





ISSN 2182-8547 e-ISSN 2182-8717

**Estudos Artísticos**, julho–dezembro 2013, semestral  
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa  
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

**c r o m a 2** |



Revista **CROMA**

Estudos Artísticos, Volume 1, número 2,  
julho-dezembro 2013, ISSN 2182-8547  
e-ISSN 2182-8717

Revista internacional com comissão  
científica e revisão por pares (sistema  
*double blind review*)

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

Revista **CROMA**

Estudos Artísticos, Volume 1, número 2,  
julho-dezembro 2013, ISSN 2182-8547  
e-ISSN 2182-8717

Revista internacional com comissão  
científica e revisão por pares (sistema  
*double blind review*)

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

**Crédito da capa:**

Sobre fotografia de JR, *28 Millimètres*,  
*Portrait of a Generation — Braquage, Ladj Ly*  
by JR, *Les Bosquets, Montfermeil, 2004*.  
Cortesia do autor.

**Periodicidade:** semestral

**Revisão de submissões:** arbitragem duplamente  
cega pelo Conselho Editorial

**Direção:** João Paulo Queiroz

**Relações públicas:** Isabel Nunes

**Logística:** Lurdes Santos

**Gestão financeira:** Cristina Fernandes, Isabel Pereira

**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

**Composição gráfica:** Tomás Gouveia

**Impressão e acabamento:** AGIR, Produções Gráficas

**Tiragem:** 500 exemplares

**Depósito legal:** 355952 / 13

**PVP:** 10€

**ISSN (suporte papel):** 2182-8547

**ISSN (suporte eletrónico):** 2182-8717

**Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:**

**Revista Croma**

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

[www.croma.fba.ul.pt](http://www.croma.fba.ul.pt)



Faculdade de Belas-Artes  
UNIVERSIDADE DE LISBOA



Com o apoio



## **Conselho editorial / pares académicos do número 2**

### **Pares académicos internos:**

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

Fernanda Maio (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa).

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

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

### **Pares académicos externos:**

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

Álvaro Barbosa (Portugal, Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, Porto).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





ISSN 2182-8547 e-ISSN 2182-8717

**Estudos Artísticos**, julho–dezembro 2013, semestral  
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa  
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

cro ma 2

---

**Croma 2**

JOÃO PAULO QUEIROZ

**1. Artigos originais****A presença autobiográfica  
como índice**

JOANA A. DA SILVEIRA DO AMARANTE

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

ANNE HEYVAERT

**Geraldo de Barros: fotografia,  
memória e arte**

SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES

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

TÉO VILLAS BÔAS PITELLA

**Aleix Saló. Crónicas de una  
crisis anunciada**

MARÍA SOLEDAD HERNÁNDEZ NIETO

**Noticias de América: a política  
do cotidiano de Paulo Nazareth**

INES LINKE

**Jordi Bernadó: històries  
imaginades en llocs reals**

ISABEL CODINA DE PEDRO

**Arte interativa —  
comunicação criadora**

ELIANE CRISTINA DE CASTRO

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

ANNA NUALART-TORROJA

**Croma 2**

JOÃO PAULO QUEIROZ

**1. Original articles*****Autobiografic presence  
as index***

JOANA A. DA SILVEIRA DO AMARANTE

***René Heyvaert Mail Art, cards of  
a tightrope walker father***

ANNE HEYVAERT

***Geraldo de Barros: photography,  
memory and art***

SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES

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

TÉO VILLAS BÔAS PITELLA

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

MARÍA SOLEDAD HERNÁNDEZ NIETO

***America news: Paulo Nazareth's  
everyday politics***

INES LINKE

***Jordi Bernadó: imagined tales  
in real places***

ISABEL CODINA DE PEDRO

***Interactive art — creative  
communication***

ELIANE CRISTINA DE CASTRO

***Francesc Artigau: Pop-Art in  
large format gouache***

ANNA NUALART-TORROJA

14-17

19-176

20-25

26-32

33-39

40-45

46-50

51-56

57-62

63-67

68-74

<b>Andrea Brandão: “Coleção de nomes e de coisas”</b> PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA	<b>Andrea Brandão: “A Collection of names and things”</b> PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA	75-80
<b>Ocaña. La pintura travestida. Homosexualidad y travestismo como fundamentos</b> JOSÉ NARANJO FERRARI	<b>Ocaña. Transvestite painting. Homosexuality and transvestism as foundations for art</b> JOSÉ NARANJO FERRARI	81-86
<b>O Condicionado: o poeta de rua</b> MARIA EVERALDA ALMEIDA SAMPAIO	<b>The Conditioned: the poet who lives in the street</b> MARIA EVERALDA ALMEIDA SAMPAIO	87-91
<b>Nuno Ramos e a escolha pela dúvida (ou, O artista-explorador)</b> LEONARDO V. PINTO DE CARVALHO	<b>Nuno Ramos: choosing in doubt (or, The artist-explorer)</b> LEONARDO V. PINTO DE CARVALHO	92-98
<b>Ordenar y adenOrr. Métodos para el orden y detalles de autoreferencialidad en Daniel Jacoby</b> ELOI PUIG MESTRES	<b>Ordenar y adenOrr. Methods for ordering and details of autoreferenciality in Daniel Jacoby</b> ELOI PUIG MESTRES	99-104
<b>Uma distopia crítica nas imagens de Pablo Genovés</b> MAURICIUS MARTINS FARINA	<b>A critical dystopia in images of Pablo Genovés</b> MAURICIUS MARTINS FARINA	105-111
<b>Canteiro arqueológico da cor: um elogio da sombra na obra “Série Seis Pinturas” de Flávio Morsch</b> UMBELINA MARIA DUARTE BARRETO	<b>Archaeological site of color: a praise to the shadow in work “series Six Paintings” of Flavio Morsch</b> UMBELINA MARIA DUARTE BARRETO	112-116
<b>Pedres rares: Pedra-volàtil de Jordi Mitjà &amp; pedra-cova d’Esteve Subirah</b> JORDI MORELL I ROVIRA	<b>Rare Stones: “Volatile-Stone” of Jordi Mitjà &amp; “Cave-Stone” of Esteve Subirah</b> JORDI MORELL I ROVIRA	117-123
<b>Pluralidade Sonora: Conversas Coletivas com Ricardo Basbaum</b> YIFTAH PELED	<b>Sound plurality: Colective talks with Ricardo Basbaum</b> YIFTAH PELED	124-128

- La plasticidad del metal forjado: una mirada introspectiva en la obra del escultor Balbino Montiano**  
GUILLERMO MARTÍNEZ SALAZAR &  
ALBERTO GERMÁN FRANCO ROMERO
- The plasticity of iron: an introspective look in the work of the sculptor Balbino Montiano*  
GUILLERMO MARTÍNEZ SALAZAR &  
ALBERTO GERMÁN FRANCO ROMERO
- 129-134
- Tatiana Blass e a Impossibilidade da Fala**  
VANESSA BORTUCAN DE OLIVEIRA
- Tatiana Blass and the Impossibility of Speech*  
VANESSA BORTUCAN DE OLIVEIRA
- 135-140
- A Imaginária nos Mestres da Cultura e Tradição Popular: Repasse e Fazer Artístico nos Santeiros de Ibimirim (Pernambuco — Brasil)**  
DORIEDSON BEZERRA ROQUE  
& PAULO EMILIO MACEDO PINTO
- The imagery of popular masters: the Santeiros of Ibimirim (Pernambuco, Brazil)*  
DORIEDSON BEZERRA ROQUE  
& PAULO EMILIO MACEDO PINTO
- 141-147
- Vídeo e Teatro: a fusão de dispositivos na criação dos trabalhos da Inestética Companhia Teatral**  
RENATA CHRISTIANE FERRAZ
- Video and Theater: the use of multiple languages at Inestética Companhia Teatral*  
RENATA CHRISTIANE FERRAZ
- 148-152
- A cena mítica de Newton Moreno: Assombrações do Recife Velho e Memória da Cana**  
LUCIANA DE FÁTIMA R. PEREIRA DE LYRA
- The Newton Moreno's mythical scene: Assombrações do Recife Velho and Memória da Cana*  
LUCIANA DE FÁTIMA R. PEREIRA DE LYRA
- 153-157
- Nem a terra, nem o céu, justamente o meio. A poética de Mariza Carpes**  
PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES
- Neither the sky, nor the earth, just the middle. Poetics of Mariza Carpes*  
PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES
- 158-162
- Do projeto Balbucio: A Casa da Santa**  
ANTONIO W. DE OLIVEIRA JUNIOR  
& PAULO B. DAS NEVES BASTOS
- About Projeto Balbucio: The Santa's House*  
ANTONIO W. DE OLIVEIRA JUNIOR  
& PAULO B. DAS NEVES BASTOS
- 163-168
- Bartolomeu Cid dos Santos — o acendedor lírico**  
JOANNA LATKA
- On Bartolomeu Cid dos Santos*  
JOANNA LATKA
- 169-176

<b>2. Croma, normas de publicação</b>	<b>2. Croma, <i>submitting directions</i></b>	177-202
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	178-180
Manual de estilo da <i>Croma</i> — meta-artigo	<i>Croma style guide</i> — <i>meta-paper</i>	181-191
Chamada de trabalhos: V Congresso CSO'2014 em Lisboa	<i>Call for papers: V CSO</i> <i>'2014 in Lisbon</i>	192-194
<i>Croma</i> , estudos artísticos	<i>Croma, artistic studies</i>	195-202
Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos	<i>Editing committee &amp; academic</i> <i>peers — biographic notes</i>	196-201
Sobre a <i>Croma</i>	<i>About the Croma</i>	202-202
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	202-202

# Croma 2

## *Croma 2*

JOÃO PAULO QUEIROZ

A revista *Croma, Estudos Artísticos* resulta, em grande parte, da experiência e conhecimento acumulados na organização dos Congressos Internacionais “Criadores Sobre outras Obras” decorridos em Lisboa, na Faculdade de Belas-Artes, desde 2010. Desafiaram-se, por chamada de trabalhos, os artistas a escreverem ensaios sobre a obra de seus companheiros de profissão, respeitando o formato acadêmico presente no meta-artigo (cf. final deste volume) e em sistema *double blind peer review*.

A experiência tem sido grata e rica na pluralidade dos resultados. Ganhou-se também alguma maturidade acadêmica, e as contribuições adquirem agora mais profundidade, diversidade, e sobretudo ganham identidade. O desafio de escrever sobre autores da esfera linguística estabelecida nesta revista, e no Congresso CSO, resultou no reconhecimento mútuo, entre pares, do valor menos conhecido que temos, às vezes bem junto de nós. Procurar o longe começando pelo mais próximo.

O segundo número da *Croma, estudos artísticos* apresenta uma seleção de 26 artigos originais, contributos provenientes de autores oriundos de Portugal, Brasil e Espanha, afiliados em diversíssimas instituições acadêmicas.

No artigo “A presença autobiográfica como índice” **Joana do Amarante** (Brasil) apresenta Cristian Segura, um singular autor argentino que transita do cargo de diretor de museu, em Buenos Aires, para o de autor, com uma obra que cruza a fronteira da escultura e da fotografia, interrogando os discursos curatoriais, agora do lado de dentro dos discursos artísticos. É uma trajetória inversa ao habitual, com resultados surpreendentes.

No texto “El arte postal de René Heyvaert, tarjetas de un padre funámbulo,” **Anne Heyvaert** (Bélgica/Espanha) escreve sobre os os postais de um artista belga que também foi seu pai. Os testemunhos inquietos e inesperados, vindos de longe, nos anos 70 e 80, que integram expressões contra culturais de resistência ideológica em poemas postais visuais sempre inesperados, divertidos, mas por vezes mais dramáticos, sobretudo durante a sua doença.

**Sandra Pereira Gonçalves** (Brasil), em “Geraldo de Barros: fotografia, memória e arte” aborda obras fotográficas dos anos 50 do autor brasileiro concretista, do grupo Ruptura, próximo de uma nova objetividade. A autora utiliza o termo “imagem cristal,” seguindo Deleuze, para se debruçar sobre a série *sobras*, as apropriações de Geraldo de Barros sobre fotografias de família executadas nos anos 90.

O artigo “A Fotografia e a rua: significados, autorias, intenções e encontros” de **Téo Pitella** (Brasil) interroga a “arte relacional,” conceito proposto por Nicolas Bourriaud, nas fotografias de JR, resgates afixados pelo fotógrafo nas paredes dos subúrbios turbulentos de Paris, e também nas colagens de Chip Thomas, onde a cultura dos Navajo participa nas suas obras através de um processo interativo com as populações, o *wheat pasting*.

**María Soledad Hernández** (Espanha) apresenta o autor catalão de banda desenhada e animação Saló, no artigo intitulado “Aleix Saló: Crônicas de uma crise anunciada.” A crise económica, financeira e social é tomada como referente: é dela contraponto a animação viral *Espanñistan*, antecipando, a 25 de Março de 2011, a gravidade hoje experimentada no sul da Europa.

O artigo “*Noticias de América: a política do cotidiano de Paulo Nazareth*,” de **Ines Linke** (Brasil), faz uma apresentação da prática artística inscrita na “política do quotidiano”, onde as auto-representações lúcidas, interperativas e irónicas de Paulo Nazareth, em trânsito pela América latina, são pretextos para fotografias agudas sobre a identidade, onde consegue revelar talvez mais da expectativa do espectador que do que foi registado.

**Isabel Codina** (Espanha), no texto “Jordi Bernadó: histórias imaginadas en llocs reals” apresenta as séries fotográficas deste fotógrafo espanhol, em película de 6 x 9, de suas visitas aos sonhos toponímicos utópicos presentes no Novo Mundo, vestígios dos pioneiros em busca de *True Loving*, e construindo *True cemetery*. O desacerto revela desertos vividos e afetivos.

Em “Arte interativa: comunicação criadora,” **Eliane de Castro** (Brasil) reflete sobre a obra imersiva de Regina Silveira “descendo escada” apontando a recuperando da tradição de Marey e de Duchamp, desta vez nos novos média.

No artigo “Francesc Artigau, 1966. Pop-Art en gouache de gran formato” **Anna Nualart-Torroja** (Espanha) revisita a série de guaches de 1966 de Artigau, destinada a um Hotel, e recusada então. A série foi executada a têmpera de ovo sobre preparação em madeira preparada com cola animal e brunida com pedra de ágata, como os antigos. Esses guaches contam quotidianos onde se observa espiritualidade em torno de objetos tão *pop* como um *seat 600*.

**Paula Almozara** (Brasil) apresenta as instalações de Andrea Brandão: “Coleção de nomes e de coisas,” onde a justaposição de coisas propõe conceitos e relações, para novas ideias, em torno do *fac simile*, vestígio de passado, ou proposta de futuro.

O artigo "Ocaña. La pintura travestida. Homosexualidad y travestismo como fundamentos en la obra de Ocaña" de **José Naranjo** (Espanha) debruça-se sobre a obra do pintor e ativista andaluz Ocaña, figura incontornável da contracultura de Barcelona pós franquista, assumindo-se e afirmando-se como "o pintor travesti," inventor do seu caminho, e alheio às demais modas estéticas.

Maria Everalda (**Evinha**) **Sampaio** (Brasil) traz-nos notícias de um excluído e desenquadrado, compulsivamente dedicado à escrita, no artigo "O Condicionado: o poeta de rua." Raimundo Sobrinho, *o condicionado*, assume um discurso de crítica permanente e criativa nas situações mais difíceis de sobrevivência, ao longo de 33 anos e vida na rua de São Paulo, dormindo sobre os seus compridos cabelos. Com ele aprendemos que após 1999 entrámos num mundo que não é verdadeiro e reconhecemos as potencialidades despojadas da Arte Bruta.

No texto "Nuno Ramos e a escolha pela dúvida (ou, O artista-explorador)," **Leonardo Ventapane de Carvalho** (Brasil) mostra-nos a performances e instalações de Nuno Ramos que plasmam a vaidade dos homens, dos seus artifícios repetitivos, das suas casas e ações e trepidantes, sempre vãs.

**Eloi Puig** (Espanha), no artigo "Ordenar y adenOr. Métodos para el orden y detalles de autoreferencialidad en Daniel Jacoby" visita o trabalho deste artista do Perú que se interessa pelo processo enquanto cerne do conceito artístico: o seu cartucho de tinta de impressora é **acompanhado das folhas negras que o esgotaram**, e as teclas de piano são elencadas na visita singular a Beethoven.

O artigo "Uma distopia crítica nas imagens de Pablo Genovés," de **Mauricius Farina** (Brasil) visita as fotomontagens do espanhol Pablo Genovés que recordam as conquistas efémeras do discurso arquitetónico europeu, indícios de uma necessária "descolonização da Europa."

**Umbelina Barreto** (Brasil) propõe, no artigo "Canteiro arqueológico da cor: um elogio da sombra na obra 'Série Seis Pinturas' de Flávio Morsch," uma associação entre a obra resistente de Morsch e a sua dinâmica auto-criadora. As suas grelhas de cor de ressonância ótica parecem ser auto organizadas.

O artigo "Pedres raras: *Pedra-volátil* de Jordi Mitjà & *pedra-cova* d'Esteve Subirah" de **Jordi Morell** (Brasil), debruça-se sobre as esculturas instaladas de dois escultores catalães. Mitjà propõe réplicas de pedras que voam, enquanto Subirah reproduz uma gruta, espaço negativo, em ferro.

**Yiftah Peled** (Brasil) no artigo "Pluralidade Sonora: Conversas Coletivas com Ricardo Basbaum" descreve a obra relacional de Basbaum onde explora as potencialidades ficcionais da improvisação discursiva, no contexto de um *workshop* que originou uma obra da 30ª Bienal de São Paulo (2012).

No artigo "La plasticidad del metal forjado: una mirada introspectiva en la obra del escultor Balbino Montiano" **Guillermo Martínez** (Espanha) aborda a



obra de Montiano, centrada em motivos animais (cavalos, peixes) em ferro forjado, remanescente de Julio González.

**Vanessa Bortucan** (Brasil), no artigo “Tatiana Blass e a Impossibilidade da Fala” revisita a performance / instalação de Blass na 29ª Bienal de São Paulo (2010): um piano ensurdecido pela pasta plástica da cera branca, parecendo criticar, ou silenciar, o ruído da própria arte contemporânea, ou, por outra, denunciar o seu silenciamento.

No artigo “A Imaginária nos Mestres da Cultura e Tradição Popular: Repasse e Fazer Artístico nos Santeiros de Ibimirim (Pernambuco — Brasil)” **Doriedson Roque & Paulo Emilio Pinto** (Brasil) visitam a localidade Ibimirim, no sertão de Pernambuco, apresentando os mestres santeiros de tradição popular (ativos desde os anos 60 de XX).

**Renata Ferraz** (Brasil), no texto “Vídeo e Teatro: a fusão de dispositivos na criação dos trabalhos da Inestética Companhia Teatral” aborda o trabalho que o brasileiro Alexandre Lyra Leite tem desenvolvido em Lisboa, na Inestética Companhia Teatral, em torno da encenação e do tema do homem absurdo.

Ainda no campo dramaturgico, “A cena mítica de Newton Moreno: *Assombrações do Recife Velho e Memória da Cana*” **Luciana Lyra** (Brasil) debruça-se sobre o dramaturgo Newton Moreno e as influências que mais moldaram algumas das suas peças, mais próximas do *mythos* que de outros *topoi* veristas.

**Paulo Gomes** (Brasil), no artigo “Nem a terra, nem o céu, justamente o meio: A poética de Mariza Carpes” aborda as obras sedimentares desta pintora que usa o desenho como princípio de acumulação e de vestígio criador.

O artigo “Do projeto Balbucio: A Casa da Santa” de **Wellington de Oliveira Junior** (Brasil) & **Paulo Bernardino** (Portugal) descreve a experiência de um ano de residência na Casa da Santa, onde um grupo de estudantes em publicidade, de Fortaleza, transforma um polo extensional da Universidade em “comunidade estética.” É o testemunho das vivências de comunidades estudantis.

Por fim, **Joanna Latka** (Portugal/Polónia) revisita a obra do gravador “Bartolomeu Cid dos Santos: *o acendedor lírico*,” enquadrando as suas gravuras a água-tinta no contexto de Portugal antes da revolução de 74. As sombras de Cid condensam densidade oprimida, lírica e radiante, como o seu pequeno país que aprendeu a guiar-se pelos astros e a sonhar com as distâncias.

Os artigos aqui apresentados constituem oportunidades de conhecimento e também pretextos, para o leitor, de outros aprofundamentos, leituras, visitas, pesquisas. É esse o desafio futuro, dar substância aos discursos por artistas, sobre artistas: assim, no final deste volume, encontram-se as instruções aos autores, as respetivas chamadas de trabalhos abertas em permanência para propostas e colaborações.



# 1. Artigos originais

*Original articles*

# A presença autobiográfica como índice

JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE

Brasil, artista visual e professora de encadernação. Graduação em Licenciatura em Educação Artística: habilitação Artes Plásticas, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Frequenta o Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais — PPGAV/UDESC.

Artigo completo recebido a 31 de dezembro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** Cristian Segura é o que poderíamos classificar como artista inquieto, transitando por vários meios, sem se acomodar em nenhum. Seus trabalhos “Valise de ex-diretor de museu” e “Mesa de trabalho e Reflexão” soam como autorretratos ou como índices da presença de sua antiga função: diretor de museu. Podemos estabelecer uma relação entre seus trabalhos e sua biografia, assemelhando-se a autorretratos, tanto do artista quanto da instituição museológica.

**Palavras chave:**

Cristian Segura / índice / autorretrato.

**Title:** *Autobiographic presence as index*

**Abstract:** *Cristian Segura is one we may classify as a restless artist, moving through various environments, without settling on any. His works “Valise de ex-diretor de museu” and “Mesa de trabalho e Reflexão” sound like self-portraits or as indexes of the presence of its former function: museum director. We can establish a relationship between his work and his biography, resembling self-portraits, both from the artist and the museum institution.*

**Keywords:**

*Cristian Segura / index / self-portrait.*

## Introdução

Cristian Segura (n. 1976), artista argentino, desenvolve uma pesquisa artística que guarda proximidade com os artistas inquietos. O constante questionamento no que se refere à relação entre o fazer artístico, o público e os lugares expositivos, remonta a sua longa experiência com instituições de arte. Aos 14 anos, o artista começou a trabalhar como voluntário no Museu Municipal de Belas Artes de Tandil, cidade próxima a Buenos Aires, já aos 19 anos tornou-se coordenador das exposições dessa instituição, e com apenas 23 anos chegou ao cargo de diretor. Em 2004, o artista deixou os bastidores do Museu de Tandil, as

salas administrativas, para ingressar ao “palco,” ou seja, às salas de exposições.

Sua produção artística tanto inquirirá o lugar do museu, olhando-o criticamente, como procurará, em alguns trabalhos, refletir e propor maneiras alternativas do público se relacionar com as obras e com o espaço urbano. Muitos de seus trabalhos soam como autorretratos ou como índices da presença do ex-diretor de uma instituição de arte, aqui elenco duas obras onde podemos reconhecer indícios do artista: *Valise de ex-diretor de museu* (2006) e *Mesa de trabalho e Reflexão* (2010).

A teórica Rosalind Krauss (1996) utilizou o conceito índice para trabalhar com as obras do artista Marcel Duchamp, mas poderíamos utilizá-lo, também, para estabelecer uma relação com as de Cristian Segura. Ela explica que os índices seriam os rastros dos objetos, como uma sombra, uma pegada, um sintoma de alguma doença, a impressão digital, ou seja, elementos que nos indicariam a presença e permitiriam, assim, o reconhecimento de um objeto ausente ou do próprio artista.

### 1. A Mesa como Autorretrato

Cristian Segura, no interior de sua casa ou no interior da sala administrativa do Museu de Tandil, realiza a obra *Mesa de trabalho e Reflexão* (Figura 1), na qual nos mostra a fotografia de uma mesa de madeira, onde, olhando com mais acuidade, percebemos o recorte de seu perfil direito envolto por uma moldura rebuscada.

O artista argentino fabrica a mesa em todos os seus pormenores, desde a montagem até os recortes na borda com o desenho de seu perfil. Posteriormente, fotografa e expõe somente a imagem fotográfica dessa mesa. Seu trabalho *Mesa* refere-se tanto ao gênero artístico de *retrato* quanto ao de *natureza-morta*, expressão que nasceu para denominar um tipo muito específico de pintura com pouco valor comercial e colocada em último patamar de importância nos gêneros, pois se tratavam de representações de objetos que sugeriam um abandono (Schneider, 2009).

O título da obra também sugere um caráter ambíguo de ao mesmo tempo em que reflete o perfil do artista, ela refere-se ao pensamento, ao lugar de conhecimento ou construção de ideias. Antes de todo e qualquer processo, Cristian Segura desenha, escreve, projeta em cima desse objeto para então partir para a obra final, sendo, portanto, a mesa seu primeiro lugar de criação.

