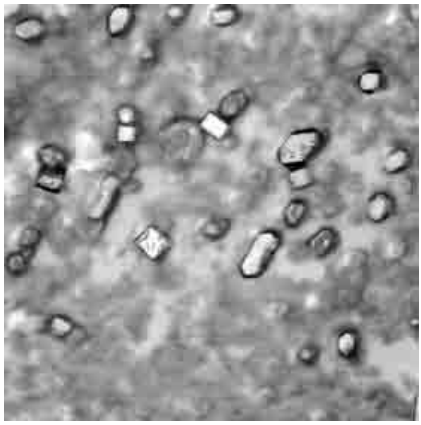


Figura 7 · Sasha R. Gregor. Jordi Samaranch de la serie "Lacrimosa." Fotomicrografía a 2000 aumentos Iluminación de contraste interferencial Nomarsky. Copia cromógena 90×90 cm. (1999). Fonte: www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832

Figura 8 · Sasha R. Gregor. Roger Grasas de la serie "Lacrimosa." Fotomicrografía a 2000 aumentos. Iluminación de contraste interferencial Nomarsky. Copia cromógena 90×90 cm. (1998). Fonte: www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

La complejidad de su estatuto cognitivo, a medio camino entre ciencia y arte, como la propia fotografía, se convierte en la pieza clave de su interpretación. A su indudable valor heurístico se suma la capacidad de producir emociones estéticas, generando una tensión entre ambas. Ya no son simplemente documentos científicos, puesto que trasmiten una visión personal de su autor. Sus colores, ritmos y contrastes juegan un papel fundamental, abriendo las puertas a un mundo aparentemente ajeno a nuestra vida cotidiana pero absolutamente próximo y ordinario. Las misteriosas formas que revelan son capaces de despertar la imaginación simbólica del espectador, proporcionando un nuevo modo de precepción que ofrece una mirada libre de la tediosa superficialidad de los tópicos.

2. "Lacrimosa:" la renovación iconográfica del llanto

En el ambicioso proyecto "Lacrimosa," Sasha crea retratos conceptuales fotografiando con un microscopio Interferencial Nomarski sus propias lágrimas y las de otras personas, entre las que se incluyen familiares, amigos y personajes públicos como el ciclista Alberto Contador, la ex ministra Leire Pajín, la cantante Monica Naranjo o la actriz Paula Etxebarria. Mediante este procedimiento, el artista introduce en la imaginería científica un matiz autobiográfico y emocional de carácter poético a través del llanto, en tanto que metáfora de lo irracional en el ser humano.

Ciertamente llorar es un acto connatural a nuestra especie que puede producirse por causas muy diversas, desde la necesidad por comunicarse de manera no verbal, propia de la primera infancia, hasta las lágrimas provocadas por algún agente irritativo como la clásica cebolla o los gases lacrimógenos. Sin embargo, los impulsos emocionales suelen ser su origen principal, y el que más interés ha despertado entre filósofos y pensadores de todos los tiempos ya que, desde esta perspectiva emotiva, se trata de un rasgo distintivo específico de las personas.

El llanto es un fenómeno complejo que se caracteriza por la secreción de lágrimas, cuya la composición varia en función de su autor y de las causas que las originaron. Por un lado, hay que tener en cuenta los componentes bioquímicos naturales relacionados con a la edad, el sexo, la salud, los hábitos alimentarios, la medicación, la exposición a agentes contaminantes, y muchas otras características específicas de cada persona. Por otro, también hay que considerar si su origen es emocional o irritativo, ya que las sustancias que se pueden encontrar al analizar las lágrimas sentidas varían con respecto a las de origen fisiológico. Estudios recientes han confirmado que la emoción a ellas asociada

aumenta los niveles de elementos como el potasio o el manganeso, hace variar la concentración de proteínas y la de ciertas hormonas como la prolactina.

Es necesario destacar que la técnica empleada para crear estas fotografías proporciona una tinción de luz coloreada que permite elegir el matiz general de la lágrima, y ofrece variaciones que dependen del grosor, composición, topología y densidad de la muestra, pero que no han recibido tratamiento digital por parte del autor, por lo que el resultado obtenido depende exclusivamente del poder de la luz como vehículo cognoscitivo.

En consecuencia, cada una de las imágenes de esta serie es única e intransferible, porque el residuo seco de la muestra lagrimal es diferente para cada individuo. De esta manera, el estímulo psicológico se convierte en un elemento fundamental en la apariencia de cada uno de estos particulares retratos. Así, las formas, tonos y texturas del paisaje gráfico captado devienen en transmisores de los sentimientos y energías asociadas al ser humano que las produjo, sintetizando la capacidad afectiva y emotiva de nuestra especie, e incorporando en cada lágrima fotografiada el misterioso microcosmos de esta experiencia universal de carácter catárquico.

Conclusión

En la obra fotográfica de Sasha R. Gregor la luz se convierte en el vehículo de un conocimiento más profundo de los misterios del mundo interior y exterior del ser humano, extrapolando las virtudes del método científico y sus procedimientos al campo de la expresión creativa de las artes plásticas, gracias al poder del medio fotográfico para visualizar lo invisible. Traspasando los umbrales perceptivos nos libera de la visión tradicional, poniendo de manifiesto la grandeza de lo pequeño, e incorporando en sus creaciones la fuerza expresiva de las formas libres del mimetismo asociado a la representación visual característica de la fotografía con cámara.

Referências

Daston, Lorraine (2011) *Histories of Scientific Observation*. Chicago: The University of Chicago Press ISBN: 9780226136783

Wajcman, Gérard. (2012) *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Editorial Manatial. ISBN 9789875001558

Wilder, Kelley (2009). *Photography and Science*. London: Reaktion Books Ltd. ISBN 978-1 86189-399-4

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

O Louvre e seus visitantes de Alécio de Andrade: território de penumbra e possibilidades de experiência estética em museus de arte

'The Louvre and its visitors' of Alécio de Andrade: territory of 'penumbra' and possibilities of aesthetic experience in art museums

RITA DE CÁSSIA DEMARCHI*

Artigo completo submetido a 15 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual e professora. Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Especialização pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (USP). Doutoramento em finalização: "Educação, Arte e História da Cultura" na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

AFILIAÇÃO: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP). Rua Maria Cristina, 50, CEP 11533-160, Cubatão/SP, Brasil. E-mail: ritademarchi@hotmail.com

Resumo: Fotografias da série "O Louvre e seus visitantes" do brasileiro Alécio de Andrade (1938-2003) despertam reflexões acerca da complexidade das relações entre público e museus de arte na contemporaneidade. Um campo sensível e padaroxal, que envolve a experiência estética e o espectro de fatores que a dificultam, ao qual nomeamos de penumbra. O artigo/ensaio se relaciona com uma pesquisa de doutorado.
Palavras chave: fotografia / museus de arte / experiência estética / Alécio de Andrade.

Abstract: *Photographs of the series "The Louvre and its visitors" the Brazilian Alécio de Andrade (1938-2003) awaken reflections on the complexity of the relationship between public and art museums nowadays. A sensitive and padaroxal field, which involves the aesthetic experience and the spectrum of factors that make it difficult to which we named penumbra. The article/essay relates to a doctoral research.*
Keywords: *photography / art museums / aesthetic experience / Alécio de Andrade.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Alécio de Andrade nos desperta...

Alécio de Andrade (1938, Rio de Janeiro – 2003, Paris) – poeta, pianista e sobretudo fotógrafo com produção ampla e significativa, curiosamente é pouco conhecido do grande público e pouco debatido no meio acadêmico. Amigo de escritores e artistas, amigo pessoal de Cartier-Bresson, compartilhava com ele o perseguir do *instante decisivo* com a sua câmera *Leica* (Andrade, 2009). Foi criador de séries fotográficas com temáticas diferentes, que incluem retratos de personalidades e o tema da infância que lhe valeu exposições e notoriedade.

Atuante no cenário parisiense a partir de 1964, membro associado da Revista Magnum por alguns anos, trabalhou como fotojornalista e correspondente em revistas internacionais. Conquistou diversas bolsas de estudo e prêmios, sendo um deles com a publicação de "Paris ou a vocação da imagem", que traz suas fotos e ensaio literário de Julio Cortázar.

É inegável a importância da ampla produção de Andrade, contudo, o foco do presente artigo se dá na notável série "O Louvre e seus visitantes", produzida ao longo de 39 anos de visitas ao emblemático museu. O conjunto de cerca de doze mil flagrantes do público em interação com as obras e os seus espaços tantas vezes trazem imagens marcadas pela captura do instante preciso e pelo despojamento, por flashes entre o humor, o fascínio e o efêmero. Selecionamos algumas dessas imagens a fim de considerá-las como ponto de partida para um pequeno ensaio que traz aspectos relativos ao território que envolve arte e público nos grandes museus e exposições em nossos dias. Um território complexo, marcado pela sensibilidade e também por ambivalências, pois paradoxalmente abarca fatores que podem anestesiar o sujeito, tais como: o excesso, o espetáculo, o consumo e o turismo superficial – nomeamos como *penumbra* a esse espectro que dificulta o "ver". Contudo, as fotos de Andrade também permitem

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

pensar sobre as possibilidades de estesia e experiência em meio à *penumbra* na contemporaneidade. Este trabalho de cunho fenomenológico integra uma pesquisa de doutoramento e assume uma escrita aproximada do objeto que contempla a subjetividade. Nesse sentido, foram adotados autores que valorizam a sensibilidade, bem como autores críticos de nossa era contemporânea, entre eles: Bauman (2001), Baudrillard (1991), Dewey (2010), Merleau-Ponty (1975) Maffesolli (1998), Quintás (1993).

1. Paisagem contemporânea, museus e *penumbra*

Uma das poucas certezas que parecem nos restar acerca do momento atual é a de que nos movemos em uma paisagem inaugural e instável, que também requisita formas inaugurais para explorá-la. Nessa paisagem de terreno acidentado, ainda que mantenhamos diálogos com o passado, as certezas e as bússolas de outrora já não nos guiam mais.

É em meio à complexidade e instabilidade características de nossa época, tecidas por questões alimentadas desde a modernidade que se assentam os espaços para a arte e seus meios de instauração e divulgação, entre eles, protagonizam instituições que podem soar para muitos como algo "elitista", "fechado" ou "antigo": os museus de arte. Por outro lado, historicamente e ainda hoje são associados à imagem de "espaço de educação e cultura" (Leite, 2005), "templo" da memória, e à importância de se preservar os bens culturais e artísticos.

Não é difícil perceber que a própria concepção de museu em si, bem como sua história, encerram grande complexidade, levantam polêmicas e fomentam questionamentos acerca da elitização ou democratização da arte, da diversidade do que se expõe, das relações de poder e discursos envolvidos. Cada caso é um caso, e embora na atualidade existam louváveis esforços rumo à atualização e diversidade cultural, também são percetíveis as marcas advindas das raízes fundacionais dos grandes museus tradicionais europeus.

Com relação ao público, também abrem-se complexas questões. Não é novidade que uma expressiva parcela da população brasileira leva uma vida carente e muito dura, uma realidade excludente que inclui as dificuldades para usufruir dos bens culturais diversificados. Ainda assim, de anos para cá é notável que os museus de arte em São Paulo, assim como outras instituições culturais têm aumentado expressivamente o número e a diversidade de visitantes junto aos seus acervos e às exposições temporárias. Contudo, há que se pensar sobre a qualidade das relações estabelecidas entre o público, as obras os seus espaços expositivos. Será possível afirmar que o acesso e a democratização da arte se firmaram de maneira emancipadora junto ao grande público? O que tem levado indivíduos e

grupos que antes não frequentavam a visitar exposições? As curadorias e ações educativas dos museus têm se voltado a quais aspectos?

Nenhuma resposta simples é cabível. Longe de pretender esgotar o assunto, as questões simultâneas aqui apenas mencionadas justificariam pesquisas aprofundadas. Pontos em comum na paisagem cultural das diversas metrópoles do globo?

Mesmo que por ora seja deixado de lado o viés histórico a fim de adotar o posicionamento fenomenológico (Merleau-Ponty, 1971), múltiplos fatores externos e internos influenciam o visitante no ato de atravessar a porta da instituição e estar corpo a corpo com as obras e seus espaços. Um local que prima pelo estímulo ao encontro aprofundado com a obra, à experiência estética? A princípio seria, mas o museu de arte é um campo de ambivalências e contradições. Um campo atravessado por fatores que dificultam o "ver", do cenário globalizado às questões particulares dos sujeitos: o caráter espetacular das exposições, a relação de consumo que se estende aos bens culturais, a dispersão, a pressa, o olhar superficial "turístico", as dificuldades frente à própria arte seja do passado ou do presente e até mesmo o ato de subestimar o encontro "ao vivo". A esse conjunto de elementos que dificultam ou impedem a experiência, nomeei como *penumbra*.

Uma das fotos de Alécio de Andrade (Figura 1) instiga a pensar sobre alguns desseselementos.

> *Entre o pungente e o risível, a escultura neoclássica de Beauvallet "Susana no banho" pressinte a aproximação de um homem. Ele se assusta com o flagrante da câmera? Em meio a tantas obras e ao excesso de elementos para dar conta, Susana foi escolhida? Por quantos segundos? Com seu "uniforme" de turista, ele a espreita? Ou a ignora? Seu traje e seu corpo lembram também os de um atleta. Nesse momento ele não corre, mas quem já teve a experiência sabe: visitar o Louvre em um tempo exíguo envolve o risco de envereredar por uma maratona vertiginosa que coloca em prova os limites físicos e sensoriais dos que se nele se aventuram... Atitude extraordinária nesse cenário seria desacelerar e olhar com atenção...*

A foto é de 1990, mas poderia ser atual. Bauman (1998) associa a figura do turista como emblemática na nossa era, na qual o consumo tornou-se a força motriz e não é exagero pensar que os bens culturais e artísticos também fazem parte desse contexto. Para o autor, entre as atitudes do turista está o não comprometimento com a cultura ou com o local como um todo, a eleição em seu pacote ou agenda do que é prioritário e tornar-se impermeável ao restante, o caminho e seus "imprevistos" não lhe interessam. Esse indivíduo também é associado ao sujeito pós-moderno (Hall, 2005), cujas características são o descentramento, a fragmentação e a contradição. Considero pertinente associar a figura do turista

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Fotografia de Alécio de Andrade. Museu do Louvre (1990). Fonte: www.aleciodeandrade.com/photographies-louvre-telechargements.html

ao visitante que, independente de estar em sua cidade ou em viagem, age motivado pela mídia, pela noção de espetáculo, entretenimento e consumo. Tem a atitude de se sujeitar a longas filas, mas uma vez no espaço expositivo "está dentro, mas não está", pois não se fixa, está sempre a saltitar a fim consumir o maior número de bens possível, o excesso. É também o sujeito movido pelo espetacular das redes sociais, do "ver e ser visto", o que se dedica compulsivamente a tirar *selfies* e compartilhá-los... Mas essa é quase uma caricatura do turista, é preciso pensar que seu comportamento também engloba sutilezas e que hoje de alguma forma todos sofremos esse impacto.

E quando as próprias instituições estimulam as ações "turísticas"? Em 1981 Baudrillard (1991) criticou a histeria inédita do público avassalador na inauguração do Centro Georges Pompidou em Paris, cuja proposta e arquitetura inovadora e espetacular se repercutiriam em outras tantas instituições até nossos dias. Se de um lado é inegável que a partir desse divisor de águas os museus passaram a se preocupar cada vez mais com o público, por outro lado, observa-se a crescente promoção do que é palatável e/ou interessante ao mercado de arte, estratégias de marketing, patrocínio, sedução, lojas e "filais". Estratégias que adensam a *penumbra* e não colaboram especificamente para a sensibilidade e desaceleração requeridas pela experiência aprofundada com arte.

2. Em meio à *penumbra*, possibilidades de experiência.

Contudo, juntamente com o turismo, o espetáculo e o consumo, coexiste a vontade de ver e de sentir. No trânsito pela *penumbra* a sensibilidade é a porta que permite ao ser humano a abertura para o enfrentamento e a recusa ao automatismo, mesmo em situações e contextos anestesiantes. Ao observar exposições, independente do período envolvido, observa-se um jogo de grande diversidade nas atitudes dos visitantes. Na multidão é preciso ter olhos para perceber fragmentos de singela grandiosidade humana que se irrompem em meio ao banal e efêmero. Um quê de singelo e grandioso se faz presente no ato de render-se a uma determinada obra, de encarar o que é chocante ou diferente, de ousar mergulhar no silêncio, de compartilhar afetuosamente as descobertas com os companheiros, como vemos a seguir (Figura 2 e Figura 3):

> *Mãos que acolhem e sustentam a surpresa. E permitem alcançar o espelho que está no alto e se revela pela diferença. As Três Graças, as três freiras, o menino, o adulto e as luzes e sombras do barroco holandês. Séculos os separam. A arte, tão oposta, tão próxima. O que os une? Nunca saberemos o que os moveu a entrar no jogo, a marotice da doce cumplicidade, a conjugação dessas composições perfeitas e inesperadas. Mas uma coisa é certa: é preciso ser algo ingênuo para a delícia de não saber ao certo quando, como, pelo quê, com quem e porque se pode vir a ser capturado.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 2 · Fotografia de Alécio de Andrade. Museu do Louvre (1970). Fonte: www.aleciodeandrade.com/photographies-louvre-telechargements.html
Figura 3 · Fotografia de Alécio de Andrade. Museu do Louvre (1992). Fonte: www.aleciodeandrade.com/photographies-louvre-telechargements.html

É possível que os encontros revelados pelas imagens acima tenham-se dado em poucos segundos, desses, apenas um ínfimo fragmento foi eternizado por Alécio de Andrade. Ambivalência entre o pequenino, o fugaz que não parece ter importância e o valioso. Não sabemos o que veio antes e o que veio depois, mas entre tantas coisas essas imagens nos recordam sobre a desaceleração, o silêncio, o afeto e a entrega como matérias-primas necessárias à elaboração da experiência, no sentido que Larrosa (2014:18) a coloca: "A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca".

Infinitas possibilidades de experiência nos interpelam, seja no cotidiano, ou em situações extraordinárias, junto a toda sorte de objetos ou acontecimentos. Dewey (2010:110) discute a experiência aprofundada e seu caráter de integração e consumação – trata-se de *uma* experiência (grifo do autor). Embora o autor coloque que essas experiências não se restrinjam ao campo da arte, compreende-se que o território dos museus se constitui como um rico campo para o seu cultivo e acontecimento, apesar das ambivalências e dificuldades inerentes. Justamente os seus diversos "âmbitos" vêm se apresentar "à visão criadora do homem" como um "feixe de possibilidades" (Quintás, 1993:26).

Campo fértil para os sujeitos reais e as experiências possíveis, para o "encontro com as coisas mesmas", premissa da Fenomenologia que tem em Merleau-Ponty (1971) um grande representante. Contrário a idealismos, suas ideias ecoam em diversos autores, entre eles Maffesoli (1998), que aborda a crise instaurada na contemporaneidade, ainda muito influenciada pela supremacia da racionalidade cartesiana. Diante disso, lança como alternativa a união entre razão e sensibilidade.

É um consenso que a apreciação e compreensão da arte envolvem conhecimento aprofundado e ricas operações intelectuais. Contudo, penso que a valorização e o apego exagerados à racionalidade e ao conhecimento intelectual venham a se constituir como mais um elemento da *penumbra*, que também dificulta ver a obra e o espaço de fato. Na contra-mão do turista, um risco que todos corremos é o uso das informações não para somar, mas para servir ao requinte das diferentes maneiras de dominar, domesticar, rotular, e em última instância, produzir jazigos, ainda que ornamentados e herméticos. É interessante que Gombrich (1999) tenha mencionado nos anos 1950 no prefácio de seu conhecidíssimo livro "A História da Arte" que no museu as pessoas gastavam mais tempo em verificar as informações que dispunham a respeito das obras do que as vendo de fato.

Já o olhar dos artistas, entre eles os fotógrafos, prioritariamente tem uma atitude de frescor diante dos fenômenos. Penso que a arte de todos os períodos requisite

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 4 · Fotografia de Alécio de Andrade. Museu do Louvre (1990). Fonte: www.aleciodeandrade.com/photographies-louvre-telechargements.html

esse olhar e que todos já nos deparamos com propostas, inclusive contemporâneas, especialmente inquietantes porque nos trazem mais perguntas que respostas.

Entre o turista, o cúmplice e o caminhante

A *penumbra*, os desafios e a complexidade propiciados pelos objetos artísticos, suas linguagens e espaços pedem que, independente do grau de conhecimento e envolvimento com arte, que todos abracemos a tarefa de co-autores. Pessoas que de alguma forma saibam, conjugar as buscas com as eventuais atitudes de turista, das quais ninguém está ileso nesses tempos nebulosos e fragmentados... Cúmplices e *performers* que sabem ser impossível dar conta do inesgotável e que não se deixam aprisionar pelo racionalismo duro, emprestando o corpo ao sentido da arte. Sabemos que um museu traz o sagrado, mas também tem a sua face de mausoléu, e é preciso que lhe inflemos com um sopro de vida.

Inpirados pela protagonista da foto de Andrade (Figura 4), podemos considerar que para se viver a experiência, há que se carregar o que é importante, mas também ter abertura, depojamento e "tirar os sapatos" para continuar a jornada, que é infinita?

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Andrade, Alécio de (2009) *O Louvre e seus visitantes*. Instituto Moreira Salles, Le Passage. ISBN: 978-85-86707-32-2

Baudrillard, Jean (1991) *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN: 9789727081417

Bauman, Zygmunt (1999) *O mal-estar da pós-modernidade*. São Paulo: Zahar. ISBN: 9788571104648

Dewey, John(1980) *Arte como experiência*. São Paulo: Abril Cultural. ISBN: 9788561635541

Gombrich, Ernest Hans (1999). *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC. ISBN: 8521611854

Hall, Stuart (2005) *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A. ISBN: 85-7490-157-4

Larrosa, Jorge (2014) *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte, Autêntica. ISBN: 978-85-8217-437-1

Leite, Maria Isabel (2005) Museus de arte: espaços de educação e cultura. In: Leite, Maria Isabel e Ostetto, Luciana Esmeralda (orgs). *Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte*. Campinas: Papirus. ISBN: 85-308-0778-2

Merleau-Ponty, Maurice (1971). *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

Maffesolli, Michel(1998) *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes. ISBN: 85-326-2078-7

Quintás, Alfonso López (1993) *Estética*. Petrópolis: Vozes, 1993. ISBN: 85-326-0898-1

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Obstruir la mirada. La observación en el cine de Laida Lertxundi: Utskor: Either/Or

Obstructing the gaze. The observation in Laida Lertxundi cinema: Utskor: Either/Or

RITA SIXTO CESTEROS*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado de 24 janeiro de 2015.

*Artista plástica, Doctora en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU) Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Campus de Leioa, Barrio de Sarriena s/n. 48940. Leioa, Bizkaia, Espanha. E-mail: rita.sixto@ehu.es

Resumen: El paisaje aparece en el cine de Laida Lertxundi con especial resonancia emocional, transformado por las personas que lo habitan. "Utskor:Either/Or" es un ejercicio de observación que se distancia del posible carácter romántico del paisaje noruego, por las interrupciones a la contemplación que Lertxundi construye desde la propia materialidad fílmica.
Palabras clave: Observación / Contemplación / Cine experimental / Laida Lertxundi.

Abstract: *Landscape appears in Laida Lertxundi films with special emotional resonance, transformed by the people who inhabit it. "Utskor:Either/Or" is an observation exercise which grows away from the romantic character of the Norwegian landscape by the disruptions to contemplation that Lertxundi builds from the own filmic materiality.*
Keywords: *Observation / Contemplation / Experimental cinema / Laida Lertxundi.*

El paisaje tiene una presencia especial en el cine de Laida Lertxundi (Bilbao 1981). Afincada en Los Angeles, su formación con autores tan representativos del cine observacional como Peter Hutton o James Benning, ha contribuido a que los procesos de observación sean un aspecto clave en su trabajo. Heredera

consciente de las estrategias del cine estructuralista, construye imágenes-tiempo a las que dota de intensa carga emocional. La película *Ukstor:Either/Or* (7,5 min. 16 mm.) resulta especialmente apropiada para profundizar en el tipo de observación que Lertxundi practica. Rodada en el norte de Noruega en 2013, el paisaje del sol de medianoche parece situarnos ante un lugar especialmente privilegiado para la contemplación. Distanciándose sin embargo de una actitud romántica, recursos propios de la materialidad fílmica vienen a frustrar el deseo de contemplación presuntamente implícito en el film.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

1. Contexto

Laida Lertxundi realiza esta película comisionada por LIAF 2013, una bienal que se celebra en las Islas Lofoten, situadas por encima del círculo polar ártico. El título elegido por los comisarios reformulaba el del famoso collage de Richard Hamilton en los siguientes términos: *Just What is it That Makes Today so Familiar, so Uneasy?*. Si Hamilton en los años cincuenta se preguntaba por el carácter tan diferente, tan atractivo, que los hogares tenían entonces, LIAF 2013 ponía el acento en ese aspecto tan familiar y a la vez tan incómodo, tan inquietante, con que vivimos el presente (Figura 1). El documento base del festival describía el actual estado de crisis como condición permanente; como un bucle, en el que las ideas que dieron forma a nuestro mundo se han vuelto insostenibles, a la vez que carecemos de alternativas que pongan fin a este limbo. Elegían cuatro conceptos para la reflexión: Extrañamiento, Sueño, Estancamiento y *Transición*.

Utskor es una pequeña población, apenas media docena de casas –el mar, las montañas, las ovejas...; un lugar remoto, al que como en anteriores ocasiones (Araújo, 2013: 51-2) Lertxundi se desplaza con tiempo –dos meses y medio- y acompañada de un pequeño grupo de personas, de amigos que se convertirán unas veces casi en actores y otras en equipo técnico. El lugar llega a ser un personaje que no distrae a quienes lo habitan, al contrario, evidencia el paso del tiempo, trae a la conciencia el propio estar allí (Lertxundi, 2014b).

2. Familia

Así comienza: un interior doméstico, dos personas trajinando en la cocina, al frente una ventana se abre al espacio exterior: un árbol, el mar, en el horizonte las montañas. Antes de mostrar el título del film, la actividad cotidiana se verá interrumpida dos veces por brevísimos y cerrados planos de las montañas; pantallas rojas punzan los cortes. En estos intervalos, mientras permanece el ruido del cacharreo de la cocina, solo entonces, suena Bobby Bland. La señal

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

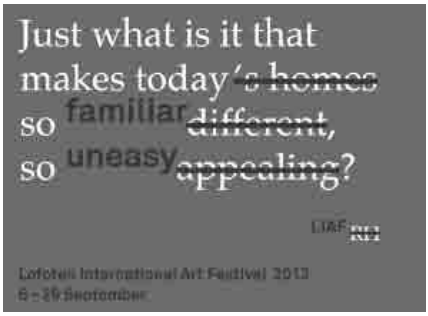


Figura 1 · *Lofoten International Art Festival* 2013, Portada del Catálogo, Noruega (2013), diseñado por Moniker, Amsterdam.
Figura 2 · Laida Lertxundi, fotograma de *Utskor: Either/Or*, 2013, 7,5 min., 16 mm. Imagen cedida por la artista.
Figura 3 · Laida Lertxundi. Fotograma de *Utskor: Either/Or*, 2013, 7,5 min., 16 mm. Imagen cedida por la artista.

de carretera confirma el título (Figura 2) y el mar pasando de nuevo por el rojo nos devuelve al interior; el paisaje entra por la ventana donde una mujer y dos niñas están leyendo (Figura 3). Leen un pequeño fragmento de *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* escrito por Engels en 1884. La niña lee con dificultad – "Marx and my self", dice por ejemplo – y se atasca una y otra vez; el inglés no es su lengua materna. Con paciencia la mujer repite y recupera el flujo, al tiempo que atiende a la más pequeña que se suma al coro.

El fragmento escogido pertenece al capítulo que Engels dedica a la familia monogámica (Engels, 2006: 68-90). En el recorrido histórico, la monogamia aparece como la primera forma de familia basada en condiciones económicas, concretamente en el triunfo de la propiedad privada. Se fundamenta en el predominio del hombre y su fin expreso es el de procrear hijos cuya paternidad sea tan indiscutible como lo será la adjudicación de la herencia. La mayor solidez en los lazos conyugales no aparece como una reconciliación entre hombre y mujer, sino "como la proclamación de un conflicto entre los sexos" (Engels, 2006: 72). Lo que de manera tan entrecortada la niña lee dice así: "La primera oposición de clases que apareció en la historia coincide con el desarrollo del antagonismo entre el hombre y la mujer en la monogamia" (ibid.)