Observamos o caráter indiciário do artista argentino e do lugar onde trabalhou na obra, assim como era a função de um retrato ao longo da história da arte: identificar a pessoa através de seus atributos pessoais e/ou profissionais, onde poderíamos distinguir seus gostos, preferências, lazer e atividades. O artista realiza um jogo duplo no qual nos apresenta a mesa em que realiza suas



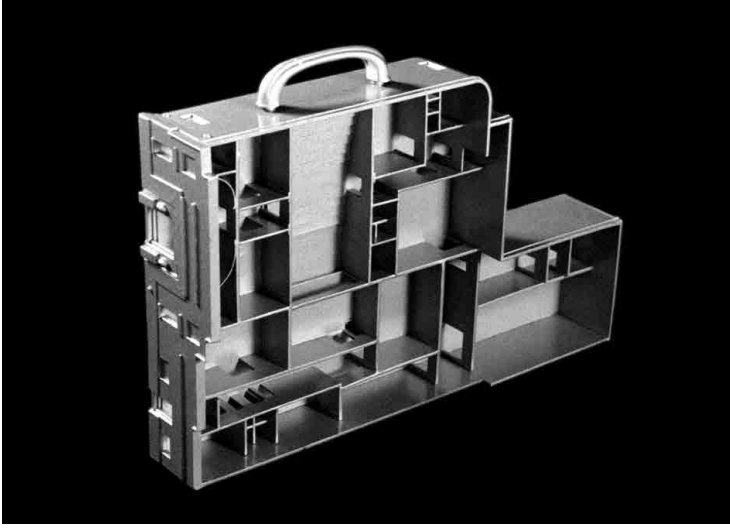
**Figura 1.** Cristian Segura, *Mesa de trabalho e Reflexão*, fotografia, 2010. Museu de Arte das Américas, Washington DC.

tarefas e, ao mesmo tempo, reflete seu rosto como uma fusão dos corpos durante esse período, assim a obra de Cristian Segura torna-se, também, o seu reflexo, seu retrato.

No texto *Notas sobre el Índice: Parte I*, que pode ser lido no livro *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (1996), a teórica Rosalind Krauss trabalha com o conceito de índice, explicando que esses elementos seriam como as marcas deixadas por um objeto, a partir das quais poderíamos reconhecê-lo ainda que ausente. Segundo a teórica:

*A diferencia de los símbolos, los índices basan su significado en una relación física con sus referentes. Son señales o huellas de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan. Dentro de la categoría de índice entrarían las huellas físicas (como las huellas dactilares), los síntomas médicos, o los propios referentes de los modificadores. Las sombras proyectadas también podrían servir como signos indicadores de objetos [...]* (Krauss, 1996: 212).

Giorgio Agamben, no texto *O autor como gesto*, do livro *Profanações* (2007), parte de um postulado de Michel Foucault, que fala que “a marca do autor está unicamente na singularidade de sua ausência” (Foucault apud Agamben, 2007: 55). É nessa singularidade de sua ausência que percebemos a presença do artista argentino, não de outro, mas dele somente, onde percebemos sua biografia tanto como artista quanto como ex-diretor de museu.



**Figura 2.** Cristian Segura, *Maleta de ex-diretor de museu*, objeto, 2006. Fundação Centro de Estudos Brasileiros, Buenos Aires.

**Figura 3.** Marcel Duchamp, *Boite en Valise*, 1941-42, caixa contendo as réplicas em miniatura de diversas obras do artista.

## 2. A Maleta como Índice do Museu e do Artista

Em 2004, Cristian Segura deixou de ocupar o cargo administrativo de diretor do Museu Municipal de Belas Artes de Tandil, para se dedicar a carreira de curador, gestor cultural, teórico e artista. Com referência a esse fato, um de seus projetos é uma maleta que continha uma réplica exata da planta do Museu em que trabalhou durante anos em sua cidade natal. Esta obra marca o início de sua carreira artística, sua saída das salas de administração para as salas expositivas das instituições museológicas.

A obra *Maleta de ex diretor de museu* (Figura 2) é confeccionada em papelão e recebeu a pintura, tanto por fora quanto por dentro, da cor cinza metálico, podendo ser confundida, facilmente, por uma maleta de negócios. Em seu interior está montada, como uma maquete, a planta baixa do Museu de Tandil, que para o artista seria uma forma de ironizar acerca da falta de continuidade com as políticas culturais que acontecem com as mudanças de governo ou com a renovação de funcionários.

Observamos também uma preocupação quanto à cultura portátil e o seu interesse em levar trabalhos artísticos para outras localidades distantes dos centros culturais ou para outros espaços de trânsito (ônibus, avião) que se desdobrarão em outros projetos e proposições. O artista argentino acaba criando um museu imaginário, conceito proposto pelo teórico André Malraux que fala:

*Hoje, um estudante dispõe da reprodução a cores da maior parte das obras magistrais, descobre muitas pinturas secundárias, as artes arcaicas, a escultura indiana, chinesa, japonesa e pré-colombiana das épocas mais antigas, uma parte da arte bizantina, os frescos românticos, as artes selvagens e populares. Em 1850, quantas estátuas estavam reproduzidas? Os nossos álbuns encontraram na escultura — que a monocromia reproduz mais fielmente do que reproduz um quadro — o seu domínio privilegiado. Conhecia-se o Louvre (e algumas das suas dependências), que cada um recordava como podia; hoje, dispomos de mais obras significativas, capazes de colmatar as falhas da memória, do que as que um grande museu é capaz de conter (Malraux, 2011: 13).*

A *Maleta* de Cristian Segura, porém, encontra-se vazia, o que ele leva consigo é somente o espaço museológico e não as diversas exposições que aconteceram naquele espaço ou suas obras em miniaturas — pois até então não possuía alguma — diferentemente das valises do artista Marcel Duchamp, que industrializou e serializou, como uma máquina, as obras artísticas através do uso dos *ready-mades*, dos múltiplos e de materiais não convencionais.

Giorgio Agamben (2007), no texto *Elogio da profanação*, faz uma alusão ao que seria o sagrado e o profano no campo religioso, onde as coisas que pertenciam aos deuses “eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não



podiam ser vendidas nem dadas como fiança” (Agamben, 2007: 65). Profanar, então, seria a restituição dessas oferendas, dessas coisas/objetos, ao mundo terreno. Para o teórico,

*Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu ou perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros (Agamben, 2007: 75).*

A partir disso, podemos estabelecer uma relação com as obras de Cristian Segura, pois ao mesmo tempo em que temos um artista que projeta, e muitas faz manualmente suas obras, ele exclui qualquer traço seu, torna-os elementos industrializados, assim como retira muitos objetos do uso comum e atribui outras funções, ou seja, dá-lhes novos significados. Semelhante são as maletas/valises (Figura 3) que Marcel Duchamp começou a produzir e que funcionam como um museu pessoal portátil ou, melhor seria dizer, como um museu imaginário.

Marcel Duchamp cria seu próprio museu portátil e possibilita que outras pessoas tenham acesso e possam adquiri-lo, pois o reproduz e vende a quem queira. Suas maletas eram produzidas manualmente e continham reproduções em miniatura de suas pinturas que eram coloridas pelo próprio artista, os *ready-mades* e as notas originais sobre a obra *Grande Vidro*. Em contraposição, o artista argentino Cristian Segura não nos apresenta nenhuma exposição ou coleção portátil em sua *Maleta de ex-diretor de museu*, mas sim, um museu dentro de uma maleta. Ele procura questionar esses espaços onde trabalhou e conviveu por muito tempo, tornando-se íntimo e confundindo-se com eles. A maleta que carrega não é a miniatura de seus trabalhos, mas é o próprio museu, é seu próprio autorretrato, é um índice.

### **Referências**

- Agamben, Giorgio (2007) *Profanações*. São Paulo: Boitempo.
- Cristian Segura (s.d) [Consult. 2011-02-20] Disponível em <URL: <http://www.seguracristian.blogspot.com.br/>.
- Krauss, Rosalind E. (1996) *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Malraux, André (2011) *O museu imaginário*. Lisboa: Arte & Comunicação: Edições 70.
- Schneider, Norbert (2009) *Naturezas Mortas*. Taschen.

### **Contactar a autora:**

joanaamarante@yahoo.com.br

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

ANNE HEYVAERT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

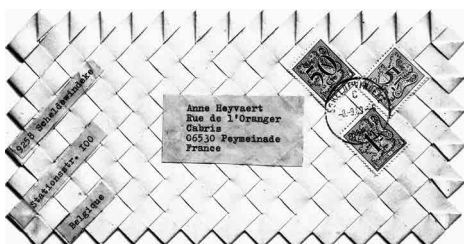
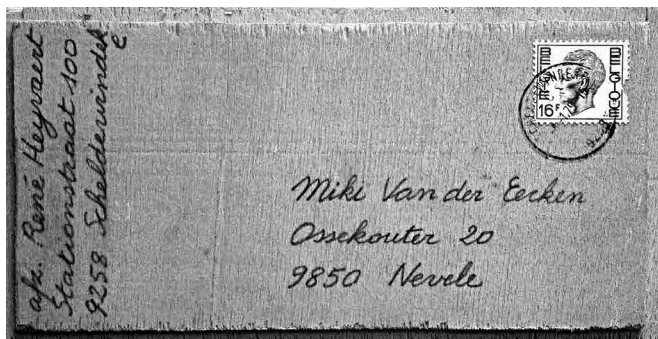
Sus tarjetas, tablillas (“planchettes,” como él nombraba aquellas realizadas con madera) se presentan a la vez como tablas de salvación y cartas de juego, juegos del arte y juegos postales. Esta discreta faceta de su creación se integra en el entramado de una obra amplia y polifacética, profundamente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

### **Cuando las actitudes toman forma**

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

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

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



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

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

### Vocación epistolar

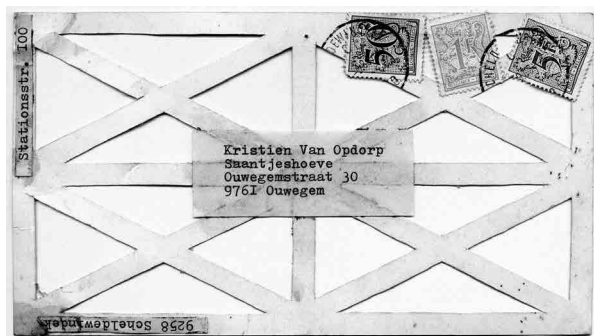
René Heyvaert envía regularmente cartas y tarjetas, desde sus viajes en solitario y desde su casa donde su salud precaria le aísla. Envuelto en una profunda melancolía, su actividad epistolar responde ante todo a una necesidad imperiosa de comunicación. Frente a sus largas cartas, sus tarjetas en blanco,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

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

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

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

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



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



**Figura 6.** René Heyvaert (1976).



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

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

### Sobrevivir

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

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

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

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

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

### **Referências**

- Dubois, Marc (1976) *Architettura povera. Het extreem minimale in het werk van René Heyvaert*. C.A.O. Tijdingen. Sint-Lucas, Gante, Bélgica, 1990.
- Heyvaert, René. *Kreatief. Die moest eens goed wakker geschud worden*. Nº 1. Ed y introducción Roland Jooris, Wevelgem, Bélgica.
- Heyvaert, Anne (2010) *El arte postal de René Heyvaert, una concepción mínima y cotidiana del arte*, Tesis doctoral, Universidad de Vigo.
- Lista, Giovanni (1979) *L'art postal futuriste*. París: Écrivure.
- McLuhan, Marshall y Powers, B. R. (1996) *Understanding Media: The Extensions of Man*, Gingko Press, 1964.
- Restany, Pierre (1979) *L'autre face de l'art*. París: Galinée.
- AAVV. (2006) *René Heyvaert*. Monografía, coordinación y textos: Laporte, Lieve. Diseño y fotografías: Mast, Jan.. Introducción: De Baere, Bart. Ed. Ludion, Gante, Bélgica.

### **Contactar a autora:**

anneheyvaert@hotmail.com



# Geraldo de Barros: fotografia, memória e arte

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES

Brasil, fotografia documental expandida. Graduação na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestrado e doutorado na Faculdade de Comunicação (ECO) da UFRJ. Professora de fotografia da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

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

**Resumo:** O artigo proposto busca refletir acerca das relações entre fotografia e memória e a transformação dessa matéria em objeto artístico. A série fotográfica *Sobras*, de Geraldo de Barros, artista concreto brasileiro, move essa reflexão. Através de técnicas variadas, Barros atualiza suas lembranças na forma de novas imagens. Ao utilizar esses recursos, Barros ressalta o caráter efêmero da permanência/referência fotográfica. Soma-se a essa reflexão a transformação dessa matéria em objeto artístico. A perspectiva teórica deste estudo é bergsoniana. São convocados autores filiados a Bergson, a saber, Gilles Deleuze (2007), André Rouillé (2009) e Fattorelli (2003). Um conceito fundamental para o desenvolvimento do texto é o de imagem-cristal.

**Palavras chave:** fotografia / memória / arte / Geraldo de Barros.

## **Title:**

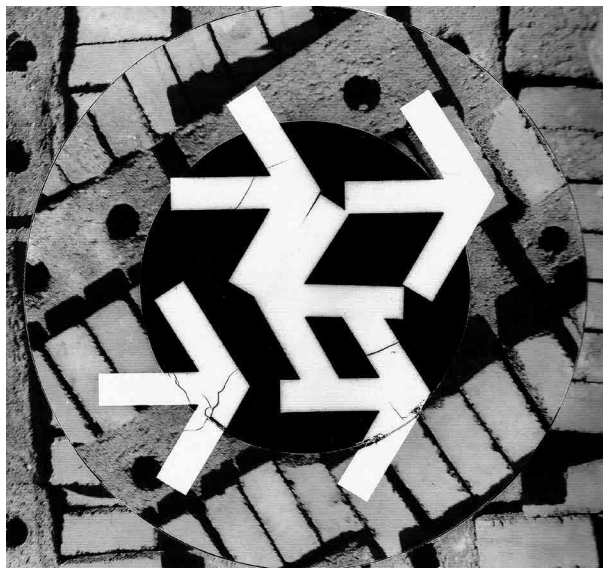
*Geraldo de Barros: photography, memory and art*

**Abstract:** *The present article aims to think over the relations between photography and memory and the transformation of this matter into an artistic object. The photographic series Sobras, by Geraldo de Barros, Brazilian concrete artist, moves that thought. Through various techniques, Barros updates his memories into new images. Using these resources, Barros brings out the ephemeral character of photographic permanence/reference. In the specific case of Sobras, the transformation of the matter into artistic object is added to that reflection. The theoretical perspective of this study is Bergsonian. For that, will be used authors affiliated to Bergson: Gilles Deleuze (2007), André Rouillé, 2009) and Fattorelli (2003). Crystal-image is the fundamental concept for the development of the present paper.*

**Keywords:** *photography / memory / art / Geraldo de Barros.*

## **Introdução**

A série fotográfica *Sobras*, de Geraldo de Barros, artista concreto brasileiro, é o mote para minha reflexão acerca das relações entre fotografia e memória e a transformação dessa matéria em objeto artístico. Ressalto que o artista trabalhou



**Figura 1.** Geraldo de Barros, *Fotoformas*, São Paulo (1949).

**Figura 2.** Geraldo de Barros, *Sobras*, Argentina, s/d.

com diferentes meios de expressão, tais como gravura, pintura e desenho. Contudo, no uso da imagem fotográfica como matéria para a arte (Rouillé, 2009), Geraldo de Barros é considerado pioneiro no Brasil, tendo realizado dois projetos fotográficos — as séries *fotoformas* (1950) e *Sobras* (1998), aquela que inspira este trabalho. Em *Sobras* o artista trabalha com antigos álbuns fotográficos de família e de viagens. Tais imagens-lembrança servem de ponto de partida para outras histórias; reconstruindo ou recriando uma memória feita de lembranças que se fazem e refazem permanentemente na imagem. Ao imaginar as imagens contaminadas de lembranças, o artista atualiza um passado virtual, latente, um passado que retorna na imagem; reconstrói e cria; ultrapassa as evidências do documento. Ao modo bergsoniano (Bergson, 2010) poder-se-ia dizer que Barros, ao tornar-se espectador de seu passado, fosse por ele guiado e atualizasse, na leitura, suas múltiplas possibilidades, recriando a referência para criar novos sentidos (recorta, cola, monta, remonta). Ao utilizar esses recursos, Barros ressalta o caráter efêmero da permanência/referência fotográfica. Soma-se a essa reflexão a transformação dessa matéria em objeto artístico. Então, se buscará pensar de que modo se dá a apreensão dessas imagens pelo artista na obra escolhida, a série fotográfica *Sobras*, em que as imagens tangenciam a um só tempo o universo da técnica e da arte, do aparelho e da memória. Tendo como perspectiva teórica Bergson, os autores que participam da tessitura deste texto são a ele filiados. Gilles Deleuze (2007), André Rouillé (2009) e Fatorelli (2003) mesmo que indiretamente, estão presentes. Ressalto que o conceito de imagem-cristal é fundamental para o desenvolvimento do artigo; conceito de origem deleuziana com inspiração teórica em Bergson, é aqui trabalhado por Fatorelli (2003) a partir de Deleuze. Acredito que tal conceito caracteriza a série *Sobras* de Geraldo de Barros.

### 1. Geraldo de Barros: fotografia, memória e arte

Geraldo de Barros (1923-1998), artista Concreto brasileiro, pertenceu ao movimento da fotografia moderna no Brasil, em meados dos anos 1940, período onde foram consolidadas ações que colocaram o país em um período de franco desenvolvimento (Fernandes Junior, 2003). No campo artístico, movimentos como o Concretismo e o Neoconcretismo, com tendências abstracionistas, estavam em voga e marcaram a fotografia construtivista produzida por Geraldo de Barros e seus colegas (José Yalenti, Thomas Farkas, German Lorca). Esses artistas tinham como desafio

*[...] romper com o isolamento a que a fotografia havia sido condenada até então no âmbito da produção e da reflexão artística, colocá-la em sintonia com uma realidade sócio-cultural em profunda transformação e acertar o passo com o panorama internacional* (Costa, 2005: 2).



**Figura 3.** Geraldo de Barros, *Sobras*, Argentina, s/d.

Diferentemente de seus colegas, que na busca de uma nova linguagem respeitavam o processo fotográfico (fotografar, revelar, ampliar), Barros realizava intervenções nesse processo, rompendo com o processo fotográfico tradicional. Riscava os negativos com ponta seca, pintava-os com nanquim, guache entre outras coisas, “dando corpo a um profundo questionamento dos limites da linguagem fotográfica” (Costa, 2004: 43). A concepção plástica de suas imagens fotográficas está ligada à sua produção como artista plástico construtivo, ou seja, a fotografia era matéria para o artista.

As técnicas utilizadas por Barros iam desde o fotograma, as sobreposições de imagens, as intervenções nos negativos, passando principalmente pelo acaso. Apesar de dominar perfeitamente o procedimento, ele acreditava residir no erro e no acaso a criação fotográfica, considerava que o conhecimento técnico deveria ser o necessário para a sua expressão (Barros, 2004). A partir dessas experimentações, Barros produziu a série fotográfica *Fotoformas*, exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) em 1950. As imagens propostas na série apresentam-se como híbridos, não mais fotografia no sentido próprio do termo, mas matéria a serviço da arte. Na imagem abaixo se pode observar uma das imagens da série (Figura 1). Percebe-se neste trabalho uma busca pela abstração, um desligamento da referência como aquilo que define a imagem (cópia a partir de negativo recortado, posto entre duas placas de vidro).

Em 1952, como membro do Grupo Ruptura (opunham-se a toda arte que

havia sido feita no Brasil até então), ele expôs outra vez no MASP. Essa exposição foi considerada um dos marcos no processo de consolidação do concretismo no Brasil. Após esse período, Barros deixou de lado seus experimentos com a fotografia. Volta a eles em 1988, após uma série de quatro isquemias que o deixaram bastante debilitado — ficou com dificuldades na fala e na realização de movimentos. A volta de Barros à fotografia se deu através de antigas imagens de férias e viagens com amigos e a família. Auxiliado por sua assistente, Ana Moraes, transformou esse material em matéria para sua arte (Fernandes Junior, 2006). Nasce daí a série *Sobras*, finalizada com sua morte em 1998, obra da maturidade onde, através do filtro da memória, atualiza suas lembranças em obra artística. Neste lugar pode-se também vislumbrar a potência ainda viva de *Fotoformas*, série que alimenta a construção de *Sobras*. Inspirada nos autores indicados segue uma breve leitura de *Sobras*.

## 2. *Sobras*

Ao trabalhar com seus antigos álbuns de família, Barros parte de imagens íntimas cuja dependência à referência é fundante. Álbuns guardam memórias visuais de pessoas e momentos vividos e nesse tipo de imagem, a verossimilhança é desejada e esperada. Marque-se que não é como artista que ele fotografa a família e os amigos, mas como um amador produtor e destinatário de suas fotos. Entretanto penso que, como artista, ao se deparar com as imagens contidas nas caixas e álbuns ele tenha se sentido como Epimeteu ao abrir a caixa de Pandora, tentando reter de cada imagem futuros possíveis num passado que se mistura ao presente da mirada, futuros não previstos na referência que as imagens o remetiam. Frente a essas imagens, como observador (e operador) das cenas retratadas, o passado transborda no presente de seu olhar, um passado que se atualiza nas manipulações que realiza nessas imagens. Ou seja, acontece com Barros, na manipulação dessas imagens no presente da visada, um transbordamento do tempo, provocando uma fissura, um hiato onde brota a Imagem-Cristal. É como um espelhamento, aquele do circuito mais curto relatado por Bergson (2010) quando esse tece as relações entre percepção e memória.

Fatorelli (2003) fornece, a partir de leitura de Deleuze (2007), o conceito de imagem-cristal que aqui me interessa. O autor parte da relação que as imagens estabelecem com o tempo e com o espaço e as divide em Imagens Orgânica e Imagens Cristal. As Imagens Orgânicas são aquelas apegadas aos

[...] registros sumários que se esgotam na relação supostamente tautológica que estabelecem com a aparência ou, ainda, de imagens identitárias que encontram seu sentido na natureza do referente (Fatorelli, 2007: 32-3).

Ao contrário, a Imagem Cristal é aquela onde a subserviência à referência não é o que predomina, pois é possuidora de realidades que não se confundem com ela. Essas imagens são como presentificações, atualizações expressas em dados arranjos do visível. Elas provocam a suspensão do aqui e agora possibilitando nexos com um imaterial, “uma potência de pensamentos [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer” (Fatorelli, 2007: 32-3). A potência dessas imagens está em ampliar o universo do visível, em sua possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades que se realizam nas múltiplas visadas de seus leitores. O dialogismo é condição dessas imagens.

Nesse lugar os antagonismos cessam, não por acomodação, mas porque um é presença no outro, tudo é fluxo, atual e virtual, passado e futuro, sonho e realidade. Nesse lugar, Barros criou uma nova história para suas velhas imagens até então esquecidas.

Artista inquieto, preso a uma cadeira de rodas, Barros, em termos deleuzianos, era puro devir na manipulação de seu material artístico. Por diferentes meios, sempre experimentais, fez intervenções nas antigas imagens mostrando-se esteticamente coerentes ao seu passado construtivista (artista-fotógrafo, Barros não se rende, a verve construtivista não o abandona nos espaços da memória). Superpôs situações, lugares, formas, pessoas. Fez colagens simultâneas de negativo e positivo (nas imagens já ampliadas faz recortes, acrescenta fundos escuros, cria planos, corta, cola, colore), criando relações inauditas entre esses elementos. Nunca a repetição do mesmo, mas sim a lógica processual que atualiza o dado e produz o novo.

Ao criar novas paisagens, situações e lugares, Barros subverteu o universo da fotografia e tornou único o múltiplo, criou a sua própria referência, ou melhor, se deixou invadir pelo passado virtual de suas lembranças que se atualizaram num “entre-lugar” (passado-futuro) de reconstrução permanente ao qual se dá o nome de presente, lugar da aventura do sentido. Observe-se a seguir duas dessas imagens (Figura 2 e Figura 3). Na figura 2, de formato quase panorâmico, podem-se observar esquiadores em um campo de neve. A configuração da imagem surpreende; campo a um só tempo íngreme e plano (o trabalho compulsivo com a forma, os planos). Um misto de estranhamento e curiosidade move o olhar sobre a imagem, olhar não mais inocente, contaminado pelo próprio passado de quem a observa. Superposição de planos, personagens, emaranhados, linhas. Movimento, fluxo, dança. Como se um mesmo personagem ocupasse em simultâneo diferentes lugares. Ele ou eu? Por um breve momento eu estava lá. Eram minhas também essas lembranças de neve. Um último estranhamento: no canto superior esquerdo, novo corte geométrico, forma imagem em negativo; céu negro, vazio, silêncio. Imagem intensa, suplementar e cristalina me permite como observador, compactuar ou mesmo inventar os seus segredos.

Na figura 3, novo estranhamento. Em uma bucólica e idílica imagem de um chalé entre campos de neve e floresta, um fragmento negro, um breu como um rio invade a imagem. Um novo signo fotográfico, desconcertante, é criado. Outra vez a colagem, a montagem radicalizada, fragmentos que escapam a ação determinista do referente. De novo sou tomada, através desse breu (hiato, falha) saio e entro na imagem num movimento a um só tempo compulsivo e criativo proporcionado pela imagem-cristal; ao vislumbrá-la sou como Barros, capaz de inventar e perceber mundos ocultos, de transformar o material mimético, a transparência da imagem em viagem intensa do olhar.

### Conclusão

Parece-me conclusivo a importância de um olhar sobre o trabalho de um artista desde sempre contemporâneo, surgido no modernismo, mas, integrado aos processos de criação contemporâneos. Para Barros, artista, a fotografia sempre funcionou como matéria para a sua arte. Na série *Sobras*, ele soube tecer a fina urdidura entre fotografia, memória e arte, criando as condições para o aparecimento da imagem-cristal. *Sobras* permite a quem observa participar do fluxo ininterrupto de sua criação. Barros apresenta o fluxo e convida à viagem. Para finalizar, considero sermos tributários ao trabalho pioneiro de Geraldo de Barros, visionário, ao introduzir o pensamento conceitual na fotografia brasileira. A partir de suas séries, *Fotoformas* e *Sobras*, a imagem fotográfica deixou de ser apenas uma cópia da realidade, provocando e sendo reflexão e pensamento.

### Referências

- Barros, Geraldo (1994) *Fotoforma*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, Secretaria da Cultura, Raízes. ISBN: 8575034995.
- Bergson, Henri (2010). *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 8578272528
- Costa, Helouise (2005). *Escola Paulista de Fotografia-Uma vanguarda possível?* [Consult. 2011-01-13]. Disponível em <URL: [www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos.../helouise\\_costa.pdf](http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos.../helouise_costa.pdf). >
- Costa Helouise: Silva, Renato (2004). *A fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: editora UFRJ. ISBN: 8575033425
- Deleuze, Gilles (2007). *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense. ISBN: 8511220283
- Fatorelli, Antônio (2003). *Fotografia e Viagem. Entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ. ISBN: 8573163232
- Fernandes Júnior, Rubens (2006). *Geraldo de Barros. Sobras + Fotoformas*. São Paulo: Cosac Naif. ISBN: 85755034979
- Fernandes Júnior, Rubens (2003). *Labirinto de Identidades. Panorama da Fotografia no Brasil (1946-98)*. São Paulo: Cosac & Naif. ISBN: 8575032054
- Rouillé, André (2009). *A Fotografia. Entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: SENAC. ISBN: 85735987X

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

TÉO VILLAS BÔAS PITELLA

Brasil, fotógrafo. Graduado em Design Gráfico, pela Universidade Federal do Paraná. Frequentou o Mestrado em Arte Multimídia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

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

**Resumo:** Este ensaio visa discutir possíveis caminhos em trabalhos relacionando lugares e pessoas através da fotografia, especificamente nos trabalhos dos artistas JR e Chip Thomas, ao analisar as relações e diálogos estabelecidos assim como as questões éticas envolvidas. Estes trabalhos intencionam explorar a rua como uma plataforma de exposição democrática e horizontal. A fotografia é aqui abordada como uma forma de fusão de horizontes entre artistas e comunidades.

**Palavras chave:** arte relacional / wheat pasting / fotografia / rua / rizoma.

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

**Abstract:** *This paper discuss possible paths in art works relating places and people through photography, specifically in the work of the artists JR and Chip Thomas, analyzing the relationships and dialogues established as their ethical issues. The street, in these works, is used as a democratic and horizontal platform for exhibitions. The photograph is discussed here through the approach of a form of fusion of horizons between artists and communities, and will be.*

**Keywords:** *relational art / wheat pasting / photography / street / rhizome.*

## 1. As diferentes abordagens do lugar em obras *site-specific*

As relações entre a arte e os espaços tiveram início com os dadaístas, mas se fortaleceram nos primeiros anos da década de 1960, especialmente com os artistas do grupo Fluxus que questionavam a forma e o local que seus espectadores viam o espaço através da arte (Traquino, 1997). Neste momento, a arte que dialogava com os espaços tinha como objetivo a reinterpretação funcional do ambiente. Já entre as décadas de 1970 e 1980, a arte pública aderiu às tendências do *site-specific* deixando de simplesmente integrar a arte ao espaço e passando a realizar interferências e intervenções semânticas aos espaços que



habitava (Kwon, 2004). Em 1991, a exposição “*Culture in Action: New Public Art in Chicago*” (Kwon, 2004) marca uma mudança significativa: a arte passa a tratar do espaço enquanto comunidade, sugerindo um diálogo entre obras de arte e grupos que detêm o entendimento dos signos de um espaço. É neste momento que entram em pauta questões de autoria que, da obra física, resultante das relações, é de um grupo. O artista atua como regente destas relações estabelecendo os campos, formas e interagindo, assumindo-se como criador de uma relação. Tais propostas abrem o campo de atuação do espectador, para um engajamento mais direto e não apenas apreciativo, sem que sejam distorcidos os papéis escolhidos por cada um.

A arte relacional (Bourriaud, 2009) pressupõe dinâmicas de proximidade entre artista e espectadores seja para propor um novo comportamento perante a obra, seja para propor uma “co-autoria”. Esta dinâmica de participação na prática estética geralmente deriva de proximidade, seja por questões políticas, por questões de identidade cultural, ou por questões territoriais ou de pertença, como nos projetos “*Face to Face*” realizado em Israel e na palestina em 2007 pelo fotógrafo JR ou nas colagens do “*No Reservation Required*” de Chip Thomas no Arizona a partir de 2009.

Estes artistas urbanos trabalham com *wheat pasting* (colagem de imagens a base de goma de amido) e propõem uma nova possibilidade nas relações levantadas durante as últimas décadas na arte *site-specific*. Ao trabalharem com os habitantes e para os habitantes, através da fotografia, questionam como estes se retratam e se percebem inseridos em uma determinada sociedade, criando relações que suscitam além das problemáticas de autoria e direitos de uso de imagem, a exposição do indivíduo publicamente, a democratização da arte e a aceitação (ou não) da obra pela comunidade envolvida.

## **2. JR e Chip Thomas: questões éticas no *wheat pasting***

Em outubro de 2005, devido a morte de dois adolescentes em uma perseguição policial, moradores de Montfermeil (Les Bosquets, distrito de Paris) organizaram revoltas. Neste cenário, televisionado para todo o mundo, estava uma fotografia colada em um muro, com o retrato de moradores do distrito que simulavam uma arma com uma câmera filmadora (figura 1). Esta foto, do trabalho do artista JR “*Portraits of a Generation*”, havia sido colada um ano antes para mostrar a existência destas pessoas na Paris burguesa que negligencia estas comunidades suburbanas. Por uma relação de proximidade do artista com a comunidade, o trabalho já antevia um processo de revoltas. Esta congruência de intenções, do artista e da comunidade, gerou uma continuidade no projeto, que passou a ser intitulado “28mm”, no qual o artista retratava pessoas de



**Figura 1.** Litografia de JR, *28 Millimètres, Portrait of a Generation — Ladj Ly* (2011), 102 x 71 cm. Peça assinada pelo artista JR e pelo "personagem" Ladj Ly.

**Figura 2.** Fotografia de Chip Thomas "*Mary in bitter springs*" (2012). A fotografia mostra o *pasting* de imagem de um rebanho em território Navajo.

comunidades “excluídas” e os colava, com seu nome completo e morada, em muros da cidade. Nestas composições, JR — em entrevista para este artigo — objetivava criar documentos comprovativos da existência de determinados indivíduos, trabalhando relações de pertença, porém em territórios cotidianos onde os limites são vividos dia-a-dia.

De forma semelhante, em 2009, o fotógrafo Chip Thomas, que atua como médico em uma reserva Navajo no Arizona, EUA, começou a colar nas ruas seu acervo de mais de 20 anos de imagens da comunidade indígena, questionando a percepção da comunidade externa à reserva, e desconstruindo conceitos de violência e pobreza que acompanham os Navajo. Para o antropólogo Marc Augé, muitas vezes o cotidiano dos que habitam certo território faz com que estes esqueçam o interior ou a sua identidade enquanto habitantes e dêem maior atenção às suas fronteiras (1994). Este desbotamento de um território muitas vezes é gerado também por migrações ou reordenações geográficas impostas, como no caso dos Navajo, que tinham uma percepção territorial fortalecida pelos movimentos sazonais de transporte dos rebanhos. Porém, com a diminuição das criações de ovinos, os movimentos diminuiriam contribuindo para o enfraquecimento da unidade identitária e cultural do povo Navajo, agora isolado em uma reserva com limites pré-estabelecidos por outros. Atuando neste território, Chip Thomas ultrapassa as barreiras — mesmo as simbólicas — entre a comunidade Navajo e os não-Navajo, colando as imagens captadas no deserto e em cidades fronteiriças à reserva indígena (figura 2), e assim, expande o conceito de território, apagando os limites e criando espaços híbridos com referenciais simbólicos rizômicos e não hierarquizados.

Esta transgressão de barreiras praticada com a exposição de imagens de indivíduos para seu reconhecimento também pode gerar conflitos pelas diferentes perspectivas culturais. Chip Thomas conta que os Navajo possuem uma visão diferenciada da dele principalmente no que diz respeito ao corpo. Antes de perceber isto, o artista colou uma fotografia de uma mulher Navajo grávida com sua barriga aparente, situação que foi desaprovada e culminou na retirada imediata da imagem por parte da comunidade. A reação evidencia que o *wheat pasting* possibilita uma aceitação, ou não, da obra pelo seu público. Diferente de uma galeria onde o que está exposto é sacralizado, cercado e protegido por uma instituição, sistema de segurança, a arte colada na rua depende de um simples “aprovo/não aprovo” e faz com que qualquer um possa interagir, apagar, retirar, colar por cima, fotografar as obras expostas.

Para que as interações entre artista, comunidade e obra apresentem situações íntimas e honestas entre si, é preciso que se criem relações de confiança entre os lados. Mesmo tendo um histórico relacional, atualmente em uma

proposta ausente de inserção, JR desenvolve um projeto chamado “*Inside-Out*” ([www.insideoutproject.net](http://www.insideoutproject.net)) no qual qualquer indivíduo pode enviar um retrato — seu ou de outra pessoa, de sua autoria ou não — e o artista imprime a imagem para *wheat pasting* e a reenvia via postal. “*Inside-Out*” quebra o ciclo de diálogos e apresenta novos limites de autoria, uma vez que caracterizam os indivíduos como virtuais. A conexão de um trabalho virtual e não relacional com a credencial de um artista que se coloca como “autor” de uma mensagem, como um arco que abriga toda e qualquer ação gerada a partir do projeto, aponta ser a grande questão deste projeto. Por toda a dinâmica ser virtual, passível de manipulação e fruto de um fato desconexo ao projeto, o artista apenas cria um canal e não um diálogo (Bourriaud, 1998) controlado e agrupado em uma ação maior.

### 3. A rua enquanto plataforma rizômica

Édouard Glissant condena a construção ocidental de lugar pertencente a uma cultura e não-lugar como a zona neutra de convívio (vazia de significados, controlada e desabitada) descrita por Marc Augé em 1994, através do conceito de disposição territorial por rizomas, baseando-se nos *Jardins Créoles*. Os jardins eram espaços secretos de escravos africanos nas colônias americanas onde se cultivavam as plantas e os cultos de diferentes tribos africanas para a subsistência de todas, fortalecidos pelo entrelaçamento de suas raízes. Esta organização era contrária ao plantio de árvores típico das culturas ocidentais que propõe o fortalecimento de uma cultura quando domina outra, individualizando-se com suas raízes crescendo isoladas com sustentação enfraquecida.

Entendendo a rua enquanto rizoma, esta passa a atuar então como meio de nivelamento cultural, distribuindo todos os indivíduos no espaço, livres para se posicionarem onde e como quiserem perante a obra. Porém, se a rua espalha e distribui porque um outdoor não constitui uma dinâmica relacional? De certa forma faz, porém com a mesma intensidade que sua subjetividade propõe, quase nula. A arte, especificamente as imagens com seu potencial de *reliance* (conectividade) cria atmosferas de vínculo, grupos e identidades (Bourriaud, 1998: 21).

Se entrarmos no campo geopolítico das práticas artísticas vemos que são as pequenas relações, interpessoais e não internacionais, que preenchem os universos individuais e criam as nossas percepções de mundo. A arte relacional, especificamente aquela que acontece na rua, cria «micro-territórios relacionais intermediados por superfícies-objetos (...) ou oferecidos à experiência imediata.» (Bourriaud, 1998: 46) A coabitação só passa a ser vista como relação a partir do momento em que se estabelece o diálogo e a obra de arte só pode ser o enredo que conecta pessoas se ela traz na sua carga simbólica e estética elementos comuns aos indivíduos. Esta qualidade, intitulada por Bourriaud de

“transparência social”, é a capacidade de uma obra de propor negociações, se posicionando como um tabuleiro, com seus espaços e funções, o “coeficiente de arte” de Marcel Duchamp (*in* Bourriaud, 1998: 57).

## Conclusão

A arte feita na rua abre também um questionamento acerca de diálogos ou reorganizações espaciais em função de governos e de instituições. Quando o artista — na maioria das vezes de forma ilegal — se apropria de um espaço e aplica sua arte ali sem que se possa cobrar ingressos ou sua aquisição é gerado um desequilíbrio na ordenação do sistema. Por quais protocolos passou este trabalho? Quem garante uma aceitação geral? Os transeuntes voltam a ter uma relação direta com o espaço, todos os protocolos são criados pelos próprios habitantes que participam ativamente do processo. A rua, em todas estas propostas se apresenta como espaço de um percurso, um percurso de transformação, de multiplicação de significados que pode ser feito em qualquer direção, por qualquer um e a qualquer hora ou em um momento específico, como um rizo- ma, cíclico, sem início nem fim.

## Referências

- Augé, Marc (1994) *Não-Lugares, Introdução A Uma Antropologia da Sobremodernidade*. São Paulo: Ed. Papirus
- Bourriaud, Nicolas (2009) *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Martins Fontes
- Careri, Francesco (2002) *Walkscapes: Walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili
- Chip Thomas (s.d) *Chip Thomas photography 1998*. Blog. [Consult. 2013-01-13] Disponível em <URL: [speakingloudandsayingnothing.blogspot.com](http://speakingloudandsayingnothing.blogspot.com)>
- Chip Thomas (s.d) *Chip Thomas photography* [Consult. 2013-01-13] Disponível em <URL: [www.chipthomasphotography.com](http://www.chipthomasphotography.com)>
- Glissant, Edouard (1997) *Poetics of Relation*. University of Michigan Press
- Inside out: global art project* (s.d) *JR* [Consult. 2013-01-13] Disponível em <URL: [www.insideoutproject.net](http://www.insideoutproject.net)>
- JR (2011) *28 Millimètres, Portrait of a Generation — Ladj Ly* [Consult. 2013-01-11] Lito- grafia. Disponível em <URL: <http://www.jr-art.net/shop/fr/28-millimetres-portrait-of-a-generation-ladj-ly-by-jr>>
- JR (s.d) *JR artist* [Consult. 2013-01-13] Disponível em <URL: [www.jr-art.net](http://www.jr-art.net)>
- Kwon, Miwon (2004) *One place after another: site-specific art and locational identity*. MIT Press
- Lynch, Kevin (1997) *A Imagem da Cidade*. Ed. Martins Fontes
- Thomas, Chip (2012) *Mary in Bitter Springs*. [Consult. 2013-01-11] Fotografia. Disponível em <URL: <http://speakingloudandsayingnothing.blogspot.pt/2012/09/mary-in-bitter-springs.html>>
- Traquino, Marta (2010) *A Construção do Lugar Pela Arte Contemporânea*. Edições Húmus

# Aleix Saló. Crónicas de una crisis anunciada

MARÍA SOLEDAD HERNÁNDEZ NIETO

Espanha, artista visual. Máster oficial “Europa, el mundo mediterráneo y su difusión atlántica. Métodos y teorías para la investigación histórica,” Universidad Pablo de Olavide (2012), Licenciada em História pela Universidad de Sevilla, Curso de Aptitud Pedagógica (2009), Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Sevilla (2008).

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

**Resumen:** Este artículo trata de ofrecer una aproximación al universo creativo de Aleix Saló, artista reconocido por sus trabajos “Espaniştán” y “Simiocracia”, en los que retrata la actualidad española y reflexiona sobre las causas de la profunda crisis que atraviesa el país. El fin de este comunicado es poner de manifiesto la relevancia social de ambas obras y subrayar la importancia y la utilidad de la labor artística entendida como compromiso.

**Palabras clave:** Espaniştán / Simiocracia / crisis / relevancia social / compromiso.

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

**Abstract:** *This article aims to present an approach to the creative universe of Aleix Saló, artist renowned for his works “Espaniştán” [Spanishtan] and “Simiocracia” [Apecracy], which portray the present scene in Spain as well as his thoughts on the causes of the deep crisis that the country is going through. The purpose of this paper is to point out the social impact of both works and to emphasize the role and importance of artistic activity understood as a commitment.*

**Keywords:** *Espaniştán, Simiocracia, crisis, social impact, commitment.*

## Introducción

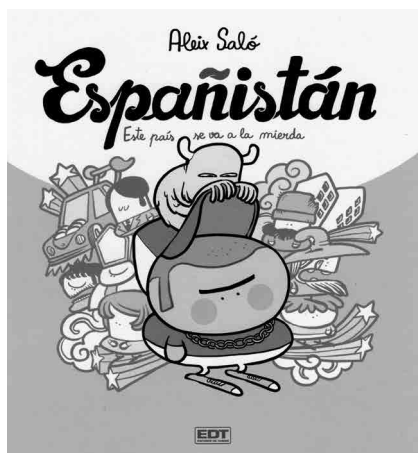
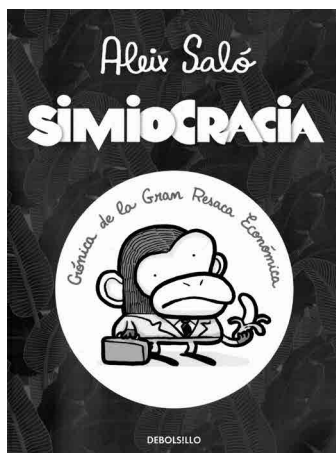
Aleix Saló Braut (Ripollet, Barcelona, 1983) da inicio a su carrera profesional como viñetista con tan sólo diecisiete años, con la publicación de diversas realizaciones en medios de comunicación locales de Cataluña, dedicación que ocasionalmente acompaña con trabajos de diseño e ilustración, así como de otras ocupaciones alejadas del ámbito artístico que le permiten complementar una economía de subsistencia. En 2008 resulta premiado en la tercera edición del concurso *Tita Còmica Més Jove*, organizado por la Generalitat, galardón que le brinda la oportunidad de colaborar durante un año con el semanario satírico *El Jueves*. A su participación en tan prestigiosa revista pronto se suma

la publicación de su primer libro *Fills dels 80: La generació Bombolla* (Ediciones Glénat, 2009), obra dirigida al mercado regional en la que caracteriza a sus coetáneos haciendo uso del humor. Saló acuña el término “burguesía precaria” para definir a este grupo de jóvenes nacidos en los años ochenta en virtud de resaltar las dificultades y contradicciones a las que se enfrentan cotidianamente a la hora de conciliar las estrecheces económicas generalizadas con los fuertes hábitos de consumo adquiridos. El autor prosigue el análisis de la realidad circundante en *Españistán. Este país se va a la mierda* (Ediciones Glénat, 2011) obra de ficción que relata las desventuras de Fredo, un joven desempleado, en su empeño por librarse de una hipoteca a la que no puede hacer frente. El rotundo éxito de *Españistán*, tanto del video promocional como del original en papel, convierte a Saló en referente imprescindible de la actualidad, su visión de la crisis económica expresada en clave de humor y con un lenguaje popular encierra el acierto de hacer entendible para todo tipo de públicos los conceptos y conclusiones de la prensa especializada. En su siguiente trabajo *Simiocracia. Crónica de la Gran Resaca Económica* (DeBolsillo, 2012), el artista abandona la ficción narrativa para crear una suerte de manual ilustrado sobre los orígenes de la crisis salpicado de analogías históricas y de elementos autobiográficos.

El objetivo de este artículo consiste en ofrecer una valoración de la vertiente informativa y pedagógica de la obra de Saló, de su utilidad para el conjunto de la ciudadanía española, así como de su relación con otros movimientos de acción y difusión informativa que en los últimos años se han encargado de señalar las limitaciones y carencias del sistema.

### **1. La crisis fabulada: acción y reacción**

La noche del 25 de marzo de 2011 Aleix Saló cuelgan su cuenta de *youtube* el corto de animación *Españistán*, video de seis minutos y cuarenta y cinco segundos de duración con el que pretende dar un impulso comercial al libro homónimo lanzado hace apenas un mes al mercado. La iniciativa publicitaria de Saló tiene un éxito inimaginado, a la mañana siguiente ya es *trendig topic* en Twitter y en tan sólo una semana el video alcanza los dos millones de visitas, a los que se suma un millón más antes de finalizado el primer mes. La reacción fulgurante de los internautas despierta el interés de los principales medios de comunicación nacionales que se hacen eco de las tesis del viñetista y de su repercusión. El propio presidente del gobierno José Luis Rodríguez Zapatero confiesa haberlo visto, como también lo han visionado los vicepresidentes Alfredo Pérez Rubalcaba y Elena Salgado, y el responsable de economía del anterior ejecutivo, Cristóbal Montoro, que asegura no sentirse responsable del desastre económico. Si desde las filas socialistas se aprecia cierta simpatía hacia el relato construido



**Figuras 1 y 2.** Aleix Saló, portada de *Simiocracia*. *Crónica de la Gran Resaca Económica* (2012) y de *Españistán*. *Este país se va a la mierda* (2011).

por Saló, la derecha española acusa falta de parcialidad por el peso que el video atribuye a las reformas liberalizadoras llevadas a cabo por José María Aznar.

Las acusaciones de populismo son contestadas por el joven viñetista, quien reconoce las necesarias limitaciones de un corto sobre una problemática tan compleja. En cualquier caso Saló destaca la veracidad de los datos aportados, frutos de un intenso proceso de documentación que constituye el grueso del proceso creativo de sus obras. En este sentido el artista afirma sentir su trabajo más cercano al periodismo de opinión que a la concepción tradicional del arte, pues el interés por la actualidad informativa antecede a cualquier preocupación formal o estética. Sus viñetas obedecen a este objetivo explicativo y divulgador, y es por ello que deben leerse en su conjunto.

El trabajo intelectual prevalece sobre el virtuosismo técnico como una consecuencia de su forma de entender la viñeta satírica como género independiente caracterizado por su capacidad sintética, donde lo representado y lo omitido guardan un complejo equilibrio. Saló apuesta por un estilo sencillo y directo que posibilite una lectura rápida y una comprensión inmediata. Aunque el dibujo se presenta como un medio y no como un fin en sí mismo, no descuida la faceta gráfica, conservando sus distintas obras una unidad estilística premeditada que juega el papel de marca identitaria. A la simpleza manifiesta de los trazos gruesos, los fondos limpios y la limitación cromática, se une la cercanía de un lenguaje coloquial plagado de expresiones y chacarrillos, que amenizan la asimilación de un mensaje complejo.



El contenido de *Españistán* y de su correlato *Simiocracia*, en sus distintos formatos y enfoques, es el de la crisis económica española, que se evidencia en 2008 tras el estallido de la burbuja inmobiliaria y a la que de momento no se le predice un término. Es la crónica del colapso de un sistema productivo basado en la especulación y el crédito, y el fin de un periodo de crecimiento ficticio apoyado en la construcción y el endeudamiento de las familias. La crisis marca el ocaso de todo un sistema de creencias colectivas, de verdades incuestionables que han sucumbido dejando al descubierto la debilidad de nuestras convicciones, entre las que destaca por su relevancia como motor de endeudamiento la idea de que la vivienda nunca baja de precio. El pinchazo de la burbuja deja a la ciudadanía con la sensación de haber vivido inmersa en una gran ilusión. Ante la perplejidad y la incerteza se hacen necesarias figuras públicas que de manera razonada expliquen cómo se ha llegado a este punto. El “fenómeno Españistán” se inserta en el amplio circuito de la teorización sobre la crisis, que en los últimos años, ha aupado hasta la vitrina mediática a personajes que de forma más menos elocuente han logrado articular un discurso sobre los motivos del desastre. El renovado interés por los asuntos económicos ha llevado a la popularización de términos (agencias de *rating*, prima de riesgo, hipotecas *subprime*) y especialistas (Santiago Niño-Becerra, Leopoldo Abadía, José Carlos Díez) y el medio artístico no ha permanecido ajeno a esta tendencia.

La interpretación de Aleix Saló apunta con fuerza a la responsabilidad de las élites de poder en el desastre, simbolizada en un *ménage à trois* entre administraciones públicas, entidades financieras e inmobiliarias y constructores, que se prestan favores mutuos anteponiendo sus intereses personales y de clase al bien común de la nación. Sin embargo, su sátira no exculpa al resto de la sociedad; los medios de comunicación oscilan entre el sensacionalismo y la noticia hueca mientras una ciudadanía perezosa sumida en el “hedonismo *low-cost*” del consumismo y el entretenimiento, permanece apoltronada contemplando con pasividad e indolencia la desafortunada gestión del país. En su opinión la crisis no es el resultado de una maquinación perversa, es la codicia y la incompetencia, o en último término la estupidez humana la principal causante del desplome.

## Conclusiones

En sus obras “Españistán” y “Simiocracia” el viñetista Aleix Saló nos ofrece una visión peculiar sobre la crisis y sus causas, a partir de un guion cimentado en un completo proceso de documentación, que adereza con grandes dosis de humor, referencias a la cultura popular, un lenguaje desenfadado, y una presentación visual sencilla y directa. La viñeta como género permite a Saló dar rienda suelta a sus dos pasiones, la actualidad y el dibujo, y desarrollar un concepto

creativo comprometido con la realidad y las preocupaciones de sus contemporáneos. La obra de Saló ha sabido conectar con una sociedad profundamente interesada en comprender los porqués de la actual situación de penuria, actuando como puente entre los medios especializados y el ciudadano de a pie. Si la virtud de Aleix Saló reside en haber elaborado un discurso explicativo apto para todos los públicos, no es menos cierto que su fama, dependiente en buena medida de su afán emprendedor, ha retroalimentado la potencialidad pedagógica y divulgadora de su obra.