"Al leer a Engels puedes *sentir* su feminismo" – decía Lertxundi (2014b). El texto le resulta familiar, lo siente como algo abierto, como un punto de entrada. Es aquí su manera de tratar lo político: un interior tan familiar en un paisaje tan idílico; un texto que tan tiernamente se atraganta, que con tanta serenidad la mujer va reconstruyendo fonéticamente. Lertxundi había utilizado la voz, la palabra cantada, siempre diegética; ahora es texto que se alcanza solo por el tiempo, por reconstrucción de la voz, de los sonidos que emiten los cuerpos, ante la explícita dificultad de la lectura ... *so Familiar, so Uneasy*: un tierno desasosiego que deja el significado en modo latente. Lertxundi, consciente de su género y sintiéndose en continuidad con el lenguaje artístico del minimalismo, necesitó desde el comienzo de su trayectoria responder a ese entorno estructuralista de dominio claramente masculino. La intensidad emocional con que calienta esas mismas estructuras, el amor y tanto llanto en sus títulos (*Footnotes to a House of Love, My Tears Are Dry, Cry When It Happens*) y en las canciones que suenan, vienen a reivindicar "como mujer (...) un modo de pensar y ver más directo y emocional" (Araújo, 2013: 54, *v.et*. Lertxundi, 2014a:9).

Pantalla roja / la cámara ha retrocedido para mostrar los tres asientos ahora vacíos y el cuaderno sobre el aparador, suena Reuben Bell y balbucea la pequeña mientras la cámara se acerca al paisaje/ otra vez rojo / y al lado de la

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 4 · Laida Lertxundi. Fotograma de *Utskor: Either/Or*, 2013, 7,5 min., 16 mm.
Fuente: laidalertxundi.com/liaf_biennial.html

ventana alguien recoge poco a poco el cuidado bodegón que ha acompañado la escena. Lo último, el altavoz que ha estado sonando.

El aquí y el ahora que venía caracterizando el cine de Lertxundi (Collado, 2013) se percibe en Utskor dilatado, tanto que la propia autora se ha referido a esta película como un "palimpsesto, habitado por otro lugar y tiempo" (Lertxundi, 2014b). Engels ha sido el primer invitado, enseguida llegará el segundo.

3. Sol de medianoche

Transición, concepto clave en LIAF 2013 lo es sin duda en esta película. Caracteriza el montaje su modo abrupto y el uso del color rojo como *transición* entre los planos, en su mayoría breves. El rojo al interponerse señala el corte, la *transición* en su calidad matérica se tiñe de símbolo. Es el mismo rojo que el del sol de medianoche: un sol que nunca llega a ponerse, que cuando parezca a punto de ocultarse volverá a remontar. La imagen cumple las condiciones del Romanticismo: el "rojo crepuscular" que C. D. Friedrich utilizaba, "siempre con el propósito de suscitar la inquietud mística" (Argullol, 1983:78). También la escena anterior del grupo familiar ante la ventana podría parecer próxima al Romanticismo. "Encuadres de la escisión", llamó Argullol a las ventanas de Friedrich y seguidores: "De un lado se halla la reflexión, la conciencia, la racionalidad; de otro, el universo de los sueños. *Sueños que, como tales, se ven pero no se poseen ni se controlan*" (Argullol 1983: 57).

Pero el cine de Lertxundi no es solo imagen, está construido con cortes de duración tan visual como sonora. La imagen del sol de medianoche parece perfecta para la contemplación: el horizonte a un tercio, el sol en el centro, sugerentes montañas en los laterales, mientras la corriente de agua fluye serenamente hacia el observador en una trama impecable (Figura 4). Una voz viene a interrumpir la contemplación: la de Antonio Tejero, cabecilla del intento de golpe de Estado de 1981 durante la *Transición* Española.

Resulta quizá tan dramático como absurdo escuchar aquí: "Quieto todo el mundo"; el agua sigue su curso, nada se inmuta, ni los disparos que parecen querer intimidar al universo alteran lo que no era sino quietud. Pero la capa del palimpsesto se ha activado, el rojo *transición* revela su auténtica dimensión. "El montaje es muy abrupto, y hay este sentimiento de que algo va a estallar, un sentimiento familiar" (Lertxundi 2014b).

Lertxundi, que nació unos meses después del suceso, lo definía como un momento *either/or*: un momento de disyuntiva, de extrema tensión, dos opciones mantenidas como se mantiene el sol de medianoche (ibid.); un *either/or*, una de dos, un ultimátum que podría haber cambiado de manera muy drástica

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 5 · Laida Lertxundi. Fotograma de Utskor: Either/Or, 2013, 7,5 min., 16 mm.
Imagen cedida por la artista.
Figura 6 · Laida Lertxundi. Fotograma de Utskor: Either/Or, 2013, 7,5 min., 16 mm.
Imagen cedida por la artista.

la vida de las personas. Las cortinillas rojas se han acabado, ya no habrá intervalo rojo entre los planos.

4. Contemplación de la contemplación

La película sigue: en el interior de un barco, ante una gran ventana la imagen de la familia monogámica al completo. Y el último plano que se mantiene en el tiempo: una mujer contempla el paisaje desde la popa, solo vemos la parte posterior de su cabeza, su pelo movido por la brisa, el zumbido del barco, la estela, el paisaje en retroceso. La cabeza llena el encuadre, de modo que en su contemplación oculta lo contemplado (Figura 5). Justo cuando podría liberar el paisaje, al iniciar su marcha, se corta el plano.

De nuevo nos acordamos de Friedrich, una parte considerable de su obra "pone de relieve que la mirada del hombre sobre la naturaleza es siempre *contemplación de la contemplación*" (Argullol, 1983: 67). Personajes de espaldas, estáticos y absortos, introducen al espectador en el fondo infinito del paisaje. Para poder aplicar el término paisaje, – según Maderuelo (1997:10) – "es necesario que exista un ojo que contemple el conjunto y que se genere un sentimiento que lo interprete emocionalmente". El paisaje es más una construcción cultural que un lugar físico. Lertxundi utiliza el término "PAISAJE PLUS: una imagen del paisaje no, una imagen del cineasta en el paisaje" (Lertxundi, 2014c: 5) "ya que dentro de la toma hay alguien mirando al paisaje, lo cual admite e incorpora el hecho de que no es una experiencia directa, sino una mediación" (Araujo, 2013: 56).

Pero el cuerpo que media ahora en la experiencia del paisaje de Utskor viene a obstruir la mirada del espectador. Podría tratarse de la misma frustración que expresaba Kleist ante un paisaje marino de Friedrich: "Era así yo mismo el capuchino y era el cuadro la duna; pero aquello que yo debía mirar con anhelo no estaba: el mar. Nada puede ser más triste y más precario" (Kleist, H. 1987:134); identificación con el personaje que culmina en decepción. En Lertxundi: la ruptura de la suspensión crítica propia del cine, la desestructuración de la ficción. Y es que a pesar del presunto flirteo con aspectos románticos son evidentes las diferencias con que se aborda la relación con lo real. Si según Argullol (1983:66) "la *contemplación romántica de la Naturaleza* sólo secundariamente es una contemplación del exterior", porque hacia donde se dirige la mirada "es hacia el interior, hacia el Inconsciente", y la "contemplación deja de ser meramente física para convertirse en contemplación abstracta" (ibid: 68), el PAISAJE –en el diccionario de Lertxundi (2014c: 5) es taxativamente "un documento, no una abstracción." Nada de minimizar al sujeto ante la inmensidad, al contrario, es

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

su cuerpo quien acapara en el tiempo la visión para impedir trascender. Puede resultar así improcedente hablar de contemplación: "del latín *cum-templum* hace referencia al *templum*, es decir, al espacio acotado que ocupa el augur para observar o contemplar el cielo, (...) y extraer de él un mensaje divino" (López Silvestre, 2009: 24).

Como conclusión: resistencia

Hay en Lertxundi una aproximación vitalista al paisaje, en ocasiones claramente lúdica; de mirada y escucha físicas, una experiencia corporal. No solo en *Utskor*, pero sí especialmente aquí, las continuas obstrucciones -desde el texto, la voz, la visión, el montaje- ponen claramente en crisis la idea de paisaje como construcción óptica (o como abstracción ocular). Quizá no está de más recordar cómo ya Cézanne –según Crary (2008: 276)- descubrió que mirar algo intensamente no llevaba a un entendimiento más pleno sino a su desintegración como forma inteligible. Durante la segunda mitad del siglo XX, experiencias como la del Neorrealismo, la Nouvelle Vague desembocando desde la Nouveau Roman, la Deriva Situacionista, o incluso el Land Art, y por supuesto cineastas como Frampton, Baillie o Benning, asumieron la observación en su complejidad. Lo interesante en Lertxundi es la inclusión del quiebro, del disturbio, la interferencia, la obstrucción que colapsa la mirada –la escucha, como si el proceso de contemplación que *Utskor* contiene como promesa, contuviera también su propio fracaso.

Decía Bergson (2006) que la percepción pura es un ideal, que solo podría existir en un ser absorto en la inmediatez de un presente instantáneo. *Utskor*: *Either/Or* se construye desde la presencia habitada por la memoria; una temporalidad dilatada que se condensa, constituyéndose en acto de resistencia. "Unyelding" es el término que la autora prefiere para nombrar eso que se resiste a ser representado (Araújo, 2013: 56). No es otra cosa el arte según Deleuze (2013): un modo privilegiado de resistencia.

Un interior con ventana, un giro desde el cielo, y lo último que suena son las esquilas de las ovejas.

Referências

Araújo, C. (2013) "Películas habladas" en *Arte y políticas de identidad* [en línea] vol 8, julio, 33-93, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, disponible en: www.revistas.um.es/api/article/view/191651 [última consulta 2015-01-6]

Argullol, Rafael (1983) *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico.* Barcelona: Bruguera. ISBN:84-02-09375-2

Bergson, H. (2006), *Materia y memoria* [1896]. Buenos Aires, Cactus. ISBN: 9789872100049

Collado, E. (2013) "Aquí y ahora: el cine de Laida Lertxundi". L*umière/Xcèntric* 2013 [en línea] [última consulta 2015-01-6] www.elumiere.net/exclusivo_web/ xcentric_11_12/ xcentric_12_13_02_lertxundi.php

Crary, J., (2008) *Suspensiones de la percepción.* Madrid, Akal. ISBN: 9788446021797

Deleuze, G. (2013) "¿Qué es el acto de creación?" Conferencia en la Fémis, Paris, Escuela Superior de Imagen y sonido, 1987-03-17 [En línea] [última consulta 2015-01-05]disponible en: www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks

Engels, F. (2006) *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* [1884]. Madrid, Fundación Federico Engels, Colección Clásicos del Marxismo. ISBN: 84-96276-17-1 (El fragmento leído es el siguiente: *In an old unplublished manuscript, written by Marx and myself in 1846, I find the words: The first class opposition that appears in history coincides with the development of the antagonism between man and woman in monogamous marriage.*)

Kleist, H. (1987) "Sentimientos ante un paisaje marino de Friedrich" [1810] en Arnaldo, J. (Ed.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte.* Madrid, Tecnos. ISBN: 84-309-1388-2

Lertxundi, L., Estrada, J., Collado, E. (2014a) *Llora cuando te pase.* Bilbao: AlhóndigaBilbao. ISBN: 978-84-616-8672-8

Lertxundi, L. (2014b) "Setting soundtracks to the desert, the sea, and the sky" [Entrevista] Katie Bradshaw en *BOMB Magazine*, October 20, [En línea] Brooklyn [última consulta 2014-01-09] disponible en: www.bombmagazine.org/article/1000289/laida-lertxundi

Lertxundi, L. (2014c) *Espacios de Libertad.* Playtime Audiovisuales (con motivo de la exposición "Visiones contemporáneas 006", DA2 Centro de Arte Contemporáneo de Salamanca)

LIAF(2013) Lofoten International Art Festival, Curated by Szefer Karlsen, A., Gonzalez-Sancho, E., and Bassam El Baroni, B. [En línea] Noruega [última consulta 2014-01-08] disponible en: http://liaf2013.no/en/

López Silvestre, F. (2009) "Pensar la historia del paisaje" en Maderuelo (dir.), *Paisaje e historia.* Madrid, Abada. ISBN: 978-84-96775-65-7

Maderuelo, J. (1997) *El paisaje* [Actas del II Curso: Arte y Naturaleza, septiembre 1996]. Huesca, Diputación de Huesca. ISBN: 84-86978-24-6

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Belvedere: lugares da memória

Belvedere: places of memory

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

Artigo completo submetido a 11 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual. Graduação em Comunicação Visual na Escola de Belas-Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado e doutorado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (UFRJ).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico), Departamento de Comunicação (Decom). Professora da área de Fotografia. Rua Ramiro Barcelos, 2705. Campus Saúde, Bairro Santana, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, CEP: 90035-007, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

Resumo: O artigo proposto possui como foco teórico uma reflexão acerca do trabalho de Bob Wolfenson, fotógrafo artista brasileiro. A produção escolhida foi a série fotográfica Belvedere realizada entre os anos de 2011-2013. Na série o artista traz imagens de lugares/espaços que marcaram sua infância ou que ressoam esses lugares. A poética desenvolvida, longe de ser uma representação desses lugares vividos, propõe uma apresentação, a passagem do estatuto de documento ao de material artístico; uma migração de lugar e de condição criando novos sentidos à imagem dada.
Palavras chave: fotografia expressão / memória / arte / Bob Wolfenson / Belvedere.

Abstract: *This article brings as a theoretical focus point the works of Bob Wolfenson, Brazilian artistic photographer. The photographic series Belvedere, produced between 2011 and 2013 was chosen for the analysis. In the series the artist brings images of places and spaces significant of his childhood. The poetical development, far from being a representation of these experimented places, proposes a presentation, a passage from the documental status to the artistic material; a migration form place and condition, creating new senses to the given image.*
Keywords: *expression photography / memory / art / Bob Wolfenson / Belvedere.*

Introdução

O artigo proposto tem como foco teórico uma reflexão acerca do trabalho de Bob Wolfenson, fotógrafo artista brasileiro (apesar do nome de

origem anglo-saxônica). A produção escolhida foi a série fotográfica *Belvedere* (Wolfenson, 2013), realizada entre os anos de 2011-2013. Na série apresentada o artista traz imagens de lugares/espaços que marcaram sua infância ou que ressoam esses lugares vividos na infância. A característica que marca a série é seu aspecto aparentemente documental. As imagens apresentadas possuem a marca indelével de atestação da presença do referente – o "isso foi" barthesiano (Barthes, 2006). Todavia, não é disso que se trata. A poética desenvolvida por Wolfenson, longe de ser uma representação desses lugares vividos, propõe uma apresentação, no sentido dado por Rouillé (2009), ou seja, "um dado que remete apenas a si próprio" (p. 18), a passagem do estatuto de documento ao de material artístico; uma migração de lugar e de condição criando novos sentidos à imagem dada. Na série *Belvedere* o artista parece buscar um lugar de indiferenciação entre aquilo que é, e seus possíveis, entre o que foi, o passado, e o que pode ser – percebe-se a busca de uma contração temporal de pura intensidade (provocadora de uma epifania). Certos arranjos plásticos e formais, os procedimentos de edição e montagem, bem como as relações estabelecidas por essas imagens com o tempo e o espaço contribuem para o efeito pretendido (formação de uma Imagem Cristal ou sequencia cristalina), como se poderá a seguir.

Julga-se, então, necessário nesta introdução apresentar um conceito chave para o desenvolvimento deste texto, qual seja o de Imagem Cristal, caracterizador/propiciador de certa opacidade das imagens fotográficas, por oposição a transparência do documento. Tal conceito busca expor 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 mesmas imagens com o tempo e com o espaço.

O conceito de Imagem Cristal aqui utilizado é o desenvolvido por Fatorelli (2003) a partir de leitura que esse faz de Deleuze (2007). Fatorelli parte da relação que as imagens estabelecem com o tempo e com o espaço dividindo-as em Imagens Orgânicas e Imagens Cristal. As Imagens Orgânicas seriam aquelas que adquirem seu sentido na natureza do referente, "[...] registros sumários que se esgotam na relação supostamente tautológica que estabelecem com a aparência [...] (Fatorelli, 207: 32-3). A Imagem Cristal ao contrário, é aquela onde a subserviência à referência não é o que predomina, possuidoras que são de realidades que não se confundem com ela. Segundo o autor, "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). Essas imagens, em seus arranjos, provocam a suspensão do aqui e agora e possibilitam nexos com um imaterial, "uma potência

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

de pensamentos [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer" (Fatorelli, 2003: 33). A Imagem Cristal possibilita a ampliação do universo do visível, possui a capacidade de mobilizar múltiplas temporalidades que se realizam nas múltiplas visadas de seus leitores. Esse tipo de imagem tem como lugar privilegiado o universo da arte. Imagens desse tipo são suplementares. Potentes, propõem uma aventura para o pensamento. Acredita-se que as imagens propostas na série *Belvedere* possuem essa característica.

Para que se desenvolva de modo satisfatório as questões levantadas, Rouillé (2009) contribuirá nas reflexões acerca da arte fotografia nas demandas que aqui se apresentarem. Bergson (2010) inspira o tratamento dado a memória.

1. Bob Wolfenson. Pequena biografia

Bob Wolfenson, fotógrafo e artista brasileiro, nascido no ano de 1954 na cidade de São Paulo, iniciou sua vida profissional aos dezesseis anos de idade, na Editora Abril. Desde então, já trabalhou com diferentes gêneros fotográficos que vão do nu à moda, passando pelos retratos e a publicidade. Seu percurso também passa pela arte. Algumas de suas obras encontram-se nos acervos do Museu de Arte de São Paulo (Coleção Pirelli-Masp), do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do Museu de Arte Brasileira da Faap, do Itaú Cultural, entre outras coleções.

Sua consagração como artista se deu em 1996, quando realizou a exposição *Jardim da Luz* no Museu de Arte de São Paulo. A partir daí, paralelo a seu trabalho como fotógrafo, desenvolveu diversos trabalhos expressivos como a exposição *Antifachada-Encadernação Dourada*, realizada em 2004 no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado. Suas fotos passam a pertencer a diversas coleções, museus e instituições de arte. A esses primeiros trabalhos seguem-se outros mais recentes como a exposição *Apreensões* realizada na cidade de São Paulo e transformada em livro pela Cosac Naify em 2010; a exposição *Cinépolis* em 2009, no Museu de Arte Moderna da Bahia (trabalho também transformado em livro pela editora *Schoeler Editions*); em 2013 expõem (galeria Millan em São Paulo) e lança, através da editora Cosac Naify, sob a forma de livro, a série aqui proposta para reflexão, *Belvedere*. Atualmente, além de seu trabalho com moda e publicidade, Wolfenson continua a desenvolver séries autorais de caráter expressivo, bem como é também coeditor e um dos criadores da revista *S/N* (Sem Número).

2. O fotógrafo artista e a arte do fotógrafo

Fotógrafo expressivo, Bob Wolfenson, dentro da categoria desenvolvida por Rouillé (2009) de fotógrafo artista, aquele que "[...] evolui deliberadamente no

campo da fotografia. Ele é fotógrafo antes de ser artista [...] (Rouillé, 2009: 235), exerce sua arte "à margem de sua atividade documental, a fotografia preenchendo, [...], o lugar de sua profissão e de sua arte" (Rouillé, 2009: 235-6) e pratica, no trabalho escolhido para reflexão, o que se pode chamar de documental expandido (vai além da mera referência propondo novos horizontes reflexivos, sendo de certo modo uma resposta à crise que assola a imagem documental no contemporâneo). Suas imagens, como se pode observar (Figura 1) expandem o universo perceptivo dos leitores, levando-os a uma imersão em suas próprias memórias, a um só tempo renovadas e gastas como o cenário apresentado, e aos afetos a elas associados. Nota-se que certa melancolia percorre a imagem (a série como um todo tem essa característica); o silêncio evocado no presente parece ecoar o burburinho do passado, há uma espécie de contemporaneidade entre essas temporalidades. O que se observa é que Wolfenson, ao fotografar os lugares vividos em sua infância, aciona um outro lugar não dado a ver de imediato na superfície decadente da cena mostrada.

É interessante notar que a fotografia, como signo icónico e indicial, atesta sempre a presença de um referente a que se faz menção. A fotografia presentifica algo que já passou; como memória fala de um tempo que se conservou na imagem. Não é esse o caso das imagens propostas pelo artista. A referência dada é gasta, sombria, decadente e evoca um passado de brilho que não se conservou. É uma imagem que, cronologicamente, não confere com a referência evocada pela memória do artista. Isso provoca uma certa nostalgia, uma saudade de algo vivido no passado e que só existe na forma de imagem- lembrança (Bergson, 2010). Todavia, essa ausência sentida, essa fissura é que, de certa forma, irá possibilitar o acesso do artista (e do leitor de suas imagens) a um novo lugar prenhe de possibilidades. O não-lugar (Augé, 1994) – visto como o contrário do lugar antropológico, onde se privilegia as dimensões identitárias, históricas e relacionais do sujeito – em que se transformou os lugares da infância vivida, imagens mostradas na série *Belvedere*, em contato com as imagens do passado retidas na memória do artista, é possibilitador da formação de uma Imagem-Cristal (Fatorelli, 2003), imagem potente que esgarça o sentido do tempo ao propiciar intensidades - aquilo que flui, varia e muda – atualizações permanentes de um virtual (Deleuze, 2006). Estabelece-se um lugar de devir.

Considera-se importante ressaltar que a memória que interessa a reflexão aqui proposta não é apenas a do referente material que um dia existiu, do "isso foi" barthesiano (Barthes, 2006), passado que pode ser alcançado linearmente a partir de um presente da imagem. A memória aqui pensada é a que faz de si própria processo que, através da lembrança, contamina o olhar do

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Fotografia de Bob Wolfenson, *Águas de Lindoia*, São Paulo, Brasil (2013). Fonte: Belvedere, Cosac Naify, 2013.
Figura 2 · Fotografia de Bob Wolfenson, *Caxambu*, Minas Gerais, Brasil (2011). Fonte: Belvedere, Cosac Naify, 2013.
Figura 3 · Fotografia de Bob Wolfenson, *Cambuquira*, Minas Gerais, Brasil (2013). Fonte: Belvedere, Cosac Naify, 2013.

presente e é, pelo presente, contaminada (Bergson, 2009), daí a possibilidade de formações cristalinas.

3. *Belvedere*

> *Belvedere é um ponto de observação privilegiado. Dele enxergo vultos do passado e do presente fundidos a uma atmosfera de baixa temporada, tão comum ao turismo de certa fatia da classe média na qual fui gerado e cresci, e a qual minha alma ainda pertence* (Wolfenson, 2013: 9).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

É desse modo que Bob Wolfenson introduz a série fotográfica *Belvedere* no livro de mesmo nome. O livro, a forma escolhida para pensar a série, é composto por 41 imagens divididas entre 96 páginas de formato retangular (20 x 28 cm) e faz lembrar um álbum de família. A capa, acolchoada, possui um tom "beterraba". Letras em dourado estampam o nome do livro e do artista. Ao abrir o livro, mesmo sem ler o texto de apresentação, o leitor é levado para lugares onde reina o silêncio e a solidão. São imagens de lugares turísticos aparentemente abandonados ou decadentes, quase vazios, como se pode observar nas imagens a seguir (Figura 2 e Figura 3).

A série surgiu de uma viagem do artista ao interior de Minas Gerais. A caminho de Tiradentes para participar de um Festival de Fotografia, resolve pernoitar em Caxambu, cidade pertencente ao chamado "Circuito das Águas" (conjunto de cidades entre Minas Gerais e o estado de São Paulo com águas termais) e onde passara férias com a família durante a infância. O artista reencontra suas lembranças, embaçadas pela paralaxe provocada pela passagem do tempo. O encantamento guardado nos olhos infantis se mistura com a realidade decadente do cenário atual. O que se percebe nessa série de imagens de modo contundente é o isolamento humano e junto com esse isolamento uma espécie de lamento, de dor.

A série não se detém apenas nos espaços vividos na infância, mas também abarcar cenários que com esses possuem afinidades. Desse modo, encontram-se no livro locais turísticos que vão do Rio de janeiro à Polônia, de Minas Gerais à Cuba. Nesses lugares, Wolfenson recria cenários e paisagens tomado pela nostalgia de um tempo que passou e potencializa assim, na fissura temporal, o surgimento da Imagem-cristal.

Conclusão

Bob Wolfenson tem como ponto de partida para a construção da série *Belvedere*, o caráter indicial e icônico da imagem fotográfica (características presentes nas

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

imagens documentais). Todavia não os torna absolutos. A própria matéria trabalhada e que enseja a série, a memória, não lhe permite isso. O sentido desejado e construído (intuído?), o presente sem glória de um passado de brilho, se faz nas escolhas dos cenários, de ângulos de tomada, no trabalho do artista com a luz e as sombras entre outras opções possíveis. Essas escolhas e decisões, ressalta-se, conferem ao artista.

As imagens produzidas por Wolfenson assinalam a autoria, trazem para dentro do quadro fotográfico os imateriais, referentes incorporais, que vão além dos detalhes técnicos da tomada de imagem, como os expostos acima, e que incluem a vivência do fotógrafo, suas percepções, sentimentos e desejos:

> *Um fragmento de vida, reminiscências de lugares, pessoas, tempo passado e presente, palavras trocadas, uma atmosfera de cheiros, cores, sabores, sons: um tecido frágil que tende a se desfazer se chegarmos perto demais e cuja consistência é a fluidez* (Cauquelin, 2008: 2).

Esse modo de fazer adere ao discurso do múltiplo, do híbrido potencializando a outra parte da imagem fotográfica, aquela que não se esgota na referência. É nesse lugar que Wolfenson cria o seu *Belvedere*, seu ponto de observação privilegiado para a busca de sentido.

Referências

Augé, Marc (1994). *Não- lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade.* Campinas, SP: Papirus. ISBN: 85-308-0291-8

Barthes, Roland (2006). *A Câmara Clara.* Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-24-41349-7

Bergson, Henri (2010). *Matéria e Memória. Ensaio da relação do corpo com o espírito.* São Paulo, SP: Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-252-4

Cauquelin, Anne (2008). *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea.* São Paulo, SP: Martins. ISBN: 978-85-99102-74-9

Deleuze, Gilles (2006). *Diferença e Repetição.* Rio de Janeiro, RJ: Graal. ISBN: 85-7038-071-2

Deleuze, Gilles (2007). *A Imagem tempo.* São Paulo, SP: Brasiliense. ISBN: 85-11-22028-3

Fatorelli, Antonio (2003). *Fotografia e viagem. Entre a natureza e o artifício.* Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumara. ISBN: 85-7316-323-2

Rouillé, André (2009). *A fotografia. Entre documento e arte contemporânea.* São Paulo, SP: Senac. ISBN: 978-7359-876-6

Wolfenson, Bob (2013). *Belvedere.* São Paulo, SP: Cosac Naify. ISBN: 978-85-405-0526-1

Fernando Lemos. A idade do tempo

Fernando Lemos. The age of time

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

Artigo completo submetido a 11 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual. Graduação em Comunicação Visual na Escola de Belas-Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado e doutorado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (UFRJ).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico), Departamento de Comunicação (Decom). Professora da área de Fotografia. Rua Ramiro Barcelos, 2705. Campus Saúde, Bairro Santana, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, CEP: 90035-007, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

Resumo: O presente artigo tem como proposta refletir acerca do trabalho de Fernando Lemos, artista português e brasileiro. Na amplitude de seu trabalho artístico, que abarca da poesia à pintura, passando pela fotografia, gravura, desenho e artes gráficas, se escolheu para reflexão a sua expressão fotográfica, mais especificamente a série Ex-Fotos (Valladares, 2010), realizada entre os anos de 2005-2009.
Palavras-chave: Fotografia matéria / Fernando Lemos / Surrealismo / Ex-Fotos.

Abstract: *This article aims to reflect on the work of Fernando Lemos, Portuguese and Brazilian artist. In range of your artwork, from poetry to painting, through photography, printmaking, drawing and graphic arts, the series Ex-Fotos (Valladares, 2010), carried out between 2005-2009, was chosen to reflect his photographic expression.*
Keywords: *Substance Photography / Fernando Lemos / Surrealism / Ex-Fotos.*

Introdução

Ex-Fotos, série fotográfica produzida por Fernando Lemos, artista português e brasileiro, realizada entre os anos de 2005-2009, é o que move a reflexão aqui propostas. Marque-se que o trabalho artístico de Lemos permeia áreas que vão

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

da poesia à pintura, passando pela fotografia, gravura, desenho e artes gráficas, o que faz dele um artista multimídia — invulgar, múltiplo, aberto ao novo, a diferença, ao acaso e ao experimentalismo, características próprias daqueles marcados pelas ideias surrealistas (pertenceu à segunda geração de modernistas de Portugal). **Nasceu em Lisboa em 1926. Todavia, hoje, na altura de seus qua**se noventa anos, segue atual, demonstrando que a sua idade é a do tempo, o tempo que podemos ver no cristal (inspiração no conceito de Imagem-Cristal desenvolvido por Deleuze (2007)): contração/expansão de passado e futuro, um entre-lugar de atualização permanente ao qual damos o nome de presente. Fernando Lemos é puro presente, o próprio cristal do tempo, pulsante, como descrito por Deleuze (2007). Sua obra fotográfica, como a aqui proposta para o pensamento, é cristalina no sentido proposto pelo pesquisador em fotografia Antônio Fatorelli (2003). Esse último autor, tendo como base o conceito deleuziano de Imagem-Cristal (Deleuze, 2007), utiliza o conceito para nomear as imagens fotográficas que não possuem como viés a subserviência à referência, possuidoras que são de realidades que não se confundem com ela. Segundo o autor, "[...], essas imagens situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos" (Fatorelli, 2003: 33); essas imagens são como presentificações, atualizações expressas em dados arranjos do visível. Para pensar a série *Ex-Fotos* de Fernando lemos é com esse conceito de Imagem-Cristal que se irá operar. Afirma-se que tal conceito é operacional para pensar imagens no universo da arte.