### Referencias

- Casqueiro, Javier (2011) "La fábula de Españistán". EL PAÍS 29 de junio. [Consult. 2012-01-13] Disponible en: <[http://politica.elpais.com/politica/2011/06/28/actualidad/1309289471\\_668657.html](http://politica.elpais.com/politica/2011/06/28/actualidad/1309289471_668657.html)>
- Doncel, Luis (2011) "El futuro de Españistán" EL PAÍS. 8 de julio. [Consult. 2012-01-13] Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2011/07/08/tentaciones/1310149375\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/07/08/tentaciones/1310149375_850215.html)>
- García Mongay, Fernando (2012) "Una rosa y un e-book". EL PAÍS 23 de abril [Consult. 2012-01-13] Disponible en: <[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/04/22/catalunya/1335123181\\_473202.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/04/22/catalunya/1335123181_473202.html)>
- Koch, Tommaso (2012) "La graciosa tragedia de España". EL PAÍS 11 de abril [Consult. 2012-01-13] Disponible en: <[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/11/actualidad/1334164920\\_592502.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/11/actualidad/1334164920_592502.html)>
- Koch, Tommaso (2012) "La revolución del ciudadano corriente". EL PAÍS 18 de septiembre de 2012 [Consult. 2012-01-13] Disponible en: <[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/18/actualidad/1347956156\\_405020.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/18/actualidad/1347956156_405020.html)>
- Pons, Alvaro (2011) "El 15-M tomó el cómic". EL PAÍS 10 de septiembre [Consult. 2012-01-13] Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2011/09/10/babelia/1315613564\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/09/10/babelia/1315613564_850215.html)>
- Saló, Aleix (2011) *Españistán. Este país se va a la mierda*. Barcelona: Editores de Tebeos. ISBN: 978-84-9947-175-4
- Saló, Aleix (2012) *Simiocracia. Crónica de la Gran Resaca Económica*. Barcelona: Debolsillo, Random House Mondadori. ISBN: 978-84-9989-697-7
- Toledano, Ruth (2011) "La punta de tu lápiz es la punta de mi lengua" EL PAÍS 11 de junio. [Consult. 2012-01-13] Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2011/06/11/madrid/1307791462\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/06/11/madrid/1307791462_850215.html)>

# Notícias de América: a política do cotidiano de Paulo Nazareth

INES LINKE

Alemanha/Brasil, artista visual. Bachelor of Art (1989-1992), University of Iowa, Estados Unidos. Especialização em Pesquisa e Ensino no Campo das Artes Plásticas Escola Guignard, Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), Brasil. Mestrado em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutorado em Artes, UFMG, Brasil. Afiliação atual: Universidade Federal de São João del-Rei.

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

**Resumo:** Este texto discute a noção de política do cotidiano no projeto *Notícia de América* de Paulo Nazareth, uma viagem na qual o artista brasileiro gerou um exílio caminhante e uma prática que (des)constrói sua identidade e transforma tudo observado em arte.

**Palavras chave:** arte / viagem / identidade.

**Title:**

*America news: Paulo Nazareth's everyday politics*

**Abstract:** *This paper discusses the notion of everyday politics in Paul Nazareth's America news, a trip in which the Brazilian artist generates a walking exile and a practice that (de)constructs his identity and transforms everything he perceives into art.*

**Keywords:** *art / journey / identity.*

## Introdução

Nesse texto discute-se os processos de subjetivação e a noção de política do cotidiano a partir do projeto *Notícias de América*. Trata-se dum tipo de performance, desenvolvida entre março e outubro de 2011, proveniente da travessia a pé e de ônibus das Américas, em que o artista plástico mineiro Paulo Nazareth observa os modos de viver e realiza gestos que interagem com as condições sociais, políticas e econômicas, para então estabelecer relações com os lugares. Ao longo do percurso de Minas Gerais até os Estados Unidos, Nazareth registrou os encontros, as trocas e as descobertas, conduzindo ao debate questões de identidade social e nacional além das fronteiras políticas, barreiras sociais e



**Figuras 1 e 2.** Paulo Nazareth. *Projeto: notícias de América. Residência em trânsito* (2011).



**Figura 3.** Paulo Nazareth. *Projeto: notícias de América. Residência em trânsito* (2011).

linguísticas. O artista nascido em Minas Gerais, Brasil em 1977 onde vive e trabalha, estudou arte na Universidade Federal de Minas Gerais em Belo Horizonte. Em seu curriculum encontram-se exposições no Brasil e exterior, mostras individuais em seu país e participação em programas de residência artística em Buenos Aires, Belo Horizonte e Jacarta.

O texto parte da prática do artista enquanto viajante andarilho e desenvolve a ideia da construção da identidade a partir da relação com o outro e da identificação com uma cultura latino-americana periférica e múltipla.

### **Uma residência em trânsito**

Em 2011, a partir de uma metodologia sem planejamento ou formulas preconcebidas, decorrente de um procedimento aberto, da busca por algo que motiva, algo a se saber a partir das relações com pessoas, Paulo Nazareth se deslocou de Minas Gerais para os Estados Unidos tendo por objetivo passar por todos os países da América Latina. Realizando esta tarefa, o simples ato de caminhar promoveu experiências nas diferentes localidades, deslocamentos contínuos, situações e acontecimentos, em que as andanças do artista conduziram a um exílio caminhante e uma prática nômade em que o itinerante se (des)construiu. Falando sobre o processo de trabalho, Maria Angélica Melendi descreveu o movimento como “idas e vindas feitas com os pés descalços ou quase. Umhas havaianas cada vez mais gastas e sujas, conservariam, como seus pés, toda a poeira acumulada da América Latina” (Melendi, 2012: s/n) e serviriam como registro do trajeto percorrido e fronteiras atravessadas.

Apesar da extensão geográfica e duração temporal, a viagem aconteceu numa escala cotidiana onde o artista se integrou ao contexto e se inseriu nas relações sociais existentes nos territórios estrangeiros. Nazareth transformou suas sensações e experiências em situações fotográficas, desenhos, correspondências e histórias nas quais as personagens possuem nomes e famílias e encontram-se inseridos em um contexto sócio-histórico. Suas percepções dos lugares projetam imagens e narrativas da América múltipla e heterogênea. Em teoria da viagem, Michael Onfray contrasta as práticas nômades e sedentárias:

*Os andarilhos, os vagabundos, os errantes, os que pastam, correm, viajam, vagueiam, flanam, palmilham, já sempre em oposição aos enraizados, aos imóveis, aos petrificados, aos erguidos em estatura. A água dos riachos, correntes e inapreensível, viva, contra a mineralidade das pedras mortas. O rio e a árvore (Onfray, 2009:11).*

Os andarilhos se locomovem lentamente, sem um destino específico, criando deslocamentos e fluxos sem trajeto preciso. Sua atividade peripatética produz um caminho que pode ser interrompido a qualquer momento, permitindo criar um sistema de relações a partir do próprio corpo. Diferente do turista que se desloca de seu espaço habitual para um outro “no seio das mesmas redundâncias de imagens e de comportamento” (Guattari, 1990: 8), viajar implica fazer escolhas, optar por direções, explorar e conhecer novos lugares e construir a narrativa de uma experiência. O viajante caminha em direção do desconhecido, buscando o confronto com o novo, o diferente, o outro. Enquanto acumula a poeira nos pés, ele coleciona experiências. Desta forma a residência em movimento de Paulo Nazareth é uma ação performativa que funda um arquivo caminhante enquanto perambula. O artista se relaciona com outras culturas, pessoas e paisagens movido pelo desejo da identificação.

Nazareth observou, registrou e criou estratégias de sobrevivência, desenvolvendo uma política do cotidiano de um viajante brasileiro, um herói sem caráter, um sobrevivente que se adapta facilmente a cada nova situação. Ele discute não somente sua condição mestiça, mas, também, questiona a ideia de uma identidade nacional brasileira e de uma América Latina unificada. A série de fotografias ao lado de índios urbanos relembra o trabalho *Brasil nativo/ Brasil alienígena* (1977) de Anna Bella Geiger. Utilizando representações fotográficas de índios em atividades cotidianas e imagens associadas a situações similares da artista, uma série de cartões postais, explora as fronteiras da representação e da “identificação nostálgica com o elemento nativo

brasileiro” (Chiarelli, 2007: 81) por meio de uma prática que transforma o clichê do cartão postal em um discurso crítico. Anna Bella Geiger, descendente de imigrantes de origem judaica e polonesa, questiona as estruturas simbólicas nacionais e discute a impossibilidade de identificação justapondo os modos de fazer e costumes.

O discurso visual presente na construção e crítica dos conceitos de brasilidade, também reaparecem nas series fotográficas realizadas por Paulo Nazareth nos encontros com pessoas ao longo da sua viagem. Ele elabora um conjunto de imagens e narrativas que reinterpreta os ícones da identidade latina. Nos encontros com pessoas o artista formou esculturas sociais que revelaram a pluralidade das diversas Américas.

Como Ana Bella Geiger, Paulo Nazareth questiona as formas de reconhecimento indenitário de culturas regionais e nacionais. Suas imagens citam postais (Figura 2), as imagens fotográficas utilizadas como mercadoria, os retratos clichês, mas seus discursos são transformados por meio de placas informando: LLEVO RECADOS. A. LOS. EUAmérica / NO. ME. VOY. MIGRAR. A. EUAmérica / POSTAL / HECHO EN MEXICO / NOSOTROS TENEMOS DERECHO A ESTE PAISAJE / FRAGILE / FREE ALL DAY / ARTE / FOR SALE / VENDO MI IMAGEM DE HOMBRE EXOTICO. Os textos das placas criam legendas irônicas que testam a possibilidade de identificação imagética com as diferentes pessoas, culturas e nacionalidades diversas. Paulo Nazareth comenta a estética e os gestos dos cartões-postais, mas insere um elemento de improviso, uma espontaneidade que expõe os esquemas ficcionais, ideológicos, dos discursos utilizados e desmonta os símbolos por meio de uma paródia do homem exótico. Existe UMA identidade indígena ou UMA identidade nacional nos países percorridos? Como se situar como artista mestiço brasileiro no sistema das artes. O artista problematiza os símbolos artísticos e culturais, cria imagens que performatizam uma relação com o outro, interferindo nas imagens que habitam no imaginário.

O imaginário latino-americano se baseia, repousa principalmente num questionável sentimento de “autenticidade” das nações indígenas e afro-brasileiros que apaga a complexidade das diversas culturas e suas misturas, propagando um ideal romântico do homem selvagem “puro”. As diferentes nações indígenas no Brasil e em outros países latino-americanos constituem um contexto de múltiplas culturas periféricas, pouco conhecidas e valorizadas. Paulo Nazareth interfere de forma crítica na iconografia que encontra ao deslocar símbolos e problematizar os mitos nacionais (Figura 3). Seus retratos de índios urbanos exibem uma cultura periférica, localizada fora do centro hegemônico em espaços afastados dos centros econômicos.

## Conclusão

A identidade cultural é uma construção que depende da possibilidade de se reconhecer e identificar com o outro em um processo antropofágico de reconhecimento. Paulo Nazareth promove um espaço vivo e reacional que age em torno da noção de sujeito e registra os traços e efeitos da presença do outro no seu corpo. Trata-se de um ato político que promove pequenos deslocamentos do artista enquanto sujeito. A associação com diferentes matrizes culturais alteram a forma como o artista é percebido. Sua identidade é formada e transformada continuamente e renegociada a partir de uma prática nômade antropofágica que recupera as visualidades extraviadas e desloca as formas estáveis, testando e questionando as representações que nos rodeiam. Paulo Nazareth convida a reconhecermos-nos, a nos espelhar, estranhar e construir uma identidade que incorpore o olhar e a presença do outro.

## Referências

- Chiarelli, Tadeu (2007) "Anna Bella Geiger  
outras anotações para o mapeamento da  
obra." *ARS*, São Paulo, SP: CAP/ECA/USP,  
v.5, n. 10, agosto. São. Paulo, p. 80-89.
- Guattari, Félix (1990) *As três ecologias*.  
Tradução Maria Cristina F. Bittencourt.  
Campinas: Papirus.
- Melendi, Maria Angélica (2012) *Aqui é arte:*  
Paulo Nazareth. Em: *Paulo Nazareth, Arte  
Contemporânea/ Ltda*. Rio de Janeiro:  
Cobogó, 2012.
- Onfray, Michael (2009) *Teoria da viagem:  
poética da geografia*. Tradução de Paulo  
Neves. Porto Alegre: L&PM,.



# Jordi Bernadó: històries imaginades en llocs reals

ISABEL CODINA DE PEDRO

Espanha, fotògrafa. Licenciada em Belas Artes. Professora de fotografia na Escola d'Art i Superior de Disseny Serra i Abella (Catalunha).

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

**Resum:** Aquest article és un comentari sobre el llibre 'True Loving' de Jordi Bernadó, fotògraf nascut a Lleida l'any 1966. Les seves imatges de ciutats s'emmarquen dins l'estil documental en la tradició de Walker Evans i Gabriele Basilico mostrant sempre la cara més amarga i surrealista d'un territori habitat per personatges excèntrics.

**Paraules clau:** fotografia / paisatge / ciutat / històries humanes.

**Title:** *Jordi Bernadó: imagined tales in real places*

**Abstract:** *The article is about Jordi Bernadó's work, a photographer born in Lleida in 1966. His images about cities show a documentary style, in Walker Evans and Gabriele Basilico tradition, displaying the most bitter and eccentric side of inhabited places.*

**Keywords:** *photography / landscape / city / human stories.*

## Introducció

Les fotografies de Jordi Bernadó forcen el dubte de l'espectador sobre la veracitat d'allò que mostren. Tot i tenir un referent real i ser documents sobre l'entorn habitat, semblen tant inversemblants que es pot pensar que estem davant imatges construïdes o han estat el producte d'un muntatge.

El seu estil fotogràfic es caracteritza per una qualitat tècnica pròpia dels fotògrafs del segle XIX, treballant amb càmera panoràmica de format 6x9. Utilitza un enquadrament frontal que afegeix objectivitat a les imatges amb correcció de perspectives i una ordenació metòdica dels elements. D'aquesta manera ordena el caos i el despropòsit de la realitat que mostra. En paraules de Joan Fontcuberta:

*Bernadó logra que la realidad se parezca a un decorado. Los amantes de las etiquetas podrían llamar "realismo escenográfico" a su modo de hacer, y los estudiosos de los signos se deleitarán mostrando la fragilidad manifiesta de la relación entre el objeto y la imagen que lo representa (Bernadó, 1998:17).*

Podem trobar en el seu treball influències dels fotògrafs americans com Stephen Shore o William Eggleston que han treballat sempre en color, tot i que Bernadó va més enllà de la ironia que caracteritza la visió del paisatge a partir dels New Topographics, afegint un punt sarcàstic, potser més àcid al comentari sobre l'activitat humana en un territori donat. Destaca allò més absurd i surrealista dels llocs mostrant *petits contes divertits* com els anomena Christian Caujolle i posant en evidència que sovint la pretesa innocència dels habitants pot tenir conseqüències perilloses i derivar en la mort.

El títol de l'article fa referència a l'exposició *Storie imagnate in luoghi reali* celebrada al Museu de la Fotografia Contemporània de Mil à l'any 2008.

### 1. True Loving

*True Loving* consta d'un petit llibre incrustat en la portada on hi ha escrit el títol. El subtítol: *y otros cuentos*, ens anuncia la seva intenció d'explicar-nos contes. Els textos d'Adela García-Herrera, Christian Caujolle i Vicente Verdú serveixen de comentari a les fotografies que podem observar en el llibre gran sense cap text. Uneix així literatura i imatge.

El tema principal tracta sobre la idea d'Amèrica com a terra d'oportunitats, cosa que va fer que molts europeus i gent d'arreu del món emigrés cap allà cercant la "terra promesa" o el paradís, convertint-se en un mite.

En el seu llibre Bernadó ens recorda que la mitologia encara persisteix. Jugant amb l'absurd, la ironia i les contradiccions, les seves imatges representen petites històries quotidianes de la gent que viu dels records d'altres èpoques glòries, que conserva insígnies, objectes, cartes, fotografies, records d'algun petit esdeveniment que va succeir fa molt temps i que va marcar les seves vides. És un llibre que parla, en definitiva de la mort i del seu record.

Bernadó reforça la ironia sobre la idea de mite escollint aquells llocs més decadents i amagats del desert. La seva elecció no és fruit de l'atzar. Observant el mapa dels Estats Units es va interessar per aquells noms que coincidien amb ciutats a Europa i a Àsia: Tòquio, Bagdad, Roma, Barcelona, París, Atenes, Palestina. També va trobar noms curiosos com Paradise, Eden, Utopia, Loving, True o Happy. De seguida va sentir-se arrossegat per la idea de visitar aquests llocs, sense pensar massa en el què es trobaria. Un encàrrec li va permetre realitzar el seu projecte *Welcome utopia* que va acabar convertint-se en una exposició a la Sala Montcada de "La Caixa" l'any 2002 i en part del llibre *True Loving* l'any 2007.

True Loving correspon al nom de dues poblacions situades al comtat de Texas que mai han sobrepassat la xifra de 400 habitants. True situada al comtat de Young va ser fundada pel ramader George Terrell l'any 1877, que la va



**Figuras 1, 2 i 3.** Jordi Bernadó. *True Loving*, 2007 / *True / Loving*. Font: pròpia.

comprar i va oferir a tothom qui volgués assentament gratuït. Ara només queda l'edifici de l'escola i el seu cementiri.

A un kilòmetre es troba Loving que rep el nom del seu fundador Oliver Loving. Ell i el seu company Charles Goodnight van inspirar la novel·la *Lonesome Dove* de Larry McMurtry. Els seus habitants van establir una tradició romàntica: quan s'acosta el dia de San Valentí es reben milers de cartes i postals de tot el món perquè se'ls hi posi el mata-segells de Loving.

Curiosament el febrer del 2006, Loving County es va convertir en el focus d'un article al New York Times perquè un grup de 'llibertaris' volien 'fer-se càrrec' del seu govern. Van idear el *Free Town Project* que planejava comprar parcel·les de terra al comtat i conquerir el seu govern. L'objectiu era "eliminar regulacions opressives... i aturar l'aplicació de les lleis que prohibeixen actes sense víctimes entre adults, com el duel, els jocs d'atzar, l'incest, l'especulació, el canibalisme, i el tràfic de drogues". Sostenien que l'agutzil i els vigilants oprimien els residents castigant l'absentisme escolar, el tràfic de drogues, la prostitució i altres crims sense víctimes. Aquesta notícia apareguda al diari sobre la llibertat mal entesa pot semblar anacrònica però va succeir fa només 6 anys.

El desert americà és un lloc ple de paradoxes. Aparentment és un espai il·limitat i silenciós però en realitat està ocupat per comunitats molt diverses que realitzen activitats de tota mena. És un territori ideal per experiments militars per els quals es construeixen veritables escenaris de simulació de conflictes. Realitat i ficció es barregen en un mateix espai quan certes instal·lacions s'utilitzen per rodar pel·lícules o per documentar vídeo jocs. Per altra banda, acull comunitats utòpiques on només hi viuen persones de més de 60 anys o d'altres que es dediquen a les proves d'armes de foc. És també el lloc on es construirà el primer aeroport espacial turístic.

Les històries que planteja Bernadó en un primer cop d'ull fan somriure, però després d'haver vist el conjunt del seu treball, podem tenir un sentiment d'aflicció i neguit. Tenen la capacitat de destacar allò absurd i inclús surrealista, dels espais i les organitzacions espacials que existeixen en la realitat i mostren que la separació entre el paradís i l'infern està formada per una línia molt fina.

El seu treball té una clara tendència narrativa en empènyer l'espectador a imaginar el tipus d'esdeveniment que ha fet que en un lloc determinat es doni una barreja d'elements dispersos. És el cas de la fotografia Paris, Texas (Figura 4) on veiem una imitació de la torre Eiffel de Paris en mig d'un camp verd i davant d'un aparcament. Al peu de la torre apareix la silueta del mapa de Texas amb la inscripció *Paris* a l'interior. Aquest elements junt amb el barret texà a la part superior de la torre són elements força representatius de la manera de pensar dels residents locals.



*Paris, Texas*



*Happy, Texas*

**Figuras 4 i 5.** Jordi Bernadó. *Paris, Texas / Happy, Texas*. Font: pròpia.

La narrativa implícita en les seves imatges es confirma quan l'autor relata les experiències viscudes al llarg del viatge. Cada imatge condensa la memòria d'una anècdota, amaga una història que l'autor explica en les seves conferències i que dona un sentit diferent al treball. La història que l'espectador es pot imaginar és superada per la història real.

Amb la seva pràctica fotogràfica i amb el seu viatge cercant històries, ell en crea de noves on és el propi protagonista. En alguns casos, ell mateix s'ha trobat de vegades sent un mite, un visitant a recordar. Una de les anècdotes més sorprenents és la que explica del petit poble de Texas anomenat Happy. Els seus habitants estaven tant contents de rebre la visita d'un fotògraf català (el primer en anar a aquest lloc tant remot) que va sortir la notícia de la seva arribada publicada en el diari local. La imatge *Happy, Texas* (Figura 5) mostra a tot el poble reunit en una sala amb llums fluorescents, celebrant la seva Festa Major. Jordi Bernadó és convidat a la celebració i fa una fotografia com a testimoni de l'esdeveniment. Al cap d'un temps, quan ja ha tornat a Barcelona rep una carta amb remitent de Happy on se li demana que esculli entre la col·locació d'un monument en honor seu en una plaça de Happy o be una placa amb el seu nom en un carrer de Happy. Bernadó contesta que prefereix una placa amb el seu nom en un carrer de Happy.

## Conclusions

El treball realitzat per Jordi Bernadó a *True Loving* mostra el paisatge americà amb totes les seves contradiccions i fa d'aquest territori un lloc imaginari, retornant-lo al seu estat de terra mítica. Però els mites no sempre són alguna cosa en la qual emmirallar-se. Les històries són reals, els llocs també, però la seva combinació crea nous espais tan obscurs i tragicòmics que conviden a la reflexió.

## Referències

Bernadó, Jordi (1998). *Good News*.  
Barcelona: Actar  
Bernadó, Jordi (2007). *True Loving*.  
Barcelona: Actar.

Coolidge, M., Marí, B. (2002) *Conversa entre Matthew Coolidge i Bartomeu Marí*.  
Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme. n°  
233. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes.  
64-95

# Arte interativa — comunicação criadora

ELIANE CRISTINA DE CASTRO

Brasil, artista visual. Graduação em Licenciatura em Artes Visuais, Faculdade de Artes do Paraná. Atua como professora de artes e informática.

Artigo completo recebido a 11 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** Esta pesquisa procura refletir e apresentar hipóteses sobre a aplicação das novas tecnologias na produção artística envolvendo novos limites da interação do público com a obra de arte. A análise da obra interativa digital “Descendo a escada”, da artista brasileira Regina Silveira, será proposta através da investigação de elementos da trama interativa e baseada em questões de comunicação e criação digital. Diante das evidências relacionais, esta pesquisa reflete sobre a ruptura de paradigmas na produção e na apreciação da arte.

**Palavras chave:** interatividade / arte digital / tecnologia / arte contemporânea.

**Title:** *Interactive art — creative communication*

**Abstract:** *The present paper is dedicated to reflection and hypotheses on the application of new technologies in artistic production involving new limits of the public interaction with artworks. The analysis of the digital interactive work “Going down the stairs”, of Brazilian artist Regina Silveira, will be proposed through the investigation of elements regarding the interactive story line and based on communication and digital creation matters. Faced with the relational evidences, this research reflects upon the rupture in paradigms in art production and its appreciation.*

**Keywords:** *interactivity / digital art / technology / contemporary art.*

## Introdução

O fenômeno internacional da interatividade tem sido utilizado sucessivamente na sociedade contemporânea. As tecnologias e as redes de relacionamento humano aplicadas a esse fenômeno possibilitam sugerir uma comunicação criadora fundada em atos construtivos.

Diante desse panorama o presente artigo visa refletir sobre os direcionamentos da arte contemporânea, o uso das novas tecnologias e os limites da interação do público com a obra. Ainda, considera a interatividade como continuidade do ato comunicativo do artista. Numa relação de trocas, o fluxo de informação distribui em fases e gera continuidade ao processo.

O processo investigativo foi construído restrito à abordagem da arte digital e das instalações interativas. Autores contemporâneos que argumentam sobre o uso das novas tecnologias, da comunicação e a construção da obra de arte, contribuíram com o aporte teórico para este artigo e para as análises da obra de arte interativa digital "Descendo a Escada" (2002), da artista brasileira Regina Silveira.

Regina Silveira é natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Doutora em artes na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP/BR). Participou de diversas bienais nacionais e internacionais, como a Bienal do Mercosul (2001, 2011) e a 6ª Bienal de Taipei (2006). Foi bolsista da John Simon Guggenheim Foundation, entre outras.

A obra em análise foi desenvolvida em colaboração com o Itaulab, laboratório de mídias interativas do Instituto Itaú Cultural, para a primeira Bienal de Arte e Tecnologia [*emoção art.ficial*] realizada de agosto a setembro de 2002, no Instituto Cultural Itaú em São Paulo, Brasil.

### 1. Arte Interativa Digital

Diante da pesquisa efetuada, este estudo reconhece que as vertentes da criação digital vão se fundamentar principalmente no movimento de vanguarda da arte conceitual e nas ações artísticas do grupo Fluxus e Arte Postal.

Neste breve estudo, arte digital é considerada limitada aos trabalhos artísticos que empregam tecnologias digitais tanto para sua produção, armazenagem ou apresentação. O que não designa uma forma estética específica, mas uma produção artística com processos de comunicação na criação (Paul, 2002).

Essa rede criativa tecnológica que desponta no século XXI, sugere uma ampliação das capacidades do criador, ao se considerar que a maioria dos processos criativos tende a ser efetivada em equipe e, conseqüentemente, coletivamente. Profissionais de outras áreas são conectados a uma rede criativa para auxiliar na produção do produto artístico interativo. Como integrante final dessa rede, o público passa da posição de observador para agente interator no espaço da criação. O corpo do interator é o motor que gera o acontecimento da obra. Na trama interativa, o interator pode ser instigado, por meio de uma narrativa fictícia multisensorial que absorve seus sentidos e altera a sua percepção. O desenho dessa narrativa, em um estágio avançado, pode absorver o interator e conduzi-lo para navegar nas diversas portas disponíveis na rede da obra.

Como uma peça de teatro, as ações são imediatas às reações, Manovich (2007) defende essa forma de arte como um evento estético. Que instala o corpo do interator em um tempo sequencial que se desdobra, diante do jogo sensorial provocado por uma interface. Porém, as formas de interação que podem surgir desses produtos artísticos, tendem a se consolidar em um ambiente de





**Figura 1.** Vista da instalação *Descendo a escada*, de Regina Silveira, 2002. Acervo: Instituto Itaú Cultural. Fonte: Itaú Cultural.

rede com impulsos de comunicação multisensorias que absorvem o interator. Uma sedução estética proveniente da interface amigável, que solicita os recursos emocionais, perceptuais e cognitivos do interator para resultar num evento estético operacional.

Em reflexão, a essa nova trama artística, observa-se um novo paradigma no sistema de arte. O público transita da posição de observador para agente interator. Um limiar que descortina níveis de comunicação da obra com o público e insere questionamentos ao sistema de arte e a criação.

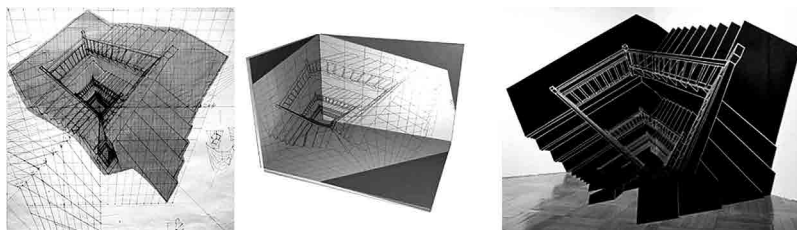
## **2. Descendo a escada: outros limites para observadores**

Como produção compatível com os objetos deste artigo, optou-se por investigar alguns aspectos técnicos, tecnológicos e criativos da obra “Descendo a escada” (figura 1), da artista brasileira Regina Silveira (2002).

Na busca pela gênese criativa, elemento primordial para a análise, optou-se pelo uso de conceitos baseados nas redes de criação. A partir dos depoimentos de Regina Silveira, pode-se observar uma rede interligada de artistas e criações. Em analogia ao conceito de Salles (2004) sobre criação artística, nota-se que o percurso criativo quando observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações com operações ligadas.

Regina Silveira ao afirmar que sua criação interativa digital parte de uma transposição da obra “Escada Inexplicável II” (figuras 2 e 3), sugere o desencadear do processo tendo como influências obras de Marcel Duchamp e Muybridge. Obras que partiram da busca dos artistas pelos processos investigativos sobre o movimento e o cinema.

Observa-se que esse fator de criação em desdobramento tendo como base obras de outros artistas, surte melhor efeito á obra de arte digital quando ocorre em ambiente interdisciplinar. Há uma ampliação das capacidades cognitivas



**Figura 2.** Regina Silveira: esboços para a instalação *Escada Inexplicável II*.

**Figura 3.** Regina Silveira: *Escada Inexplicável II*, 1997. Pintura sobre recorte de poliestireno. Acervo da artista. Fonte: Itaú Cultural.

do criador, pois o processo criativo passa a impor regras tecnocientíficas favoráveis às relações de comunicação entre as diferentes áreas que permeiam o fluxo do processo.

A obra “Descendo a escada” construída por meio de distorção da perspectiva, busca causar perplexidade ao público e instigá-lo a explorar esse espaço vertiginoso. Uma trilha sonora iniciada juntamente com o movimento de descida dos degraus do interator, no espaço da obra, tende a completar o evento artístico e validar a poética da artista.

Em continuidade, o estudo parte do “*modus operandi*” de Sogabe (2011) para esclarecer as relações dos elementos físicos da obra: espaço, público, interfaces, gerenciador digital e outros dispositivos. Itens que atuam em conjunto para absorver o interator por meio dos impulsos da comunicação multisensorial gerada na estrutura da obra.

Em hipótese, ao reconhecer cada elemento, a obra se torna uma rede. Cada ponto da trama permeia um ambiente plural. Fator que vêm a ampliar os canais de comunicação e de acesso da obra aos vários níveis sociais.

## Conclusão

Diante das análises, observou-se que a produção artística com o uso das novas tecnologias apresenta um processo de criação híbrido. A convergência dos conhecimentos dos profissionais enriquece a rede criativa e viabiliza a construção interativa digital. Ainda, reconhece que o compartilhamento do processo criativo, enfatiza uma tendência artística com estrutura de rede.

As abordagens efetuadas no cruzamento de informações entre autores contemporâneos auxiliaram desvelar as vertentes da criação digital, o fluxo de comunicação da obra com o público e os elementos para a conclusão da trama interativa.

Os avanços tecnológicos em parceria com artistas evidência o nascer de

outro sistema de arte. Permeado pela comunicação, por características de multiplicação e com tendência de possibilidades infinitas. Fomentado segundo Cauquelin (2005), por meio de indústrias, empresas de microeletrônica, produtores de filmes ou simplesmente pesquisadores de tecnologia. Setores da sociedade que tem interesse em descobrir novas possibilidades de mercado.

Fator que localiza o desenvolvimento de arte interativa digital em ambientes não formais de arte. Como no caso da obra “Descendo a escada” que foi viabilizada por um instituto fomentador da pesquisa em arte digital.

Ainda, as questões de interação tendem a ser consolidadas mediante a ação provocada pela comunicação multisensorial proveniente de um apelo estético. A obra busca interpelar o interator por meio de sua emoção, percepção e cognição para resultar na conclusão do evento artístico. Dessa maneira os limites do público com a obra de arte avançam juntamente com o uso das novas tecnologias na criação.

Os novos limites da arte no início desse século tornaram-se evidentes: o público, a criação, o artista e a interação humana denotam novos paradigmas e novos ritmos para a arte e a sociedade.

## Referências

- Biazus, Maria C. Vilanova (2005) [ART. DIGITAL]. [DVD-ROM] São Paulo: Instituto Arte na Escola
- Cauquelin, Anne (2005) *Arte Contemporânea: uma introdução* [tradutora Rejane Janowitz]. São Paulo: Martins.
- Itaú Cultural (2012) [Emoção Art.ficial] *bienal internacional de arte e tecnologia* (2012) [Consult. 2012-07-02]. Disponível em < URL: <http://www.emocaoartficial.org.br/pt/artistas-e-obras/emocao-1-0/>
- Itaú Cultural (s.d) *Descendo a Escada*. [Consult. 2012-07-02]. Disponível em < URL: [http://www.itaucultural.org.br/emocaoartficial\\_expo/index.cfm?&cd\\_pagina=1415&CFID=12042687&CFTOKEN=23806701&jsessionid=5c30dd5effaf64537a6a](http://www.itaucultural.org.br/emocaoartficial_expo/index.cfm?&cd_pagina=1415&CFID=12042687&CFTOKEN=23806701&jsessionid=5c30dd5effaf64537a6a)>.
- Manovich, Lev (2007) “A interação como evento estético.” *Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação – Universidade Federal de Juiz de Fora*. Vol.1, n.1. Minas Gerais [Consult. 2012-07-07]. Disponível em <URL: <http://www.ppgcomufjf.bem-vindo.net/lumina>>.
- Paul, Christiane (2002) *Renderings of Digital Art*. New York: The MIT Press. [Consult. 2011-09-21]. Disponível em < URL: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1577254?Uid=2&uid=4&sid=21101166994741>>
- Regina Silveira (s.d) [Consult. 2012-07-02]. Disponível em URL <<http://reginasilveira.com>>.
- Salles, Cecília (2004) *Gesto inacabado*. São Paulo: Annablume.
- Salles, Cecília (2006) *Redes da Criação: Construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte.
- Sogabe, Milton Terumitsu (2011) “Instalações interativas mediadas pela tecnologia digital: análise e produção.” In *Anais: 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro.

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

ANNA NUALART-TORROJA

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

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

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

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

**Title:**

*Francesc Artigau: Pop-Art in large format gouache*

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

**Keywords:**

*Gouache / plywood / Pop-Art / polyptic.*

## Introducción

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

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

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

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

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

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

### **1. Materiales y técnica pictórica**

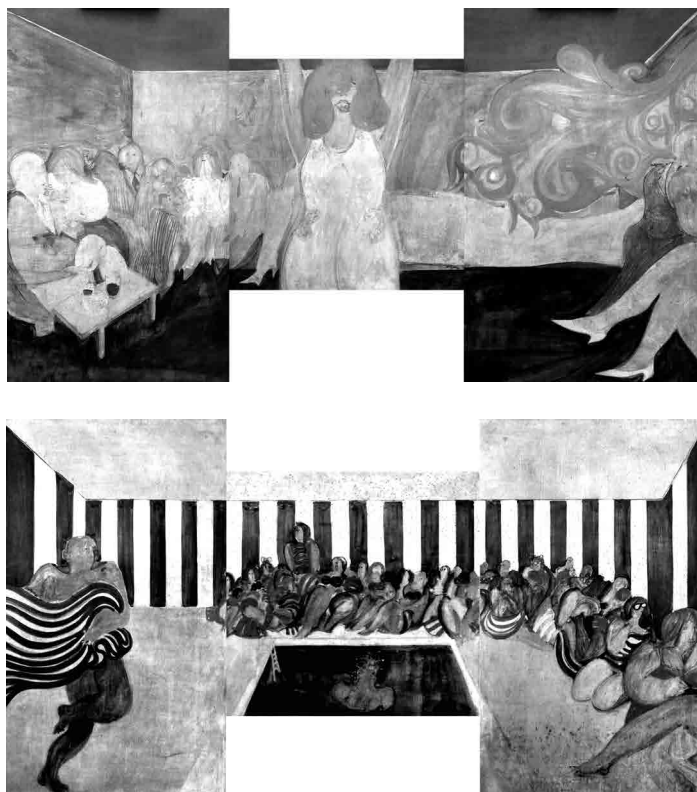
Existe una aparente contradicción entre la resolución de la modernidad temática de la obra y la técnica pictórica utilizada aquí por Artigau, pero se trata de una apariencia — una falsa percepción — como se intenta demostrar en éste análisis.

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

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

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

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



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

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

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

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

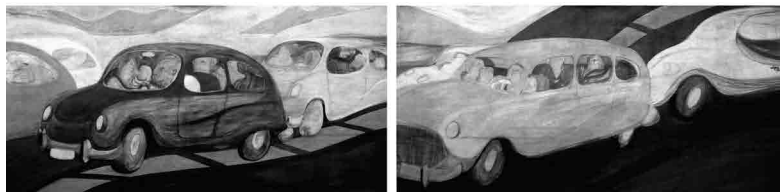
Artigau tampoco observa la tradición al dibujar los motivos de sus obras: no se trata en este caso de un dibujo previo trasladado a la obra mediante una cuadrícula o un cartón estarcido. No se ha dibujado sobre la preparación con la finalidad de ocultar el trazo bajo la pintura o construir un espacio-escenario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

## 2. La representación

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

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

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

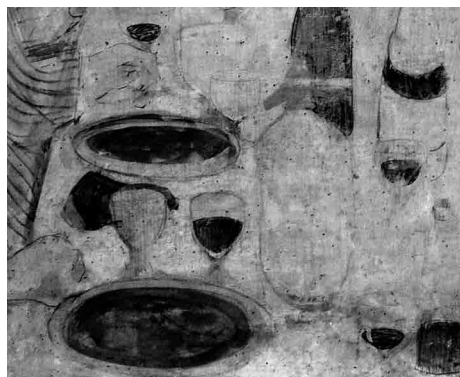


**Figura 3.** Díptico de los coches (Número de inventario H 3031/ H3032). Museu de l'Hospitalet (Barcelona, España). Fuente: propia.

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

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





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

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

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

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

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

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

### Conclusiones

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

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

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

# Andrea Brandão: “Colecção de nomes e de coisas”

PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA

Brasil, artista visual. Bacharelado em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 1989. Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2001. Mestrado em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 1997. Doutorado em Educação, na Área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2005. Professora na Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (Estado de São Paulo).

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

**Resumo:** O artigo trata de uma reflexão sobre o processo de instauração da exposição “Colecção de nomes e de coisas” da artista portuguesa Andrea Brandão, realizada na Plataforma Revólver Project, Lisboa, em setembro de 2012. Apresenta uma análise da estrutura expositiva, aborda a noção de “coleção”, de “cenas” e a importância das camadas de significados que são construídas pelo próprio processo experimental de instauração da exposição.

**Palavras chave:** Andrea Brandão / coleção / objetos / poética / livros.

**Title:** *Andrea Brandão: “A Collection of names and things”*

**Abstract:** *The article is a reflection about the process of establishment the exhibition “Collection of names and things” by the portuguese artist Andrea Brandão, in a Plataforma Revólver Project, Lisbon, in September 2012. This analysis presents structure elements of the exhibition and discusses the notion of “collection”, “scenes” and the importance of the layers of meaning that are built in the setting up the exhibition.*

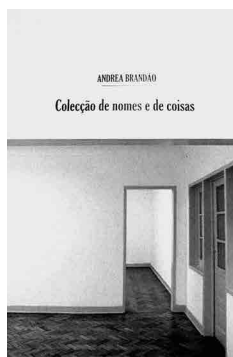
**Keywords:** *Andrea Brandão / collection / objects / poetic / books.*

## Introdução

O artigo trata de uma reflexão sobre o processo de instauração da exposição “Colecção de nomes e de coisas” da artista portuguesa Andrea Brandão, realizada em setembro de 2012 na Plataforma Revólver Project.

De trajetória singular e multifacetada, Andrea teve sua formação inicial em Design Industrial na UTL, e posteriormente em Artes Plásticas no Ar.Co. Nasceu em Vila Nova de Gaia em 1976, vive atualmente na cidade de Lisboa.

“Colecção de nomes e de coisas” caracteriza-se por um longo percurso de



**Figuras 1 e 2.** Andrea Brandão. Vista da *sala que antecede*.  
Exposição "Colecção de nomes e de coisas" / *Sala que antecede*,  
fac-símiles, Plataforma Revólver Project, Lisboa, setembro/2012.  
Crédito: Hugo Rodrigues Cunha e Maria Lopes.

produção, e envolve um conjunto de processos que determina uma amplificação da ideia de "coleção" e "cenas," a partir de uma relação sígnica entre objetos, constructos verbais, suportes historicizados — os livros — e referências a cadernos de notas, que são observados como contentores de estratos mnemônicos associados a escrita e a palavra.

O termo "coleção", presente no título da exposição, sugere algo mais que o conceito — comumente associado ao termo — que o define como sendo a reunião de uma série de objetos selecionados e agrupados por determinados critérios que variam entre o valor cultural, científico ou mesmo sentimental.

Para Andrea Brandão, a "coleção" está na ordem do experimental: colecionar é um ato de experiência, elemento fundamental do processo de construção poética da artista, que propõe uma relação significativa com os "nomes" e as "coisas", que vão sendo integradas a sua memória e a sua existência. A artista, desse modo, concebe cada "objeto" dentro de seu próprio espaço-tempo, despojando-os de sua condição individual ou funcional, para lançá-los em outras conexões, muitas vezes imprevisíveis.

Construir uma coleção com tal entendimento é "estilhaçar o *continuum* temporal dos objetos e, com isso, ajudar a abrir ângulos novos de conhecimento" (Perrone & Engelman, 2005: 88). Nesse sentido, o processo da artista não visa uma classificação racional das coisas, mas apresenta a ordem subjetiva do colecionador (Perrone & Engelman, 2005: 89). Muito embora alguns objetos ainda guardem certos indícios de uma função anterior, é nesse espaço indicial, entre memória individual e memória coletiva, associada a objetos carregados de história que se estabelece o fio condutor da coleção construída pela artista.



**Figura 3.** Andrea Brandão. Sala dos livros. Exposição “Colecção de nomes e de coisas”, Plataforma Revólver Project, Lisboa, setembro/2012. Crédito: Hugo Rodrigues Cunha e Maria Lopes.

**Figura 4.** Andrea Brandão. Detalhe do processo de desenho, capa do livro “Fumo” de Ivan Turguénev. Julho/2012. Crédito: Andrea Brandão.

**Figura 5.** Andrea Brandão. Sala dos objectos. Exposição “Colecção de nomes e de coisas”, Plataforma Revólver Project, Lisboa, setembro/2012. Crédito: Hugo Rodrigues Cunha e Maria Lopes.

Esses objetos, em especial os livros, são elementos culturais muito potentes e catalisadores de conteúdos simbólicos, e como tais são percebidos pela artista a partir de sua complexidade estrutural ligada a enorme “variedade do repertório de seus elementos” (Santos, 2012: 69).

Por meio do objeto-livro, certas construções relacionais são estabelecidas com outros objetos e com o próprio espaço, seja de modo intuitivo ou proposital, seja por meio da forma — material ou visual — que é vislumbrada nos cadernos de nota da artista, nos desenhos, fac-símiles, maços de papel, folhas soltas etc. — ou ainda em conotações mais abstratas como a sequência de percurso da própria exposição e a construção de ‘cenas’ — termo utilizado pela artista, e que designa um conjunto de situações que criam uma determinada narrativa visual.

Nesse sentido, o espaço expositivo é estrategicamente elaborado em dois momentos específicos e que são presentificados em três salas:

*[...] sala que antecede/sala dos livros/sala dos objectos — e está organizada em dois grandes volumes. Um comporta todos os trabalhos e projectos que até à data apenas existiam no meu ateliê. Trabalhos de parede, plinto, prateleira, ou mesa, dispostos muito próximos entre si, como um cabinet de curiosités. O outro é um trabalho em torno dos livros, a minha biblioteca pessoal em trompe-l'œil (Brandão, 2012).*

### 1. Sala que antecede

Esta sala está baseada na construção de uma “cena”, concebida a partir da resignificação de elementos de comunicação visual em elementos formais de modo a propor uma narrativa visual. Assim, o nome da exposição e o nome da artista colocados acima da linha de visão do observador deixam de ser elementos aparentemente informativos para serem vistos como uma metáfora para o livro, fazendo referência a uma espécie de “folha de rosto” a introduzir o observador no espaço expositivo (Figura 1).

Corroborando para essa construção conceitual, a artista apresenta ainda nesta sala uma série de *folderes* (desdobráveis), com fac-símiles de páginas de seus cadernos de nota e que se referem a sua “coleção de nomes” (Figura 2).

É nesse “jogo” de associações, de representações e de simulacros desenvolvidos na estruturação do espaço que há uma sobreposição de camadas de significados, nos quais a artista reprograma os aparatos e os elementos comumente ligados a “comunicação expográfica” de modo a questionar o estatuto da obra de arte pela transformação dos “enredos” em “formas” (Bourriaud, 2009).

O que se propõe depois disso na passagem da “sala que antecede” para a “sala dos livros” é outra cena, caracterizada por uma situação paradoxal, que é a hipótese de se estar diante um espaço vazio (Figura 1), contrapondo-se

fortemente a uma ideia de “coleção” como sendo uma vasta reunião de objetos.

O sentido dessas “cenas” constantemente presentes na obra da artista está ligado principalmente a situações formais que conferem peso aos mais invisíveis processos, e a criação de linhas poéticas e relatos alternativos nos quais o espaço expositivo também se torna um espaço de criação/produção como qualquer outro (Bourriaud, 2009).

## 2. Sala dos livros

Os livros aparecem constantemente como referências aos fluxos de narração que alimentam permanentemente as micro-ficções em torno da exposição. Nesta “sala”, o ato se sobrepõe a matéria, pois os livros estão aqui evocados pelo desenho (Figura 3). Para Andrea Brandão, o desenho é antes de tudo gesto, que se manifesta em função de um situação dialética que contrapõe objeto real (livros) e sua ficção (desenho). A artista refere-se a “sala dos livros” como sendo uma visão em *trompe-l'œil* de sua biblioteca particular, e novamente, o simulacro — já expresso pelos fac-símiles dos cadernos colocados a entrada — torna-se uma possibilidade de resignificação de objetos, nos quais os desenhos suportam, literalmente, camadas de construções gráficas que exploram a própria história do objeto-livro que representam (Figura 4).

Os desenhos são formas traduzidas, inclusive pelo modo como são apresentados; no qual o processo de visão é tomado em conta (o desenho é realizado invertido como se fosse uma referência a imagem que se forma na retina) e o texto torna-se ele próprio desenho (Brandão, 2012), o que permite assim uma nova experiência com relação a visualidade de seu original, nesse sentido há uma “prática de deslocamento que valoriza enquanto tal a passagem dos signos de um formato para outro” (Bourriaud, 2011: 141).

## 3. Sala dos objectos

A “sala dos objetos,” segundo a artista, representa o segundo volume de sua exposição e comporta todos os trabalhos e projetos que existiam em seu atelier até a data da montagem.

Os objetos dispostos muito próximos entre si sugerem a visualidade de um *cabinet de curiosités*, e tal proposição determina uma ideia de reunião de objetos, que rememora aspectos da história e do percurso de vida da artista.

É possível, desse modo, amplificar a percepção da “sala dos objectos” a partir da noção de “imagens de pensée,” na qual a artista elabora tridimensionalmente, em seu espaço de trabalho, uma série de aforismos, notas, transcrições que se dão pelas coisas meticulosamente colocadas no entorno dessa sua área de trabalho, e nesse aspecto a coleção de objetos emprega uma “metodologia”,

que está presente nos cadernos de notas da artista; imaginando, portanto, o espaço como um contendor de anotações tridimensionais que dialogam com as listas propostas na “coleção de nomes.”

### Conclusão

Na exposição “Coleção de nomes e de coisas” de Andrea Brandão, as camadas de significados são estabelecidas por construções relacionais entre os objetos, o espaço expositivo, a artista e o público. As memórias — individual e coletiva — atuam determinando o acontecimento vivido, mas também o acontecimento lembrado fruto da relação com a coleção e que segundo Walter Benjamin (1994: 37) “é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”

Sem dúvida, a artista trabalha com suas próprias memórias afetivas, mas principalmente com o peso conferido a processos dialógicos aparentemente invisíveis, e por meio dos quais são estabelecidos fluxos de citações visuais, de rupturas, de deslocamento, de resignificação de objetos, e também de transformação do espaço expositivo em espaço de produção, tanto quanto é o seu atelier.

A estrutura da exposição permite antever que o percurso e o processo são elementos que definem e sustentam as relações entre materiais carregados de história e sua reorganização/reapresentação dentro de um sistema de produção, que implica na ideia da revelação de possíveis sentidos imanentes, impondo tensões, não apenas materiais, mas também tensões na forma como os objetos e coisas são estruturados no (e pelo) espaço. Cada sala da exposição insere o observador dentro de um percurso temporal, que evoca também uma espécie de referencia ao percurso existencial da artista, conectando-o aos objetos, nomes e coisas que a rodeiam.

### Referências

- Benjamin, Walter (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Pós-produção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bourriaud, Nicolas (2011). *Radicante, por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes.
- Brandão, Andrea (2012). *Coleção de nomes e de coisas*. Acesso: 28/11/2012.
- Disponível em: <http://www.artecapital.net/plataforma.php?id=38>
- Carasés, Marie-Haude & Marchand-Zanartu, Nicole (2011). *Images de pensée*. Paris: RMN.
- Perrone, Cláudia Maria & Engelman, Selda (2005). *O colecionador de memórias*. Revista: Episteme, Porto Alegre, n. 20, p. 83-92, jan./jun. 2005. ISSN 1413-5736.
- Santos, Milton (2012). *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP.



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

JOSÉ NARANJO FERRARI

Espanha, artista visual — pintor. Licenciado en Bellas Artes (especialidad pintura) y DEA (Diploma Estudios Avanzados). Afiliación actual: Becario — Personal Investigador en Formación. Profesor en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla en las asignaturas de Fundamentos de la Pintura II y Pintura del Natural.

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

**Resumen:** En esta comunicación presentamos una revisión de la producción artística de Ocaña (Cantillana, 1947- 1983) basada en dos fundamentos de su vida y su arte: La homosexualidad y la pintura. Pondremos en valor la obra plástica y el accionismo de Ocaña, estudiando la conciliación entre ambas áreas a través de la homosexualidad y el travestismo. Argumentamos la indisoluble union entre pintura y acción en la obra de Ocaña.

**Palabras clave:** Ocaña / homosexualidad / pintura / travestismo.

**Title:** *Ocaña. The painting transvestite. Homosexuality and transvestism as foundations in Ocaña's work*

**Abstract:** *In this communication, we provide us with a review of Ocaña's artistic production (1947-1983, Cantillana, Seville). It is based on two foundations of his life and his art: The homosexuality and the painting. We will put in value the plastic work and Ocaña's accionismo, studying the relation between both areas across the homosexuality and the transvestism. So, we argue the indissoluble union between painting and action in Ocaña's work.*

**Keywords:** *Ocaña / Homosexuality / painting / transvestism.*

## Introducción

*Tradicionalmente la profesión de artista ha ofrecido a los homosexuales un medio para expresar su sensibilidad (Cooper, 1991: 7).*

El controvertido y multidisciplinar José Pérez Ocaña (Cantillana, 1947- 1983) confirmó esta teoría desde su inocente infancia hasta su muerte. Su particular vivencia y escenificación de la homosexualidad, marcó su vida y su producción plástica, convirtiéndolo en uno de los máximos exponentes del movimiento homosexual español e icono de la movida de Barcelona en los años 70, liderando el movimiento contracultural de la ciudad en el postfranquismo y la transición española. La homosexualidad es el nexo entre arte y vida en este artista y la consideramos motor de sus acciones y causa de la aceptación y repercusión de su arte. Estudiaremos como su visión del travestismo y escenificación teatral de su cotidianidad y costumbres populares andaluzas, junto al activismo en defensa de los derechos homosexuales, produjo una obra intangible y efímera en su producción artística que hoy se revaloriza como arte de acción y performativo.

En la actualidad el interés sobre Ocaña se dirige a fu faceta como personaje y activista, desatendiendo a veces su trayectoria como artista plástico que le es inherente al individuo para su correcta comprensión. Proponemos una lectura completa de la producción de Ocaña, partiendo de la premisa que el propio artista manifestó durante toda su vida: ser considerado pintor. Nuestro objetivo es poner en valor las dos áreas de creación del artista, revelando la conciliación de ambas a través de la homosexualidad. Nuestro estudio consta de dos puntos principales: la homosexualidad como impulso creativo y la pintura como fin.