A série *Ex-fotos* tem caráter experimental e inspiração surrealista. As fotografias que deram origem ao trabalho foram coletadas de descartes de fotógrafos amadores. O autor, a partir do dado, imagina e cria novas estórias com intervenções na superfície fotográfica (risca, pinta, rasga, esfola), que adquire assim nova potência. Ao final, o artista fotografa o material manipulado reconvertendo-o em fotografia. Apresenta-se a seguir uma dessas imagens (Figura 1):

Percebe-se na imagem acima a liberdade inspiradora do surrealismo, bem como um quase abstracionismo (não faz sentido para o artista nenhum tipo de fronteira). Novos arranjos configuram-se. O artista, a partir das múltiplas intervenções, cria brechas, vazios, emaranhados, linhas, massas de cores e convida o leitor a uma viagem intensa, suplementar e cristalina através da imagem.

Autores como Deleuze (2007) e Fatorelli (2003) s**ão** utilizados para ancorar um dos conceitos norteadores e operadores deste artigo, qual seja o de Imagem-Cristal. Rouillé (2009) trará subsídios para a reflexão sobre a fotografia dos artistas. Esses são alguns dos autores, entre outros, a serem consultados na construção da reflexão proposta.

Figura 1 · Fernando Lemos, *Jóia Falsa Não!* Série Ex-Fotos, Lisboa, 2005-2009, Fotografia. Fonte: Valadares (2010).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

1. Fernando lemos: o artista e a matéria trabalhada

Como apontado na introdução deste artigo, Fernando Lemos é um artista múltiplo que não se limita a uma única forma de expressão. Dentre essas, a que aqui se foca é a fotografia, aquela fotografia praticada pelos artistas que, segundo André Rouillé (2009: 287), não possui como função primeira "reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente da ordem do visível". No trabalho de Fernando lemos a fotografia adquire o *status* de material artístico.

Sua iniciação no universo artístico deu-se muito cedo (aos 17 anos já atuava como litógrafo). Todavia, foi na escrita que se deu o primeiro grande movimento; depois seguiu-se o desenho e a pintura (estudos começados e inacabados). Nos anos 1940, ele conhece as exposições surrealista e rende-se, maravilhado a esse movimento. É desse período o seu primeiro envolvimento com a fotografia. No início dos anos 1950, mais precisamente em janeiro de 1952, junto com mais dois amigos (Fernando de Azevedo e Marcelino Vespeira), Fernando Lemos, um surrealista, faz sua estreia oficial e pública na fotografia (na exposição também apresentou trabalhos a óleo, guaches e desenhos). Essa exposição, um escândalo no período, marcado pelo salazarismo, aconteceu na Casa Jalco (casa de móveis e decoração, no Chiado) e assim ficou conhecida: Exposição da Casa Jalco. A profundidade e originalidade de Fernando lemos deixou um marco na fotografia surrealista bem como no meio intelectual da Lisboa de então.

Neste mesmo período, tentando fugir da pressão política local e em busca de novos ares, resolve emigrar para o Brasil (onde reside até a presente data), juntando-se a outros exilados. Algum tempo depois é proibido de regressar a Portugal, pátria a que retorna apenas após a Revolução dos Cravos. Sua volta à fotografia, como matéria artística a ser trabalhada, se dá quase 60 anos depois dessa primeira experiência na Casa Jalco, com a série fotográfica *Ex-Fotos*.

Ressalta-se que as imagens fotográficas da Exposição da Casa Jalco, produzidas por Fernando Lemos, em sua maioria são retratos de amigos, frequentadores do mesmo meio do artista e caracterizam-se, na sua construção, por procedimentos como a múltipla exposição dos negativos (várias tomadas sobre um mesmo fotograma apostando no acaso das superposições) e solarizações que produzem efeitos a serem descobertos na revelação (Mendes, s/data), como se pode observar na imagem a seguir (figura 2). Com esses gestos e o automatismo da máquina fotográfica o artista buscava uma espécie de liberdade, um descontrole controlado. Ou seja: o gesto surrealista está presente no automatismo da máquina e nas manipulações do artista, todavia o desejo compositivo e gráfico permanece presente (agia como um pintor).

Figura 2 · Fernando Lemos. Autorretrato de Fernando Lemos. Coleção Berardo, 1949-52. Fotografia
Fonte: *Fernando Lemos: percursos*, 2010.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Ambas as produções, Exposição da Casa Jalco e *Ex-Fotos*, apesar dos anos que as separam, possuem em comum o **ímpeto e a liberdade gestual surrealis**ta. Contudo, em *Ex-fotos* Fernando Lemos dedica-se a procedimentos opostos à sua obra fotográfica inicial — cuja característica principal se faz presente na manipulação das imagens no momento da captação — e passa a intervir diretamente sobre a superfície do papel impresso com as imagens coloridas rejeitadas através de risco, rasgos, adição e subtração de cores, como se verá a seguir.

1.1 *Ex-Fotos*

Fernando lemos, assim como outros artistas atuais, utiliza como matéria a ser trabalhada na série *Ex-fotos* as sobras da cultura. A série é composta por 20 imagens fotográficas a cores. O artista tem como ponto de partida imagens produzidas por anônimos, descartadas por não conferirem com o desejo de quem as produziu (talvez por motivos técnicos, formais ou mesmo de ordem pessoal). Ele coleta essas imagens e lhes dá um novo destino. Nessas imagens, rejeitadas pela ruptura do desejo (alheio), Lemos busca uma potência inaudita, submersa na matéria fotográfica. O artista procura um reencantamento na urgência de abri-las às regiões secretas do sonho e do devaneio. Seu desejo, aguçado por sua verve surrealista, o leva a desmascarar a primeira realidade da imagem fotográfica e sua consequente ligação com um referente reconhecível (na maioria das imagens da série, o referente indicial do objeto apenas se insinua), provocando uma espécie de apagamento. Esse movimento irá provocar a ressignificação dessa matéria plasmática em que se transforma a imagem fotográfica. Ao cortar, riscar, raspar, acrescentar ou retirar cor da superfície material da fotografia o artista intenta ir além da transparência fictícia da imagem e arrancar-lhe a pele, revelando ou fazendo aflorar outras densidades que não aquelas impressas na fração infinitesimal de tempo representada pelo "instante" do clique, do ato fotográfico.

É um ato amoroso, mesmo que selvagem, a relação que Lemos entabula com essas imagens, descartadas por seus primeiros autores por considerá-las como uma memória impossível (memória/lembrança vista como destino provável das fotografias amadoras). Imagens que, como seu autor, existem na deriva, desterritorializadas de uma pátria de origem. Livres, híbridas, em trânsito (como o é a própria vida) desconsideram territórios delimitados (não faz sentido interrogá-las se são fotografia ou pintura) e desejam o devir. Potentes, cristalinas, autônomas, desconcertantes, inventam-se como imagem e narrativa. Ao se apagar as antigas referências, marca inaugural de sua primeira geração, um desejo de novo delas se apossa. Como bem aponta Valladares (2010), em texto de apresentação no catálogo da exposição Ex-Fotos em Lisboa,

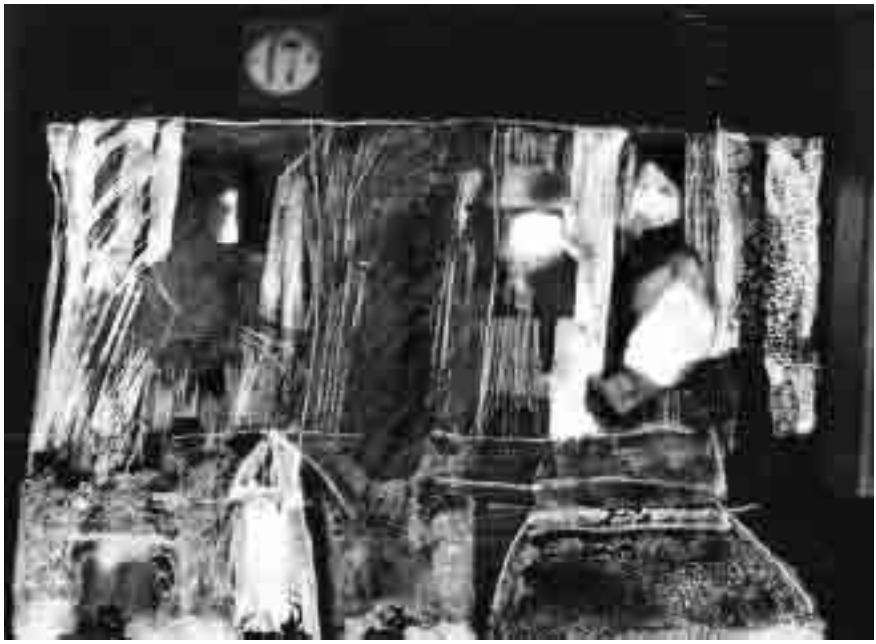


Figura 3 · Fernando Lemos. *Quem me descobrirá?* Série Ex-Fotos, Lisboa, 2005-2009, Fotografia. Fonte: Valadares (2010).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 4 · *Credo, parecia almoço espírita!* Série Ex-Fotos, Lisboa, 2005-2009, Fotografia. Fonte: Valadares (2010).

Num gesto de liberdade Fernando Lemos desmonta a imagem recusando dar-nos o que esperamos dela, destrói qualquer forma pré-estabelecida de a ler, deixando-a livre duma lógica formal ou de sentido. Essa são pois imagens de transgressão, que contrariam o seu reconhecimento e a sua relação com o real, obrigando-nos a interrogar não só a imagem mas também a construção que fazemos da realidade (2010: 11).

Os procedimentos surrealistas dos quais se apropria (o trabalho frenético sobre a superfície do papel numa espécie de escrita automática, a liberdade no uso de diferentes técnicas entre outros procedimentos possíveis) abre caminho aos espectros, às aparições e aos encontros imprevistos (Durand, 1996). Na série *Ex-Fotos*, Fernando Lemos cria territórios incertos, zonas de delírio, sensações. O trabalho do artista busca trazer de volta à imagem rejeitada a potência do desejo, transformando-a em brecha, cristal pleno de devir como se poderá observar a seguir.

Nas duas imagens referidas (Figura 3 e Figura 4) o observador é levado a procurar os vestígios da fotografia original — O "isso foi" barthesiano (Barthes, 2006) que ainda clama nessas estórias inventadas. De certo modo essa presença pressentida é o "relé" necessário para a aventura de re-encantamento do desejo pretendido pelo autor (supõe-se) e que desse modo, dá nova vida aos "eus" rejeitados no descarte. Fragmentados, partidos e recompostos num equilíbrio incerto, novos personagens entram em cena. De maneira irônica e mesmo trágica, maneira essa reforçada pelo auxílio das legendas que acompanham as fotografias — "Quem me descobrirá?" (Figura 3) e "Credo, parecia almoço espírita!" (Figura 4) — o artista convida o observador para uma aventura incerta, com riscos, nesta trama labiríntica.

Conclusão

Escrevo esta conclusão em primeira pessoa, de modo a reforçar meu encantamento com este artista. De minha parte, um enamoramento teve início no conhecimento e aprofundamento de suas expressões artísticas. O encontro com esse amor deu-se por puro acaso, tão caro aos surrealistas; teve início em um entardecer de novembro de 2014 entre as prateleiras da Livraria Bertrand, no Largo do Chiado, em Lisboa, quando me deparei com dois volumes que me chamaram a atenção. Tratava-se de duas obras de Fernando lemos: *Isto é Isto* e *Ex-fotos*. A última deu origem a este trabalho. Nos múltiplos Fernandos que a partir daí conheci (ou vislumbrei) não sei de qual gosto mais: se do poeta, do fotógrafo, do desenhista ou do pintor. Mas concordo com a ideia de que um permeia o outro, como o afirma o próprio artista: "Escrevo como se fizesse fotogra-

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

fia, faço fotografia como se pintasse, pinto como se estivesse fazendo desenho" (Valladares, 2011). Fernando Lemos é um deslumbramento. É a força da vida, em seu incessante devir.

Referências

Barthes, Roland (2006). *A Câmara Clara.* Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-24-41349-7

Baudouin, Daniela (Org.) (2010). *Fernando Lemos: percurso.* São Paulo: BEI Editora. ISBN: 978-85-7850-050-4

Deleuze, Gilles (2007). *A Imagem tempo.* São Paulo, SP: Brasiliense. ISBN: 85-11-22028-3

Durand, Régis (1996). *Fernando Lemos ou a leveza do signo.* In Baudouin, Daniela (2010). Fernando Lemos: percurso. São Paulo: BEI Editora. ISBN: 978-85-7850-050-4

Fatorelli, Antonio (2003). *Fotografia e viagem. Entre a natureza e o artifício.* Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumara. ISBN: 85-7316-323-2

Mendes, Ricardo (s/data). *Fernando Lemos: um olhar moderno sobre a fotografia nos anos 40, entre Portugal e Brasil.* [consult. 2015-01-01]. Disponível em <URL: http://www.centrocultural.sp.gov.br/linha/dart/revista6/lemos.htm>

Rouillé, André (2009). *A fotografia. Entre documento e arte contemporânea.* São Paulo, SP: Senac. ISBN: 978-7359-876-6

Valladares, Filipa (2010). *Catálogo Ex-Fotos.* Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 978-972-37-1552-1

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Eduardo Salavisa: um Desenhador do Quotidiano

Eduardo Salavisa: a Daily Drawer

SHAKIL YUSSUF RAHIM*

Artigo completo submetido a 12 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Arquitecto, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUTL); Doutoramento no ramo Arquitectura, especialidade Desenho, Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Arquitetura (FA), Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD). Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário, Alto da Ajuda, 1349-055 Lisboa, Portugal. E-mail: shakil.rahim@fa.ulisboa.pt

Resumo: O artigo investiga a produção de desenhos de Eduardo Salavisa. O desenhador privilegia o registo por observação in situ, com o objectivo de desenhar o percurso do olhar e a sua permanência no tempo. Investiga o desenho de viagem como pesquisa visual de uma fenomenologia do lugar. Este artigo realiza, ainda, uma análise sobre o seu diário gráfico da cidade de Braga, onde se conclui uma marca autoral na descrição da morfologia, na tipologia da linha, na agregação do movimento e na liberdade da mancha de cor.

Palavras chave: Desenho de Observação / Diário de Viagem / Eduardo Salavisa / Portugal.

Abstract: *The paper studies the production of Eduardo Salavisa's drawings. The drawer focuses on the registration by observation in situ, in order to draw the eye path and its time permanence. He researches the travel drawing as visual search of a phenomenology of the place. This article also carries out an analysis on its sketchbook of Braga, which concludes authorial brand in describing the morphology, in the line type, in the aggregation of movement and in freedom of color stain.*

Keywords: *Observational Drawing / Sketchbook/ Eduardo Salavisa / Portugal.*

Introdução

Eduardo Salavisa (Lisboa, 1950-) é formado em design de equipamento pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa. O trabalho que realizava em design foi

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

progressivamente substituído pelo ensino de artes visuais e pelo desenho. Actualmente, auto denomina-se um "desenhador do quotidiano", pela possibilidade de desenhar os pormenores da banalidade, do acaso e do desconhecido. Como produtor de imagens interessa-se pelo desenho enquanto processo e hipótese, dando importância à metodologia de diário gráfico como caixa portátil e íntima. O objectivo da investigação é entender o *Caderno* como unidade de pesquisa visual e prova material da experiencia do autor. O desenho como extensão da memória de uma fenomenologia visual.

Salavisa concilia o carácter lúdico e didáctico, actualizando o espírito da viagem cultural do *Grand Tour*. Viaja para desenhar, desenha para viajar. É um dos correspondentes portugueses do grupo *Urban Sketchers*. Esta comunidade internacional de desenhadores tem como lema "Mostrar o mundo, um desenho de cada vez". O objectivo é conectar desenhadores de todo o mundo, e desenhar por observação *in situ*, como actividade técnica e criativa, para posterior publicação dos desenhos em plataformas digitais (*blog, facebook, flickr*). A viagem tem um sentido amplo, que vai da escala do corpo e da rua do bairro da cidade onde vive, à vista da janela do hotel de uma cidade que visita num continente distante.

1. O Desenhador: Uma Entrevista de Citações

Para alargar a compreensão sobre o pensamento e a produção do desenhador, utiliza-se de seguida uma metodologia em formato de entrevista, respondida por citações do autor. Enquadradas por perguntas orientadas ao discurso do autor (oral e escrito), as "respostas" na primeira pessoa, permitem mergulhar no universo visual do desenhador. As suas preocupações e motivações, bem como os seus objectivos, métodos e instrumentos, dão acesso à sua produção centrada no desenho:

> — O termo Diário Gráfico é, hoje, amplamente utilizado. Porém, neste contexto, utiliza com muita frequência o termo Caderno de Viagem. Porquê?
> *Eu gosto de chamar a estes cadernos Diários de Viagem porque posso relacionar o dia-a-dia, o quotidiano como uma viagem. E gosto de integrar estes cadernos de diários gráficos na minha rotina. E andar por aí, a desenhar qualquer coisa, desenhar pequenas coisas... parar... desenhar uma vista, enfim ... desenhar tudo* (Salavisa & Alfaro, 2012: 00:53-01:18).

> — Quantos cadernos de desenhos tem?
> *Hoje já são umas largas dezenas de cadernos. São muitos anos a desenhar quase todos os dias* (Salavisa & Alfaro, 2012: 01:44-01:49).

Revista Croma, Estudos Artísticos. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. Vol. 3, (5): 188-197.

— Para que serve fazer diários de desenhos?
Os autores dos desenhos (...) *têm um hábito: desenharem em cadernos de uma maneira sistemática, diariamente, diria mesmo, obsessivamente. Não é só quando viajam ou quando têm disponibilidade. Não é só quando vêem algo interessante* (...) *Não é só porque simplesmente lhes pode dar prazer* (...) *ou precisam de analisar um objecto, uma situação, uma tarefa e pelo desenho conseguem-no melhor, ou para simplesmente passar o tempo. Ou seja, pode ser por todas as situações descritas anteriormente, mas também pode ser por nenhuma delas* (Salavisa, 2011c: 9).

— Qual é o interesse em ser num caderno?
É curioso verificar como cada autor "organiza" a dupla página do seu caderno ou, no caso de querer, usa uma única. (...) *O desenho pode ocupar as duas páginas inteiras como se fossem uma só, tirando até algum proveito expressivo da dobra. Constata-se, assim, que o facto de o Diário de Viagem ser um caderno tem, inevitavelmente, influência no resultado final.* (...)
Além das razões de ordem material e técnica, o facto de estarmos perante um caderno e não folhas soltas tem outras implicações, como o introduzir-se um princípio de narratividade que termina quando acaba o caderno (...) (Salavisa, 2008: 22).

— O desenho na cidade tem sido um tema explorado nos seus diários de viagem. Que sensações produz desenhar espaços públicos em cadernos privados?
Deambular pelas ruas de uma cidade com o único fito de registar graficamente o que nos atrai a atenção é muito estimulante. São registos descontraídos, executados sem nenhum propósito à vista. Observar pessoas, espaços, pormenores ou algum acontecimento fugaz, e desenhá-los (...) *recorda-nos esses momentos com mais intensidade e, sobretudo, dá-nos uma sensação, difícil de definir, mas que anda próximo da liberdade* (Salavisa, 2011b: 15).

— Qual é o lugar do desenhador no desenho que se está a desenhar?
Este registo pessoal, feito de observação no próprio local, faz com que os desenhos transpareçam isso mesmo: que o desenhador estava lá, que fazia parte da cena (...) *Sentado ou em pé, confortavelmente ou em posição precária, o desenhador não é um mero observador. É um receptáculo de informação, de experiências, transformando-as em símbolos, em grafismos, em linhas e manchas que, por sua vez, comunicam com o observado* (Salavisa, 2014: 18).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

— Como relaciona o verbo transitivo desenhar com o verbo viajar no intransitivo?
Não consigo dissociar viajar de desenhar. Esta estreita relação traz-me inúmeras vantagens. Quando viajo sou impelido a desenhar, o que faz com que fique com imensas memórias e as minhas viagens se transformem em pilhas de cadernos que posso reviver sempre que quero. O desenho adquire um valor precioso por ser um pretexto de aproximação (...) (Salavisa, 2008: 80).

— Qual é a importância do factor tempo na produção do desenho?
(...) *o factor tempo é o que distingue o desenho de outras actividades de registo. O tempo em que estamos a fazê-lo. O tempo em que acontecem coisas à nossa volta (...) Mesmo quando o desenho é um simples gesto* (...) *há toda uma preparação por trás: concentração, observação, análise, selecção. E o gesto é a síntese. É a parte visível de todo o processo intelectual* (Salavisa, 2014: 18).

— Porque utiliza tanto a caneta para desenhar?
Como os desenhos são feitos em circunstâncias muito variadas, difíceis, complicadas, às vezes em movimento, pessoas que aparecem e desaparecem. Eu desenho normalmente em pé. E isso faz com que prefira a caneta, porque é um material que desliza depressa e permite fazer um desenho rápido (Salavisa & Alfaro: 02:46-03:09).

— Com que materiais e de forma usa a cor nos seus desenhos?
A cor. Quanto à cor, eu uso a película depois. Em casa, calmamente, ou no hotel, quando estou a viajar, claro. E uso a aguarela. Portanto é um material que eu gosto mais. Ultimamente, também, tenho utilizado umas canetas pincel, que têm um depósito com tinta. E então, algumas cores uso na altura. Por exemplo os cinzentos, sombras, podem ser importantes. Mas não diversifico muito o material. Há pessoas que o fazem, que diversificam bastante, que experimentam. Mas eu não tenho feito isso (Salavisa & Alfaro: 06:34-07:21).

— O pincel tem novidades que a caneta não encontra?
(...) *O uso do pincel permite-nos registar mais rapidamente uma grande área através da mancha, que pode ser a área que a forma do modelo escolhido ocupa no espaço.* (...) *A mancha pode, por vezes sugerir outras formas interessantes de movimento. Neste caso, podem dar azo à imaginação e inventar outros movimentos, gestos e formas* (Salavisa & Cid, 2012: 61).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

— Desenha com frequência a figura humana em movimento. Que dicas nos pode dar para melhor registar um modelo cuja velocidade parece ultrapassar o desenhador?
Escolher uma pessoa de cada vez. Observar atentamente os seus movimentos procurando compreender/ sentir a acção principal: o que está a fazer e como? Observar as características principais da pessoa, como movimenta o tronco, as ancas, pernas, etc. Que atitude tem a pessoa? Caminha com um passo pesado e cansado ou alegre, confiante, etc. (...) *E depois de observar bem, registar o que nos foi possível apreender* (Salavisa & Cid, 2012: 60-61).

— Qual a importância do desenho, no mundo tecnológico de hoje?
Mesmo com os avanços tecnológicos de registo de imagens, como a fotografia e o vídeo, o desenho continua a ser imprescindível na recolha de informação, na memorização de acontecimentos, no pensamento reflexivo ou no desenvolvimento da criatividade. Por isso sempre foi fundamental o seu uso em várias áreas do nosso conhecimento. E em particular o seu uso realizado em cadernos (Salavisa, 2012: 251).

— Publica os seus desenhos nas redes digitais. Como entende esse fenómeno de partilha e divulgação pública de desenhos que se situam na esfera da intimidade?
Um Diário é, por natureza, um objecto íntimo. Não o mostramos a ninguém ou só mostramos a quem nós queremos que o veja. Resulta daí, principalmente para principiantes, que seja um espaço propício à experimentação, ao fazer sem inibições, à criatividade. É por isso que expor o nosso Diário de Viagem na blogosfera pode parecer um paradoxo. Mas só na aparência. Porque apesar de não podermos seleccionar as pessoas que vêem, sabemos que seleccionamos o que mostramos (...)
(...) *também faz com que sejamos mais atentos e desenhemos no nosso quotidiano com mais frequência. Como se tivéssemos um compromisso com os visitantes (virtuais)* (Salavisa, 2008: 25).

— Considera-se um ilustrador ou artista?
Não. Não me considero ilustrador. Faço desenhos no dia-a-dia, mas sem nenhum objectivo. Claro que me dão prazer. Não me considero artista nem ilustrador. Sou só um desenhador do quotidiano (Salavisa, 2012: 11:14-11:32).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

2. O Caderno de Desenhos: O Caso da Cidade de Braga

Neste quadro, o objecto de estudo do artigo é o diário gráfico em Braga (Salavisa, 2011a) (Figura 1), criado no âmbito da Capital Europeia da Juventude (Fundação Bracara Augusta). O caderno perfaz 44 desenhos, na continuidade da identidade gráfica do autor. Constitui um corpo único, orientado à temática da paisagem urbana civil, religiosa e patrimonial de Braga (Figura 2 e Figura 3). Para além do desenho da morfologia física da cidade (arquitectura e urbanismo), Salavisa procurou registar a dinâmica urbana através de um olhar sobre os pormenores do quotidiano: os serviços, a população, as esplanadas e os objectos típicos.

Os métodos e as técnicas seguem uma linha rápida e sobreposta, riscada a caneta preta, que define a volumetria do edificado e a estrutura da perspectiva urbana (Figura 4). A simplicidade da linha é um aspecto operacional de maior importância na identidade do desenho de Salavisa. Esta simplicidade materializa-se pelo rigor da direcção e da posição da geometria, subtraindo a descrição exaustiva do detalhe. A selecção visual dos aspectos relevantes da cena observada traduz-se em marcas gráficas escolhidas para melhor representar os aspectos fenomenológicos e humanizados da percepção.

A perspectiva, seja de um ou dois pontos de fuga, manipula a profundidade através da sobreposição e do tamanho, na composição da diversidade. A rigidez linear é substituída pela naturalidade da visão. De igual forma, a figura humana é desenhada como volume, com importância no registo da pose e da expressão corporal em movimento (Figura 5). A dupla página do caderno, sem fractura da dobra, permite aumentar a amplitude do campo visual (Figura 6). Ainda que a maioria dos desenhos sejam de dupla página e na horizontal, encontra-se alguns registos de pormenor numa única página.

Através da aguarela, a película de cor, marca uma vibração de intensidades, matizes e saturações nos ritmos e nas massas. O uso da cor sublinha dois aspectos da cidade: *hierarquia tipológica* em contexto urbano e *contraste de materiais históricos* nas fachadas da arquitectura. A hierarquia tipológica distingue o edificado urbano, focando a atenção para os equipamentos públicos patrimoniais, religiosos e administrativos. O contraste de materiais torna-se evidente na marcação das cantarias, vãos, varandins, arcadas e outros detalhes construtivos e decorativos (Figura 7 e Figura 8). O pincel de Salavisa demarca ainda as zonas de sombra própria e projectada das reentrâncias do edificado, numa paleta personalizada que procura uma aproximação à atmosfera da cidade (Figura 9). Os desenhos apresentam dois recursos metodológicos que são marca do autor: a *pincelada dispersa* e a *pincelada absorvida*. A pincelada dispersa depende da consciente utilização da mancha branca, da cor da folha. Torna-se um recurso

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Eduardo Salavisa, *Capa do Diário Gráfico em Braga*. Fonte: (Salavisa, 2011a).
Figura 2 · Eduardo Salavisa, *Ascensor e estátua de São Longuinhos no Bom Jesus do Monte*, desenho nº 2. Fonte: (Salavisa, 2011a).
Figura 2 · Eduardo Salavisa, *Igreja do Bom Jesus do Monte*, desenho nº 3. Fonte: (Salavisa, 2011a).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 4 · Eduardo Salavisa, *Edifício do Turismo*, desenho n° 21. Fonte: (Salavisa, 2011a).
Figura 5 · Eduardo Salavisa, *Transeuntes junto da esplanada de A Brasileira*, desenho n° 23. Fonte: (Salavisa, 2011a).
Figura 6 · Eduardo Salavisa, *Barbearia Matos e o Senhor Manuel Matos*, desenho n° 27. Fonte: (Salavisa, 2011a).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 7 · Eduardo Salavisa, *Rua da Violinha a partir do Largo da Praça Velha*, desenho n° 31. Fonte: (Salavisa, 2011a).
Figura 8 · Eduardo Salavisa, *Interior da Sé Catedral,* desenho n° 36. Fonte: (Salavisa, 2011a).
Figura 9 · Eduardo Salavisa, *Igreja de S. João do Souto e Casa dos Coimbras*, desenho n° 39. Fonte: (Salavisa, 2011a).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

visual importante que permite desenhar com a luz e libertar os desenhos de sobrecarga plástica. A cor é utilizada de forma espaçada e dispersa, e muitas vezes com aproveitamento da ponta seca do pincel ou de salpicos com o pincel. A pincelada absorvida relaciona-se com a densidade cromática e procura um resultado expressivo através do desgaste da mancha. O papel absorvente subtrai a cor viva e deixa uma ténue película cromática.