### **1. La homosexualidad como impulso creativo**

La homosexualidad en Ocaña condicionó su vida desde niño. Su condición sexual ha marcado cada acontecimiento de su vida personal, social y artística. De una u otra forma, este factor aparece asociado a cada etapa y circunstancia de nuestro personaje; desde el estímulo para salir del pueblo buscando nuevos horizontes personales, hasta la fama de su travestismo, su obra y producción artística o la incondicional lucha por los derechos de los homosexuales.

Desde niño su sentimiento de diferencia hacia los demás lo llevó a desarrollar una sensibilidad artística muy acusada acrecentada por las características del pueblo donde nació y vivió, con una sociedad matriarcal donde la mujer dominaba la vida social y festiva, aspecto antropológico que marcó la personalidad del joven artista. Ocaña vivió su niñez y juventud reprimido por la sociedad conservadora y tradicional de un pueblo extremadamente religioso como Cantillana, del cual supo obtener la esencia festiva y popular que desplegó más tarde en el ideario fetichista de sus creaciones. La marginación por su sexualidad y la necesidad de realización personal, junto a sus aspiraciones artísticas impulsan a Ocaña a salir del pueblo buscando nuevas expectativas que desembocó en una fulgurante carrera artística. La homosexualidad es la que sitúa al



**Figura 1.** Fotografía de Ocaña travestido durante el rodaje del corto *Ocaña, der ángel der in der cual sing.* Berlín (1978) Foto: Boris Lehman. Archivo Familia Ocaña.

**Figura 2.** Ocaña, *Autorretrato con mantón azul.* 82 x 65 cm. Óleo sobre lienzo. Familia del artista. Cantillana. Sevilla. Fuente propia.

**Figura 3.** Ocaña travestido interactúa con su pintura, Exposición *Un poco de Andalucía*, galería MecMec. Barcelona 1977. Foto autor desconocido. Archivo familia Ocaña.

artista en Barcelona, una ciudad que se visionaba como cuna de libertades en una época de represiones.

En Barcelona el artista asume y reivindica su sexualidad libremente como respuesta o desagravio a tantos años de marginación y represión sexual e incompreensión artística ya que Ocaña nunca fue reconocido como artista en Cantillana. En la contracultura barcelonesa de los setenta el movimiento homosexual tuvo una importante expansión y auge provocados por la euforia de final de la dictadura y Ocaña aprovechó esa oportunidad. La ciudad le ofrece la libertad sexual y reconocimiento deseado, el espacio idóneo para desplegar su mundo creativo, y Ocaña aporta a Barcelona la fiesta, la ingenuidad y la alegría que convertirían en célebres a las ramblas, y esa etapa revolucionaria de la cual se encumbra como icono. (Nazario, 2004)

El artista andaluz exterioriza su homosexualidad sin pudor y opta por el travestismo como uno de sus medios de expresión, mirando de modo creativo hacia tradiciones y arquetipos del pasado, de su infancia y la cultura popular andaluza; recreando la misma iconografía que en sus pinturas. Se forja un personaje público, se hace popular y es reconocido en el mundo artístico y underground por sus disfraces, escándalos y defensa de los derechos homosexuales. La calle, los actos públicos, el entorno cotidiano serían el escenario utilizado por Ocaña para mostrar su homosexualidad mediante performances y actuaciones esperpénticas, dando lugar a un travestismo que fue en su momento reconocido como revolucionario y transgresor. Ingenuamente Ocaña convertía en parte de su obra artística cada paseo "ramblero", cada disfraz de vieja o mujer andaluza, sus pioneros strip-teases o actuaciones inesperadas en espectáculos y manifestaciones reivindicativas.

Esta faceta fue inmortalizada por otros artistas del mundo audiovisual y de la fotografía que se sumaron al mundo creativo de Ocaña, desarrollando una obra en paralelo a la producción plástica del pintor, en la que Ocaña no era autor, si no la obra en sí. Es la revisión actual de su legado creativo la que revaloriza ese material producido por otros artistas, aglutinado en fotografías, audiovisuales o películas (protagoniza "Ocaña, retrato intermitente", "Manderley", "Silencis", "Ocaña, der engel in der qual singt", todas de temática homosexual o travesti) (Figura 1) como documentación del arte efímero y performativo de Ocaña. Recientemente varias exposiciones monográficas se han encargado de poner en valor esta producción anexa sobre Ocaña.

Ocaña se consideraba un artista integral, y su concepto de arte lo extendía a diversas disciplinas; y aunque era consciente del interés que despertaba sus actos travestidos, la calificación de "arte" la quería dirigida a sus cuadros y sus montajes expositivos, y no hacia sus acciones. El travestismo en Ocaña no va ligado a su sentimiento homosexual, él repite hasta la saciedad que no pretende

ser mujer, no aspira a planteamientos transexuales. Siempre dejó claro que no era un travesti, aunque ese adjetivo lo acompañó durante toda su carrera. Ocaña utilizaba el travestismo en su vida como manifestación festiva de su homosexualidad, como arma provocativa y reivindicativa, además del uso mediático y publicitario para estar presente en la vida cultural y artística de la época. Debemos tener presente que la homosexualidad de Ocaña se hace pública e invade de la escena artística gracias a su faceta de pintor.

## 2. La pintura como fin

Desde niño quiso ser pintor. Ocaña encontró en el arte, en todas sus manifestaciones populares y plásticas, un medio de realización personal para dar rienda suelta a su sensibilidad y creatividad. En el pueblo se inició en las artesanías tradicionales a través de las fiestas religiosas. Estos orígenes se reflejarán en la técnica e iconografía de sus pinturas, cargada de fetiches y sabor popular.

La pintura autodidacta de Ocaña aglutina influencias expresionistas y fauvistas, con claras alusiones a la pintura de Chagall. Se acerca a planteamientos y estética naif, y así fue calificada, ante la insistente negativa del propio artista. Se ha cuestionado mucho la obra pictórica de Ocaña, su calidad plástica y validez, ya que su pintura no encuentra sentido desligada del contexto, la vida y actuaciones del personaje. De hecho, su obra pictórica no comenzó a ser valorada y tenida en cuenta hasta que no está avalada por el bagaje vital del artista y es reconocido como personaje social y activista homosexual de la contracultura barcelonesa, concretamente a partir de su exposición en la galería Mec-Mec y el estreno de la película “Ocaña, retrato intermitente” (dirigida por Ventura Pons) en 1977.

Su pintura se convierte en muchas ocasiones en el testimonio y obra física de un arte efímero y de acción en la calle; en su obra inmortaliza los disfraces y acciones de sus intervenciones, o el entorno y personajes que rodean al artista, convirtiéndose en documento gráfico tradicional y popular (Figura 2).

El artista siempre defendió la práctica de la pintura y el concepto de cuadro como mercancía artística. Ocaña ante todo se consideraba pintor, y utilizó todos los medios posibles para patrocinar su pintura. Aunque su creatividad derivó también a otras disciplinas su mayor producción artística la encontramos en sus cuadros, su pintura es el legado material de su creatividad más sincera (Figura 3). A sus pretensiones de evolución y confianza en su pintura debemos el elevado número de obras producidas en su corta carrera artística (1970-1983), que al igual que su carrera performativa o cinematográfica quedó sesgada por su repentina muerte, quedando inconclusa o prematura, lo cual puede dificultar el juicio objetivo de su obra.

A pesar de todo, Ocaña era consciente de sus limitaciones en la pintura, y

se descubrió como un artista completo, abriendo múltiples campos a raíz de la pintura. Su amplio concepto del arte le llevo a hacer de su vida su mejor obra.

*Hacer una exposición y hacer un montaje, ambientarlo todo y poner después los cuadros.....no es arte sólo pintar un cuadro como la sociedad burguesa había plantado, yo qué sé; pintar un cuadro sobre un caballete o un bastidor puede ser burgués, pero a mí me da igual. Yo siento pintar, siento cantar y cuando canto creo que estoy haciendo arte y cuando me visto de mujer... me parece que estoy haciendo arte... (Chamorro, 1983).*

## Conclusión

A pesar de carecer de muchos conocimientos intelectuales y artísticos o ser un auténtico neófito en el panorama artístico contemporáneo, Ocaña desarrolló una obra ambigua entre la pintura, la instalación, el teatro, el cine o la performance utilizando la repercusión como personaje público y activista homosexual para complementar su obra plástica y obtener la trascendencia deseada en su pintura. Su ingenuidad y escasa formación artística podría haberlo encauzado hacia una carrera de pintor frustrado e inadaptado a su tiempo, ya que la propuesta pictórica de Ocaña no guardaba ninguna relación con las corrientes artísticas que triunfaban en la época.

Con intuición y genialidad Ocaña consiguió no renunciar nunca a su oficio de pintor y obtener rendimiento artístico al insistente apelativo de "pintor travesti". Sus aspiraciones pictóricas lo conduce a la liberación y escenificación de su homosexualidad y esta repercute en su pintura dotándola de sentido y valor. Esta simbiosis produjo una obra sincera y multidisciplinar, una "pintura travestida" de vivencias y teatralidad que continúa teniendo vigencia, emocionando y escandalizando a todo aquel que descubre a Ocaña.

## Referencias

- AAVV (2011) *Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*. Barcelona: Polígrafa. ISBN: 978-84-9850-357-9
- Chamorro, Paloma (1983) Entrevista a Ocaña en programa "Trazos" 1977. *La edad de oro*. [DVD. Programa TV] Madrid: RTVE.
- Cooper, Enmanuel (1991) *Artes plásticas y homosexualidad*. Barcelona: Leartes. ISBN: 84-323-0960-5
- Lehman, Boris (1978) *Ocaña travestido durante el rodaje del corto "Der ángel der in der cual sing"*. Berlín [Fotografía] Archivo familia Ocaña. ISBN: 978-84-7584-175-5
- Nazarío (2004) *La Barcelona de los 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona: Ellago Ediciones. ISBN: 84-95881-38-1
- Villarós, M. T. (1998) *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española. 1973-1983*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Wynn, M.J. (1985) *Ocaña. Pinturas*. Madrid: Museo Español de Arte Ccontemporáneo, Ministerio de Cultura.

# O Condicionado: o poeta de rua

MARIA EVERALDA ALMEIDA SAMPAIO

Brasil, atriz-dançarina. Graduada em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA, USP). Atriz pela Escola de Arte Dramática, USP. Atua no teatro, televisão, cinema e rádio. Frequenta o programa de doutoramento na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP). Bolsista CAPES.

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

**Resumo:** Este artigo discorre sobre poemas e textos de Raimundo Arruda Sobrinho — “O Condicionado —” doente mental e morador de rua de São Paulo, e reflete a respeito de sua condição social e produção artística.

**Palavras chave:** poemas / textos / condição social / produção artística.

**Title:**

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

**Abstract:** *This article discusses poems and texts by Raimundo Arruda Sobrinho — “The Conditioned —” a mentally ill person who lives in the streets of São Paulo, and reflect upon his social condition and his artistic production.*

**Keywords:** *poems / texts / social condition / artistic production.*

## Introdução

O poeta de rua — Raimundo Arruda Sobrinho — nasceu em 1º de agosto de 1938, em Piacá, uma região agrícola bastante precária de Tocantins, ao norte do Brasil. Chegou a São Paulo aos 23 anos, estudou até o Ensino Médio e trabalhou como jardineiro e vendedor de livros.

Certo dia, de 1979, quando ainda vendia livros, ele não foi trabalhar e explica o que aconteceu: “começaram torturar-me, cenas de terrorismo. A casa começou, começou, as paredes começaram a evaporar, a suar e me torturar, com um foco de calor na garganta, no peito, nos pulmões, fígado etc.” Vendo-se nessa situação, para obter ajuda da polícia, ele deu quatro tiros no interior de seu domicílio. Acabou sendo preso e solto.

A partir daquele dia, tornou-se morador de rua por quase 33 anos, dentre os



**Figura 1.** Raimundo escrevendo uma minipágina no seu canteiro-casa (José Eduardo F. Boaventura, 2005).



**Figura 2.** Detalhe de Raimundo escrevendo uma minipágina, utilizando caneta, régua e molde do formato (Antonio Gerassi, 2002).

quais 18 no mesmo lugar, o canteiro central da Av. Pedroso de Moraes, situada em um bairro de classe média alta, por onde passam 30 mil carros diariamente, segundo a Companhia de Engenharia de Tráfego — CET.

Ali, naquele lugar, sob uma pequena árvore, o poeta construiu sua moradia, “era uma casa muito engraçada, não tinha teto, não tinha nada...” (Moraes & Toquinho, 1980). Com receio que os alimentos oferecidos estivessem envenenados, ele cozinhava em péssimas condições. Optou por calçar e vestir sacos plásticos de lixo preto, costurados por ele, porque não tinha onde tomar banho, o plástico não criava fungos nem bactérias e, ainda, o aquecia. Seus cabelos cresceram de tal forma, que serviam de traveseiro.

O poeta de rua deu um depoimento crítico e sábio ao documentário *Omissão de Socorro*, de Olívio Tavares de Araújo, no qual o diretor defende que o governo brasileiro não agiu corretamente, ao iniciar o fechamento dos manicômios, porque deixou muitos pacientes desassistidos. Sua fala foi transcrita sem correções, e procurei ser fiel a sua sonoridade.

*Eu fui nascido e criado numa das regiões mais atrasadas do país e até agora vivi na maior pobreza, mas não está se tratando de um mendigo, tá se tratando com uma vítima da violação dos direito humano, que fundamenta a minha luta no artigo, no artigo 141, parágrafo 8 da constituição de 18... de setembro de 19...46 e artigo 153 da atual constituição de 27, de 24 de janeiro de 1967, que diz: a casa é o asilo inviolável do indivíduo. Eu saía de casa, morava em cubículo. Saía de casa, fechava, fechava, e era quando em minha ausência era invadida, com chave falsa, e ninguém dava notícia. [...] Eu perlustrei das delegacias de polícia civil ao gabinete do secretário da segurança pública, ao palácio do governo, ao palácio dos bandeirante, e, inclusive, em 27 de junho de 75, eu escrevi a sua excelência o governador do estado, na época, Paulo Egídio Martins. Entreguei a carta numa sexta-feira, e no início da tarde no Palácio dos Bandeirante, Morumbi. A essência da carta era essa: eu pedindo a, a, o*



*respeito à inviolabilidade do meu domicílio, que é uma garantia constitucional, como eu já citei, e não deu nada, e desde 29 de abril de 78, eu vivo em desabrigo. Olha, isso aqui é violência, essas condições que eu me encontro é violência. [...] Eu consultei o médico. Dr., eu tô numas condições que não posso ver uma mulher, que eu num fique olhando para os seio delas, virou as costas, eu tô olhando pras pernas, o homem é barrigudo, eu fico olhando pra barriga dele, virou as costas eu fico olhando pro fundo das calça. Ele disse é problema, [...] de psiquiatria. [...] Hoje ninguém me diz, mas hoje eu sei, isso faz parte, essa patologia, faz parte do que eu chamo grande capítulo das fixações psiquiátricas. O psiquiatra fixou, a pessoa numa, em qualquer coisa, cabou, isso é uma instituição, são uma instituição humana que pega as pessoa, que pega as pessoas e ela controla os quatro costado. Controla o estado, controla a religião. [...] Por que o problema, a gravidade da invasão do domicílio? Invadiam o domicílio e falsificavam e danificavam tudo. Eu escrevo uma página, antes de eu escrever ela está falsificada. [...] Isso começou em casa, meus próprios pais, eu disse o seguinte: — eu fui traído espontâneo, compulsoriamente pelo próprio lar paterno. [...] Em 81, informaram-me, pela interna voz que eu ouço, não sei quem fala, nem de onde. Uma voz sotaque português passou uma ou duas vez, alta hora da noite, talvez de madrugada e diz: — Raimundo Arruda Sobrinho anda dizendo, ele e outra pessoa, que eu não vou citar, não por motivo estranho a minha vontade, eles andam dizendo que são brasileiro dos quatro costado, que representam a legalidade no Brasil. [...] Aparentemente eu estou em liberdade, e têm todas as características de liberdade, ninguém me diz coisa alguma. Aparentemente eu faço o que eu quero, mas estou controlado, porque todos recebe, recebe, todos têm o rádio e o gravador. Essa aqui é a escravidão humana com a psiquiatria. É rádio colocado no cérebro. Se eu não morrer nessas condições, tem que passar pela mão do psiquiatra e ele desmanchar. Isso aqui é o seguinte, foi feito por médico, só médico desmancha. O responsável é o presidente da república.*

No Brasil, as autoridades vêm discutindo a situação dos doentes mentais há mais de vinte anos. Em 2001, a Lei Paulo Delgado, mais conhecida por Lei Antimanicomial, procura garantir os direitos humanos desses cidadãos. Os manicômios vêm sendo substituídos por Centros de Apoio Psicossocial — CAPS, Serviços Residenciais Terapêuticos, Ambulatórios de Saúde Mental e Centros de Convivência e Cultura.

Apesar das adversidades, Raimundo escrevia compulsivamente, sentado em um banquinho de madeira, usando caneta e régua, para manter a linha reta na folha de papel sulfite. As minipáginas são sempre do mesmo tamanho, 10 × 15 cm, e possuem um cabeçalho: oferta, gestos, páginas autógrafas; em seguida, o título e o verso. Ele assina “O Condicionado,” porque se considera escravizado pela sociedade e pela psiquiatria. Por fim, ele coloca a data: SP 22/3/ 1999 + 3 (c) (Figura 1 e 2). O poeta conta o ano em que estamos somando 1999 mais um número que resultará no ano atual, como pode ser visto no quadro 1. Em sua opinião, nada mais é real depois de 1999. Às vezes, ele seleciona um tema e produz um livreto.

Quadro 1. Minipáginas de “O Condicionado” Ass. “O Condicionado”

<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Missão</p> <p>Andar pelo sem fim interior Catar da geometria todas as tintas Que ela consumiu e esmaecêram Depois, a matéria de tudo que a Natureza modela Restam as formas vazias.</p> <p>Ass. “O Condicionado” SP 22/3/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta, Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Mulher,</p> <p>Mãe do Homem. Homem. Pai da Mulher. Obra que a Mulher fez e renegou, o homem. Obra que o homem fez, e refegou, a Mulher.</p> <p>Ass. “O Condicionado” SP 29/11/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Floribúnda</p> <p>É a cabeça Que considerando-se que o Pensamento é sua Flor, floresce permanentemente</p> <p>Ass. “O Condicionado” SP 25/8/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Higiene</p> <p>material. Higiene mental. Aqui, não sei qual a mais difícil de praticar.</p> <p>Ass. “O Condicionado” SP 2/1/1999+8 (c)</p>
<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Autorização</p> <p>Para o pensamento pousar no cérebro"</p> <p>Ass. “O Condicionado” SP 25/8/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Não</p> <p>tivesse cabeça, não estava assim.</p> <p>Ass. “O Condicionado” SP 23/9/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta, Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Minhas</p> <p>escusas, ser Eu, indigno, receber de óbolo, uma refeição normal.</p> <p>Ass. “O Condicionado” SP 28/5/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Aeroporto</p> <p>É a cabeça O pensamento chegando e saindo dela noite e dia”</p> <p>Ass. “O Condicionado” SP 2/8/1999+13 (c)</p>
<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Andou muito? — Um pouco. Quer saber o que de geografia? Pelos tintas naturais, região mais bela do mundo.</p> <p>Ass. “O Condicionado” SP 9/6/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Stúdio Fotográfico. Album das ilustrações abstratas da história.</p> <p>Ass. “O Condicionado” SP 24/10/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Ainda Não caíram meus escrúpulos. Caíram as condições de zelar pela minha higiene pessoal. Que o que me aconteceu, nunca aconteça-lhe.</p> <p>Ass. “O Condicionado” SP 19/8/1999+13 (c)</p>	<p>Oferta Gestos, Páginas Autógrafas</p> <p>Casa de mendigo. Náda tenho a dar-lhe. Lavagem cerebral, não posso ocultar-lhe, nêem a nudez.</p> <p>Ass. “O Condicionado” SP 5/11/1999+11 (c)</p>

## Conclusão

Raimundo, durante esses 33 anos, participou de documentários, foi entrevistado por jornalistas, fotografado por inúmeras pessoas, dentre elas Shalla Monteiro, que lhe fez um *blog* e uma página no *facebook*, que lhe permitiu o reencontro com sua família. Primeiro, o poeta foi levado ao CAPS Itaim Bibi, onde foi medicado. Ali, ele reaprendeu a tomar banho, dormir em uma cama, usar o sanitário, escovar os dentes e tratá-los. Cortou o cabelo e a barba. Providenciaram seus documentos e a aposentadoria. Só depois, Raimundo foi ao encontro de sua família em Goiânia, capital de Goiás.

As milhares de minipáginas, de sua autoria, estão sendo organizadas, e três editoras demonstram interesse em publicá-las.

## Referências

- Araújo, Olívio Tavares de (2007) *Omissão de socorro* [Registo vídeo]. São Paulo: Ver & Ouvir. 1 DVD.
- Boaventura, José Eduardo F. (2005) Raimundo Arruda Sobrinho escrevendo uma minipágina no seu canteiro-casa. São Paulo, Brasil. Fonte: própria.
- Gerassi, Antonio (2002) Detalhe de Raimundo A. Sobrinho escrevendo a minipágina, utilizando caneta, régua e o molde do formato. São Paulo, Brasil. [Consult. 2012-12-30] Fotografia disponível em <URL: <http://www.facebook.com/ocondicionado#!/photo.php?fbid=10151281991761995&set=o.244262825607779&type=1&theater>>
- Moraes, Vinicius; Toquinho (1980) *A casa* [Consult. 2013-01-08] Música. Disponível em <URL: <http://www.radio.uol.com.br/#/album/vinicius-de-moraes/a-arca-de-noe-de-vinicius-de-moraes/17784>>
- Sobrinho, Raimundo Arruda (2012). Disponível em <URL: <http://www.facebook.com/ocondicionado> <http://www.facebook.com/ocondicionado>>

# Nuno Ramos e a escolha pela dúvida (ou, O artista-explorador)

LEONARDO VENTAPANE PINTO DE CARVALHO

Brasil, artista visual. Bacharel em Programação Visual, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Artes Visuais (UFRJ). Professor do curso de Comunicação Visual Design, UFRJ.

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

**Resumo:** A partir dos dois trabalhos visuais mais recentes do artista brasileiro Nuno Ramos, este artigo tece considerações sobre uma lógica de investigação que privilegia a abertura e a imprevisibilidade — ou simplesmente o desconhecido — nas estratégias da arte contemporânea. Tomamos emprestado para nosso texto a figura do explorador, a fim de tratar com maior propriedade os deslocamentos criadores que se desenvolvem por territórios de frágil orientação.

**Palavras chave:** arte contemporânea / artista-explorador / dúvida.

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

**Abstract:** *From the two most recent visual works of Brazilian artist Nuno Ramos, this article reflects on a logic of research that favors openness and unpredictability — or simply the unknown — in the strategies of contemporary art. We borrow the figure of the explorer, in order to deal with the creative displacements developed over territories of fragile orientation.*

**Keywords:** *contemporary art / artist-explorer / doubt.*

## Introdução

Abandonar as seguranças da vida comum e suas certezas é reencenar o temor dos primeiros navegantes, para quem o fim do mundo plano não era apenas o fim de tudo: era uma queda depois do mundo, uma brusca mudança de eixo. Nesse sentido, também o artista caminha nas arestas do mundo, na iminência de uma descoberta, de uma queda reveladora.

Acreditamos que a “escolha pela dúvida” (Estadão.edu, 2010) afirmada por Nuno Ramos como elemento importante de sua formação, contribui para aproximarmos o exercício de criação artística de um espírito explorador, dirigidos que estão para regiões-limite de investigação. Longe de analogias entre essas

duas realidades distintas, interessa-nos a apropriação de uma lógica ou discurso capaz de acompanhar os deslocamentos criadores nos territórios da arte.

Em toda jornada, a dúvida não é uma insegurança que paralisa, mas uma oscilação que faz seguir adiante, adquirindo também nas múltiplas abordagens de Nuno um valor positivo. Seja na escultura, na instalação, na pintura, na fotografia, no vídeo/cinema, na música ou na palavra, é a dúvida que coloca o trabalho em trânsito nos terrenos pelos quais se aventura. «Acho mais rico e divertido tratar as partes do meu trabalho como países diferentes» (Naves, 2011), ele nos diz.

Assim, este artigo organiza suas considerações com ênfase na produção recente desse premiado artista brasileiro, especialmente a partir de *Ai, pareciam eternas! (3 lamas)* e *O globo da morte de tudo* — este em parceria com Eduardo Climachauska —, seus dois últimos trabalhos visuais. Buscamos estender nossas breves marcações não exatamente sobre as obras, compreendidas em seus supostos aspectos conclusivos — ou como pontos de chegada — mas sobre vestígios ainda frescos dos movimentos que ali circulam.

### 1. A escolha pela dúvida

O artista-explorador toma o mundo como uma distância, como um distanciamento, onde suas atividades e procedimentos desdobram-se por territórios de pura impermanência. Sabe que o território de criação não é uma unidade — ou um mapa. Ao contrário, ele evidencia a ilusão da linha reta, como tão bem nos mostra Richard Long. Como duvidar melhor? No limite, o artista-explorador se desloca pela parte em branco do mapa, pelos intervalos não planejados (e não-planejáveis) de suas estratégias iniciais. Nessa *terra incognita*, o artista-explorador precisa crer para ver: longe, está de novo diante de sua intimidade.