Conclusão

Eduardo Salavisa pode ser nomeado como um desenhador inteiro do quotidiano disperso. Inteiro porque associa um conhecimento de informação visual e pedagógica à sua actividade prática e inquieta como desenhador. Disperso porque o quotidiano inclui o desenhador, induzindo-o à selecção visual da experiencia no tempo. A atenção divide a sua percepção do campo de visão. Os focos atencionais hierarquizam-se numa topografia de aberturas e encerramentos do cone visual. Se estou aqui e agora, não estou ali. Se estou ali e depois, posso estar aqui agora.

Em resumo, desta experiencia visual emergem quatro parâmetros ou relações fundamentais: i) a resolução visual como medida de fixação, atenção e interesse; ii) a direcção do ponto de fuga como presença do desenhador na cena visual que desenha; iii) o volume/ densidade de registos como possibilidade de experimentação compulsiva e iv) o tempo de observação como agregação de informação multimodal e em movimento.

Referências

Salavisa, Eduardo (2008) *Diários de Viagem, desenhos do quotidiano*. Lisboa: Quimera Editores. ISBN: 978-972-589-188-9

Salavisa, Eduardo (2011a) *Diário Gráfico em Braga*. Braga: Fundação Bracara Augusta. ISBN: 978-972-8635-44-2

Salavisa, Eduardo (2011b) Introdução. In Salavisa, Eduardo et. al. *Diário de Viagem em Lisboa, Sete Colinas, Sete Desenhadores*. Lisboa: Quimera Editores. ISBN: 978-972-589-212-1

Salavisa, Eduardo (2011c) *Não Somos Desenhadores Perfeitos*. In Salavisa, Eduardo (coord.) *Diários Gráficos em Almada*. Almada: Câmara Municipal de Almada. ISBN: 978-972-9134-93-7

Salavisa, Eduardo (2012) *O Diário Gráfico*. In Salavisa, Eduardo (coord.) *Urban Sketchers em Lisboa, desenhando a cidade*. Lisboa: Quimera Editores, pp. 251. ISBN: 978-972-589-212-1

Salavisa, Eduardo e Alfaro, José (2012) Eduardo Salavisa. *A drawer of the daily / Um desenhador do quotidiano*. [Consult. 2015-01-07] Vídeo. Disponível em <URL: www.vimeo.com/40228552>

Salavisa, Eduardo e Cid, Mónica (2012) *Cais do Sodré, captar o movimento com esboços rápidos*. In Salavisa, Eduardo (coord.) *Urban Sketchers em Lisboa, desenhando a cidade*. Lisboa: Quimera Editores, pp. 60-71. ISBN: 978-972-589-212-1

Salavisa, Eduardo (2014) *Da Inutilidade Destes Desenhos De Viagem*. In Salavisa, Eduardo (coord.) *Diários de Viagem 2*. Desenhadores-Viajantes. Lisboa: Quimera Editores, pp. 17-19. ISBN: 978-972-589-249-7

Tiago Baptista: as falhas que nos prendem ao chão

Tiago Baptista: the failures that hold us to the ground

SUSANA DE NORONHA VASCONCELOS TEIXEIRA DA ROCHA*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015

*Artista Plástica. Licenciatura em Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestrado em Pintura (FBAUL). Mestrado em Ensino das Artes Visuais, Instituto de Educação da Universidade de Lisboa (IEUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. Largo da Academia, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: susanavrocha@gmail.com

Resumo: O presente artigo pretende dar a conhecer o trabalho do pintor Tiago Baptista e a sua relação com o universo das falhas humanas, objecto das suas pinturas inquietantes. Partindo de textos reflexivos do autor sobre a sua própria praxis, importará compreender o universo temático que ocupa o imaginário de Baptista, interessando particularmente compreender de que modo o seu processo criativo se relaciona com o fracasso.

Palavras-chave: Tiago Baptista / Pintura / Fracasso / Chão.

Abstract: *This article seeks to present the work of the painter Tiago Baptista and how it relates to the universe of the human flaws, object of his disturbing paintings. Starting from Baptista's reflective texts of his own praxis, is will be important to understand the thematic universe that occupies the author's imaginary, particularly how his creative process relates to the failure.*

Keywords: *Tiago Baptista / Painting / Failure / Ground.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

Recorro ao uso de um espaço "arruinado" à "omnipresença da ruína", a lugares que não existem, que são quase lugares do nada, sítios sem função, que foram projectados para determinada acção mas que ficaram desprovidos da sua função a

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

> *meio do processo civilizacional, a meio de um projecto de desenvolvimento.* [...] *É a partir desta ideia de falha, de interrupção de um processo, de um projecto: um projecto social, político, cultural, religioso, de construção daquilo que é a nossa índole, a nossa personalidade, a nossa existência enquanto seres individuais e colectivos, que tento, no fundo, ter presente a ideia de que há uma falha na construção do projecto que somos nós* (Baptista, 2011b)

Estas palavras de Tiago Baptista ecoam nas suas pinturas com a mesma concretude do óleo que usa. A ideia de uma civilização fracassada, povoada por anti-heróis que sobrevivem sem conseguirem desligar-se das propriedades lamacentas do chão, ressalta da superfície bidimensional da tela, colando-se na nossa retina e provocando uma sensação de familiaridade primitiva: são realidades que nos compõem o âmago, cenas *dejá vu* sem que delas tenhamos memória precisa. São, parece-me, as imagens escondidas das nossas inquietações.

No decorrer do presente texto procurarei compreender de que forma Baptista recria esta realidade arruinada, qual parece ser a falha que nos assola, porque não a conseguimos ultrapassar e de que forma esta percepção atinge as diversas produções pictóricas do pintor.

1. Lugares arruinados e os seus ocupantes

Nas pinturas de Tiago Baptista há Leiria, há Lisboa, há Berlim. Os lugares onde cresceu, viveu e os lugares que percorreu. Existe o próprio Tiago, a Catarina, a Joana, o André. Família, amigos, e relações humanas, que transparecem na pintura. Algumas personagens estão apenas de passagem — um futebolista, um narciso.... outras perduram. Alguns lugares afundam-se na lama, outros denotam, nas couves e nos fetos, a esperança de uma vida que ascende da terra em direcção ao céu.

> *O Narciso! O das Fossas, pode ser um qualquer produtor suinícola português.* [...] *Represento um senhor que se apaixona por si ao ver o seu reflexo numa fossa. Esta ideia surgiu numa viagem que costumo fazer para os lados do Cadaval e vejo lá ao fundo umas fossas a céu aberto, bem bonitas, e que pouco reflectem sem ser a ganância e falta de responsabilidade de quem fez com que essas crateras escavadas na terra, que servem para guardar dejectos de animais, existissem.* (Baptista, 2010a).

> *Esta pintura representa um sujeito, com pinta de futebolista gingão, símbolo da glória, da ascensão social e monetária* [...] *Este sujeito é um modelo, um módulo, um exemplo a seguir. Aparece aqui como um guardião, o porta-estandarte de uma cultura, o símbolo de uma nação — a Nação Portuguesa, terra de grandes feitos. Por de trás deste sujeito um rebanho espezinha um conjunto de livros. Esta personagem é também um guardador de rebanhos, um "Pastor".* (Baptista, 2010a).

A pintura de Tiago Baptista, mais que autobiográfica, é a pintura de questões que lhe são íntimas: nasce das experienciais visuais, emocionais, sensoriais e sociais que o rodeiam e o tocam de forma premente.

Em 2009, cria a figura do herói nacional, numa crítica clara que exprime tanto de forma visual como de forma escrita no pequeno texto explicativo que publica. Um ano mais tarde surge um narciso numa nova demonstração de incredulidade social. No primeiro caso, foi a personagem (o futebolista) de inspiração real que obrigou ao lugar criado; no segundo, inversamente, foi o lugar (as fossas do cadaval) que reclamou a criação da personagem (Figura 1). Lugares e os seus ocupantes relacionam-se e confundem-se nas mensagens visuais de Tiago Baptista. Se os lugares são ruínas, também as pessoas parecem vestígios de gente — são, em qualquer dos casos, realidades terrenas, pesadas, presas ao chão, sem redenção ou ambição em serem diferentes. Formalmente há, contudo, o destaque da figura humana como nas antigas pinturas de cariz revolucionário, onde o indivíduo se sobrepõe pela sua escala aos demais elementos (Figura 2).

Para além da crítica bem presente, é possível identificar em paisagens e fisionomias uma atmosfera de ruralidade portuguesa. Todo o imaginário patente rejeita a cidade, a noção de progresso ou desenvolvimento — e quando sinais deste surgem são, nas palavras do próprio autor "fábricas que mal funcionam (ou não funcionam de todo), casas esquecidas, caminhos inacabados (ou aproveitados/adaptados da erosão natural), pedras que foram deixadas ao acaso" (Baptista, 2011b).

Mesmo em pinturas criadas no decorrer de uma residência artística em Berlim, durante 2013, é possível pressentir um colapso civilizacional. Um mundo *a posteriori*, um mundo pós perda, agora encharcado e frio, onde o lodo substitui a lama — como é visível em "Untitled" (Figura 3).

O que assola o universo criado por Tiago Baptista, parece ser uma falha transversal: um erro colectivo que nos condena não individualmente mas antes como um todo. Se o Narciso das Fossas é uma metáfora para o egocentrismo e a ganância, e o futebolista é um herói nacional que passeia ovelhas sobre livros, e é admirado pelas qualidades periféricas ao âmago social, existem também as personagens que perduram. É certo que não são heróis redentores como se poderia esperar num mundo em decadência que se quer imaginar reerguido — são gente; pessoas reais com características boas, más, honestas. São gente que ainda não se desfez em barro, analogia querida a Baptista, na qual me parece relevante deter-me, pois também ela é definidora do universo temático e simbólico da sua pintura.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Tiago Baptista (2010), *O Narciso das Fossas*.
Acrílico sobre papel, 190x150 cm. Fonte: Tiago Baptista.
Figura 2 · Tiago Baptista (2009), *O Herói Nacional*.
Acrílico sobre papel, 196x200 cm. Fonte: Tiago Baptista.

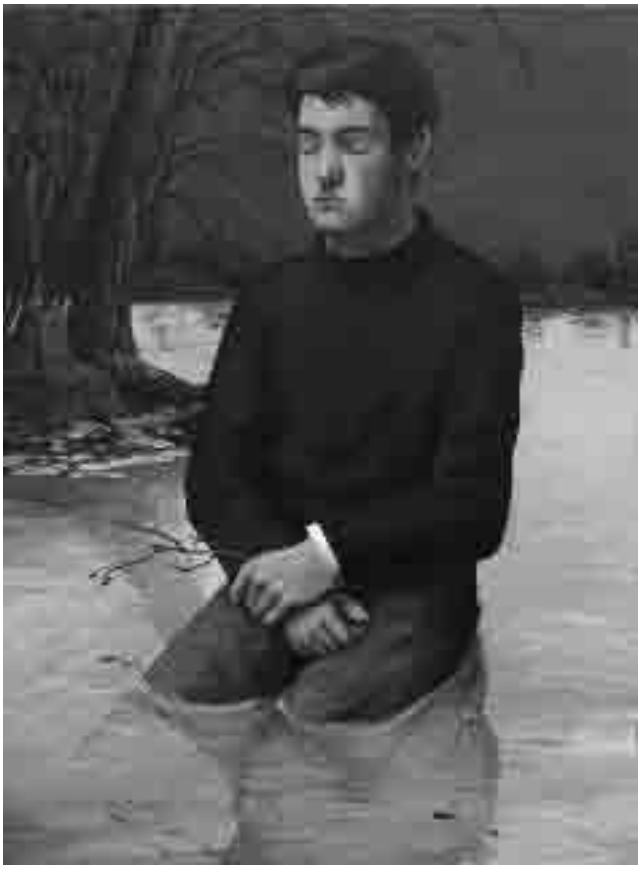


Figura 3 · Tiago Baptista (2013), *Untitled*. Óleo sobre tela, 80x60 cm. Fonte: Tiago Baptista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

2. Barro, terra e falhas

> *Segundo textos bíblicos Deus disse: "Até que voltes à terra de onde foste tirado porque tu és pó e ao pó voltarás". A divindade condena o Homem à vida de esforço e privação alertando-o também para a sua fragilidade e efemeridade na terra. Apesar da Humanidade ser feita do pó da própria terra misturado com água e, apesar da terra ser a matéria de origem, ela é também símbolo do fim da nossa existência. [...] Estas pinturas, estas imagens, com estas figuras de "formas amassadas", estes "corpos de barro", são "visões" de como seriam os seres humanos se uma entidade mística os transformasse em barro. Este material frágil, de consistência dúbia funciona como metáfora da instabilidade, da fraqueza dos Homens, reflexo dos seus comportamentos sociais e das suas decisões.* (Baptista, 2011a)

Nos últimos anos Tiago Baptista tem criado imagens que procuram, através das suas analogias ao barro, evidenciar uma dualidade humana. Existe uma antiga tradição na identificação do barro ou da terra como matéria criadora do homem, transversal a diversas culturas geograficamente dispersas, que o artista conhece bem. Como o próprio aponta, o barro é um material que apresenta uma estranha ambiguidade, sobretudo na tradição artística. É simultaneamente um médium frágil e instável que se parte e desfaz, e é porém um dos materiais mais expressivos numa simbologia ligada à criação, estando inclusivamente visado na Lenda do Nascimento da Pintura (e também da Escultura), descrita por Plínio-o-Velho.

As referências a esta simbologia são várias: segundo o catolicismo, Deus terá moldado o homem a partir do pó; na Mesopotâmia acreditava-se que o Deus Ninmah havia criado as pessoas a partir da moldagem de barro, porém na mitologia grega foi Prometeus quem moldou o primeiro homem a partir da mesma matéria; para os Dogons do norte de África, o ser humano veio da terra; para os Inuit do Alasca o ser humano foi feito em barro pelas mãos do deus Tulungersk, enquanto na mitologia inca, Viracocha tirou do lago Titicaca, a terra com a qual fez o ser humano. Para Tiago Baptista, o barro é simultaneamente génese e fim.

Na pintura "Sem Título" (Figura 4), quatro personagens transformam-se em barro. A fraqueza, que o artista aponta no texto supra-citado, começa a instalar-se, a apoderar-se também dos que lhe eram alheios, como uma condenação contagiosa que se propaga e nos desfaz — um início do regresso ao chão... Esta pintura é talvez uma metáfora de um tipo de morte que nos atinge quando não concretizamos plenamente o nosso potencial. Parece-me que é desta falha que somos acusados, ou antes alertados, a cada imagem criada por Tiago.

Contudo, se tal como o barro a humanidade é dual, a falha, o erro e o fracasso, fazem tanto parte de si, como a força de espírito, a honestidade, a dignidade. Existem com igual relevância e é por isto que mesmo num universo desencantado

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 4 · Tiago Baptista (2011), *Sem Título*.
Acrílico sobre tela, 190x230 cm. Fonte: Tiago Baptista
Figura 5 · Tiago Baptista (2013), *Untitled*.
Óleo sobre tela, 30x24 cm. Fonte: Tiago Baptista.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 6 · Tiago Baptista (2010), *Redenção era morrermos todos queimados*. Acrílico sobre tela, 213x255 cm. Fonte: Tiago Baptista.

como o que muitas vezes parece surgir nas pinturas de Tiago Baptista, a redenção através da perfeição se afigura sempre impossível. Em cada pintura há uma atmosfera de ocaso, de tempo que se esgota e se torna irrepetível — quase como se Baptista tentasse recordar-nos que a humanidade é mortal, e o tempo de tentar mudar (mesmo dentro da nossa imperfeição) é agora. Ou, pelo menos, é assim que a vejo.

3. Histórias dentro de histórias

> *A Tiago Baptista interessa "encenar uma acção que não seja facilmente descodificada, a possibilidade de inventar uma ou várias histórias em redor de cada personagem e das suas relações", como refere* [...] *As narrativas sucedem-se e o absurdo das pulsões não controladas e o exercício de uma vontade elementar, descrita em curtos e sintéticos rasgos visuais, remetem-nos para uma literatura que tem em Edgar Alan Poe, Max Aub ou, até, num dado mais deprimido e extenso mas, por vezes, presente, Dostoievsky, grandes representantes.* (Faro, 2009: 54)

Pedro Faro, num artigo publicado na extinta revista *L+Arte*, chamou às narrativas e personagens de Baptista crimes exemplares. São somente crimes pelas histórias que contam e exemplares pela forma verdadeira como são contados. Sobre estes atributos Faro relembra as palavras de Max Aub:

> *Os homens são aquilo em que os tornaram, e querer considerá-los responsáveis por aquilo que os leva, de repente, a ficar fora de si é uma pretensão que não partilho. As razões evidentes que os levaram ao crime são fornecidas por eles próprios com uma fraqueza total, pois não têm outro desejo para além de se deixarem, por vezes, arrebatar pelo seu infortúnio.* (Aub apud Faro, 2009: 54)

Olhando com atenção, podemos perceber que as histórias contadas por Tiago Baptista têm diferentes níveis de narração. Existe sempre uma história maior, já identificada, que relata diferentes falhas humanas. Uma falha que, pensando em Aub, é, para além de culpa individual do sujeito, culpa também do colectivo onde este se insere e até mesmo da natureza que assim o fez. Existe ainda uma narração que nos é dada pela paisagem (Figura 5). Pistas de lugares, de acontecimentos, às vezes pistas de pinturas por outros pintadas (referências para o autor — como na Figura 6 que nos recorda "Et in Arcadia Ego" de Nicolas Poussin). Existe a história de Tiago que transparece nos lugares e pessoas escolhidas e nos temas trabalhados. E por fim, a história que visivelmente se conta na pintura, que muitas vezes é apenas desvendada o suficiente para ser identificável, mas que pede ao observador que a descubra, e reflicta sobre ela. Há um mundo de possibilidades, simbólicas e contemplativas, em cada imagem.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Conclusão

O presente texto procurou dar a conhecer a obra pictórica de Tiago Baptista. Ao longo dele tive oportunidade de referir algumas das características estruturais da pintura deste autor, a um nível temático e formal, das quais destaco a pertinente crítica social que alia a um universo pessoal de representação. Ainda que as suas narrativas surjam de experienciais individuais, estas são facilmente reconhecidas como memórias imprecisas de momentos já vistos ou vividos — pressentidos — pelo observador. São imagens inquietantes que nos transmitem um sentimento de familiaridade. São imagens de falhas irremediavelmente inerentes à condição humana.

Referências

Baptista, Tiago (2010a) Narciso das Fossas. [Consult. 2015-01-09] Texto e reprodução de Pintura. Disponível em URL: http://bloguedotiagobaptista.blogspot.pt/2010_04_01_archive.html

Baptista, Tiago (2010b) O Herói Nacional. [Consult. 2015-01-09] Texto e reprodução de pintura. Disponível em URL: http://bloguedotiagobaptista.blogspot.pt/2010_04_01_archive.html

Baptista, Tiago (2011a) Cabeça de Burro. [Consult. 2015-01-09] Texto. Disponível em URL: http://bloguedotiagobaptista.blogspot.pt/2011-05-01_archive.html

Baptista, Tiago (2011b) Sem Título. [Consult. 2015-01-09] Texto. Disponível em URL: http://bloguedotiagobaptista.blogspot.pt/2011-05-01_archive.html

Baptista, Tiago (2012) O que é isto? [Consult. 2015-01-09] Texto. Disponível em URL: http://www.fanzinesemartelos.blogspot.pt/p/o-que-e-isto.html

Faro, Pedro (2009) "Crimes Exemplares." Revista L+Arte N°61. Lisboa: Saúde Press.

Délio Jasse: ensaios sobre a memória e o esquecimento

Délio Jasse: essays on memory and forgetfulness

TERESA MATOS PEREIRA*

Artigo completo submetido a 12 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista Plástica, Professora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (ESE-IPL). Licenciatura em Artes Plásticas (Pintura), Mestrado em Teorias da Arte, Doutoramento em Belas Artes (especialização de Pintura) pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Investigadora no CIEBA (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Univesidade de Lisboa (UL), Faculdade de Belas-Artes (FBA), Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes,1249-058, Lisboa, Portugal E-mail: teresamatospereira@yahoo.com

Resumo: Nesta comunicação irei debruçar-me sobre alguns projetos desenvolvidos pelo artista Délio Jasse (n.1980, Luanda) no âmbito da fotografia e instalação, designadamente After Ashes (2009), Schengen (2010), Além-Mar (2013) e Ausência Permanente (2014), no âmbito dos quais a rememoração do passado, as contingências da identidade – entendida numa dupla dimensão pessoal, biográfica e burocrática – e o esquecimento se configuram como planos de leitura possiveis.

Palavras chave: Memória / Arquivo / Fotografia / Pós-Memória.

Abstract: *In this communication I'll analyze some photographic and installation projects developed by the artist Delio Jasse (n.1980, Luanda) namely After Ashes (2009), Schengen (2010), Além-Mar (2013) and Permanent Absence (2014), in which remembrance of the past, contingencies of identity – understood in two dimensions personal/biographical and bureaucratic – and forgetfulness are configured as possible reading plans.*

Keywords: *Memory / Archive / Photography / Post-memory.*

1. Do Tempo

Délio Jasse (n.1980, Luanda) vem para Portugal aos 18 anos começando por trabalhar em ateliers de serigrafia, onde, através da prática vai adquirindo um conjunto de conhecimentos no âmbito dos processos de impressão que

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

acabarão por marcar indelevelmente o seu processo criativo e o seu percurso inicial enquanto artista visual, ainda que de forma mais ou menos indireta. Este conhecimento das técnicas de impressão serigráfica seria complementado com um aprofundamento dos conhecimentos de fotografia e o encontro com pioneiros como Joseph Nicéphore Niépce que irão preconizar a postura de Délio Jasse face à eleição da fotografia enquanto espaço de criação artística.

Desde 2008 expõe com regularidade em países como Portugal, Brasil, Angola ou África do Sul, complementando estes trânsitos com um conjunto de residências artísticas que permitem o contato o com diferentes realidades, designadamente na Berlim e Budapeste.

Ao longo deste percurso criativo, explora uma dimensão palimpséstica e rememorativa da fotografia, enfatizando o processo de construção da imagem enquanto sistema de inscrição, arquivamento e reinterpretação. Neste percurso mobiliza os processos inerentes à construção da imagem fotográfica enquanto modalidade performativa. Aqui destaca-se uma performance onde o artista explora o processo de revelação química da fotografia analógica ao simular o espaço do laboratório, jogando com a imagem latente, ou a realização de uma "pintura fotográfica" utilizando os agentes de revelação como médiuns e o papel como suporte.

A opção pelos métodos da fotografia analógica, a exploração de processos de impressão menos convencionais – que sobrevêm dos conhecimentos de serigrafia – a utilização de suportes variados e um "olhar pictórico" (Jasse. 2014) sobre a fotografia – jogando com estratégias plásticas de adição, pagamento, sobreposição, ocultação, etc. – associa-se a um sentido de tempo que lhe está inerente e que o artista incorpora na dimensão poiética da obra.

> (...) *para mim, a fotografia tem um tempo. Eu fotografo a fotografia, o que também tem um tempo. As máquinas também têm um tempo de exposição... por isso, tenho a Bilora ou a Box, dos anos 40.*

Na verdade a temporalidade da fotografia é, na obra de Jasse uma temporalidade polissémica que não só integra os processos técnicos, mas igualmente as dimensões ontológica e discursiva, onde memória, esquecimento e re-inscrição se justapõem, e entrecruzam em camadas sucessivas de significado temporalidades diversas e dispersas. Neste caso a fotografia assume-se como um duplo suporte arquivístico /mnemónico *a priori* (Enwezor. 2007: 12), já que documenta um determinado acontecimento, espaço, individuo, etc., – sendo a câmara fotográfica um dispositivo de captação e arquivamento – mas também de inscrição

– onde o olhar do fotógrafo que primeiramente registou a imagem se cruza com o olhar do artista que constrói novas representações a partir da sobreposição e recontextualização do material fotográfico coleccionado e apropriado.

2. Da memória

Délio Jasse explora na sua obra uma ideia de arquivo consubstanciada num conjunto de estratégias de recolha e acúmulo de materiais visuais e documentais que remetendo para espaços de tempo diversos integram as várias tessituras da memória (e que entrecruzam memória histórica, individual, coletiva, cultural, etc.)

As ligações entre a memória e a história têm sido alvo de um debate que se estende desde pelo menos a 2ª metade do século XX e para o qual muito contribuiu a desconstrução das narrativas históricas ocidentais, hegemónicas. Se as conexões entre estes dois domínios (entendidos nas suas clivagens individuais e coletivas) conhecem uma larga teorização, já o seu encadeamento com a criação artística assume outra complexidade face a uma simbolização, produzida a partir das suas linguagens particulares.

Aqui não poderemos ignorar dois autores que de forma direta ou indireta nos poderão clarificar melhor o papel da criação artística e das artes visuais em particular enquanto dispositivos capazes de incluir a vertente memorialista na sua identidade.

Por um lado a noção de memória proposta por Bergson que, tal como o discursos artístico, se apresenta como um espaço congruente para materializar formas de re-conhecimento e reconfigurações capazes de serem comunicadas e partilhadas.

Por outro, o conceito de *lugares de memória* proposto por Pierre Nora (1993) abarca a criação artística quando esta assume um papel evocativo, simultaneamente capaz de problematizar e abalizar os paradoxos entre a relatividade do discurso histórico e o sentido absoluto da memória.

Neste sentido para a compreensão do papel desempenhado pela memória na construção do conhecimento, valores, desejos, fantasias e crenças ao longo do século XX e XXI não poderemos ignorar o papel da arte que, nas múltiplas formas e heterogeneidade das suas práticas estabelece planos de ligação vários com os grandes temas da memória, do esquecimento ou da pós-memória.

Em *After Ashes* (Figura 1) Délio Jasse socorre-se de materiais recolhidos nas deambulações pelo espaço urbano como suporte para as imagens que recolhe e apropria. Neste projeto, uma instalação composta por fotografias de anónimos impressas em caixas de vinho, cruzam-se um sentido de contingência no uso dos materiais de desperdício com a recolha de imagens fotográficas que integram a construção de um arquivo pessoal, sujeito por isso às leis de um interesse subjetivado.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

A obra vem deste modo ressuscitar ("das cinzas") um conjunto de imagens e objetos que haviam tido os seus respetivos ciclos de vida sendo que este tempo cíclico passa pelo espaço do arquivo a partir da ação contínua de recolha e reinterpretação que o artista confere às imagens fragmentárias, de anónimos que integram a sua práxis criativa. As caixas de madeira são assim convertidas em espaços de evocação onde estão impressas fotografias antigas, resgatadas em feiras de velharias, antiquários ou alfarrabistas. O conjunto assume uma dimensão memorialista, sublinhada pela colocação no plano do chão e remete para a ideia de um espaço sacralizado, onde são evocados os anónimos, retratados nas imagens.

3. Da Identidade

Délio Jasse afirma repetidas vezes que lhe interessa tratar o material que recolhe como um documento, como o indício e vestígio de um espaço de tempo, de uma existência real. Este sentido documental vai, contudo, para além da dimensão memorialista ou arquivística já que evoca simultaneamente os dispositivos de controlo do Estado sobre os cidadãos designadamente o mapeamento das suas deslocações e trânsitos.

Em 2010 desenvolve o projeto intitulado *Schengen* (Figura 2) composto por um conjunto de retratos fotográficos sobre os quais surgem marcas de carimbos com referências a documentos de identificação como passaportes, números de identificação, etc.

Tal como o título refere, o projeto refere-se ao espaço único de segurança, justiça e de livre circulação no interior da Europa, pela supressão do controlo nas fronteiras internas dos países que assinaram a Convenção de *Schengen*.

Simultaneamente a obra encerra uma dimensão autobiográfica já que o próprio autor se vê durante muito tempo, impossibilitado de se deslocar em virtude de questões de natureza burocrática. Este, lembra precisamente o conjunto de constrangimentos e entraves burocráticos que condicionaram a sua existência enquanto imigrante como ponto de partida para este projeto:

> *Julgo que durante uns sete anos passei por várias dificuldades, sem documentação portuguesa. Tinha apenas o passaporte angolano. (...) Tive imenso tempo sem poder sair de Portugal, mas sempre a estudar e a pesquisar fotografia de laboratório, sem a documentação resolvida. Os serviços centrais portugueses dificultaram a minha legalização. Um papel com um carimbo, diz que sou legal... Foram esses códigos que me levaram a trabalhar com documentos.*

Para lá da identidade pessoal de cada individuo interpõe-se todo um mecanismo de controlo e vigilância dos cidadãos através de princípios de natureza

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Délio Jasse. *After Ashes* (instalação), 2009.
Figura 2 · Délio Jasse. *Schengen*, Fotografia, 2010.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

administrativa, que o autor assinala através da recolha sistemática dos seus códigos, sinais ou objetos de referência como carimbos. Em *Schengen* os retratados apresentam-se um pouco distantes da imagem tradicionalmente associada ao documento de identificação, assumindo poses e modalidades de representação informais que incluem animais ou apontamentos espaciais, sublinhando as clivagens, impasses e contradições entre identidade e identificação (aqui entendida em termos puramente burocráticos e integrada numa perspetiva que agrega imigração e segurança).

4. Do Esquecimento e da Pós-memória

Reunindo um acervo de imagens a partir da recolha de fotografias de origem e natureza variadas – designadamente espólios e álbuns de anónimos – documentação oficial como bilhetes de identidade, passaportes, certidões de casamento/óbito, carimbos ou cartas – incluindo aerogramas e cartas de "aviso de morte" – aos quais junta imagens de autoria própria, Délio Jasse explora e amplia, através do processo criativo os limites da própria construção de arquivo. Em primeiro lugar convoca uma prática "arqueológica" de interrogação do vestígio ou fragmento de um outro espaço de tempo – na aceção de Foucault – e, em segundo, exprime o propósito de fundar um novo arquivo, através do agenciamento, sentido relacional, interpretação e concatenação de materiais visuais abrindo a possibilidade de refletir acerca dos sentidos de identidade, história, memória, perda ou pós-memória. Em suma, explora a dupla dimensão diagnóstica e prognóstica do arquivo.

Esta duplicidade é evidenciada pelo autor numa entrevista a Carla Henriques no magazine *online* Artecapital:

> (...) *comecei a olhar para imagens mais antigas e a pegar em anónimos, a criar uma história daquilo que se passou e ir de encontro às histórias de Angola que desaparecer-am.* (Jasse, 2014a)

Nas séries *Além Mar* de 2013 (Figura 3) e *Ausência Permanente* de 2014 as ligações entre memória, história, esquecimento e pós-memória são evidenciadas pela discursividade que o artista imprime através das estratégias compositivas.

A série *Além Mar*, apresentada sob a forma de projeção de slides, mobiliza um conjunto de imagens dos derradeiros anos da guerra colonial. Provenientes de Luanda e Benguela onde soldados portugueses aparecem em tarefas de construção de infraestruturas, acampamentos ou em momentos de convívio e lazer com angolanos.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · Délio Jasse. *Além-Mar*. Projeção de slides (2013).
Figura 4 e 5 · Délio Jasse. *Ausência Permanente*. Instalação (2014).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Aludindo à memória coletiva daqueles que passaram pelo período de guerra – reforçada pelo anonimato das fotografias – não deixa, contudo, de evocar em tom irónico, a ideia de império ultramarino que no momento de captura das imagens se encontrava em fase de decomposição. Por outro lado, a inexistência de referência direta ao conflito possibilita um jogo de ambiguidades onde a imagem é assombrada pelo discurso propagandístico do colonialismo português, colorido com as tonalidades do lusotropicalismo.

Há da parte do artista, o desenvolvimento de um processo de inscrição e projeção a partir dos fragmentos e descontinuidades históricas com vista a criar outras ordens discursivas outros registos da memória. Nas suas palavras:

> *Apesar de as fotografias contarem partes da história, eu não a conheço porque sou uma geração pós-colonial, mas vejo as imagens, crio uma leitura e concebo uma nova narrativa por cima dessas imagens antigas, num contexto atual. Muitas das coisas que estão nessas fotografias da era colonial, estão a acontecer novamente entre Portugal e Angola. O regresso dos portugueses, muitos deles, que deixaram uma costela em Angola, "os tinhas", porque tinham terrenos, tinham casas, tinham bens... e que vão à procura de uma vida melhor, e para outros está a ser o "vou tentar ter"* (Jasse, 2014a)

O passado colonial que interliga Angola e Portugal é perscrutado através do discurso fotográfico, atendendo à interseção dos planos da memória individual e coletiva que propõe, designadamente a possibilidade de originar uma memória indireta. Este facto transparece por vezes no modo como Délio Jasse se refere ao período colonial – do qual não tem uma experiência direta – como um tempo que se vai apagando, diluído no esquecimento, mas que de alguma maneira deixou os seus vestígios.

A sobreposição de imagens em camadas sucessivas que encontramos em *Ausência Permanente* (Figura 4 e Figura 5) não deixa de aludir a esta (re)construção de uma memória indireta – ou uma "pós- memória" na aceção de Marianne Hirsch (Hirsch, 2012) – jogando com o sentido metafórico da dissolução e da latência da imagem fotográfica.

Composta por nove fotografias a preto e branco, colocadas na horizontal e imersas em meio aquoso, *Ausência Permanente* remete-nos de alguma forma para o processo de descolonização ou de exílio.

Neste projeto Jasse utiliza três camadas sucessivas: a imagem da paisagem urbana, os retratos de anónimos que remetem para a linguagem do documento de identificação (a fotografia tipo passe) e os carimbos, números ou outros códigos de identificação do individuo pelo Estado.

Toda esta codificação das ligações entre individuo e estado – materializada em números, carimbos, inscrições, etc. – evoca as condições de circulação entre

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

países, duração da permanência e da ausência que, em conjunto com os retratos (também eles pertencentes ao mesmo sistema de codificação) e os fundos de paisagem urbana contribuem para formar um *continuum* temporal capaz de albergar novas narrativas sob a forma de uma escrita palimpséstica que interligando o curso ininterrupto do tempo com a memória por vezes fragmentária e cristalizada de um passado vivido em Angola.

Através de um jogo compositivo de sobreposição e transparência o artista joga precisamente com a evocação de um certo passado – por vezes alvo de nostalgia por aqueles que vieram para Portugal após a descolonização – mas igualmente com a criação de uma nova narrativa a partir de vários estratos de sentido.

A dimensão discursiva da obra não se encerra, todavia, na sua imagética própria mas integra a desconstrução do processo que lhe está na origem. Ou seja, a colocação das fotografias em tinas, suspensas num meio aquoso, iluminadas por focos de luz e sublinhas através de três cores basilares (vermelho, azul e amarelo) não deixa de evocar o processo de revelação fotográfico onde a transição entre a imagem latente e a imagem visível surge como metáfora dos processos de rememoração e esquecimento.

> *Na maior parte do meu trabalho assumo esta "não realidade" da imagem final destacando o processo que a criou : a manipulação ou a sobreposição de imagens, sejam minhas ou encontradas, permite-me criar não só uma nova imagem, que antes não existia, mas também uma nova memória, que é construída através da mistura de diferentes pontos – isto é, diferentes informações- retiradas do passado e do presente. A imagem coloca-se assim num espaço que nem é completamente real nem completamente fictício, nem realidade nem memória.* (Jasse, 2014,17)

Nota Final

O percurso criativo desenvolvido por Délio Jasse integra-se no espetro mais amplo de uma reflexão estética que inúmeros artistas contemporâneos têm desenvolvido em torno do conceito e materialidade do arquivo que integram estratégias tão variadas como a apropriação e interpretação dos materiais de arquivo (compreendendo tanto a esfera pública/coletiva como pessoal) ou a adoção das práticas de arquivamento.

Através da recolha de fotografias, negativos, slides (consideradas pelo autor sob a perspetiva documental), carimbos, cartas, álbuns familiares de anónimos, entre outros, Jasse problematiza e explora as possibilidades e impossibilidades mnemónicas, as modalidades de rememoração e esquecimento numa dialética entre a construção da memória individual, enraizada num espetro mais amplo da memória coletiva e da pós-memória, através da pertença a uma rede de diversas sociabilidades e trânsitos.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Enwezor, Okwui (2007) *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: International Center of Photography

Hirsch, Marianne. (2012) *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press

Jasse, Délio; Nascimento, Paula (2014) «Imagens Latentes: (Re)construindo a memória» in BES Photo2014, Lisboa,

Jasse, Délio (2014a) «Snapshot. No atelier de Délio Jasse» (entrevista a Carla Henriques). Consultado em 10.8.2014 em www.artecapital.net/snapshot-4-delio-jasse

Jasse, Délio (2014b) *Terreno Ocupado* [consult. 2015-01-05] Diponível em www.makingarthappen.com/2014/07/19/delio-jasse-terreno-ocupado/

Nora, Pierre (1993) «Entre Memória e História. A Problemática dos Lugares», Projeto História (10), S. Paulo. Consultado a 4.8.2014 em www.revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763

Transportadores de Memórias de Rodrigo Bettencourt da Câmara: Cabo Verde no Vale de Chelas

'Transportadores de Memórias' of Rodrigo Bettencourt da Câmara: Cape Verde in Chelas Valley

TERESA PALMA RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas – Pintura pela Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Mestrado em Pintura (FBAUL), Doutoranda em Pintura (FBAUL). Membro colaborador do CIEBA.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Belas-Artes (FBA), Centro de Investigação e Estudos de Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia 2, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: teresapr@gmail.com

Resumo: O presente artigo debruça-se sobre a série Transportadores de Memórias de Rodrigo Bettencourt da Câmara e as temáticas que este seu trabalho convoca. Pretende-se destacar relações metafóricas e de reciprocidade no modo irónico como a herança da escravatura, a glocalização, a reterritorialização e os fluxos culturais, emergem nos nossos dias através da cana de açúcar.

Palavras chave: fotografia / fluxos culturais / glocalização.

Abstract: *This article focuses on 'Transportadores de Memórias', a photographic work of Rodrigo Bettencourt da Câmara, enhancing some of the issues presented in this work, which are related with the metaphorical and reciprocal relations of the legacy of slavery, glocalization, reterritorialização and cultural flows, showing how they ironicaly emerge today from sugar cane.*

Keywords: *photography / cultural flows / glocalization.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introdução

Por entre bairros de habitação social, aqueles que, em meados do século XX, foram denominados por Zona J e Zona M de Chelas, erguem-se os canaviais. Vêem-se da grande avenida central de Chelas e adensam-se ao fundo, onde a avenida se estreita, junto ao antigo convento de São Félix.

Ocultas por entre as canas, famílias cabo-verdianas trabalham a terra de antigas quintas em ruínas à maneira dos seus antepassados, adaptando os seus hábitos culturais ao território do Vale de Chelas e concedendo-lhe novos significados.

A partir de outras canas – as de açúcar – camufladas pelas anteriores, produz-se o *grogue*, aguardente de cana tradicional de Cabo Verde, que é distribuído pela comunidade dispersa por vários pontos do mundo.

Transportadores de Memórias é um trabalho fotográfico de Rodrigo Bettencourt da Câmara (Lisboa, 1969) sobre o cultivo da cana-de-açúcar no Vale de Chelas, realizado em 2014.

Esta série de fotografias toma de empréstimo o título de um texto escrito pelo geógrafo Jorge Gaspar (2014) que surge, a pedido do fotógrafo, como uma reflexão potenciada pelas imagens.

Não é a primeira vez que Rodrigo Bettencourt da Câmara lança um olhar atento sobre as questões dos fluxos culturais e da aculturação dos espaços, já o tinha feito no seu trabalho *Hamburgo Bar*, realizado entre 2006 e 2007, do qual duas fotografias integraram a exposição "Glocalização ou Colapso. Obras da Coleção MG, comissariada por João Fonte Santa, no Espaço Adães Bermudes, em Alvito.

Mas em *Transportadores de Memórias* a questão da glocalização torna-se ainda mais evidente, porque retrata a forma como os imigrantes cabo-verdianos adaptam os seus produtos e as suas técnicas de cultivo aos solos da cidade de Lisboa. O que o fotógrafo pretende explorar é a ironia que daí resulta, uma vez que essas técnicas e esses produtos são resultantes de séculos de escravatura e de um saber-fazer acumulado de geração em geração, onde o tempo acabou por cruzar as linhas nos mapas geográficos e no destino das culturas e das tradições.

Assim sendo, é nesta perspetiva que será analisado este trabalho, como se se puxasse por uma dessas linhas, desenrolando um novelo enleado, formado por fios condutores cheios de nós e cruzamentos.

1. Rotas: disseminação de homens e de plantas

A inusitada presença da cana-de-açúcar em diversos terrenos de Lisboa, fez com que Rodrigo Bettencourt da Câmara (filho de pai madeirense e, por via dessas raízes, habituado a distinguir uma cana doce de uma simples cana) perscrutasse o Vale de Chelas em busca de respostas (Figura 1).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara, da série *Transportadores de Memórias* (2014).
Figura 2 · Fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara, da série *Transportadores de Memórias* (2014).
Figura 3 · Fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara, da série *Transportadores de Memórias* (2014).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Como é que nesse vale, chão de antigas quintas, por entre ruínas, estradas e bairros sociais de Marvila, se cultiva a cana-de-açúcar (Figura 2) – cana essa que, a Bettencourt da Câmara, lembra, entre outras coisas, a ilha da Madeira e a sua paisagem? Como explicar que nesta área de Lisboa, onde "a urbanização gera sombras" (Gaspar, 2004), onde conventos se transformaram em quintas e quintas se transformaram em fábricas, das quais apenas restam memórias na toponímia e no património arqueológico e imaterial, cresce viçosa, a cana doce?

As respostas surgiram ao fotógrafo quando, numa manhã de sábado (e noutros encontros que se seguiram), encontrou famílias cabo-verdianas em plena labuta (Figura 3).

Pensou certamente como as rotas traçadas eram bem mais complexas do que pareciam nos livros de História e que, de tanto se riscarem nos mapas em diferentes direções, acabavam por ocultar as linhas originais – a da colonização e a do "tráfico triangular" que refere Jorge Gaspar (2014).

A diáspora africana tem tido várias fases e inúmeras causas, desde a escravatura, à emigração. Mas este ponto onde nos encontramos faz lembrar o comentário de Édouard Glissant: "C'est Christophe Colomb qui est partit et c'est moi qui suis revenu" (Glissant apud Diawara, 2009). Isto é, a partida dos descobridores reenviou à Europa, séculos depois, os descendentes dos antigos escravos, agora homens livres; à procura de uma vida melhor, sim, mas com um incremento: a sua "multiplicidade", a sua crioula cultura e o seu saber-fazer.

A propósito dos fluxos migratórios que a cana-de-açúcar gerou, Alberto Vieira lembra que:

> *A cana de açúcar poderá ser considerada como a cultura agrícola mais importante da História da Humanidade, pois provocou o maior fenómeno em termos de mobilidade humana, económica, comercial e ecológica. A sua afirmação como cultura agrícola é milenar e abrange vários quadrantes do planeta. É de todas as plantas domesticadas pelo Homem aquela que acarreta maiores exigências. Ela quase que escraviza o homem, esgota o solo, devora a floresta e dessedenta os cursos de água. A sua exploração intensiva desde o século XV gerou grandes exigências em termos de mão-de-obra, sendo responsável pela maior fenómeno migratório à escala mundial que teve por palco o Atlântico: a escravatura de milhões de africanos. Ligado a tudo isso está também um conjunto variado de manifestações culturais que vão desde a literatura à música e à dança.* (Vieira, 1996b)

Este mesmo autor salienta também a importância da Madeira no despoletar de todo o fenómeno da diáspora da cana sacarina, "por ter sido a primeira área do espaço atlântico a receber a nova cultura" (Vieira, 1996a: 93) vinda de Oriente, mandada trazer da Sicília pelo Infante D. Henrique, por volta do ano de 1425 (IVBAM, s. d.).

As plantas foram sujeitas a um processo de "aclimatização" e uma parte significativa da densa floresta autóctone (a tal "madeira" que deu o nome à ilha) foi queimada para dar lugar aos canaviais (Vieira, 2004). A paisagem da ilha foi-se redesenhando, assim como a cor da sua população – aos povoadores brancos, juntaram-se os negros, quando as exigências da planta, as adversidades do terreno e a falta de mão-de-obra se tornaram evidentes. Essa foi a pedra de toque para a afirmação do tráfico negreiro madeirense, estabelecendo rotas de navegação entre as Canárias, Marrocos, Angola, Cabo Verde, São Tomé, Guiné, Lanzarote, Fuerteventura... (Vieira, 1996).

2. A glocalização e o Vale de Chelas

> *Quantas entradas para o mundo a partir de tantas marginalidades contidas nas encostas deste vale!...* (Gaspar, 2014).

Oriundo do Japão dos anos 80, o termo glocalização ganhou expressão no Ocidente com Roland Robertson (1995), estendendo-se assim a ideia de globalização a um conceito multidimensional, feito a partir de envios e reenvios, num malabarismo de trocas: do global para o local e vice-versa.

Como aponta Habibul Haque Khondker (2004: 6), a glocalização envolve a mistura, ou a articulação de dois ou mais processos , na qual um deles deve ser local.

A aclimatação da planta da cana-de-açúcar vinda do Mediterrâneo ao solo madeirense, que exigiu procedimentos e desenvolvimentos técnicos apropriados (dos quais o engenho de água é exemplo), bem como a adaptação dos escravos ao novo território, trazendo consigo usos e costumes que ainda hoje ecoam na alimentação e em certos ritmos e danças do folclore madeirense (Vieira, 1996), são uma manifestação de interação entre o global e o local e o reflexo de toda uma estratégia de desenvolvimento a que se pode chamar glocalização.

Foi da Madeira que as canas partiram em direção ao Brasil, dando início ao Ciclo do Açúcar, o valioso "ouro branco", usado para fins medicinais e gastronómicos no Velho Mundo.

Inúmeras voltas ter-se-ão dado neste ciclo, para que de Cabo Verde tenham partido as canas que estes imigrantes africanos cultivam hoje no Vale de Chelas e para que delas se extraia o *grogue*, distribuído pela comunidade cabo-verdiana em garrafas reutilizadas – como a de cerveja portuguesa que se vê na fotografia que a Figura 4 apresenta: uma natureza morta com um punhado de feijões cabo-verdianos mesclados; a imagem de Nossa Senhora de Fátima; uma velha embalagem de detergente com cerca de um terço do seu interior preenchido

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 4 · Fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara, da série *Transportadores de Memórias*, (2014).
Figura 5 · Fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara, da série *Transportadores de Memórias*, (2014).

com água e outros elementos que lembram a miscigenação de povos e a mistura de sangues, crenças e tradições que nas margens do Atlântico se cruzaram.

Muitas são as evidências, nestas imagens, do processo de deslocalização e reterritorialização destas famílias cabo-verdianas. As fotografias de Bettencourt da Câmara têm por objetivo reconstituir os factos, repensando as origens e refletindo no contínuo processo de globalização que os Descobrimentos geraram e de que estes produtos "glocais", a cana-de-açúcar e o *grogue*, são o eco e a memória.

Os agricultores cabo-verdianos trabalham em Chelas como o fariam no seu local de origem, porém, ajustando o seu ancestral conhecimento e domínio das técnicas de cultivo às particularidades do terreno. Não sendo um produto autóctone, a cana-de-açúcar cabo-verdiana adaptou-se ao solo do Vale de Chelas (Figura 5), tendo estes homens e mulheres aprendido a laborá-lo de acordo com as suas características e potencialidades.

No entender de António Covas, os produtos "glocais" contam a história do lugar, por serem "geradores de capital social", "produtos com identidade" e "veículos de comunicação simbólica com o exterior da região" (Covas, 2009: 10). Assim, estas imagens contam também outras histórias, as da miscigenação do território de Chelas.

Os cabo-verdianos e outros africanos (agora marvilenses), vieram das ex-colónias para Portugal, na sua maior parte, no final dos anos 70, princípio dos anos 80. Muitos, habituados ao campo, viveram inicialmente nos bairros de lata que existiam pela cidade, tendo sido depois realojados em prédios de habitação social no bairros de Marvila. Foi o caso destas pessoas, cujos filhos, alguns já nascidos em Portugal, se viram obrigados a emigrar para a Suíça, ou para o Luxemburgo. É lá que chegam algumas destas garrafas de *grogue* e melaço.

Conclusão

Transportados pelos oceanos, sobretudo no Atlântico, num vai e vem entrecruzado no tempo e no espaço, viajaram: a cana-de-açúcar, o açúcar, os escravos, mas também uma cultura profundamente enraizada e um saber-fazer, cuja origem se esbate, se dissolve e se reinventa.

Pretendeu-se assim demonstrar de que forma sementes do Passado crescem nos nossos dias em Lisboa, pela mão de cabo-verdianos, estabelecendo relações históricas, geográficas, e culturais interessantes de refletir no campo da arte e que este projeto fotográfico vem evidenciar.

As memórias de Rodrigo Bettencourt da Câmara dos canaviais e da aguardente de cana da ilha da Madeira, cruzam-se com as memórias trazidas pelos agricultores cabo-verdianos da sua terra natal; intersetam-se e confrontam-se, harmonizam e convivem, como naquele fim de tarde soalheiro em que se sentaram à mesa e beberam juntos um copo de *grogue*.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referências

Covas, António (2009) "Glocalização, Reterritorialização e Transformação da Paisagem Agro-Rural: algumas Reflexões a Propósito", Revista Portuguesa de Estudos Regionais, Nº 20, 7-11.

Gaspar, Jorge (2014) *Os transportadores de memórias*. Catálogo.

Diawara, Manthia (2009) *Edouard Glissant: One World in Relation* – Trailer – TWN [Consult. 2015-01-12] Filme. Disponível em <URL: www.youtube.com/watch?v=hBfSKmo0mPQ

IVBAM (s. d.) *Cana-de-Açúcar*. [Consult. 2015-01-12]. Disponível em <URL: www.ivbam.gov-madeira.pt/cana-de-acucar-1316.aspx

Khondker, Habibul Haque (2004) *Glocalization as Globalization: Evolution of a Sociological Concept*. Bangladesh e-Journal of Sociology, Vol. 1, No. 2. July. [Consult. 2015-01-12]. Disponível em <URL: www.mukto-mona.com/Articles/habibul_haque/Globalization.pdf

Robertson, Roland (1995) "Glocalization: Time-Space and Homogeneity- Heterogeneity", in Mike Featherstone, Scott Lash, and Roland Roberston (eds.) Global Modernities, London: Sage, pp. 25-44.

Vieira, Alberto (2004) *As Ilhas, a Cana de Açúcar e a História do Meio Ambiente*. Centro de Estudos de História do Atlântico: Funchal. [Consult. 2014-01-12]. Disponível em <URL: www.madeira-edu.pt/Portals/31/CEHA/bdigital/hsugar-sugambiente.pdf

Vieira, Alberto (1996a) "Escravos com e sem Açúcar na Madeira", Actas do Seminário Internacional Escravos com e sem Açúcar, Centro de Estudos de História do Atlântico, Secretaria Regional do Turismo e Cultura: Funchal, 93-102.

Vieira, Alberto (1996b) *Na Madeira Escravos com ou sem Açúcar*. Centro de Estudos de História do Atlântico: Funchal. [Consult. 2014-01-12]. Disponível em <URL: www.madeira-edu.pt/Portals/31/CEHA/bdigital/hm-esc-4-canas.pdf

Linha mais palavra entre vazios igual a territórios dispostos: Macchi e Ricalde

Line plus word, between voids, equals displayed territories: Macchi and Ricalde

TERESINHA BARACHINI*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2014

*Artista Visual, Professora e pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes (IA-UFRGS). Graduação em Escultura (IA/UFRGS) Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Doutora em Poéticas Visuais (IA-UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA). Rua Senhor dos Passos nº 248 ,90020-180. Porto Alegre, Brasil. E-mail: tete.barachini@gmail.com

Resumo: Este texto irá abordar dois artistas que trabalham com mapas no suporte de papel e se utilizam da palavra e do recorte na construção de seus projetos cartográficos. Os mapas da artista brasileira Rosana Ricalde (1971), embora possam parecer análogos imageticamente aos mapas do artista argentino Jorge Macchi (1963), na essência, são opostos na proposição, assim como em suas concepções gerativas.

Palavras-chave: Macchi / Ricalde / cidade / mapa / palavra.

Abstract: *This text will approach two artists that work with paper maps and make use of wording ant cutting in creating their cartographic projects. Although the maps of the Brazilian artist Rosana Ricalde (1971) may look analogous with the maps of Argentinean artist Jorge Macchi (1963), they are essentially opposite in their propositions as well as in their generating conceptions.*

Keywords: *Macchi / Ricalde / city / map / word.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Cartografias recortadas

Quatro anos separam a experiência de ver os trabalhos de Jorge Macchi (Buenos Aires, Argentina,1963) e os mapas de Rosana Ricalde (Niterói, Brasil, 1971). Em 2007, a *6ª Bienal do Mercosul,* em Porto Alegre, Brasil, apresentava *Jorge Macchi: exposição monográfica*, com a curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro, e em 2011, Guillaume Monsaingeon organiza no *Museu Colecção Berardo*, na cidade de Lisboa, Portugal, a exposição coletiva *Mappamundi*, na qual participa Rosana Ricalde. E, será a partir destas circunstâncias expositivas que este texto cotejará questões pertinentes à cartografia destes dois artistas latino-americanos, levando em conta, inclusive, certa perplexidade perante as semelhanças visuais existentes entre ambos.

A cartografia nas artes faz parte de discursos contemporâneos sobre territorialidades contextualizadas e ficcionais. Para alguns artistas, os mapas são essenciais para entender em que medida estes transformam a percepção do espaço físico em espaço simbólico e mental. No caso da artista brasileira Ricalde, as palavras são dispostas sobre linhas recortadas em superfícies que representam mapas, e, embora a um primeiro olhar possam parecer formalmente análogos aos mapas recortados do artista argentino Macchi, na essência, são opostos, ou ainda, diria que, no mínimo, constituem-se diferentes em suas intensões e em seus processos gerativos.

Territórios imagéticos dispostos

Não resta dúvida de que os mapas são polissêmicos em seus significados, tanto ao impregnar-se da representação dos espaços vividos e 'experienciados', assim como, ao apreenderem lugares inexistentes constituídos pelo e através do imaginário. Sejam os mapas representativos da ideia de espaços contínuos ou descontínuos, ou de espaços heterogêneos ou homogêneos, existe uma codificação estrutural para entendimento cultural da imagem cartográfica. Usualmente, os mapas são definidos como representações gráficas bidimensionais de um espaço tridimensional complexo, real ou não. Neste sentido, ambos os artistas, Macchi e Ricalde, reposicionam-nos em relação às representações e aos significados que possam ser gerados através de seus mapas.

Ao apropriar-se de textos poéticos ou teóricos, a artista Rosana Ricalde redimensiona, ou melhor, segundo Luciano Vinhosa, desconstrói as estruturas gramaticais, para em seguida transformá-las em outros arranjos, cujos significados são eminentemente visuais, pois "a palavra ou os segmentos de frase que ainda persistem se recontextualizam em uma nova arquitetura, em um novo sentido, agora epidérmico". Portanto, se os livros são os objetos que possuem

as palavras, quando estes são desmontados, desfeitos ou mesmo recortados, é a sua essência, a palavra, o texto, que se torna o objeto feito imagem nos mapas de Ricalde.

Para Guilherme Bueno, ao estabelecer relações entre a coisa e sua representação gráfico-verbal, a artista constrói uma cartografia imaginária que pressupõe uma territorialidade estabelecida pela palavra, e, assim, a palavra passa ser ela mesma, uma entidade material. Exemplo deste procedimento pode ser encontrado quando as linhas em formato de tiras, contendo o texto do livro *As mil e uma noites,* se enroscam em um suporte esférico e tecem o *Fio de Ariadne* (2011).

Tornamos a encontrar a linha como lugar de potência para escrita de Ricalde quando nos deparamos com textos que se inscrevem sobre a imagem de mapas urbanos, como por exemplo: *Cidades Invisíveis-Lisboa* (2008) (Figura 1), *Cidades Invisíveis-Roma* (2011), *Cidades Invisíveis-Jerusalém* (2011) e *Cidades Invisíveis--Veneza* (2012) (Figura 2). Suas ruas passam a carregar palavras, fragmentos de textos literários, transformando-as em territórios imaginários, sobrepondo às cartografias existentes das cidades, outras cidades inexistentes, invisíveis. Rosana Ricalde em entrevista a Fátima Pinheiro, afirma:

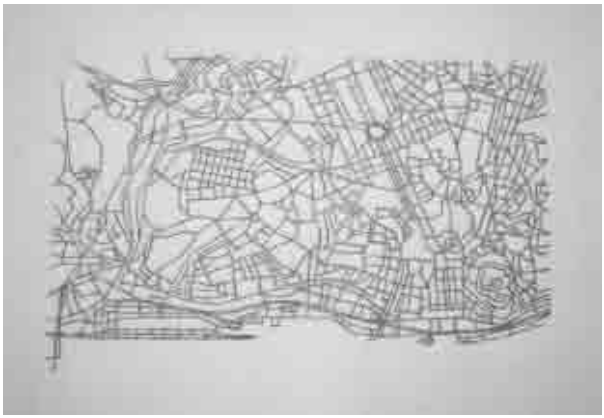
> *Nas* Cidades Invisíveis*, primeiro descobri o livro que também deu nome ao trabalho, fiquei pensando quantas camadas se sobrepõem a uma cidade, e também, como o desenho, no caso o mapa, restringe, delimita, domestica a Terra — a cidade, que é tão diversa, tão particular. A ideia de recobrir as ruas pelas frases do livro era como dar visibilidade a essas camadas, revelar essa multiplicidade de caminhos a percorrer.* (Pinheiro, 2013)

Talvez possamos vaguear, vagabundar pelas ruas das cidades e nos entregar fracionadamente a elas dispondo-nos de suas diferentes camadas, a fim de gerar nossos territórios como um viajante em seu permanente devir. Assim, talvez, o que é potencialmente invisível possa tornar-se imagético, já que visualizamos com antecedência os desenhos dos mapas das cidades que nos são contemporâneas, e permitimo-nos acreditar que conhecemos *As cidades Invisíveis* (1990), de Italo Calvino (1923-1985), ao sobrepor uma ideia a uma imagem.