Em *Ai, pareciam eternas! (3 lamas)* (Figuras 1 e 2), Nuno reproduz em tamanho real seções das três casas onde morou. São cortes inusitados, inclinados, que intensificam o sentido de afundamento das casas, cada uma em sua própria lama. Ali, as linhas retas estão por toda parte: estão nos telhados e nas arestas das casas, assim como delimitam os territórios onde essas mesmas casas afundam, no chão da galeria — três lamaçais geométricos que aos poucos revelam-se os cortes ou as vistas tradicionais das respectivas casas.

Apesar de todo o cálculo, de todo o controle, de toda a engenharia, a lama fala mais alto: a lama é o imensurável, o imemorial. Como aponta Lorenzo Mammi, “o verdadeiro fundo desses tanques não está na galeria, mas em algum lugar de nosso íntimo” (Mammi, 2012). Circulamos no espaço que nos resta, no espaço *entre*, onde é preciso equilibrar, aguçar a própria presença. Se



**Figuras 1 e 2.** Nuno Ramos, *Ai, pareciam eternas!* (3 lamas). Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 2012. Fonte: própria.

mais do que nunca, na contemporaneidade, a arte é *cosa mentale*, Nuno parece engrossar, com tantos outros, o coro de Pavese: “Um pensamento não vale nada de nada se não for pensado com todo o corpo” (Pavese, 1932/2009). Para o artista-explorador, contemplar e agir são um único movimento. Só o corpo pode *con-fundir* em uma mesma matéria, em uma mesma cor, casa e lama, variáveis apenas em sua solidez. Só o corpo, exausto de habitar, pode permitir-se duvidar das categorias: onde termina uma e começa a outra? Vagarosamente, a forma dá passagem ao temporal. Não apenas em função de uma indecisão sobre o que se vê, sobre qual movimento admitir — isto é, se as casas afundam ou emergem, originadas da lama. Mas de uma *inversão* daquilo que se vê, ou de como se vê, desarticulando o tempo: abraçando as colunas da galeria, as casas e as lamas parecem reivindicar uma pré-existência frente ao prédio que as contém. A lama, o barro como *matéria-primeira*, algo vivo e anterior, contamina a matéria das casas de Nuno: não são mais habitações, mas algo vivo que, desde sempre, habitam. Não à toa, há quem veja no extenso telhado da casa branca uma grande coluna vertebral — um dorso, uma baleia? Por sua vez, a lama se faz morada, onde o gesto criador *demora*, fazendo do espaço um outro espaço e do tempo um outro tempo. Lamas como moradas-deserto; inabitáveis, inacessíveis, impossíveis como as casas de Nuno — sempre em certos sentidos (e em outros não). Tão improvável e tão real quanto um tuareg na carcaça de um camelo, ou um inuit no iglu, o artista-explorador deve aprender a habitar outros corpos, habitar a matéria, habitar o tempo.

## 2. Para poder ficar ali para sempre

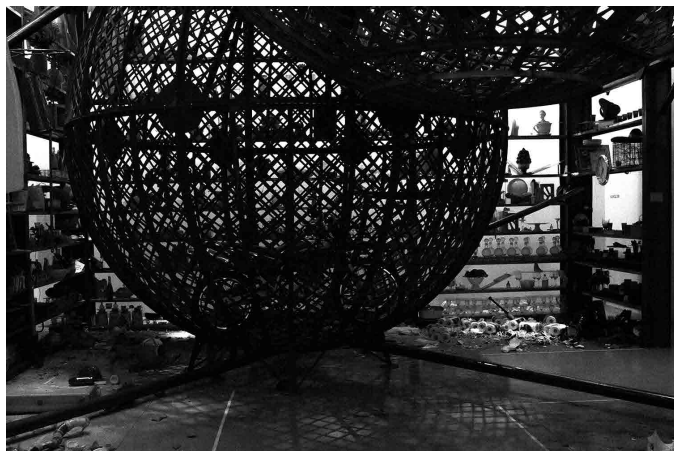
Antes de um mundo extensivamente mapeado por satélites e GPS, a partida do explorador significava, mais que seu desaparecimento em uma dobra

geográfica, seu desaparecimento em uma dobra temporal. Por um lado, um hiato de sua presença, por outro, uma espécie de ubiqüidade no tempo, um tipo de morte. Na criação também temos essa presença que é um espalhamento, que permeia aquilo que não se vê, ou da qual assinalamos apenas seus vestígios.

Em “O Globo da morte de tudo” (Figuras 3 e 4), Nuno Ramos e Eduardo Climachauska nos apresentam dois globos da morte — daqueles utilizados em espetáculos de circo — com uma interseção de 60 centímetros entre eles, formando, como explica Nuno, “um oito tombado, o símbolo do infinito.” Dentro de cada um, uma motocicleta.

Enquanto um deles toca o chão da galeria, o outro eleva-se a aproximadamente dois metros de altura. Esses globos ocupam o interior de uma “arena” ou de uma grande estante, quatro paredes de prateleiras em aço, com seis metros de altura cada, que estão conectadas aos globos por estruturas tubulares e que formam como que uma sala de exposição dentro da original. As prateleiras exibem mais de 1.500 objetos diversos, comprados e coletados pelos artistas nos 6 meses que antecederam a exposição. Cada parede determina uma categoria e um líquido correspondente distribuído em copos, cálices, taças pelas prateleiras: “cerveja”, com objetos da vida cotidiana e um líquido amarelo; “nanquim”, objetos ligados à morte e um líquido preto; “porcelana”, objetos associados ao luxo e uma mistura de talco e água; e “cerâmica”, fazendo referência às coisas arcaicas e ancestrais, e barro diluído. Além disso, todas as prateleiras contam com lâminas de vidros, que apóiam ou equilibram os objetos e vice-versa, formando, como explicita o texto da galeria, “um frágil equilíbrio, em um forte contraste com a presença agressiva dos dois globos”. O trabalho tem, por assim dizer, seu primeiro momento.

No entanto, e mais uma vez, as categorias precisam ser misturadas. As motocicletas encarnam esse papel de motor da mudança. A *performance* de profissionais circenses com as motocicletas no interior dos globos marca a passagem para o segundo momento do trabalho. Toda a ação é registrada em vídeo (Homem de Lata Filmes, 2012). Circundar o globo, mesmo que *por dentro*, é retomar o exercício de queda, de vertigem, de desorientação, de movimento perpétuo. Exercício esse que chacoalha todo o mundo conhecido, catalogado, enfileirado, distribuído, desmantelando as fronteiras entre categorias, materiais, cores, ritmos, etc. Novamente, diante de todo cálculo, é o imprevisível que toma o primeiro plano. Por menos de um minuto, toda estrutura torce e retorce cada vez mais com os giros das motos, como se ameaçasse ruir — oferecendo risco e danos reais às pessoas da restrita platéia como também ao prédio. Ao som de um apito — o sinal combinado — as motos cessam o frenesi, o



**Figuras 3 e 4.** Nuno Ramos, *O globo da morte de tudo*. Galeria Anita Schwarz, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.2012. Fonte: própria.



frenesi das coisas, o frenesi do mundo. O *lugar* agora é outro, renovado. No chão da galeria, circulando forçosamente de outra maneira, poderíamos quem sabe recomençar o trabalho e descobrir novas categorias. O artista-explorador não reconfigura o território com sua presença. Ele revela seus ritmos, cruza esses ritmos com seus próprios cataclismos, suas oscilações. Parece então que uma presença criadora, em face do caos e da destruição, se fez ainda mais presente. “Eu sinto que a escultura, os dois globos e as... [prateleiras], ‘ele’ quer sacudir os ombros e se livrar dessas coisas. Como se fosse um bichão que quer tirar esses mosquitinhos que são essas coisas que a gente põs”, brincou Nuno, um pouco antes da *performance*.

A morte de tudo é também a morte das ilusões da imagem — das visualidades — enquanto meta ou como verdadeiro território de circulação daquilo a que damos o nome de arte. A arte contemporânea nos mostra que a obra pode ser compreendida como vestígio, diagrama de algo incapaz de *ficar ali para sempre*, e por isso não cessa de ecoar, de reverberar, de repercutir. Algo que se desloca não porque, como modestamente afirmou Nuno, não faz ‘nada suficientemente bem’, mas sim porque são as proliferações que abrem para outros caminhos, na esperança de continuação da jornada, o que busca o artista-explorador. Como se nos dissesse em segredo, diante de seu trabalho: «Ei! Isso é apenas um mapa.»

### 3. Conclusão (ou “Semeando enganos”)

“O artista é acima de tudo semeador de enganos, e isto porque tem como ideal uma realidade que julga poder alcançar” (Moreschi, 2010) escreveu o pai de Nuno, Vitor Ramos, em sua tese de livre-docência, ainda nos anos 60. Em arte, no entanto, “enganar” aos outros e a si próprio na esperança de outras realidades possíveis não é de todo modo censurável. Ao contrário, é sinal de crença e fé. As fábulas apresentadas pela arte potencializam o falso não como uma mentira, mas como substituição da “forma do verdadeiro” (Deleuze, 2007: 161). Trabalhar sobre, através, entre (in)(com)possibilidades é revelar os enganos da própria realidade, é ampliar e admitir a cosmicidade necessária ao desenvolvimento irrestrito das estratégias e dos procedimentos da arte.

O artista-explorador age por instinto e, como se diz, mirando o errado atinge o certo. Abraça o acaso, valida seu próprio defeito para “torná-lo linguagem” (Estadão.edu, 2010). Encalha voluntaria e despretensiosamente — quase sem querer — em determinadas estâncias, em diferentes paragens apenas para reconhecer, como nos ensina o Marco Polo de Calvino, “o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá” (Calvino, 2003: 31). O artista-explorador desafia, duvidando, não o impossível, mas o possível.

## **Referências**

- Calvino, Italo (2003) *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: O Globo.
- Deleuze, Gilles (2007) *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Estadão.edu. (2010) *Nuno Ramos diz o que queria saber aos 21 anos*. [Consult. 2012-08]. Disponível em <URL: <http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,nuno-ramos-diz-o-que-queria-saber-aos-21-anos,501358,0.htm>>
- Homem de Lata Filmes [Consult. 2013-01] Vídeo. Disponível em <URL: <http://vimeo.com/56694294#at=0>>
- Mammi, Lorenzo (2012) *Ai, pareciam eternas (3 lamas)!* [Consult. 2012-11] Disponível em <URL: [http://www.galeriaca.com/#p=myyu\\_quest\\_44%7C%7C%7C3lfqjwnfhf3htr4rdj%7Dutxnhft3umuDniB%3B%3A\\_plus\\_yi%7DytBxtqt](http://www.galeriaca.com/#p=myyu_quest_44%7C%7C%7C3lfqjwnfhf3htr4rdj%7Dutxnhft3umuDniB%3B%3A_plus_yi%7DytBxtqt)>
- Moreschi, Bruno (2010) "O disforme" *Revista Piauí*, edição 40. [Consult. 2010-07]. Disponível em <URL: <http://revistapiavi.estadao.com.br/edicao-40/anais-das-artes-plasticas/o-disforme>>
- Naves, Rodrigo (2011) *Transformar a desmesura em liberdade*. Entrevista de Nuno Ramos a Rodrigo Naves. [Consult. 2012-07] Entrevista. Disponível em <URL: [http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=36](http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=36)>
- Pavese, Cesare (2009) *O baleeiro literato*. 1932. In Melville, Herman. *Billy Bud*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify.

## **Contactar o autor:**

leonardo.ventapane@gmail.com

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

ELOI PUIG MESTRES

Espanha, artista visual. Doctor en Bellas Artes. Profesor titular de la Universidad de Barcelona.

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

**Resumen:** El trabajo de Jacoby reformula infinitos criterios para clasificar y ordenar [reordenar] los más amplios y diversos ámbitos en los que la realidad puede residir. Jacoby reformula el método científico desde una perspectiva artística poniendo en tela de juicio cada una de sus partes, el orden como elemento adscrito a la ciencia es uno de los conceptos que serán analizados en este artículo. Jacoby se concentra en la construcción casi obsesiva de métodos que ensayan otras posibilidades de clasificación de la realidad y que siempre responderán a una serie de normas arbitrarias pero consensuadas.  
**Palabras clave:** orden / método científico / objetividad / subjetividad / realidad.

**Title:** *Ordenar y adenOrr. Methods for ordering and details of autoreferenciality in Daniel Jacoby*  
**Abstract:** *Jacoby's work reformulates endless criteria to classify and order the largest and most diverse areas in which reality may lie. Jacoby reformulates the scientific method from an artistic perspective and questions each of its parts, order as an element attached to science is one of the concepts that will be discussed in this paper. Jacoby focuses obsessively on the construction of methods that try other possible ways to classify reality and will always be an answer to a series of arbitrary but agreed rules.*  
**Keywords:** *order / scientific method / objectivity / subjectivity / reality.*

## Introducción

Jacoby es un joven artista nacido en Lima (1985), tras licenciarse en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona (UB) y obtener el máster en *Producción Artística e Investigación* de la misma universidad, ha complementado su formación con residencias en Japón (Tokyo Wonder Site), Holanda (ARE) y Luxemburgo (Casino Luxembourg). En este artículo hablaremos de algunos de sus trabajos realizados hasta el año 2009.



**Figuras 1 y 2.** Daniel Jacoby, imágenes de la pieza *Cartucho de tinta negra para impresora Epson 1520* (2007). Cartucho de tinta Epson S020108 utilizado para la acción y uno de los 13 folios impresos.

Durante su etapa de estudios de licenciatura y máster los planteamientos de sus trabajos ya vislumbran un claro interés conceptual hacia la búsqueda de lógicas paralelas o sumergidas, no evidentes y que responden a un código reformulado por el mismo artista. El trabajo *Cartucho de tinta negra para impresora Epson 1520* realizado en el año 2007 es un ejemplo, ya que bajo este título pretende desvincular su más mínima subjetividad como artista, *para dar paso a una supuesta precisión de carácter tecnológico y carente de voluntad*. Es así como sus trabajos empiezan a tener una lógica cercana al experimento científico (Figuras 1 y 2).

### Buscando el orden

El binomio *orden-desorden* siempre ha llevado consigo la connotación *positivo-negativo*. Estamos abordando un concepto fundamental, el orden aparece en todas las etapas de la filosofía, desde los presocráticos hasta los postestructuralistas.

*La batalla eterna entre orden y desorden, armonía y caos, debe representar una percepción humana del universo hondamente sentida, pues es común a una gran cantidad de mitos y de culturas (...) El caos es la masa original sin forma a partir de la cual el creador moldeó el universo ordenado. El orden es considerado equivalente al bien y el desorden al mal. El orden y el caos son considerados como dos polos opuestos, sobre los que gira nuestra interpretación de mundo* (Stewart, 1991: 20).

Para poder iniciar cualquier reflexión que nos aporte conocimiento ésta deberá contener una estructura inteligible, que la podamos entender, es decir que contenga cierto orden. Podríamos decir que poner en orden se trata de una de las primeras actividades que realizamos en nuestra infancia, a los dos años empezamos a construir todo el infinito tejido de contrarios. Entendemos al orden como el aporte positivo para la construcción del conocimiento y por el contra-

rio nos aparece el desorden. Éste siempre nos aparece relacionado con el caos.

Pero estas verdades supuestas como absolutas se desmoronan, la propia ciencia es quien se ha preocupado de objetivizar los beneficios del caos y, al mismo tiempo relativiza el orden mecánico que formula la naturaleza bajo fórmulas deterministas. En esa línea podemos recordar algunas afirmaciones de Ilyia Prigogine;

*la entrada en escena del caos nos obliga a generalizar la noción de ley de la naturaleza y a introducir en ella los conceptos de probabilidad e irreversibilidad. Es un cambio radical, ya que desde esta perspectiva el caos nos obliga a considerar de nuevo nuestra descripción fundamental de la naturaleza (Prigogine, 1990).*

Jacoby ya en el ámbito artístico se posiciona como desestabilizador de ese supuesto binomio de contrarios orden y desorden. El concepto de orden que ha adoptado es el mismo que Antonio Escohotado expone:

*Hechos a una civilización-fábrica, a su vez dentro de un universo-reloj, el propio tecnológico empuja a un escenario de perfiles todavía borrosos aunque muy distinto, donde las representaciones del orden deben de adaptarse a una situación de pluralidad e inestabilidad, no por ello menos eficaz para inventar pautas organizativas y asociativas (Escohotado, 1999: 13).*

### **Visos de autorreferencialidad**

Cabría advertir que a pesar de que en Jacoby aparecen elementos metalingüísticos no estamos tratando de un artista que se caracterice eminentemente por ello, sino más bien podríamos decir que en sus trabajos se desprenden detalles claramente autorreferenciales. Esta característica está relacionada con su interés por los procesos tecnológicos y científicos. Su dominio tecnológico de diferente *software* de programación le posibilita aplicar sus ideas de manera muy clara y sintética.

Su obra es un sistema de métodos — término que él mismo utiliza para definir sus acciones y registros — que aniquilan el sentido predeterminado de las cosas, las desmenuza, las deshumaniza y las reconstruye siguiendo patrones casi matemáticos. Jacoby se concentra en la construcción obsesiva de métodos que ensayan otras posibilidades de clasificación de la realidad. La diferencia crucial que le separa por completo del experimento científico es el hecho de prescindir de la supuesta funcionalidad o rentabilidad de las cosas. Se separa por completo de la subjetividad que depositamos en los objetos (un libro, una película, un periódico, una pieza musical...), para ofrecer una lectura mera-

mente informativa y acumulativa de aquello que nos rodea. Es como si Jacoby creyera que "la mínima adquisición de conocimiento se da cuando cuando no se gana conocimiento comprensible ni en inteligibilidad ni en universalidad." (Wagensberg, 2009: 36)

Podríamos afirmar que abusa de la posibilidad que le otorga la realidad de reformular infinitos criterios para clasificar, proyecta la realidad cotidiana en planos absurdos, la convierte en una acumulación imposible de información, sin búsqueda estética ni funcional, tal y como se plantearía en una investigación puramente científica.

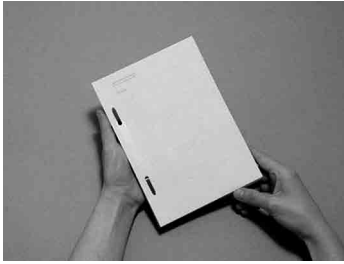
Detectamos aspectos de autoreferencialidad en Jacoby a partir del momento en que una vez planteado su objetivo éste es llevado a cabo, es decir, el despliegue técnico y procesual que utiliza es de carácter autorreferencial, ya que exprime estrictamente al medio y éste se muestra sin ninguna aportación discursiva más, se ciñe a la propuesta y al proceso para desarrollarla. Por ejemplo, en *Ordenar las notas de Für Elise [Para Elisa] de Beethoven según su tonalidad*, el desmontaje de la pieza original *Para Elisa* desenmascara a un piano dotado de 88 teclas (36 negras y 52 blancas) y que cada tecla se corresponde con un tono o medio tono. Nos muestra una interpretación musical como si de una demostración mecánica se tratara, para poder mostrar toda su capacidad sonora (Figura 3).

## Trabajos

(ésta es una selección de tres trabajos del artista relacionados con lo que propone este artículo).

*Ordenar las notas de Für Elise de Beethoven según su tonalidad*, (2009). Como en la mayoría de sus trabajos, su sentido se concentra en su proceso de desarrollo aunque finalmente su formalización acabe en un formato determinado, en este caso es un video de 6 minutos de duración. En este proyecto Jacoby redistribuye las notas de la popularísima *Para Elisa* de Beethoven según un parámetro tonal que comienza en las notas más bajas y termina en las más altas. Es una representación de la obra completa, escrita sobre el pentagrama, respetando tiempos originales, pero con los tonos ubicados en orden de más grave a más agudo.

*Traducción recursiva de titulares* (2008). Este proyecto es un verdadero ejercicio de malabarismo de traducción. Tomando los titulares de cuatro de los principales diarios españoles (El Mundo, El País, El Periódico y La Vanguardia) son traducidos con el servicio de traducción *on line* 'Google Translate'. El proceso denominado recursivo supone la traducción del titular original –en español–



**Figura 3.** Daniel Jacoby, *Frame* de la obra *Ordenar las notas de Für Elise [Para Elisa] de Beethoven según su tonalidad* (2009).

**Figuras 4 y 5.** Daniel Jacoby, *Traducción recursiva de titulares*. (2008). Imagen de la portada de la publicación y de una página interior (p. 25).

a un segundo idioma, de este segundo idioma a un tercero diferente, de este tercero a un cuarto y así sucesivamente, pasando por todos los 34 idiomas que admite este traductor, hasta devolver el titular a su idioma original: el español. El resultado es formalizado como una publicación que recoge el resultado de este proceso, aplicado a una selección de titulares aparecidos en prensa del 4 al 17 de noviembre de 2008.

*Fragmento del discurso del Presidente Hugo Chávez, el 3 de diciembre de 2007, (2007).* También se trata de una pieza de video que muestra ordenadamente un discurso de Hugo Chávez alfabéticamente; utiliza los diez primeros minutos de un discurso del presidente de Venezuela, Hugo Chávez; edita el discurso palabra por palabra y lo ordena alfabéticamente. Antepone la forma sobre el mensaje, segmenta el video y lo reordena según el orden alfabético (otra construcción) eliminando así su significación. Un método analítico que explora, descontextualizados, los elementos que originan el mensaje.

### Conclusión

De manera totalmente intencionada, Jacoby pone en duda la noción de orden preestablecida, evidenciando que otras lógicas son posibles. Se acerca al mundo desde un punto de vista peculiar trastocando valores que en muchos casos se creen indiscutibles, negándose a aceptarlos como absolutos.

### Referencias

Escotado, Antonio (1999) *Caos y Orden*. Madrid, Editorial Espasa Calpe.  
Prigogine, Ilya (1999) *Las leyes del caos*. Crítica, Barcelona.

Stewart, Ian (1991) *¿Juega Dios a los dados? La nueva mecánica del caos*. Barcelona, Grijalbo-Mondadori.  
Wagensberg, Jorge (2009) *Yo lo superfluo y el error*. Tusquets. Barcelona.



# Uma distopia crítica nas imagens de Pablo Genovés

MAURICIUS MARTINS FARINA

Brasil, artista visual. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo/SP (USP), Brasil. Mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas/SP (UNICAMP), Brasil. Professor na Universidade estadual de Campinas (UNICAMP).

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

**Resumo:** Este artigo refere-se ao trabalho do fotógrafo Pablo Genovés, que produz imagens híbridas e recodificadas, ambientadas em espaços consagrados à cultura, tais como museus e catedrais, invadidos por catástrofes climáticas numa situação de eminente desaparecimento. Tratamos aqui de refletir sobre essa narrativa e seus procedimentos, considerando questões distópicas emergentes no ambiente contemporâneo e suas metáforas relacionais.

**Palavras chave:** fotografia espanhola / arte contemporânea / distopia / Pablo Genovés.

**Title:** *A critical dystopia in images of Pablo Genovés*

**Abstract:** *This article refers to the work of photographer Pablo Genovés, who produces hybrid and recoded images, acclimated in spaces devoted to culture, such as museums and cathedrals, invaded by climatic disasters in a situations of imminent demise. We reflect here about this narrative and its procedures, considering emerging dystopic questions in the contemporary environment and its relational metaphors.*

**Keywords:** *Spanish photography / contemporary art / dystopia / Pablo Genovés.*

## Introdução

Pablo Genovés (1959) nasceu em Madri. É filho do pintor espanhol Juan Genovés (1930). Aos dez anos começou a se interessar pela fotografia. Estudou em Londres no *Photographer's Club*, no *Camerawork Centre of Photography* e no *Inslington Arts Centre* e em Nova York, na *Art Students League*. Suas primeiras individuais datam da década de 90. Atualmente vive entre Madri e Berlim.

Sua obra está centrada na apropriação e na recodificação de imagens retiradas de vários arquivos, que servem como base para a produção. Suas pesquisas procuram estabelecer um diálogo entre a pintura e a fotografia, utilizando o computador e as tecnologias digitais como um elemento de fusão.

As imagens de Genovés articulam conceitos relacionados à distopia de uma temporalidade perdida, tratando da ausência, de um magnetismo esquecido,



**Figura 1.** Pablo Genovés, *Gran Ola*, 65 x 54 cm, E.d/5.+1PA, 2010.



**Figura 2.** Pablo Genovés, *Del hielo*, 65 x 57,3 cm. E.d/5.+1PA, 2009.



**Figura 3.** Pablo Genovés, *Cronología del ruido*, 50 x 65 cm, 2012.

apresentando uma construção imagética sombria, ambientada por catástrofes fabuladas em espaços consagrados à cultura devastada pelo caos, cujas consequências, dizem sentido ao mundo em desequilíbrio em suas desmedidas.

### 1. Uma argumentação da efemeridade

Ao nos aproximarmos das imagens de Pablo Genovés somos atraídos por uma cena de destruição embalada pela força de um dilúvio construído por um simulacro de forças, onde a natureza, a força sublime, devora os fantasmas imaginados pela cultura, num jogo de correspondências entre o passado e a presença ausente de futuro para aqueles que habitaram esses espaços invadidos.

Na obra de Genovés a natureza é uma paisagem interna, onde interiores são transpostos pela força que vem da memória, de suas relações aflitivas, além de serem um resultado evidente de uma alegoria ecológica. Suas imagens resultam numa série de acoplamentos simbólicos relacionados como fabulação do caos como uma ruína em si, um estado de coisas ambientadas em espaços que constituem um paradoxo da estabilidade que, ao se desmoronar, propõe-se como argumentação de efemeridade.

Nas séries “Precipitados” (2008-2011) e “Cronologia do ruído” (2011-2012), Genovés apresenta imagens de palácios, grandes salões barrocos, antigas livrarias, museus, que são inundados por hecatombes climáticas aquáticas (“Precipitados”), e depois (“Cronologia do ruído”) o silêncio da devastação — o após

inundado — sugerindo um tempo futuro não muito distante, quando o desequilíbrio ambiental levará para a ruína a própria civilização.