> *— Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza.* [Marco Polo]
> *— Então você deveria começar a narração de suas viagens do ponto de partida, descrevendo Veneza inteira, ponto por ponto, sem omitir nenhuma das recordações que você tem dela.* [Imperador Kublai Khan]
> (...)
> *— As margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se — disse Polo*
> *— Pode ser que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza se falar a respeito*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9



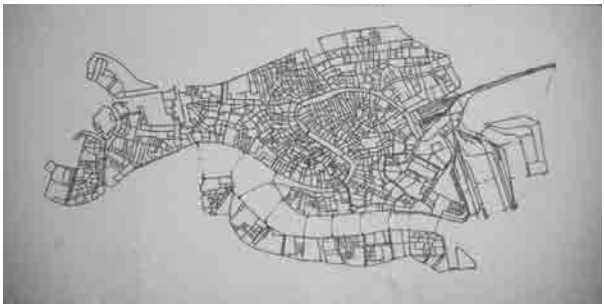


Figura 1 · Rosana Ricalde, *Cidades invisíveis*, Lisboa, 2012.
Fonte: hhttp://www.3m1arte.com/3mais1/index.
php?p=2&artinfo=8&Works
Figura 2 · Rosana Ricalde, *Cidades invisíveis*-Veneza, 2012.
Fonte: http://murilocastro.com.br/rosana-ricalde/

dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido pouco a pouco. (Calvino, 1990: 82)

Com Veneza, acabo por lembrar-me, do mapa psicogeográfico *The Leaning Tower of Venice (1958),* de Ralph Rumney (1934-2002), composto de fotos e de anotações sobre Veneza. Já com Jorge Macchi, a cidade de Veneza torna-se água, percurso aquoso, líquido e azul, *Venecia* (2003) (Figura 3). No entanto, penso que a Veneza de Macchi, seja sua Buenos Aires, pois em uma entrevista a Ana Paula Cohen, ele afirma:

> *Buenos Aires es mi punto de referencia, mi base. Es el lugar del que conozco los códigos y donde me siento cómodo. No siempre el mejor lugar para vivir y trabajar es el que tiene la mejor y más estable situación económica y política.(...) Buenos Aires es además la ciudad de la cual surgen muchas de mis imágenes y obsesiones. No es una ciudad harmoniosa, está llena de contradicciones, y eso crea una sensación simultánea de amor y de rechazo.* (Cohen, 2004)

Torna-se perceptível sua profunda relação com a cidade através de trabalhos tais como: *Buenos Aires Tour* (2003) (Figura 4) e *Guía de la inmovilidad* (2003) (Figura 5). O primeiro nos leva a experimentar o acaso, o acidental, e o segundo, o conviver com o vazio, o ausente. *Buenos Aires Tour* (2003) retoma o trabalho *Vidas Paralelas* (1998), que consistia em dois painéis de vidros quebrados com rachaduras idênticas, ou seja, duplicidade perfeita de um acidente. Ao sobrepor o vidro quebrado ao mapa de Buenos Aires, as fissuras passaram a configurar linhas indicativas de itinerários possíveis na cidade. Uma cartografia que se desdobra em uma instalação e um livro de artista, compartilhado com a poetisa Maria Negroni (1951) e com o compositor Edgar Rudnitzky (1956).

Jorge Macchi passa a colecionar objetos encontrados no percurso proposto pelas rachaduras e a registrar por fotos os locais demarcados. E, embora, possa ter proximidade com procedimentos situacionistas, o artista afirma para Alberto Sanchez Balmisa (2008) que sua relação com o acaso e com o acidente é sempre analítica, e que este trabalho significa para ele um "autorretrato triplo" por ser mais que uma descrição da cidade, pois Buenos Aires Tour, para ele, é o registro de nossas histórias, de nossas impressões e de nossas decisões. Ao que Adriano Pedrosa (2011) complementa afirmando que a estrutura de grade pertinente quase sempre à absorção de imagens de mapas, aqui neste trabalho não se faz possível porque a metodologia aplicada não foi nem ortogonal, nem geométrica, mas errática, determinada, portanto, por um acaso, um acidente, um vidro quebrado.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

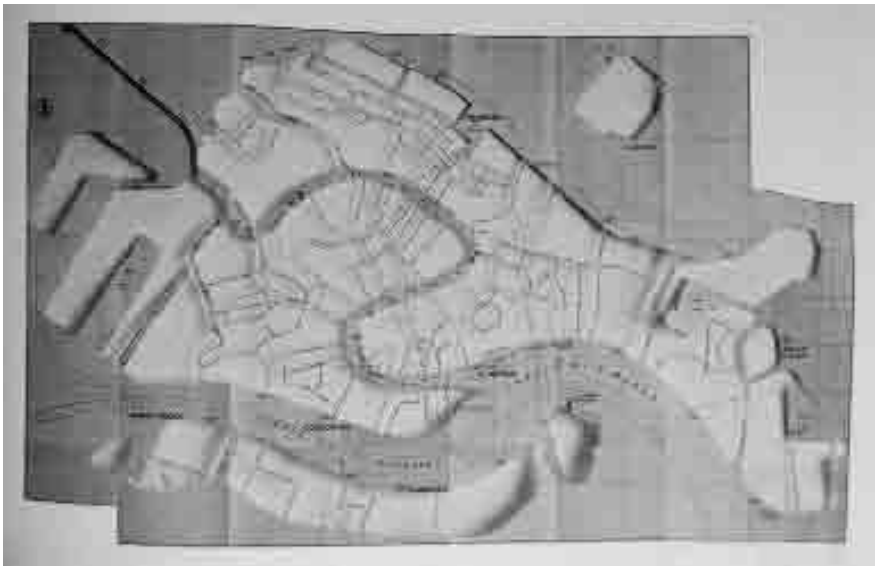


Figura 3 · Jorge Macchi, Venecia, 2003.
Fonte:http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/jorge-macchi/
Figura 4 · Jorge Macchi, *Buenos Aires Tour*, 2003. Foto: Rick Hall

Em uma espécie de confronto direto com a estrutura da grade, *Guía de la inmovilidad* (2003) de Macchi, apropria-se de um livro-guia da cidade de Buenos Aires, e dele são suprimidos pelo recorte os quarteirões, assim, os pontos de referência somem e o que resta são os caminhos sobrepostos em camadas semitransparentes das folhas de papel, topografia urbana constituída de vazios que tem na ausência sua potência imagética.

Não resta dúvida de que Jorge Macchi é um cartógrafo generoso e profícuo, aproximando-se dos argentinos Luis Borges (1899-1986) e de Guillemo Kuitca (1961), seja com seus recortes fragmentários ou com suas porções de áreas continentais ou suas porções azuis líquidas ou, ainda, com seus desenhos de absoluta fragilidade material recortados em linhas tênues de papéis, Jorge Macchi reinventa a cartografia pelos silêncios e pelas ausências. Mapas tais como: *Amsterdam* (2002), *Mapa de las artes (São Paulo)* (2003), *La ciudad perfecta (La Plata)* (2003), *Ciudad Cansada (Cidade do México)* (2004) (Figura 6), são exemplos de como ele cria as suas metáforas visuais de um mundo de ausências e saudades, segundo Pérez-Barreiro (2007: 38).

O dizível para ele é sempre visível, é sempre imagem. Que imagem é esta que se faz presente no vazio, no recorte? Em entrevista a Gabriela Salgado (2007), ele afirma que a ausência é muito mais presente que a própria presença. Em seus mapas, os espaços recortados, cercados, determinados pelos contornos das ruas, dos rios, das linhas, retificam e nos lembram que algo está ou estava lá. Os vazios são territórios a serem percebidos e acessados pelo espectador. Os possíveis percursos e territórios têm na sua fragilidade e nas suas imperfeições geométricas a sua resistência à grade. Enquanto em *Tour* (2010), é justamente a grade, que na ausência deste ou daquele mapa, torna visível pela dobra, o *mapa*.

Conclusão

Com ambos, Ricalde e Macchi, os mapas urbanos das cidades às quais eles se debruçam permanecem sempre reconhecíveis graficamente, enquanto concomitantemente são imageticamente distintas em seus discursos cartográficos. Os mapas de papéis recortados de Rosana Ricalde, para Monsaingeon (2011: 111) "são, sobretudo, cidades fantasmagóricas: feitas de escrita e espaços em branco, descoloridas, diáfanas e aéreas, cheias de referências", firmando-se como "cidades impossíveis", sonhadas. Já com Jorge Macchi, o que presenciamos é a realidade sendo dilatada. Adriano Pedrosa constata que os mapas de Macchi são imperfeitos, improváveis e imprecisos e, por isso, lembra-nos que é impossível reduzir o mundo a uma representação visual abrangente, única ou mesmo fixa, pois apenas podemos compreender a realidade de forma incompleta

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

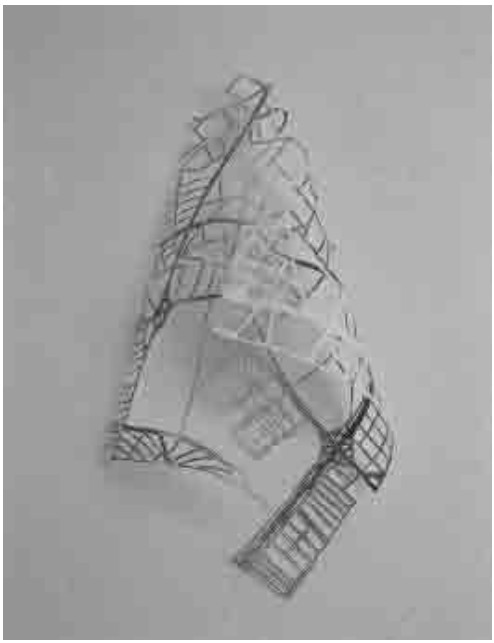


Figura 5 · Jorge Macchi, *Guía de la inmovilidad* (2003). Foto: Gustavo Lowry.
Figura 6 · Jorge Macchi, *Cidade Cansada*, Mapa da Cidade do México, 2004. Fonte: http://arteseanp.blogspot.com.br/2012/02/jorge-macchi-arte-contemporanea.html

e fragmentada. Seus mapas tem o peso da memória, o lugar está lá, sempre está lá, mesmo quando ausente, mesmo quando não reconhecível, se é que isto é possível. Sua narração é pessoal, vivenciada e noticiada, portanto, sua cartografia é mapa, é jornal, é rua, é lugar do acontecimento urbano palpável e real.

Referências

Balmisa, Alberto Sanchez (2008). *La música del azar. Entrevista con Jorge Macchi.* In Una tirada de dados: Sobre el azar en el arte contemporâneo. / XIV Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid. Madrid, Espanha: Comunidad de Madrid, Consejería de Cutura y Turismo, 2008 ISBN 978-451-3133-6 [Consult. 2014-12-10] Disponível em: http://www.jorgemacchi.com/es/textos/280/la-musica-del-azar-entrevista-con-jorge-macchi

Calvino, Italo (1990). *Cidades invisíveis.* São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-7164-149-5

Cohen, Ana Paula (2004). *Mais por menos, entrevista com Jorge Macchi.* [Consult. 2014-12-10] Disponível em: http://p.php.uol.com.br/tropico/html/print/2487.htm

Guilherme Bueno (s/d). *Horizonte azul.* [Consult. 2014-12-15] Disponível em: http://www.rosanaricalde.com/pdfs/GuillermeBuenoPORT.pdf

Pedrosa, Adriano (2011) *Jorge Macchi and the Argentine School of Cartography.* In Catalogue of the exhibition Music Stand Still at S.M.A.K, Belgium. Consult. 2014-12-15] Disponível em: http://www.jorgemacchi.com/es/textos/298/jorge-macchi-and-argentine-school-cartography

Pérez-Barreiro, Gabriel (2007). *Jorge Macchi: exposição monográfica.* Porto Alegre, Brasil: Fundação Bienal do Mercosul. ISBN: 978-85-99501-11-5

Pinheiro, Fátima (2013). *A artista por ela mesma: Entrevista com Rosana Ricalde.* [Consult. 2014-12-10] Disponível em: https://blogdasubversos.wordpress.com/2013/03/26/o-artista-por-ele-mesmo-entrevista-com-rosana-ricaldi/

Salgado, Gabriela (2007). *Light music: a project in two sites by Jorge Macchi and Edgardo Rudnitzky.* In Catalogue of the show Light Music, University of Essex, England. [Consult. 2014-12-15] Disponível em: http://www.jorgemacchi.com/es/textos/285/light-music-project-two-sites-jorge-macchi-and-edgardo-rudnitzky

Vinhosa, Luciano (s/d). *O signo total.* [Consult. 2014-06-14] Disponível em: http://www.rosanaricalde.com/pdfs/LucianoVinhosaPORT.pdf

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Sensorimemórias: sensorialidades como matéria de criação em dança

Sensormemories: sensorialities as a material of creation in dance

THAÍS GONÇALVES*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

* Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP e professora da graduação em Dança (Bacharelado e Licenciatura) do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará – ICA/UFC, no setor de estudos Técnicas e Práticas de Dança. Bolsista da CAPES.

AFILIAÇÃO: Frequenta o curso de doutoramento na Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Motricidade Humana (FMH), Doutoramento em Dança. Faculdade de Motricidade Humana, 1499-002, Lisboa, Portugal. E-mail: thgoncalves@hotmail.com

Resumo: Sensorimemórias conceitua a investigação de estados sensoriais que resultaram na obra Peças curtas para desesquecer, da Companhia Perdida, dirigida pela coreógrafa brasileira Juliana Moraes. Que conexões existem entre essa obra e as indagações ao corpo lançadas pelos artistas plásticos Lygia Clark e Hélio Oiticica? De que modos a sensorialidade pode potencializar a dança na contemporaneidade?

Palavras chave: sensorimemórias / sensorialidade / dança contemporânea.

Abstract: *"Sensormemories" conceptualizes research sensory states that resulted in the work Short pieces for unforgetting, the Companhia Perdida, directed by the Brazilian choreographer Juliana Moraes. Which connections can there be between this work and the questions to the body launched by the plastic artists Lygia Clark and Hélio Oiticica? In which ways can the sensoriality enhance dance in the contemporarity?*

Keywords: *sensormemories / sensoriality / contemporary dance.*

Sensorialidade, uma ideia-corpo

A sensorialidade e os saberes do/no corpo como condição para a criação em dança. Como acionar corporalmente estados físicos que desafiem a

constituição de uma gestualidade artística? De que modo o foco no fator cinético pode implicar num outro modo de composição coreográfica? Com o desejo de investigar um modo diferente de acionar a sua criação em dança, a coreógrafa Juliana Moraes, diretora da Companhia Perdida, sediada em São Paulo (Brasil), realizou, entre junho de 2011 e março de 2012, um processo de pesquisa denominado *Sensorimemórias*, que resultou na obra *Peças curtas para desesquecer* e no lançamento do e-book *Estudos para sensorimemórias* (Moraes, 2012), o qual conta com textos de artistas convidados para ministrar workshops durante a pesquisa e com relatos das intéprete-criadoras.

As indagações lançadas por Juliana Moraes e o modo como seu processo foi conduzido será apresentado nesse texto para questionar a dança em sua contemporaneidade, tendo como panorama histórico a sensorialidade que atravessa e instiga a arte ao longo do século XX e que segue desafiando o corpo no tempo presente. Do início das experimentações em torno das práticas da Educação Somática, imbuídas em reunir corpo e mente, a tempos separados pelo predomínio do pensamento racional sobre as emoções e sensações, ao caráter performático das vanguardas modernistas e às obras dos artistas plásticos brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica, os quais trazem para o corpo do público a experiência a ser vivida com a obra de arte. Nos parecem proposições artísticas da ordem das ideias-corpo, ideias que se fazem no e pelo corpo e que invertem a seta de uma arte representativa, figurativa e ilustrativa que, até então, depositavam ideias no corpo.

1. Sensorimemórias e a criação em dança

O processo de pesquisa de *Sensorimemórias* tenciona ser uma ideia-corpo, por tratar-se de um estudo dedicado a dar materialidade artística a memórias advindas de experiências sensorialmente impregnadas no corpo das intérprete-criadoras Carolina Callegaro, Isabel Monteiro, Érica Tessarolo e Flávia Scheye, bem como da bailarina e coreógrafa Juliana Moraes. A partida foi a investigação de estados sensoriais como um desafio à descoberta de diferentes gestualidades, desafiando as metodologias de criação até então vivenciadas pelo grupo. Para este estudo, foram convidados artistas e docentes da cena da dança e do teatro contemporâneos de São Paulo: Ana Terra, Gustavo Sol e Antônio Januzeli.

O objetivo foi de "libertar o corpo de estilos e técnicas enraizadas e possibilitar novas formas de exploração cinética a partir de experiências sensoriais profundas" (Moraes, 2012: 47). Assim, entre os workshops, houve a imersão no universo artístico de Lygia Clark, artista plástica brasileira cuja obra foi marcada pelo objetos relacionais, através dos quais eram produzidas relações

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

sensoriais quando o público tocava, brincava e experimentava a obra de arte. Os artistas plásticos Lygia Clark e Hélio Oiticica, entre os anos 1960 e 1980, evidenciaram o corpo como lugar de arte, processo, experimentação e encontro entre artista, obra de arte e público.

A partir dessa experimentação, primeiramente conduzida pela artista da dança Ana Terra, as artistas encontram respostas de movimentos particulares que classificaram como estranhos. Segundo Juliana Moraes, foi uma experiência que mobilizou o corpo para além da representação, no qual ele "não quer ser/fazer algo, ele simplesmente é" (Moraes, 2012: 47). Espasmos, pausas prolongadas, fluxos contínuos de movimentos são matérias compositivas resultantes da pesquisa. Para alcançar tais níveis de percepção cinética, constituindo o que a coreógrafa nominou de texturas, foi preciso colocar o corpo em estados físicos de atenção diferenciada, como um relaxamento tal que somente o tempo presente fosse instaurado, assim como o mover-se a partir da relação com os objetos relacionais ou a partir do toque do outro.

Com o ator Gustavo Sol, aprofundou-se a percepção de que os estados sensoriais eram variáveis em suas estruturações motoras, ora condensando-se e tornando-se matéria ora desfazendo-se, caracterizando-se como fugazes. Com isso, entendeu-se que era preciso potencializar estados sensoriais enquanto estavam acontecendo, pois não há modo de conter a energia que, certamente, irá passar. Domar o movimento mostrou-se um modo de empobrecê-lo. Era preciso dançar no fluxo das energias que se materializavam, tendo como estratégias de potencialização dos estados sensoriais a contaminação entre corpos, o diálogo e a troca de estados entre as intérpretes-criadoras.

A textura corporal, assim, se materializa quando há elementos significativos que a singularizam, dando a ela uma identidade, ainda que assumidamente provisória, "constante o suficiente para que a textura se concretize, porém aberta o suficiente para que ela possa se desenvolver criativamente no tempo e no espaço" (Moraes, 2012: 54). Estabelecido o entendimento da identidade das texturas, percebeu-se que havia eixos em torno dos quais o movimento se organiza e, então, o estudo levou ao estímulo de novas combinações cinéticas até encontrar uma variedade de texturas suficientes para a composição de *Peças curtas para desesquecer* (Figura 1 e Figura 2).

E para isso, foram experimentados dispositivos de investigação como a condensação da qualidade de movimento em uma parte do corpo, alterar as gradações de intensidade dos fluxos de energia, articulações em diferentes partes do corpo, esvaziamento da energia, insistência em uma determinada qualidade de movimento. Junto a essas descobertas, o artista cênico Antônio Januzeli (Janô)

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figuras 1 e 2 · Juliana Moraes, P*eças curtas para desesquecer*. Imagens do espetáculo da Companhia Perdida, São Paulo, Brasil, 2012. Fotografia de Cris Lyra.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

inseriu a percepção de que os estados de presença não se são exclusivamente cênicos, mas que estendem-se e são transversalizadas pela percepção que se tem da vida. E, no caso das *sensorimemórias*, o protagonista é o corpo em ação.

Dito isso, as opções cênicas para a apresentação de *Peças curtas para desesquecer* implicaram em um figurino que evidenciasse o corpo, ao mesmo tempo em que não o erotizassem, e um cenário simples, pois o objetivo foi de que o espectador tivesse como foco o corpo em ação. Assim como o processo, as opções dramatúrgicas se deram a partir de improvisações semi-estruturadas, incorporando à obra o próprio caráter de provisoriedade dos estados corporais evidenciados e estudados.

As peças foram assumidas, ainda, como estudos, não tendo como preocupação um produto final único e repetível, mas a apresentação de uma experimentação profundamente investigada pelas intérpretes-criadoras, cuja materialidade foi afetada pela perda de controle do corpo, por movimentos desarmônicos e descentralizados, ação em partes do corpo sem conexão direta com outras, movimentos involuntários, internalização do foco (olhos fechados), deslocamentos produzidos por descontroles internos. Elementos que se fazem presentes durante a apresentação da obra.

"Desenvolvemos estratégias para que a cada nova apresentação tenhamos que experimentar de novo em profundidade e não caiamos no vício da repetição oca" (Moraes, 2012: 64). Não há, nessa criação, uma encenação e nem uma ficção, mas uma concretude da experiência de relembrar os estados sensoriais pelo corpo. Trata-se, em nossa percepção, de uma sensorialidade a potencializar a dança ao desvendar uma metodologias de criação de caráter performático, que pretende e se constitui, ao mesmo tempo, por uma experimentação única, irrepetível, singular e no tempo presente de sua ação.

2. Sensorialidades em perspectiva

Embora as artistas da Companhia Perdida tenham estranhado as posturas, estados do corpo e texturas encontrados ao longo do processo de investigação das *sensorimemórias*, o que nos parece é que os caminhos de pesquisa estão em sintonia com o modo como Antonin Artaud, Hélio Oiticica, Gilles Deleuze e tantos outros artistas e filósofos descrevem as experiências artísticas e estéticas que não têm nome, que não podem ser categorizadas, definidas, representadas, mas que se dão no/pelo corpo. Algo parece dançar quando escapa das classificações, até mesmo a dança que foge de padrões estilísticos e estéticos previamente estabelecidos.

Historicamente a produção artística moderna e contemporânea vem se voltando de modo mais incisivo para o corpo em suas implicações somáticas, cinéticas, sensoriais, ampliando a ideia de uma percepção de mundo para além

das elaborações racionais. Mais do que as inovações nos formatos apresentados pelas obras de arte, os artistas passaram a indagar-se sobre o que estavam propondo para o mundo com suas criações. Transversalizando as artes, a performance passou a ser um dos elementos de conexão entre as diferentes linguagens artísticas, a exemplo de exposições propostas pelos surrealistas, nas quais as experimentações sensoriais já se faziam presentes.

Em comum, as vanguardas artísticas passaram a interessar-se por uma produção que não fosse figurativa, ilustrativa e representacional. O que os artistas passaram a desejar era uma arte dionisíaca, na qual as forças inconscientes, desmedidas e descontroladas pudessem ser evidenciadas. Na dança em início do século XX, a embriaguez do movimento passou a interessar artistas como as bailarinas Loie Fuller e Mary Wigman, com suas danças livre de técnicas e de passos coreografados. Rudolf Laban promovia experimentações com os corpos nus, em contato com a natureza, tendo como frase emblemática a ideia de que dançar é esquecer. As práticas somáticas, mais tarde denominadas como Educação Somática, investiram na ampliação do campo perceptivo do corpo, quebrando com o predomínio da razão sobre as sensações, emoções, percepções do/no corpo.

Em 1969, com a obra *O corpo é a casa*, Lygia Clark diz que, com seus objetos sensoriais, "o homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si" e que cada um "torna-se o objeto de sua própria sensação" (Clark, 1980: 35). Ao mesmo tempo, Hélio Oiticica, com seus parangolés, obras vestíveis e dançáveis, diz que a obra requer a participação corporal direta e que a dança, em sua percepção, é "in-corporação" (Oiticica Filho & Coelho, 2013).

Conclusão

As questões da sensorialidade seguem interessando aos artistas da dança na contemporaneidade, na medida em que seus criadores cada vez mais interessam-se por uma dança livre de julgamentos morais porém próximas de preocupações éticas, poéticas e estéticas interligadas com a vida, em sua estranheza, em seus fluxos e descontinuidades. Uma arte que se faz no tempo presente, na singularidade de relações entre artista e público, reforçando um caráter performático e ordenado por uma lógica das sensações.

Referências

Clark, Lygia (1980) Lygia Clark: Textos de Lygia Clark, Ferreira Gular e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte.

Moraes, Juliana (2012) Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida. São Paulo: E-book. ISBN: 978-85-914765-0-3.

Oiticica Filho, Cesar e Coelho, Frederico (2013) Conglomerado Newyorkaises. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. ISBN 978-85-7920-107-3.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Fernando Bayona, la construcción fotográfica del gusto bárbaro

Fernando Bayona, the photographic construction of the barbaric taste

MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ* & YOLANDA SPÍNOLA**

Artigo completo submetido a 13 de enero e aprobado el 24 enero 2015.

*Artista visual. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (US), *Máster en Arte: Idea y Producción* (US) y *Máster en Profesorado de Educación Secundaria* (US).
AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla (US), Facultad de Bellas Artes (BBAA), Departamento de Dibujo. C/ Laraña nº 3, 41003 Sevilla, España. E-mail: mgarcia35@us.es

**Artista visual y Profesora. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (US), *Máster Internacional en Sistemas Interactivos* por MECAD/ESDI y por la Universidad Ramón Llull (URL), *Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas* por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y *Máster en Comunicación y Crítica del Arte por la Universidad de Girona* (UDG).
AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla (US), Facultad de Bellas Artes (BBAA), Departamento de Dibujo. C/ Laraña nº 3, 41003 Sevilla, España. E-mail: yspinola@us.es

Resumo: En este trabajo se analiza la resultante visual y conceptual de una fotografía que, recurriendo a estrategias y recursos formales propios de la fotografía comercial, trabaja problemáticas artísticas de la subjetividad. Primero se estudia desde un enfoque deductivo el trabajo de Fernando Bayona (Jaén, 1980). Segundo, su serie Circus Christi sirve para destacar desde un método inductivo-correlacional los procesos de construcción de sus imágenes y la influencia de las facturas iconográficas de éstas.
Palavras-chave: Fotografía / Arte Contemporáneo / géneros fotográficos / moda / controversia.

Abstract: *In this paper it is analyzed the visual and conceptual resultant of a photography that, resorting to strategies and formal resources proper of commercial photography, works with artistic problematic of subjectivity. First, it is studied from a deductive approach Fernando Bayona's work (Jaen, 1980). Second, his Circus Christi serie serves to highlight from an inductive and correlaciona method the processes of construction of his images and the influence of their iconographic dimensions.*
Keywords: *Photography / Contemporary Art / photographic genres / mode / controversy.*

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Introducción

Hoy en día la fotografía sigue siendo un instrumento social primordial debido a su poder reproductor de una realidad extrínseca que le puede otorgar un papel informativo, objetivo o testimonial. En ellos, la neutralidad de la imagen queda condicionada a las significaciones indefinidas y dependientes de las circunstancias representacionales en las que se tomó (Sekuka, 2004: 40). Igualmente, son construcciones ideológicas del fotógrafo, del medio de comunicación y de la propia sociedad en la que se produce (Felici, 2010: 15). No obstante, la percepción de veracidad que muestra se encuentra enraizada en el subconsciente que ignora la acción manipulada de sensibilidades y decisiones subjetivas. En este punto y observando lo intrínseco, la finalidad del producto fotográfico conduce a la subjetivización fotográfica: la obra de la máquina deviene la obra del sujeto, y esta obra es un medio de "creación" (Ribalta Delgado, 2004: xx).

Según Vilém Flusser (2001: 35-36) cualquier "objeto" que se desee fotografiar primero ha de ser traducido en situación. Para crear un hecho de cualquier naturaleza son necesarias ideas precedentes además de una identidad y una cultura. En la creación artística, "fabricar" una obra también significa escudriñar en el contexto externo del medio técnico, pero sobre todo, del mundo interno que engendre esas situaciones inéditas. Así,

> [...] *en el fondo, el fotógrafo quiere crear situaciones que no han existido nunca, y no las busca fuera del mundo, pues el mundo no es más que un pretexto para las situaciones que trata de fabricar* [...] (Flusser, 2001: 36).

Es precisamente esta "fabricación del mundo", premeditada y sobreactuada, lo que caracteriza la obra de Fernando Bayona (n. Montizón, Jaén, 1980), en la que cuestiona, tal como veremos, ese *aquí y ahora* irrepetible del signo al que aludía José Luis Brea (1996: 25).

1. Amina Corpus Bayona

Bayona es el paradigma del fotógrafo de técnica perfecta quien, enmarcado en el entorno artístico, utiliza elementos formales inherentes del ámbito comercial. De formación escultórica minimalista, manifiesta predilección por las cualidades visuales propias de las imágenes publicitarias: "De hecho, en mi trabajo utilizo deliberadamente sus recursos, motivo por el cual algunos tachan mi fotografía de banal" (Díaz-Guardiola, 2011: 2). Otras semejanzas son la escenografía y la narrativa visual: sus series fotográficas poseen analogías con editoriales de revistas especializadas de moda. Como temática cardinal, distingue al amor — carnal y espiritual — de entre todas las emociones humanas

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

para indagar en estos vínculos de naturaleza sensible entre personas, o entre personas y la sociedad, rastreando el control que esta última ejerce sobre la colectividad (Bayona, 2014) (Figura 1). En su trabajo concreta su *anima* y prioriza la libertad creativa. De ahí que su producción sobre temas socialmente controvertidos transmuten en arte de transgresión. Eso le ha valido para ser calificado de "artista desobediente". Embebido en un enunciado performativo cuestiona cualquier etiqueta, siendo consecuente con las repuestas generadas por las pluralidades socioculturales: "Lo que en un ámbito social puede ser considerado tremendamente subversivo, en otro no inspiraría más que ternura" (Díaz-Guardiola, 2011: 1). Los motores ejecutores de su trabajo son la planificación muy elaborada, la conceptualización, el criterio y un estilo bien definidos, resultando un *corpus* que refleja la concepción estética y creativa hacia dicha subversión, con una factura impecable.

2. Blasfemias subversivas y narrativa visual

2.1. *Canto primero: blasfemias subversivas*

Focalizaremos el análisis de su obra en una serie que consideramos ejemplifica el universo Bayona: *Circus Christi* (Figura 2). La serie de catorce fotografías fue realizada en el año 2010, proyectada por una suma de diferentes elementos subjetivos y factores espaciales, como la estancia del artista en Milán al beneficiarse de las becas de la *Nuova Accademia di Belle Arti* de Milán (NABA) y *Manuel Rivera*. Ambas becas le posibilitaron realizar un máster en fotografía en la agencia Contrasto, representante de la Agencia Magnum en Italia. Se trata de un trabajo de naturaleza sensible y temática comprometida según el contexto — el Nuevo Testamento. El título de esta obra referencia un juego de palabras proveniente de la locución latina '*Corpus Christi*', que significa 'cuerpo de Cristo'.

La vida de Jesús Cristo según Bayona — de enfoque incontestablemente personal — muestra una estética homoerótica con cierto regusto pop "ochentero" muy elaborados. La serie representa la vida, muerte y resurrección de un Cristo contemporáneo con tendencias homosexuales (o bisexuales). Tras la anunciación a una Virgen María prostituta idealizada — ni raptada ni esclavizada —, Jesús viene al mundo en una desvencijada chabola con asistencia médica. En su ámbito vital — urbanita del extrarradio más deprimido — , se relaciona con *strippers*, fulanas y drogadictos, acontecimiento que converge en (¿su primera?) relación sexual con María Magdalena. Finalmente, establece la certeza de su homosexualidad para transformarse en un Mesías roquero. El beso en un túnel de clandestinos encuentros sexuales *gays* sella la traición de Judas para, acto seguido, yacer crucificado en el asfalto por el sexo. El fúnebre reposo y la

Figura 1 · Fernando Bayona, *La lección de esgrima* (de la serie *What never was*), 2012. Fuente: http://fernandobayona.com

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 2 · Fernando Bayona, *Circus Christi*, (composición) 2010. Fuente: http://fernandobayona.com

resurrección suceden en el espacio sepulcral, estéril y frío del hospital moderno. Una versión de gran sensualidad y belleza visual, aproximado a Caravaggio, muestra al incrédulo Santo Tomás, quien sacia su duda al introducir el dedo en la llaga del Cristo resucitado.

Circus Christi se exhibió por primera vez en la sala de Exposiciones Corrala de Santiago de la Universidad de Granada, con fechas previstas desde el 11 de febrero al 5 de marzo de 2010. No obstante, y debido al tratamiento con que se abordó el tema tras la polémica que suscitó, y por la presión de las esferas católicas más conservadoras así como las intimidaciones dirigidas hacia el artista (Intxausti, 2010), fue clausurada sólo cinco días después de su inauguración (Valverde, 2010). Este desagradable acontecimiento de disconformidad por parte de sectores muy conservadores de la sociedad involucró a la obra en un ataque mediático contra la institución de la Iglesia Católica, en concreto contra la iconografía cristiana.

2.2. *Canto segundo: narrativa visual*

Como razona Kant, el gusto es siempre bárbaro cuando mezcla los encantos y emociones a la satisfacción y, aún más, si hace de aquellas la medida de su asentimiento. (Kant, 2001; citado en Bordieu, 2003: 158). En la contemporaneidad las narrativas visuales son construcciones exhibidoras de imágenes que representan y producen significados culturales (Delgado Ruiz et al. 1999: 11). La selección de las imágenes que articula la narrativa responde, sobre todo, al sentido que dan a la acción a través de la manipulación del tiempo y el espacio, y por su capacidad -según el contexto sociocultural— para persuadir y ser leídas. Así pues, en *Circus Christi*, Bayona recurre al simbolismo referencial del imaginario colectivo para crear una narrativa basada en argumentos textuales de enorme carga retórica, acechando, como argumenta Susan Sontag, a los tácitos imperativos del gusto y la conciencia (Sontag, 2009: 20):

> *Bayona se cuestiona si, en los tiempos que corren, no sería lo más justo que Jesús naciera de una puta, que viviera intenso y deprisa, que saborease el rock, el sexo y el vicio... y aún con todo ello, se mantuviera puro sin haber cometido pecado* (Alcalá, 2014).

En el momento en el que Bayona determina la formalización final de la obra, los personajes se transforman en objetos simbólicos que adoptan una pose decodificable por inscribirse en el subconsciente y en la redes de los convencionalismos:

> *La significación de la pose que se adopta para la fotografía sólo puede comprenderse en relación con el sistema simbólico en el que se inscribe* [...] *Posar es respetar y exigir respeto* [...] sólo se puede esperar una naturalidad simulada, es decir, una actitud teatral (Bordieu, : 2003: 143).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · Fernando Bayona, *La última cena*, 2010.
Fuente: http://fernandobayona.com
Figura 4 · David LaChapelle, *Jesus is my Homeboy*,
2003. Fuente: http://thejesusquestion.org/2011/06/29/
jesus-is-my-homeboy-a-photograph-series/

Otro fotógrafo, David LaChapelle, también realizó una aproximación temática al nuevo testamento en la serie *Jesus is my Homeboy* (2003). Con su formalización característica -factura impecable, grandes escificaciones, uso vivo, saturado y brillante del color, intensidad de la luz, ingente carga sexual o búsqueda (a través del humor) de la consciencia y emociones humanas — LaChapelle introduce a Jesús en el extrarradio marginal de una ciudad norteamericana cualquiera, rodeado por habitantes socialmente excluidos en equidad racial que apelan en busca de respuestas:

> *If Jesus were here today, he said, he would be hanging out with the street people and the marginalized: the poor, the homeless, prostitutes, drug dealers, gangsters, and so on. And more than that, these people would have been his closest and most faithful band of followers* (Jones, 2011).

No obstante y a diferencia de Bayona, LaChapelle representa a un Jesucristo inserto en una idealización iconográfica tradicional, posiblemente relacionada con la efigie expuesta en las camisetas que inspiraron a la serie. En ambos casos deriva un probable mensaje que nos emplaza al germen del cristianismo como movimiento local de y para los inadaptados.

Conclusiones

La controversia de la ética en el arte suscitada a través de la obra *Circus Christi* de Bayona puede resolverse en palabras de Tolstoi cuando, pronunciándose en términos de cierto tratadista alemán de estética, Fólgeldt, observó que "era locura querer buscar moral en el arte" (Tolstoï, 2012: 43), pues dicho criterio segregador supondría la exclusión de obras esenciales de todos lo géneros y épocas.

En lo que atañe a la dimensión formal del trabajo de dicho artista, el consecuente desenlace connotativo que evoca al ámbito publicitario equivale, para parte de la alta cultura, a una labor epidérmica, banal y vacía de contenido. Nosotros, no obstante, vislumbramos una vez más la alianza entre el arte y la moda, asunto que este autor resuelve con brillantez por el posicionamiento ideológico y la línea argumental en un cautivador fruto estético.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referencias

Alcalá, A.M. (2014) "Fernando Bayona. La última tentación del arte." [Consultado el 2014-11-17] Disponible en <URL: http://fernandobayona.com/wp-content/uploads/2014/02/Articulo-AngelMAlcala.pdf>

Bayona, F. (2014) "About." [Consultado el 2014-11-17] Disponible en <URL: http://fernandobayona.com/about/>

Bordieu, P. (2003) *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.

Brea, J. L. (1996) "Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura." [Consultado el 2014-11-11] Disponible en <URL: http://www.ddooss.org/libros/brea.pdf>

Delgado Ruiz, M., Goldsen, R. K., Pinto, C., Buxó, M. J. y Miguel, J. M. D. (1999) *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Proyecto A Ediciones.

Díaz-Guardiola J. (2011) "Fernanado Bayona. Fotografío para conocerme a mí mismo." [Consultado el 2014-11-17] Disponible en <URL: http://fernandobayona.com/press/>

Felici, J. (2010) "Repensar la fotografía en el marco de la cultura visual contemporánea." [Consultado el 2014-11-11] Disponible en <URL: http://www.ae-ic.org/malaga2010/upload/ok/160.pdf>

Flusser, V. (2001) *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Sítesis, S.A.

Jones, V. E. (2011) "Jesus is my homeboy: a photograph series" en The Jesus Question [*blog*] 29/06/2011. [Consultado el 2014-11-18] Disponible en <URL: http://thejesusquestion.org/2011/06/29/jesus-is-my-homeboy-a-photograph-series/>

Intxausti, A. (2010) "Fernando Bayona: 'No entiendo que quieran matarme por una exposición'" en *El País Cultura* [en línea] Febrero 2010. [Consultado el 2014-11-19] Disponible en <URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2010/02/16/actualidad/1266274805_850215.html>

Ribalta, J. (coord) (2004) *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.

Sekuka, A. (2004) "Desmantelar la modernidad, reivindicar el documental. Notas sobre la política de la representación" en Ribalta, J. (coord) *Efecto real: Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Sontag, S. (2009) *Sobre la fotografia*. México: Santillana Ediciones Generales.

Tolstoï, L. N. (2012) *¿Qué es el arte?*. Valladolid: Maxtor D.L.

Valverde, F. (2010) "Clausurada una exposición que muestra a un Jesús gay" en *El País* [en línea] Febrero 2010. [Consultado el 2014-11-19] Disponible en <URL: http://elpais.com/diario/2010/02/16/andalucia/1266276136_850215.html>

Historias de vida: la memoria biográfica--narrativa en la obra de Miguel Romero

Life stories: the biographic memory in the work of Miguel Romero

YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS* & EMILIA OBRADÓ SANTAOLIVA**

Artigo completo submetido a 13 de enero e aprobado el 24 enero 2015.

*España, artista visual. Profesora en la Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Arte. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, Máster Internacional en Sistemas Interactivos por MECAD/ESDI y por la Universidad Ramón Llull, Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y Máster en Comunicación y Crítica del Arte por la Universidad de Girona (UDG).

AFILIAÇÃO: Profesora en la Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. E-mail: yspinola@us.es

**España, artista visual y diseñadora gráfica, web y multimedia. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, Máster en Arte: Idea y Producción por la Universidad de Sevilla.

AFILIAÇÃO: Doctoranda en la Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. E-mail: emobrsan@gmail.com

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Resumen: En el presente trabajo se analiza cómo el artista sevillano Miguel Romero (1971) explora el establecimiento de la verdad en los límites de la técnica fotográfica. A través de historias de vida, reales o ficticias, nos propone asumirlas y construirlas por empatía contextual, la búsqueda del recuerdo común o el sentimiento compartido que emerge dentro de cada uno de nosotros. En el texto se aborda cómo este creador materializa estos relatos biográficos para hacernos repensar nuestras memorias, jugar con los tiempos. Su serie Show me your negatives (2012) es el eje principal del estudio, que es considerado a su vez en relación con obras de otros autores de factura similar y teóricos como Deleuze, Goddard o Bergson.
Palabras clave: Fotografía / narración / memoria / espectador / realidades.

Abstract: *This paper discusses how the Sevillian artist Miguel Romero (1971) explores the establishment of the truth in the limits of photographic technique. Through stories of life, real or fictious, he proposes us to assume and build them by contextual emphaty, the search of the common memory or the shared feeling that emerges within each of us. The text addresses how this artist embodies these biographical stories to make us rethink our own memories, play with the times. His series Show me your negatives (2012) is the main axis of the study, which is considered in turn in relation to works by other authors of similar invoice and theoreticians like Deleuze, Goddard or Bergson.*
Keywords: *Photography / story / memory / audience / realities.*

Introducción

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). En cierto modo nos educamos a través de historias y vivimos en un mar de cuentos. Nos las inventamos, las transmitimos, reconstruimos e incluso distorsionamos sus trayectorias. Es a través de la narración que "damos significado y legitimidad a la realidad cultural" (Buxó, 1999: 19).

La fotografía y el cine actúan sobre la base de este entrenamiento. La apariencia y la actancialidad de ambos lenguajes nos sitúan en una significación que no se perfila en una realidad exacta, homogénea e inmutable, objetiva, sino que se establece "en la virtualidad de ver y dialogar a través de la mirada o las palabras propias y de alguien más" (Buxó, 1999: 19). Asociamos imágenes, contextos, sensaciones, nombres, ideas, con detalles de la vida privada propia. La empatía con actores ficcionales o no mediante narraciones en primera persona, testimonios, confesiones o monólogos aumenta creando lazos dialógicos que nos implican como espectadores en la recreación de significados o realidades. Y estas realidades se reactivan cada vez que volvemos a mirar la escena.

Miguel Romero, en su serie *Show me your negatives (2012)* (Figs. 1 y 2), se sitúa en la frontera del lenguaje de la imagen estática para enseñarnos unos hechos que no vemos en sí. Ni siquiera nos describe cómo fueron vividos por sus protagonistas, sino que nos muestra fotografías que intencionadamente hablan de la

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · *Negativos9*, de la serie *Show me your negatives*, 2012, Miguel Romero. Fuente: M.R.
Figura 2 · *Negativos9*, de la serie *Show me your negatives*, 2012, Miguel Romero. Fuente: M.R.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

propia fotografía. Nos ofrece unas historias de vida que nos traen un aparente pasado que se nos revela a modo de arqueología virtual a través de la pantalla del ordenador, convirtiendo negativos analógicos en positivos digitales para darnos pistas de trocitos de historias de vidas anónimas, encontradas, como los *object trouvé* de un arte anterior.

Nos enseña imágenes dentro de imágenes, montadas, editadas selectivamente sin ningún orden aparente. Como en el cine, nos delega el hecho de ir ensamblando nuestra particular estructura narrativa de esos acontecimientos a partir de nuestros propios criterios dramáticos y actitudes morales y críticas. Vamos virtualizando de este modo narraciones biográficas de manera interesada, construyendo sus mundos posibles, posicionándonos no como meros observadores sino como actores de la imagen estática, haciéndonos inmersores virtuales de la bidimensionalidad fotográfica. Romero se preocupa por "la representación de lo que se entiende como la realidad, es decir, cómo se construye lo que se quiere dar a entender y lo que los demás interpretan" (Buxó en Buxó y De Miguel, 1999: 1). No en vano, "las fotos explican, hacen sentir algo, y ordenan el conocimiento. (...) Suponen una forma peculiar de conocer la realidad social; pero también de crearla" (De Miguel en Buxó y Miguel, 1999:27).

Es entonces, en base a M. J. Buxó y J. M. De Miguel (1999), cuando la imaginación se convierte en una práctica social en la que la gente ve su propia vida a través de las vidas posibles transmitidas a través de la fotografía. La memoria colectiva empieza a fabricarse en imágenes dadas en espacios cognitivos simulados formando identidades genéricas. Se conforma una especie de comunidad virtual en una ubicuidad de tiempos y espacios, descentrando los núcleos identitarios, activando la experiencia de participar en inteligencias compartidas. La imagen implica así un cambio en la relación entre el tiempo real y la inmersión en la realidad simulada, que vive entre lo tangible de la impresión digital y el pensamiento inteligible:

> *Ahora la complejidad actual de las tecnologías de representación visual extiende los problemas y plantea nuevas exigencias de alfabetización visual que implican romper marcos y renovar perspectivas, esto es, seguir cruzando dinteles abriendo las estrategias de conocimiento hacia territorios donde explorar...* (Buxó en Buxó y De Miguel, 1999: 22).

Miguel Romero Pérez (Sevilla, 1971), es un artista y profesor de *Fotografía* en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla cuya práctica estética se sitúa en la interrogación y los límites de los parámetros tradicionales en los que se encuentra la fotografía contemporánea actual. La suma de técnica y

concepto le sirve para concretar diferentes posibilidades creativas en torno a la imagen fija, la ficción y la memoria, creando proyectos en los que el público se involucra y participa a modo de inmersión en historias o pasatiempos visuales que le hacen reflexionar sobre el mundo de la fotografía.

1. Del recuerdo puro al recuerdo-imagen

La *memoria* es un fenómeno recurrente en la obra de Romero. En ella vemos cómo lo digital recupera lo analógico en el contexto de la instantánea fotográfica. En este punto es donde podemos referenciar en él las teorías de Bergson sobre que la memoria puede materializarse a través de hábitos y acciones pasadas para actuar con ellas en el presente. La materia –considerándola como ese universo de imágenes-movimiento en tanto que están en acciones y reacciones unas con otras (Deleuze, 1984)–, unida a la memoria, evoca el recuerdo de acciones y hechos pasados a través de estas imágenes. Pero para Bergson, por más que intentemos repetir una situación pasada, nunca podría tener las mismas condiciones y nunca actuaríamos de la misma forma. La importancia de la unicidad del recuerdo radica precisamente en eso, en que no puede volver a su estado original, sino que es un "momento irreductible de mi historia" (Bergson,1959: 275). Según él, la diferencia de naturaleza entre el recuerdo puro y el recuerdo-imagen es que éste último es el recuerdo actualizado en imagen (Bergson,1959: 333) que está determinado por mi presente, por mi cuerpo, y por mis recuerdos.

Comparativamente, la obra de Miguel Romero podría relacionarse en este sentido con la biográfica y autobiográfica de directores como Fellini o Truffaut, en concreto, con los filmes respectivos *Amarcord* (1973) (Fig. 3) y *Los cuatrocientos golpes* (1959). Ambos incentivan el uso de trucos narrativos visuales en los que algunas de las escenas pueden llegar a cobrar la categoría de fotografías similares o documentales de recuerdos de un fragmento de nuestras vidas. De hecho, 'Amacord' deviene de la expresión ´mis recuerdos´, que son utilizados por el autor desde el lado caricaturesco y surrealista de su infancia.

2. De la verdad de la imagen del pensamiento al pensamiento sin imagen

Gilles Deleuze consideraba que el pensamiento nunca discurre por si mismo, sino que "sólo produce a partir de un campo de posibilidades" (Deleuze en Álvarez, 2007), algo que él mismo denominaba como la "imagen del pensamiento" (Deleuze, 2002: 205). Para él, ésta era una orientación que, en base a nuestro contexto o nuestra época, hace visible y enunciable aquello que nos va a afectar

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 3 · *Amarcord,* 1973, Federico Fellini.
Fuente: Film.it.

en un momento determinado. De esta forma, una misma imagen del pensamiento viene dominando tanto a éste como al discurso, pasando a convertirse en una "imagen dogmática del pensamiento"(Deleuze, 2002: 205).

El dogma es la idea de lo verdadero como fundamento. Aquí sería la imagen que remite siempre a la verdad, una idea abstracta hacia la que nos dirigimos. "El pensamiento postula un afuera, una realidad independiente de sí en la que supuestamente reside lo verdadero, pero al mismo tiempo se concibe a sí mismo con la capacidad natural para alcanzarlo" (Álvarez, 2007). El observador se encontraría en una relación de afinidad con lo que busca. ¿Pero qué es entonces la verdad? Según Deleuze, es una construcción del pensamiento, una mera ilusión que nace de las fuerzas que nos constriñen a pensar de un determinado modo. En la imagen dogmática del pensamiento lo pensado se remite siempre a lo previo: es una reproducción, una representación de algo que ya funciona como fundamento primero. Lo importante será la capacidad que tengamos para construir sentido, para crear los valores que expresarán nuestras verdades. "La verdad no es, acontece como resultado de un cruzamiento de fuerzas, y es ante todo producción de sentido y de valor" (Álvarez, 2007). Así, lo verdadero no es el elemento del pensamiento sino que éste es el sentido y el valor. Las categorías del pensamiento no son lo verdadero y lo falso. Lo que influye es "la naturaleza de las fuerzas que se apodera del propio pensamiento" (Deleuze, 1986: 148).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

3. Pensar en imágenes, el tiempo raptado

Bergson nos describe así qué ocurre cuando pensamos en imágenes:

> *Heme aquí, pues, en presencia de imágenes, en el sentido más vago en que pueda tomarse esta palabra, imágenes percibidas cuando abro mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro. Todas esas imágenes obran y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes elementales según leyes constantes, que llamo las leyes de la naturaleza (...) Los nervios aferentes son imágenes, el cerebro es una imagen, las conmociones transmitidas por los nervios sensitivos y propagadas en el cerebro son también imágenes (...) Hacer del cerebro la condición de la imagen total, es verdaderamente contradecirse uno mismo, puesto que el cerebro, en hipótesis, es una parte de esta imagen. Ni los nervios ni los centros nerviosos pueden pues condicionar la imagen del universo»* (Bergson, *1959:* 33-35).

Siguiendo esta concepción bergsoniana, el propio Deleuze nos dice que:

> *El cerebro no es, ciertamente, un centro de imágenes del que se podría partir, sino que él mismo constituye una imagen especial entre las demás; en el universo acentrado de las imágenes, el cerebro constituye un centro de indeterminación* (Deleuze, 1984: 96).

De ahí, deduce que no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento. Lo que hay son imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración. Y también hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo (Deleuze, 1984: 26).

El tiempo raptado es ese intervalo temporal, interpretado por Romero en su obra como el tiempo de espera que suponía la obtención de una foto impresa que había de ser revelada. Ahora, a la inversa, vuelve a reinterpretarse en ese tiempo-sorpresa.

Conclusiones

La práctica fotográfica de Miguel Romero subraya, en la línea de David Green (2007), que la fotografía actual ya no tiene ninguna estabilidad ontológica. Ya no podemos suponer que la imagen impresa fotográficamente es la forma arquetípica de la fotografía, sino una de sus muchas realizaciones posibles.

La memoria biográfica-narrativa en su serie *Show me your negatives* (2012) se mueve en los intersticios del deseo de trabajar con el azar aparente de la captura y la recopilación, la organización y la construcción del recuerdo-imagen sin partir de un recuerdo-puro previo. A este efecto, las imágenes visuales empleadas no son evidencias de una verdad objetiva sino ventanas al mundo subjetivo, que

ni describe ni transcribe nada excepto las construcciones que representan para que produzcamos significados culturales que ampliamos con la mirada del otro.

Las imágenes seleccionadas sirven para potenciar y aislar elementos que den un sentido a la acción, la manipulación del tiempo y el espacio en nuestras memorias o incluso que se adecúen o modifiquen según el contacto sociocultural del espectador. Crean la ambigüedad suficiente para que se lean, inquieten y persuadan de muchas formas en el ojo reflexivo de éste.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Referencias

Álvarez Asián, E. (2007) "La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze: Tensiones entre cine y filosofia", *Revista Observaciones Filosóficas*, n° 5. [Consultado el 29/12/2014] Disponible en: http://www.observacionesfilosoficas.net/laimagendelpensamiento.html

Bruner, J. (1991) *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva.* Madrid: Alianza.

Buxó, M. J. y De Miguel, J. M. (eds.) (1999) *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Proyecto A Ediciones.

Deleuze, G. (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1986) *Nietzsche y la Filosofía*, Barcelona: Anagrama.

Deleuze, G. (2002) *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

Goddard, J. L. (1960) *Le Petit Soldat* [El soldadito]. Guión disponible en *Cahiers du Cinéma*, no 119, mayo 1961.

Green, D. (editor) (2007) ¿Qué ha sido de la fotografía? Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Bergson, H. (1959) "Materia y memoria". En *Obras completas*. Traducción de José Antonio Miguez. México: Aguilar.

Fellini, F. (1973) *Amarcord* [Mis recuerdos]. –película, 127 min-. Italia: F.C. Produzioni / P.E.C.F.

Truffaut, F. (1959) *Les Quatre cents coups* [Los cuatrocientos golpes], -película, 94 min.-. Francia: Les Films du Carrosse.

Hai Kai: poemas picturais de Ema M.

Hai Kai: Pictorial poems by Ema M.

ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015.

*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 – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes (CLA), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Av. Pasteur 436, Urca, Cep. 22.290-240, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: z.cartaxo@uol.com.br

Resumo: A afinidade entre a pintura e a poesia há muito se faz latente na produção da artista portuguesa Ema M, seja pela riqueza da sua escala cromática, pela inserção da palavra no espaço pictórico, pelo lirismo das suas imagens ou, ainda, pela delicadeza da sua pincelada. Na exposição individual intitulada HAI KAI, a artista apresenta seis poemas picturais.A subjetividade é recorrente nos poemas picturais de Ema M: no uso do papel artesanal, na contida gestualidade e na explícita referência às condições do sujeito em seu estar-no-mundo. Os poemas picturais de Ema M constituem-se como um exercício reflexivo e poético da nossa própria existência.
Palavras chave: pintura / espaço / poema.

Abstract: *The affinity between painting and poetry have long be latent in the production of the Portuguese artist Ema M. wether by the richness of its chromatic scale, or by inserting the word in the pictorial space, by the lyricism of their images or even the delicacy of its touch. In the solo exhibition titled HAI KAI, the artist presents six pictorial poems. Subjectivity is recurrent in the pictorial poems of Ema M: the use of handmade paper, of contained gestures and the explicit reference to the subject of conditions in its being-in-world. The pictorial poems of Ema M are formed as a reflective and poetic exercise of our own existence.*
Keywords: *painting / space / poem.*

Hai Kai. Poemas picturais de Ema M.

Escrever sobre a obra de um artista, mesmo sendo um amigo em que se tem o privilégio de acompanhar o seu trabalho, é sempre uma missão árdua.

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Inevitavelmente deparamo-nos com uma questão: as obras de arte sustentam-se por si mesmas e não necessitam de um respaldo critico-teórico para legitimá-las. Quando Daniel Buren (*apud* Recht, 2009:167) escreveu sobre a obra de Robert Ryman questionou a legitimidade da linguagem escrita em relação à àquela pictórica:

> *É de temer que uma obra de arte da qual o texto possa dar conta plenamente (...) já não apresente interesse como obra visual e plástica. O texto, nesse caso, a esgotaria totalmente.*

Este caso interessa particularmente por tratar-se de dois pintores e por criar uma discussão entre dois tipos de linguagens: a escrita e a pictórica. Também aqui temos uma pintora a falar da obra de outra pintora. Mais, de uma pintora que mescla duas linguagens, a escrita e a pictórica, ao menos na série que aqui será objeto de reflexão. A artista portuguesa Ema M, que vive e trabalha em Lisboa, realizou exposição intitulada *Hai Kai* na galeria Amarelonegro Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, Brasil, entre os meses de dezembro de 2014 e março de 2015, ao qual participei como comissária. *Hai Kai*, segundo Johan Huizinga (1971: 138), é um "pequeno poema de apenas três versos (...) que evoca uma delicada impressão do mundo das plantas ou dos animais, da natureza ou do homem, às vezes com um toque de lirismo melancólico ou nostalgia, outras, com um rasgo de ligeiro humor". Os *hai kais* foram originalmente desenvolvidos por poetas japoneses e caracterizam-se pelos poemas curtos quecapturam um sentimento, ou uma imagem, inspirados por um elemento da natureza ou um momento sensível memorável. Ema M minimiza poeticamente a lógica matemática dos *hai kais*, mantendo, contudo, a sua estrutura em forma de tríade.

Nesta exposição a artista apresenta seis poemas kai hai cuja ordem se repete com a representação do corte de uma casa, do retrato de uma boneca e de um sólido geométrico devidamente nomeado pela escrita. A representação do corte de casas fictícias, improváveis, assim como, das bonecas, há muito vem permeando o imaginário de Ema M. Em 2007, a artista realizou exposição individual intitulada *Casa de Bonecas*, na Galeria Municipal Paços do Concelho, em Torres Vedras, quando apresentou retratos de bonecas antigas, cujos modelos foram buscados num catálogo produzido pelaSotheby's (*Important Dolls, Toys and Automata*), em 1997. Já existia nestas pinturas um *lugar* ambíguo que as situava entre as zonas do *real* e do *irreal*, do *natural* e do *artificial*. Todos os retratos desta exposição estavam, de algum modo, envoltos em folhagens. Contudo, tal qual na representação dos retratos, cujos modelos eram objetosinanimados (as bonecas), a Natureza, aqui, é aquela artificial, criada como padrões por William Morris e que a artista toma como referência. A representação do corte de uma casa, cuja espacialidade se apresenta pouco provável, alinha-se à abordagem fictícia do *real* empreendida pela artista.

Na exposição *Hai Kai* Ema M retoma tais representações que transitam entre o *real* e o *irreal* em que se soma um terceiro modelo, de poliedros devidamente nomeados pela escrita, formando uma tríade poética. A *vontade* de materialização e de solidificação do *pensamento*, da *idéia*, representados metaforicamente pelos poliedros, constitui-se como afirmação do *ser-consciência* que prevalece à determinação.

Existe nos *haikai* uma dimensão temporal que é desenhada pela triangulação modular dos poemas. Os poemas de Ema M mantêm a mesma dinâmica espaço-temporal, diferindo-se pela linguagem pictural utilizada. Valendo-se de cores vibrantes, a artista, confere nova qualidade temporal aos poemas. Colabora nesta estrutura a ambiência criada pela artista quando pinta a galeria de azul 'monárquico' e nomeia os poemas e os créditos da exposição com a cor dourada.

À materialidade dos planos-parede azul contrapõe-se a imaterialidade da escrita dourada, assim como, dos poemas pictóricos da artista. Permeia os poemas de Ema M, de forma latente, uma marcada subjetividade: na fatura que revela a tectônica da imagem; na crítica ao *ser-no-mundo* desenhada na abordagem poética; e, nas representações que necessitam da *presença* do sujeito para potencializá-las.As casas representadas em corte confrontam a geometria sensível que, aparentemente, revelam sua estrutura interior, com a tectônica lírica da sua fatura, em que as manchas da aquarela colaboram na construção de um *lugar poético*. A marcada subjetividade da fatura constitui-se como afirmativa do sujeito. Pintamos e construimos a casa ao nos depararmos com a sua tectônica aparente. Somos, quase, co-autores da obra. A *revelação* das entranhas da casa, de algum modo, labirínticas, converte-se em convite ao usufruto de um espaço impossível, poético, imaterial.

A triangulação espaço-temporal-conceitual dos *hai kai* de Ema M é ativada pela representação de um retrato supostamente infantil. Contudo, trata-se da imagem de uma boneca, um ser inanimado representado como ser vivo a partir do modelo tradicional do retrato. Logo, a casa representada ganha novos significados. Trata-se, certamente, de uma casa de bonecas. Um lugar de imaginação.

A artificialidade da existência, representada pelos retratos-boneca, são afirmados pela representação de vegetação que envolve tais imagens. A artista se apropria dos padrões decorativos de William Morris criando outra esfera de realidade, amorfa, irreal. Contudo, paradoxalmente, a intensidade cromáticaalimenta as imagens conferindo-lhes vigor e dinamismo. Nova realidade se instaura.

Concluindo a tríade do *hai kai*, a representação de um poliedro devidamente nomeado materializa o *ser-consciência* que prevalece à determinação. A *idéia* vence a *realidade* como *outra realidade*. Os poemas picturais de Emam M

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Figura 1 · Exposição *HAI KAI*, de Ema M, na Galeria Amarelonegro Arte Contemporânea, 2014-5, Rio de Janeiro (Brasil).
Figura 2 · Exposição *HAI KAI*, de Ema M, na Galeria Amarelonegro Arte Contemporânea, 2014-5, Rio de Janeiro (Brasil).

permeiam uma dimensão filosófica, em que a realidade é questionada a partir de irrealidades. A presença da palavra nos *hai kai* da artista, espécie de semântica linguística, constitui-se como afirmativa da *idéia*.

A inserção da escrita, ou de qualquer outro tipo de código de linguagem, há muito se faz presente no âmbito da estética, contudo, deteremo-nos, aqui, apenas EM um modelo histórico específico, o da arte conceitual. Claro está que as referências de Ema M em seus *hai kai* são as mais variadas, contudo, o *modus operandi* do seu poema pictóricopermeia a estrutura reflexiva conceitual.

A escrita aparece nos poemas picturais da artista de dois modos: como afirmativa do que a obra é, quando escreve manualmente em ouro na parede azul o nome *hai kai*; e em uma das pinturas da tríade, exatamente nos sólidos devidamento nomeados. O labor da artesania é, de certa forma, marca característica da produção da artista (seja nos seus desenhos com hidrocor ou nas suas escritas picturais). A representação do alfabeto a partir tipos gráficos tradicionais, realizados pelas próprias mãos da artista, numa espécie de *virtuosismo caligráfico*, revela o *modus operandi* que desenha a sua produção artística. A vontade do *labor*, da artesania, aqui, revela-se como *vontade de pintar a escrita*, ou, de outro modo, de *pintar a palavra*. Sob esta ótica, associamos o recorte conceitual que se faz presente em seus *hai kai*, quando localizamos a necessidade de agregar váriascamadas significativas que possam distender os seus sentidos. O *aberto* que os poemas picturais de Ema M nos oferece, com a sua dinâmica de movimento e triangulação estrutural incessante, se faz incisivo com o uso da tinta dourada. O ouro na tradição da pintura está associado ao imateriale muitas vezes, vinculado à religião, trazendo conotações espirituais.Nos *hai kai* de Ema M, a cor dourada é *lugar*, fissura espacial que a tudo distende. É afirmativa da dimensão temporal da sua poesia pictural.

A escrita pictórica de Ema M, contudo, deve ser ativada pela presença do sujeito. Tal qual nos falaJean-François Lyotard(1993: xvii)ao comparar a obra de Joseph Kosuth às letras do *Torah*, que esperam ganhar sentido pelo seu uso.

> *Eu comparo o trabalho visual de Kosuth às letras do Torah. Essas letras são também textos, mas estão à espera de sua pronúncia, suas vogais, sua pontuação, sua entonação, à espera de serem postas em prática. As palavras esperam para ser talhadas e definidas (...) E as definições léxicas em diversas línguas mostram que elas próprias são feitas de palavras, mas ainda estão à espera de seus sentidos.*

Cada obra da artista que compõe a tríade do *haikai* depende da nossa intervenção para ganhar sentido. O significado das palavras está, aqui, atrelado às correlações que cada sujeito irá estabelecer com cada imagem da poesia pictórica. A subjetividade é recorrente nos poemas picturais de Ema M: no uso do papel artesanal, na contida

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

gestualidade e na explícita referência às condições do sujeito em seu *estar-no-mundo*. Tal qual nos fala Giulio Carlo Argan (1994) sobre a pintura de MarkRothko, quando compara a sua gestualidade ao do pintor de paredes que, laboriosamente e cuidadosamente, cobre a superfície da parede com pincel e tinta, localizamos na pintura de Ema M o mesmo rigor na valorização do gesto pictural que constitui-se relevante, à medida que é responsável pela *revelação* da subjetividade da obra.

Conclusão

As inserções da pintura noutros campos e *vice-versa* tornou-se, de algum modo, prática recorrente a partirdos anos de 1960. Vários autores (artistas e críticos) detiveram-se nesta questão concluindo o caráter pluralista da arte atual. Uma espécie de crise assolou o campo da pintura levando-a a distender-se para além do seu *locus* tradicional. Devemos ressaltar, aqui, que tal prática possuía antecedentes históricos quando a pintura, em diversos momentos, desenvolveu-se em parcerias com outras disciplinas como a escultura e a arquitetura, por exemplo.

O diálogo que Ema M estabelece com outros campos, aqui, especificamente a poesia e a arquitetura, mais do que indicar a atualidade da sua produção dentro das discussões sobre a arte na atualidade, revela a essência do seu pensamento estético. É extremamente recorrente na produção da artista uma ruptura com as referências explicitamente atuais. O tempo e a história oferecem à Ema M possibilidades de reflexão estética que ela devolve em forma de arte atual.

Sua exposição individual intitulada *HAI KAI*, na galeria Amarelonegro Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, Brasil, no ano de 2014-5, revela exemplarmente o modo pelo qual a artista pratica a pintura. A inserção do espaço arquitetônico na obra, quando pinta as paredes na cor azul, a natureza temporal da poesia *haikai* dinamizando o espaço em pleno diálogo com o entorno, assim como, a vibração cromática que as suas pinturas emanam, converte, não somente a pintura, mas também a poesia num campo distendido. Entrar no espaço arquitetônico onde a exposição foi realizada significa adentrar na própria obra, na pintura e na poesia. Dentro deste espaço-obra tornamo-nos sujeito-obra, quando somos invadidos pelo conteúdo dos poemas pictóricos, que, por sua vez, distendem-se de forma diferenciada para cada um que esteja no espaço. Os poemas picturais de Ema M constituem-se em um exercício reflexivo e poético da nossa própria existência.

Referências

Argan, G. C. (1994) *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras,

Lyotard, J.F. (1993) Foreword: After the words. In: KOSUTH, J. *Art after Philosophy and after: Collected Writings*, 1996-1990. Cambridge: M.I.T. Press

Huizinga, J. (1971) *Homo Ludens: O Jogo como elemento de cultura*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Recht, Roland. (2009) *Buren sobre Ryman, Moritz sobre Winckelmann: a crítica constitutiva da história da arte*. Artes & Ensaios, Rio de Janeiro, v. 15, p. 167-173,

3. Atividades e painéis que decorreram no CSO’2015

Activities and panels during CSO'2015

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Painéis

Panels

Dia I.
26 de março 2015, quinta-feira.

15H00 Boas vindas, registo. Concentração na Sala B.

15H30 "Convento de São Francisco, memória e quotidiano." 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.

[PAUSA PARA CAFÉ]

Dia II.
27 de março 2015,
sexta-feira.

08H30 › ACREDITAÇÃO E BOAS VINDAS

sala A: 09H00

SESSÃO DE ABERTURA › Diretor do CIEBA e Presidente do Conselho Científico da FBAUL, Fernando António Baptista Pereira, Vice-presidente da FBAUL, Rogério Taveira, Coordenador do Congresso, João Paulo Queiroz.

sala A **09H30 › 11H00** **sala B**

Moderador: JOAQUÌN ESCUDER

PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA › Experiências poéticas contemporâneas: uma relação inevitável entre fotografia e pintura

TERESA ISABEL MATOS PEREIRA › Délio Jasse: ensaios sobre a memória, o desencontro e o esquecimento

HENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA › Devir Identidade: Mise-en-scène da identidade indígena Xakriabá na auto-etnofotografia de Edgar Correa

Moderador: AMÉRICO MARCELINO

FLÁVIA MARIA DE BRITO PEDROSA VASCONCELOS › Delineando Narrativas Visuais A/r/tográficas em Marcos Martins

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA › Practicas estructurantes de la corporalidad en las performances de Héctor Acuña, artista visual peruano

FERNANDA MARIA TRENTINI CARNEIRO › Peso em suspensão: o anjo de pedra de Laura Vinci

[PAUSA PARA CAFÉ]

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

sala A **11H00 › 12H30** **sala B**

Moderador: JORGE CASTANHO

ANDRÉA BRÄCHER › Ensaio: Fotografia e Pintura nos trabalhos de Marilice Corona

MAR REDONDO AROLAS & PERE FREIXA › Del territorio al vecindario a través de la fotografía: paisaje, comunidad y redes sociales en la obra "O, 13-14"de Pere Grimau

IGNACIO PÉREZ-JOFRE SANTESMASES › Juan Rivas: la pintura en el lugar

ALMERINDA DA SILVA LOPES › A arte conceitual do capixaba Atílio Gomes Ferreira (Nenna)

Moderador: ANTÓNIO TRINDADE

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES › Belvedere: lugares da memória

ISUSKO VIVAS & AMAIA LEKERIKABEASKOA › Antonio Delgado: un artista de la tierra: dibujo y escultura; identidad y memoria para una toma de conciencia

MARÍA GUILLERMINA VALENT › La huella como andamio para una poética de la ausencia. Una mirada a través de la obra de Graciela Sacco

NEIDE MARCONDES & NARA MARTINS › Além das Obras: o artista colombiano Oscar Murillo e o brasileiro Thiago Martins de Melo

[PAUSA PARA ALMOÇO]

sala A **14H00 › 16H00** **sala B**

Moderador: JOANA TOMÉ

OMAR KHOURI › E Pluribus Unum: as Poéticas Viso-Conceituais de Peter de Brito, um Artista da Contemporaneidade

MARÍA SILVINA VALESINI › Territorios violentados. Las marcas de lo indecible en la obra de Horacio Zabala

LUÍS HERBERTO NUNES › O equívoco da obscenidade em Clara Menéres (1968-72)

Mª EUGENIA ROMERO BAAMONDE › Diana Torres Pornoterrorista. Sexo, tranfeminismos e postpornografía

Moderador: MANUEL GANTES

ANDRÉA BRÄCHER › Rosângela Rennó e "Desenho Fotogênico: Homenagem a Fox Talbot"

JORGE DOS REIS › Jan Tschichold e o seu opus magnum, A Nova Tipografia, enquanto plataforma fundadora de uma abordagem intervencionista e visual da escrita

JOSÉ MANUEL VIDAL VIDAL › Marlon de Azambuja: La arquitectura a través del habitar y el desplazamiento

ANGELA GRANDO › Bill Viola, o tempo em suspensão

[PAUSA PARA CAFÉ]

sala A **16H00 › 17H30** **sala B**

Moderador: JOÃO DUARTE

NIKOLETA TZVETANOVA KERINSKA › Nanocriogênio: as realidades atemporais de Anna Barros e Alberto Blumenschein

JUAN LOECK HERNÁNDEZ › Aproximación al lenguaje procesual-seriado en las artes plásticas en la baja posmodenidad: la obra de Soledad Córdoba

ISABEL SABINO › Maria Keil: traços discretos para um espaço público

YOLANDA SPÍNOLA › Historias de vida: la memoria biográfica-narrativa en la obra de Miguel Romero

Moderador: ROGÉRIO TAVEIRA

CÂNDIDA BITTENCOURT & RONALDO OLIVEIRA › Eloísa Cartonera: aproximações entre arte, cultura e processos de criação colaborativos

MANUEL ADSUARA RUIZ › El Dinamismo en la obra de Vicente Martínez

PAULO EMÍLIO MACEDO PINTO › A memória da cor na fotografia em preto e branco: a poesia retratada em Felipe Lorientes

JOSEP MONTOYA › Oriol Vilapuig; "Tan funesto deseo". El ensayo, como oscilación entre ser, pensar y hacer

DURANTE O DIA [junto ao coffee break]
Exposição de livros e publicações dos congressistas

sala A **17H30 › 19H00** **sala B**

Moderador: TERESA MATOS PEREIRA

MARCOS RIZOLLI › Os Nelsinhos de Flávio Abuhab: arte contemporânea multidimensional

CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA › Objeto, preensão e performance na construção de um desenho de Letícia Grandinetti

MIHAELA DE BARRIO DE MENDOZA & ROSA GONZALES › Apropiaciones e intertextualidades en las instalaciones de Cristina Planas

JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE › Permanência: sobre o instante retido

Moderador: NEIDE MARCONDES

ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO › Imagens flutuantes e espaços públicos na obra de Klaus W. Eisenlohr

YOLANDA SPÍNOLA & MARÍA DEL MAR GARCÍA › Fernando Bayona, la construcción fotográfica del gusto bárbaro

MARTA AGUILAR MORENO › [DF]_códigos de actuación

KATLER DETTMANN WANDEKOKEN › Casa-graffiti: o cotidiano e o Kitsch na instalação de Alex Vallauri

19H00 › 20H30

INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO "OUTRA NATUREZA" ›
na Galeria da FBAUL, com obras de artistas contemporâneos que vivem na Amazónia.
Curadoria: João Paulo Queiroz e Orlando Maneschy.

[COCKTAIL DE INAUGURAÇÃO]

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Dia III.
28 de março 2015, sábado.

[PAUSA DOS TRABALHOS]

Dia IV.
29 de março 2015, domingo.

[PAUSA DOS TRABALHOS]

Dia V.
30 de março 2015, segunda-feira.

sala A **09H00 › 11H00** **sala B**

Moderador: ARTUR RAMOS

RITA DE CÁSSIA DEMARCHI › O Louvre e seus visitantes' de Alécio de Andrade: para ver, pensar e sentir o território das experiências estéticas em museus de arte

MARÍA CASTELLANOS VICENTE › Visibilizar lo invisible

CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO & ORLANDO MANESCHY › Por dentro da Câmara da Transmutação Secreta

MARILICE CORONA › O Impulso amoroso: um olhar sobre os retratos de Mariana Riera

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

REGINALDO DA NÓBREGA TAVARES › O tempo e a mulher

M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ › Dalmau & Górriz: contra-crónicas y documentos de ficción

TERESINHA BARACHINI › Linha mais palavra entre vazios igual a territórios dispostos: Macchi e Ricaldi

LUIZ EDUARDO ROBINSON ACHUTTI › Os Signos Apanhados e Justapostos na obra de Ubiratã Braga

[PAUSA PARA CAFÉ]

sala A **11H00 › 12H30** **sala B**

Moderador: JOÃO JACINTO

MARIA DO CARMO VENEROSO › A Revista Classificada de Paulo Bruscky

EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA › Escrever na areia, na água e no vento: o esquecimento em Martha Gofre

SUSANA DE NORONHA VASCONCELOS TEIXEIRA DA ROCHA › Tiago Baptista: As falhas que nos prendem ao chão

JOÃO PAULO QUEIROZ › Apresentação do livro 'La La ausencia necessária,' de Juan Carlos Meana

Moderador: ARTUR RAMOS

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES › Fernando Lemos: a idade do tempo

MARTA LÓPEZ LÓPEZ › Corpo-realidad: Arte, tecnología y lo aparentemente invisible

JOANA RAQUEL BARROSO DE CARVALHO E SILVA › António Reis e Margarida Cordeiro: Uma abordagem ao simulacro em "Trás-os-Montes"

ANA LUISA RITO DA SILVA RODRIGUES › O que falta a uma escultura para ser um filme? O que falta a um filme para ser uma escultura?

[PAUSA PARA ALMOÇO]

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

sala A **14H30 › 16H30** **sala B**

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

ELIANE MUNIZ GORDEEFF › Luminaris — Sob a Luz do Cinema Mudo
CÍCERO DE BRITO NOGUEIRA › Arnaldo Albuquerque uma animação para além da lente e do estereótipo
RAQUEL PELAYO & TERESA FONSECA › O Imenso Desenho de Um Breve Encontro: Álvaro Siza
MILTON TERUMITSU SOGABE › A relação do corpo com o vídeo na obra de Otávio Donasci

Moderador: MARTA CORDEIRO

RAFAEL RESENDE › A pintura de Lincoln Guimaraes Dias enquanto uma Dialética entre a Ordem e o Caos
ANA ZEFERINA FERREIRA MAIO › Adentrando os poros abertos de Cláudia Paim
LUIS ÁNGEL LÓPEZ DIEZMA › La experiencia expositiva como medio para superar una fobia en la obra de Visi Ortega
DIANA MARGARIDA ROCHA SIMÕES › Pedro Cabrita Reis e a inversão do familiar
RAFAEL PAGATINI › Devotionalia e a violência no Rio de Janeiro

[PAUSA PARA CAFÉ]

sala A **17H00 › 19H00** **sala B**

Moderador: JUAN CARLOS MEANA

ENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA › Expedição ephifenomenica a Africa: fotos de segunda geração transmidiáticas (durolagem) na obra de Gustavo Jardim
BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER › Vazadores: um dispositivo para ruptura estética
TERESA PALMA RODRIGUES › Transportadores de Memórias de Rodrigo Bettencourt da Câmara: Cabo Verde no Vale de Chelas
EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA › Ruth Souza e as lembranças inventadas: a arte como promessa de algo melhor?

Moderador: CLÓVIS MARTINS COSTA

JÚLIA ALMEIDA DE MELLO › A grande sereia: desconstruindo o cânone Disney através de Elisa Queiroz
MARÍA REYES GONZÁLEZ VIDA › 137 pasos y uno más: Reinterpretándonos a la luz de la obra de Asunción Lozano
ANTONIO CARLOS VARGAS SANT´ANNA › Alma e identidade na obra de David Nebreda
LILIAN DE CARVALHO SOARES › Ilha errante: um ensaio sobre 'Herança' de Thiago Rocha Pitta

DURANTE O DIA [junto ao coffee break]
Exposição de livros e publicações dos congressistas

Dia VI.
31 de março 2015, terça-feira.

sala A **09H00 › 11H00** **sala B**

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

ANDRÉ NASCIMENTO ARÇARI › Hélio Oiticica: Bloco: Experiências in Cosmococa — programa in progress: CCI — TRASHISCAPES: 13 de março de 1973

RITA SIXTO CESTEROS › Obstruir la mirada. La observación en el cine de Laida Lertxundi: Utskor: Either/Or

JOANA TOMÉ › Subjectividade Nómada: Novas Cartografias do Feminino em Kathleen Petyarre

CLAUDIA TEIXEIRA PAIM › Para olhar o mar através dos teus olhos: um corpo vibrátil entre dois continentes

Moderador: SOFIA LEAL RODRIGUES

THAÍS GONÇALVES › Sensorimemórias: sensorialidades como matéria de criação em dança

MANUEL MATA PIÑEIRO › La Parte Caduca

LUCIA FONSECA › A práxis de Ermelindo Nardin

ORLANDO MANESCHY › Paula Sampaio e a Ética nos Caminhos

[PAUSA PARA CAFÉ]

sala A **11H00 › 13H00** **sala B**

Moderador: VIRGÍNIA FRÓIS

KLEBER JOSÉ DA SILVA › Ateliê do Antigo Matadouro: a gênese de uma cultura ceramista

REGINA LARA SILVEIRA MELLO › Mar de Tierra: Criação de Miquel Barcelò para a Catedral de Palma de Mallorca

GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA › Las medidas de lo invisible. Ignasi Aballí y la Cabinet (Measuring-Invisible)

MARIA REGINA RODRIGUES › Os corpos toilette de Vilma Villaverde

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

KATIA MARIA KARIYA PRATES › O privado na paisagem urbana: algumas fotografias de Elaine Tedesco

GUILHERME MARCONDES TOSETTO › Entre arte e documento: as fotografias da Mídia Ninja e a cultura da convergência

PACO LARA-BARRANCO & CARLOS ROJAS › Juan Francisco Casas: hedonismo doméstico como reflejo de una sociedad líquida

MARCELO GOBATTO › Signos, arquivos, narrativas: fotografias de Flavya Mutran e Dirnei Prates

[PAUSA PARA ALMOÇO]

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

sala A **14H30 › 16H30** **sala B**

Moderador: ELIANE GORDEEFF

PRISCILA RAMPIN › Anotações de um artista-viajante: considerações sobre o processo criativo de Marcelo Moscheta

MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA › Dentro e Fora de Cena: figurinos de António Lagarto

JOAQUÍN ESCUDER › La paradoja hipnótica. Las escenografías (im)posibles de Enrique Larroy

DAVID SERRANO LEÓN › Antonio López García. Una nueva concepción espacial del realismo

MARCOS AULICINO & RONALDO OLIVEIRA › Rosana Paulino: fluxos e assentamentos

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

LETICIA VÁZQUEZ CARPIO › La artificialidad: Un acercamiento a la obra de Cristóbal Tabares

IRACEMA BARBOSA › Repetição e resgate: o gesto na poética de Nelson Félix

GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA › Juan Cantizzani: Taller Aural. Spatial Perception Study #12

ANTÓNIO DELGADO › Paragens de nenhum lugar

LINCOLN GUIMARÃES DIAS › Julio Schmidt e o estatuto das aparências

[PAUSA PARA CAFÉ]

sala A **16H30 › 19H30** **sala B**

Moderador: LIZÂNGELA TORRES

ANGELA RAFFIN POHLMANN › José Kinceler: arte, descontinuidade e encantamento em "Vinho Saber"

JUAN CARLOS MEANA › Paisajeando: orden de la experiencia vs. desorden del paisaje en la obra de Christian García Bello y Román Corbato

ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA › Revolução das Flores: o Grupo do Ano 24 e a vanguarda do shojo manga

BEATRIZ SUÁREZ SAÁ › Semilla de animal humano de Estela de Frutos

Moderador: JOÃO CASTRO SILVA

CLAUDIA DIAS ELIAS › Geraldo de Barros: quando o índice fotográfico é reversível ao imaginário

MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS › Teatro Estúdio: Performance, paisagem e ficção

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE › A memória criadora de um novo olhar na obra de Teresa Segurado Pavão

KEYLA TIKKA SOBRAL › A Vida em Fluxo na Obra de Orlando Maneschy

DURANTE O DIA [junto ao coffee break]
Exposição de livros e publicações dos congressistas

Dia VII.
1 de abril 2015, quarta-feira.

sala A **09H00 › 11H00** **sala B**

Moderador: JOÃO PAULO QUEIROZ

CARLOS EDUARDO DIAS BORGES › Elementares: O desenho instalação de Ana de Sena
IVANA SOARES PAIM › Olhos que fascinam:reminiscências da morte nas fotomontagens de Odires Mlászho
OLEGARIO MARTÍN SÁNCHEZ & BARTOLOMÉ PALAZÓN › Andamios de cristal de Flippy
SHAKIL YUSSUF RAHIM › Eduardo Salavisa: um Desenhador do Quotidiano

Moderador: MARGARIDA P. PRIETO

HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN › Diários de Classes: Matrizes Culturais
RICARDO GUIXÀ FRUTOS › Fotomicrografías de la emoción. La mirada científica de lo cotidiano en la obra de Sasha R. Gregor
CINARA BARBOSA DE SOUSA › Bia Medeiros e o tracejo do rasgo
JOCIELE LAMPERT › A intensidade estética na obra de Guillermo Kuitca: Experiência do olhar

[PAUSA PARA CAFÉ]

sala A **11H00 › 13H00** **sala B**

Moderador: ISABEL DÂMASO

ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO › HAI KAI. Poemas picturais de Ema M
CARMEN MARCOS MARTÍNEZ › Al borde del abismo: Rocío Garriga
MARGARIDA P. PRIETO › Tema e variações na Pintura: Quatro instalações pictóricas de Rui Macedo

Moderador: ANA VASCONCELOS

ERIEL DE ARAÚJO SANTOS › Imagens inauditas nos retratos íntimos de Fábio Magalhães
M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ › Pretty Ribbons de Donigam Cumming y Cárcel de los sueños por Vida Yovanovich: dos versiones sobre la vejez
CARLA MARIA REIS VIEIRA FRAZÃO › As "árvores tortas" de Bernardino Lopes Ribeiro

sala A: 13H00

SESSÃO DE ENCERRAMENTO › Presidente da FBAUL, Vítor dos Reis, Coordenador do Congresso, João Paulo Queiroz.

[FIM DAS ATIVIDADES]

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Atividades paralelas do CSO'2015

CSO'2015: parallel activities

Exposição de livros e publicações dos congressistas no átrio da Faculdade.

Exposição "Outra natureza" patente na Galeria da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Exposição de obras de artistas contemporâneos que vivem na Amazónia.

Curadoria: João Paulo Queiroz e Orlando Maneschy
Artistas participantes: Melissa Barbery, Orlando Maneschy, Danielle Fonseca, Keyla Sobral, Luciana Magno, Victor de la Rocque.

Comissão Científica

Scientific Committee

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);

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);

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).

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

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, 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).

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Moderadores dos painéis

Pannel moderators

Arte, Relações, implicações: o VI Congresso CSO'2015, isbn 978-989-8771-17-9

Américo Marcelino (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);

Ana Vasconcelos (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);

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

António Trindade (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);

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

Clóvis Martins Costa (Brasil, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Brasil);

Eliane Gordeeff (Brasil. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, doutoramento em curso)

Isabel Dâmaso (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);

Joana Tomé (Portugal, CIEBA: Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes, FBAUL)

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

João Duarte (Portugal, CIEBA: Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes, Volte-Face, FBAUL);

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

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

Joaquìn Escuder, (Espanha, Universidad de Zaragoza);

Jorge Castanho (Portugal, CIEBA: Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes, FBAUL)

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

Lizângela Torres (Brasil, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Brasil);

Manuel Gantes (Portugal, CIEBA: Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes, FBAUL)

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

Marta Cordeiro (Portugal, Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema);

Neide Marcondes (Brasil, Universidade Estadual Paulista);

Rogério Taveira(Portugal, CIEBA: Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes, FBAUL);

Sofia Leal Rodrigues(Portugal, CIEBA: Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes, FBAUL);

Teresa Matos Pereira (Portugal, Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação);

Virgínia Fróis (Portugal, CIEBA: Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes, FBAUL).

A ideia que se lança ao desafio é simples: fala-me de um artista que te seja significativo, tu, que também és um companheiro do ofício criativo.

Junta-se a esta ideia o descentramento linguístico, que solicita comunicações em português ou espanhol. Trata-se de por em comum um acervo desconhecido entre os muitos falantes destes idiomas, que abrangem dezenas de países e tocam uma massa falante próxima dos 600 milhões de pessoas, espalhadas pelos diversos continentes.

O que mais caracteriza o Congresso Internacional CSO "Criadores Sobre outras Obras" é esta inscrição no espaço excêntrico aos discursos dominantes do art world, convocando a "altermodernidade" (Bourriaud, 2009), estabelecendo as bases para uma população resistente, que, sem este congresso, nunca se teria encontrado.

ISBN 978-989-8771-17-9

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