Essas invasões de águas em ambientes consagrados ao universo erudito figuram a ideia de uma cultura em crise, representando a destituição da memória, de seus espaços, de suas heranças seculares, desse instante vazio que sintomatiza. Os espaços escolhidos dizem respeito aos valores da cultura que no ambiente europeu, particularmente nos séculos XVII, XVIII e XIX, que edificaram espaços de pertencimento e constituíram o próprio sentido de ser, conformando a ideia de harmonia e permanência como um sentido maior. Estes valores, antes de serem sólidos, estão arraigados numa esfera instituída pela própria história em seus processos orgânicos e conflituosos.

A solidez de uma “arquitetura simbólica” da cultura europeia encontra em fins do século XIX e, definitivamente, na primeira metade do século XX, o espaço de uma revolução no embate ancestral entre o antigo e o novo. O ato de ser resistente, denota a insustentabilidade da matéria e da cultura em seus processos de corrosão e, portanto, de transformação. As lógicas determinadas pelo comportamento social, em suas transformações, demonstram isso. Então, como pensar essas imagens indo além de uma retórica futurista que propunha a destruição de museus? Como considerá-las para além de uma retórica modernista?

Também no ambiente das operações poéticas, a condição de origem está implicada em subverter aquilo que é cômodo e cristalizado. A lógica de ruptura ao estabelecido é característica da experiência criadora. Nesse sentido, a liberdade de escolhas que se vivencia hoje apesar de ser ampla pode ser também um incômodo para o sentido de um eixo civilizatório que se institui a partir de um centro.

*Não mais o cosmo fixo da unidade, do sentido último, das classificações hierarquizadas, mas o das redes, dos fluxos, da moda, do mercado sem limite nem centro de referência. Nos tempos hipermodernos, a cultura tornou-se um mundo cuja circunferência está em toda parte e o centro em parte alguma (Lipovetsky; Serroy, 2011: 8).*

A condição hipermoderna, se quisermos aceitar a denominação de Gilles Lipovetsky (1944), está entremeada por enormes espaços de dúvida e de abismos, a subjetivação da experiência artística, considerando suas etapas e processos, ao reconsiderar o mundo, acaba por expressá-lo, e essa é condição inerente ao trabalho artístico contemporâneo.

Evidencia-se uma atmosfera simbólica no trabalho de Genovés onde, mais que tratar de uma literalidade de fundo ecológico, ou da corrosão de uma memória agredida pela força das catástrofes, se estabelece uma metáfora da própria condição instável de uma civilização apoiada em valores anacrônicos, em

relação à sua própria sustentabilidade. Em suas séries o elemento arquitetônico, associado ao elemento água, as vezes se manifesta em sua liquidez agressiva, nesta imagem (Figura 2) o ambiente está congelado, a desolação que propicia enuncia um período passado entre a catástrofe e o presente, quando não há mais que uma ausência mórbida do passado.

Ao estabelecer um jogo de correspondências, numa ordem de subjetivação que é exponencial e aberta ao espectador de suas imagens, Genovés procura estabelecer a partir de eixos paradigmáticos, aproximações singulares que, por certas condições, se propõem a dialogar e a expor um sentimento de mundo que estabelece-se a partir daquilo que percebe, provocando um sentido de recalque à sua própria desesperança anunciada pelo silêncio da umidade fria, e mais, pela indigência representada pelo flagelo da desesperança em sua distopia física.

Nessa condição, Pablo Genovés, ao escolher suas referências, me permite pensar numa condição inerente à própria cultura como eixo civilizatório em sua fragilidade, numa situação que alimenta o debate da transição da modernidade, construindo ligações imanentes com a memória de estar aí e de compor com a resistência que se constitui como fundação para um imaginário mitopoético.

Na imagem abaixo (figura 3) estamos diante de uma cena, cuja atmosfera de inundação parece ter sido provocada por uma quantidade tão grande de águas que transportou as pedras para o interior do palácio, sugerindo incapacidade de renovação num silêncio que carrega ausências. Entretanto, ainda que não existam sujeitos para reconstruir, nesse descalabro, há que se pensar numa condição perdida, uma herança do século XVII com Bento de Espinoza (1632-1677) que, ao contrário de colocar o homem no centro de todas as coisas, previu a potência das forças da natureza como agente transformador.

Boaventura de Sousa Santos (1940), considerando o problema de uma ideia de civilização instituída pelo eurocentrismo, propõe a descolonização como uma das possíveis saídas para a distopia presente na crise europeia atual, o que me permite considerar, sob certo aspecto, a contextualidade política provocada por essas imagens:

*Muito para além do seu impacto econômico, o colonialismo teve um papel determinante na formação da cultura europeia e muito especificamente da cultura política. A ideia da missão civilizadora conferiu à cultura europeia um complexo de superioridade que com o tempo se transformou num traço incapacitante [...] Com o tempo e alguma turbulência social e política, a Europa verificará que já não é o centro cultural do mundo e que o vazio que a arrogância colonial criou à sua volta acabou-se por virar-se contra si, esvaziando-a de recursos preciosos para enfrentar tempos novos. A descolonização da Europa é decisiva para que a Europa se reconcilie com o mundo, mas é ainda mais decisiva para que a Europa se reconcilie consigo própria (Santos, 2011: 132;134).*

Mais que pensar na descolonização da Europa apenas, é preciso considerar na descolonização das subjetividade em seus objetivos de conquista efêmera. Estamos na presença de uma distopia permanente diante de jogos de poder, que nos inundam com seus falsos dilemas, o vazio não é uma catástrofe definitiva.

### **Conclusão**

Luis Buñuel (1900-1983) no filme *O anjo exterminador* (1962), apresentou um relato da hipocrisia social e de sua fragilidade, através do seu desmantelamento oferecido pela ausência de mobilidade, pondo a nu as incoerências das instituições civilizatórias, tais como a burguesia e a religião, Nesse filme, produzido em sua fase mexicana, e portanto, distanciado da sua terra natal, Buñuel antevia uma crise sociocultural determinada por comportamentos estratificados em paradigmas degenerados, como o da própria etiqueta burguesa, com seus complexos herdados e cristalizados das antigas aristocracias europeias.

Genovés, por sua parte, apresenta espaços vazios de sociabilidade, onde o desmantelamento das arquiteturas culturais, pela ação das forças da natureza, reflete a mutação do sentido da vida, abrindo espaço para considerar a crise da própria civilidade e de suas instituições, transformadas pela força autodestrutiva provocada pelo desequilíbrio.

### **Referências**

Genovés, Pablo (2012) [Consult. 2013-01-11]  
Imagens. Disponível em < URL: <http://www.pablogenovés.com>>  
Lipovetsky, Gilles (2011) *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*.

São Paulo: Companhia das Letras.  
ISBN 978-85-359-1797-0.  
Santos, Boaventura de Sousa (2011) *Portugal: ensaio contra a autoflagelação*. São Paulo: Cortez. ISBN 978-85-249-1827-8.

### **Contatar o autor:**

[mauriciusfarina@gmail.com](mailto:mauriciusfarina@gmail.com)

# Canteiro arqueológico da cor: um elogio da sombra na obra "Série Seis Pinturas" de Flávio Morsch

UMBELINA MARIA DUARTE BARRETO

Brasil, artista visual. Graduação em Artes Plásticas, Habilitação Desenho e Pintura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestrado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e Doutorado em Educação pela UFRGS. Professora da UFRGS e Coordenadora do Curso de Artes Visuais.

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

**Resumo:** O artigo aborda uma série de seis pinturas, da obra do artista plástico brasileiro Flávio Morsch, realizadas entre 2011 e 2012. A série de pinturas é enfocada como um complexo objeto/ lugar artístico sendo denominado "canteiro arqueológico da cor". No texto é evidenciada a aparência holográfica/ hologramática das imagens ao se partir do conceito de estrutura autopoietica, proveniente de Humberto Maturana e Francisco Varela, acentuando o caráter complexo da obra.

**Palavras chave:** pintura arqueológica / aparência hologramática/objeto complexo / objeto/lugar artístico / estrutura autopoietica.

**Title:**

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

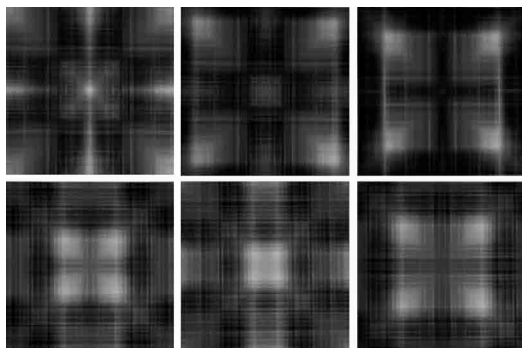
**Abstract:** *The article discusses a series of six paintings of the work of Brazilian artist Flávio Morsch, performed between 2011 and 2012. The series of paintings is designed as a complex object/ artistic place being called "archeological site of color". The text is shown the holographic/hologram appearance images, by starting from the concept of autopoietic structure from Humberto Maturana and Francisco Varela, accentuating the complex character of the work.*

**Keywords:** *Archaeological painting / holographic / hologram appearance/complex object / artistic place/object / autopoietic structure.*

## Sobre o artista e a abordagem da série

O texto focaliza uma série de seis pinturas denominada "Série Seis Pinturas", da obra do artista plástico brasileiro Flávio Morsch, realizadas entre 2011 e 2012. O artista nasceu em 1963, no Rio Grande do Sul, no extremo sul do Brasil, realizou





**Figura 1.** Pinturas de Flávio Morsch. Série Seis Pinturas, Acrílico sobre tela. Seis telas de 84 cm x 84 cm, 2011/2012. Acervo e Fotografia do artista. Porto Alegre, RS, Brasil.

a formação superior no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e tem desenvolvido um trabalho em pintura há 20 anos. O início de sua carreira foi impulsionado com uma premiação que lhe possibilitou a estada de um ano em Nova York, onde iniciou os estudos sobre cor. Nos últimos 10 anos tem se dedicado exclusivamente à pintura, tendo participado de exposições com alguma regularidade, além de manter um trabalho diário e efetivo em atelier. Em 2011, o artista fez uma viagem à China, fotografando e percorrendo o país em grande parte de sua extensão, e, a partir de então, elaborou a série de pinturas apresentadas na Fig. 1, a qual se passa a focalizar no texto como um objeto complexo que é definido como um objeto/lugar artístico denominado “Canteiro arqueológico da cor,” considerando, principalmente a aparência holográfica/ hologramática das imagens.

Para a elaboração da escrita sobre a poética visual da obra, parte-se de uma visão investigativa que permite trazer à luz também as forças envolvidas no processo de criação, enfatizando a concepção complexa articulada ao conceito de rede espacial, como constitutivos da série. A obra pictórica do artista é apontada como uma estrutura dinâmica que se constitui a partir de duas forças — mudança e conservação — que geram rupturas e deslocamentos em recursividade no desenvolvimento da corporeidade da série.

Especula-se sobre a necessidade da cotidianidade na definição da obra de Morsch, e se relaciona a presença do imaginário e da resistência, como um posicionamento político em que se leva ao extremo o que ainda não foi visto/ dito, mas utilizando para isso os próprios meios do que, aparentemente, já foi totalmente visto/ dito, e ainda, constituído dentro do universo pictórico. Nesse sentido, no desenvolvimento do texto, o artista Flávio Morsch vai sendo transformado em um arqueólogo que busca reunir o visto e o não visto em recursividade

no tempo, definidos em contrariedade ao se configurar a sua pintura como um canteiro arqueológico da cor. No transcorrer de todo o texto vai sendo entretecido um estreito diálogo com o conceito de estrutura autopoietica, proveniente de Humberto Maturana e Francisco Varela (1984), enfocando-se a série em uma relação que acentua o caráter complexo da obra, mas, principalmente, trazendo à tona a perturbação causada pela emergência da contrariedade entre a luz e a sombra proveniente da estrutura da obra, através da captura do olhar durante um tempo que vai sendo matizado em diferentes frações ao tentar dar conta simultaneamente do que se expande externamente e do que vai constituindo a imagem internamente em um contínuo movimento da temporalidade da obra.

### 1. Corporeidade da série

Como o artista, quer-se situar o leitor no próprio processo de criação da obra ao fazer um texto com características que possam envolver potências cromáticas. Uma tessitura em que o espaço de enunciação se expande e se recria, ao se dobrar de tal modo que possa situar o processo de criação a partir da experiência que imprime ao pensamento um caráter especial, e possibilita que o mesmo seja impregnado por uma espécie de tónus, que já está presente no processo que se vai vivenciar. Passar desse estado passivo para a atividade que envolve a criação é participar/ partilhar de uma estrutura que se refaz e se recria a cada transformação em uma redefinição que reitera constantemente seus próprios limites, como uma circularidade entre a ação e a experiência.

Nesse sentido, voltar-se sobre a poética visual de uma obra pictórica é também buscar a dinâmica que a constitui e que, reiteradamente, possibilita que se a reconstitua em sua trama de significação, confirmando a sua criação como um fazer na linguagem. Busca-se construir a *Série Seis Pinturas de Flávio Morsch* a partir do conceito de rede espacial, trazendo à luz toda a complexidade que este conceito abarca na atualidade, envolvendo construções e desconstruções, em que a profundidade passa a ser percebida unicamente pelas alterações emergentes da superfície, e em que a mudança e a conservação são as principais forças operativas. Mas não nos deixemos enganar por esta operatividade, pois é ela que também está no cerne da questão geradora da Teoria da Autopoiesis de Maturana e Varela, definida no texto "El Árbol del Conocimiento" de 1984, em que a vida é focalizada como um conhecimento e não somente como fenômeno a ser conhecido.

No texto "El Árbol del Conocimiento" Maturana e Varela constituem o conceito de estrutura como um fazer, relacionando-o ao conceito de organização, e caracterizando-a dessa forma como uma estrutura autopoietica. Esta estrutura é fundante de um novo paradigma do conhecimento que focaliza a vida como um conhecimento, articulando o biológico ao cultural em uma relação

sistêmica, que é também o princípio de uma rede, que não está em um espaço, mas constitui o próprio espaço.

É dessa forma que o texto aborda esta série de seis obras pictóricas de Morsch, pois se acredita que para se construir na visão a experiência das imagens é necessário recuperar através do olhar todos os deslocamentos e rupturas que a conservação da organização da cor na imagem tem definido como um princípio de sua própria corporeidade. Entretanto, percebe-se que esta recuperação ainda não é suficiente, pois, em um primeiro momento, passa-se a perceber a obra como se fosse uma estrutura holográfica e a superfície a ser percorrida pelo olhar, passa também a abarcar áreas que podem ser assinaladas e marcadas, mas nunca apropriadas, pois elas se definem sempre como um fazer na visão, uma experiência que tem que ser reiterada continuamente a cada piscar de olhos, como se a cada vez o holograma se reconstituísse a partir de uma nova parte, sendo a recursividade o novo princípio dinâmico da corporeidade da série.

Inscrever a visão no corpo da obra ou inscrevê-la na experiência do olhar, de qualquer modo implica na iteração recursiva da obra de Morsch que precisa ser abordada em compatibilidade ao seu caráter historicamente construído, enfocando-a como um objeto dado à visão sem prescindir do caráter de ato inaugural, possibilitando na observação da obra a visão investigativa trazendo à luz as forças envolvidas na sua criação.

## **2. Cotidiano e reiteração**

A concepção de textualidade que vai sendo construída, em que se pretende descobrir um sentido da obra a partir de um conceito, nos faz buscar algumas zonas de leitura que evidenciam a incompletude e inacabamento da própria leitura, e isso nos faz especular sobre a necessidade da cotidianidade na definição da obra de Morsch. Nesse sentido, a obra de Flávio Morsch pode mostrar-se obsessiva, evidenciando a indissociabilidade do pensamento na construção de valores, afetos e sentimentos como uma obsessiva busca de sentido que vai se processando também como uma aprendizagem no viver.

Em uma correspondência de esquemas mentais e esquemas físicos as cores utilizadas pelo artista são “canalizadas” em uma única direção que se inverte a cada sequência, repetindo o sentido da direção anterior ao gerar uma recursividade que vai modificando o sistema a cada mudança, até completar um ciclo completo de mudança, que enfatiza a cada vez uma das cores da sequência, definindo, dessa maneira, um lugar complexo, com muitos “achados” nas distintas etapas, que vão sendo demarcados como em um sítio arqueológico.

Nesse cotidiano que se volta sobre si próprio e vai sendo reiterado em obra e texto tem-se a impressão que, ao se passar por inversões, repetições e

recursividade, também é possível relacionar a presença do imaginário e da resistência, em que se leva ao extremo o que ainda não foi visto/dito, mas utilizando para isso os próprios meios do que, aparentemente, já foi totalmente visto/ dito, e ainda, constituído dentro do universo pictórico.

### 3. O elogio da sombra

Utilizar-se do que tem sido visto/ dito sobre a pintura de Morsch, pode ser também simplesmente encontrar as complexidades presentes na obra encontrando o fazer-dizer do artista como a sua única possibilidade de criação definida em seu poder-fazer que se constitui no tempo como um poder-saber. Nesse lugar constituído no tempo, a sombra vai sendo cercada ao ir se constituindo como uma sombra na contraluz através do deslocamento percursivo da cor, definindo o corpo pictórico da obra como um sítio arqueológico da cor.

Nesse sentido, nas rupturas entre o que está a ser dado pela obra e o que foi construído no desenvolvimento do texto, entre o sistema encontrado e o existencial pressuposto, o artista Flávio Morsch vai sendo transformado em um arqueólogo ao se redefinir a sua pintura como um canteiro arqueológico da cor. E nesse novo lugar, assim constituído, vai se encontrando, cercando e documentando um universo de sombras que se vai percorrendo maravilhado por miríades de cores que voltam a parecer ser impressas em nosso olhar por uma simples luminosidade proveniente da luz.

### O fazer-dizer de uma obra pictórica

Tentar construir um universo valorativo de uma obra de arte sempre vai implicar deslocamentos entre o fazer e o dizer, entretanto é justamente nesses espaços assim gerados que se pode aproximar a obra de seu caráter universal ao se dizer dos diversos modos em que se poderia refazê-la.

Um desses modos de apropriação situa-se entre corpo e cotidiano da obra que está a ser abordada. Em uma pintura, o envolvimento pictórico dá-se na busca da relação primeira entre o produto e o processo, de forma a que o leitor possa se sentir contemplado com todas as pistas que vão sendo deixadas neste trânsito.

### Referências

Maturana, Humberto e Francisco Varela  
(1984) *El árbol del Conocimiento*. Editorial  
universitária, Santiago do Chile; 1984.

Morsch, Flávio (2011-2012). *Série Seis Pinturas*,  
Acrílico sobre tela. Seis telas de 84  
× 84 cm, 2011/2012. Acervo e Fotografia  
do artista. Porto Alegre, RS, Brasil.

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

JORDI MORELL I ROVIRA

Espanha, artista visual. Licenciado em Bellas Artes. Afiliação actual: Departamento de Pintura Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona.

Artigo completo recebido a 12 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resum:** L'article contextualitza l'interès per les pedres en l'art i ens presenta dos treballs d'artistes catalans. La pedra-volàtil de Jordi Mitjà (Figueres, 1970) és una rèplica d'una pedra 'qualsevol' convertida en un inflable. La pedra-cova d'Esteve Subirah (Ullà, 1975) és part del resultat del treball d'exploració d'una cova. Es destaca el procés artístic, tant de Mitjà com de Subirah, on la selecció d'apropiacions i elaboracions personals conformen l'obra amb fortes càrregues conceptuals.

**Paraules clau:** Processos artístics / pedres / rumors / Jordi Mitjà / Esteve Subirah.

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

**Abstract:** *The article contextualizes the interest in stones in art and presents two works by two Catalan artists. The volatile-stone, by Jordi Mitjà (Figueres, 1970) is a replica of "any" stone, turned into an inflatable. The cave-stone, by Esteve Subirah (Ullà, 1975) is part of the work resulting from the exploration of a cave. The artistic process is highlighted, both in the work of Mitjà and Subirah, in which the appropriation and the personal creation define the work with a heavy conceptual load.*

**Keywords:** *Artistic process / stones / rumours / Jordi Mitjà / Esteve Subirah.*

## Introducció

Qui no ha recollit mai cap pedra? No cal ser geòleg, ni tampoc col·leccionista de minerals o pedres rares per a recollir-ne alguna. Segurament, tothom ha tingut moments de fascinació davant d'elles. Probablement no caldria remetre'ns fins la nostra infantesa on les pedres eren objectes de joc, malgrat que de vegades adquirien la categoria de projectil amb conseqüències més o menys dramàtiques.

Després d'una estada a la costa de Gaspésie (Quebec), André Breton va publicar 'Langue des Pierres' a la revista *Surréalisme, même* (1957). Breton comenta

que és més excitant la recerca de pedres a la natura que la troballa d'objectes als encants. En un del tractats de Chen Jiru (1558-1639), aquest destacat pintor de paisatges de la dinastia Ming ens suggereix que 'estar envoltat de pedres rares' és una de les condicions favorables per a l'apreciació de la pintura (Caillois, 2011: 76). Aquests objectes naturals trobats eren considerats pels surrealistes com poemes.

Veiem com les pedres transiten del joc a la política, passant per la poètica. Són motiu d'indagacions filosòfiques sobre la idea d'immortalitat i de l'absurditat de la condició humana. Cèlebres amants de pedres de l'extrem orient, en reunien d'estranyes, insòlites i, millor encara, fantàstiques per a les seves col·leccions per donar l'aparença d'un estatge d'immortalitat. Recordem també el cas de Molloy de Samuel Becket (1951), qui recollia còdols a la platja i furgava les seves butxaques amb una seqüència ordenada en constant revisió per triar-ne un que xuclaria, cercant una satisfacció inabarcable.

També mítiques són les obres de Robert Smithson (1938-1973) on recollia pedres, en les seves condicions naturals, per acabar formalitzant els *Non-Sites*. En obres, qualificades d'arqueologia metafísica, proposava reintegrar els conceptes de 'temps' i 'espai' en el discurs de l'obra d'art. I és que quan observem pedres: contemplem temps i ens parlen, alhora, de temps. Segons Roger Caillois (2011: 35), les pedres són anteriors a la història, a través d'aquesta senyoria immemorial han captivat a artistes.

De fet, Jimmie Durham (Washington, EUA, 1943) proposa l'alliberament de les pedres en part del seu treball artístic. L'artista americà ens recorda que aquestes pateixen el pes de l'arquitectura, el pes de la metàfora i el pes de la història (Durham, 2010: 60). Durham va participar a la DOCUMENTA(13) de Kassel amb la instal·lació *The History of Europe* (2011). A l'obra, hi feia dialogar una bala malmesa de la Segona Guerra Mundial que mai havia estat disparada i una petita eina de pedra prehistòrica. A la 9a edició de la Documenta (1992) l'artista ja feia ús de pedres en una peça. En aquell cas eren de to rogenc, una provenia d'un palau i l'altra d'un espai natural. Amb elles, es qüestionava sobre la paradoxa de la separació de natura i cultura.

Per la seva banda, Michael Rakowitz (Nova York, EUA, 1973) presenta la instal·lació amb pedres *What dust will rise?* (2012), també produïda per a la DOCUMENTA(13). Són les restes dels Budes de Bamiyan (destruïts sota el règim talibà, 2001), així com un tros de meteorit i restes de la *Zona Zero* de Nova York, exposades en vitrines. Rakowitz ens parla de conceptes com la història, la destrucció i el poder simbòlic de l'obra d'art. A través d'objectes que es destrueixen i neixen amb una nova forma després d'un acte traumàtic.

Tenint en compte aquest context, l'article es centrarà en dos artistes catalans

que han produït obres on la pedra es l'objecte assenyalat: Jordi Mitjà i Esteve Subirah. Els dos són fills de la transició espanyola (nascuts als anys 70), són propers geogràficament (l'Empordà), i la recol·lecció i la reinvençió d'allò que els envolta forma part del seu procés artístic. Seleccionen i organitzen, amb estratègies properes a l'arxiu, a partir d'apropriacions i elaboracions personals, el material que conforma la seva obra artística.

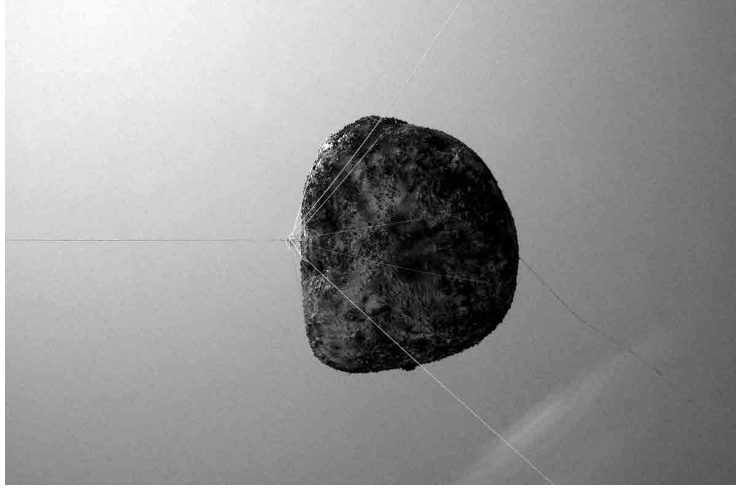
En primer lloc analitzaré l'obra de Jordi Mitjà (Figueres, 1970) *Dispersió de la primera pedra. Per una inauguració permanent del Canòdrom* (2010) (figures 1 i 2). Per altra banda, presentaré la darrera exposició de l'artista Esteve Subirah (Ullà, 1975) *Perdre les formes. Segon exercici* (figures 3 i 4) que va tenir lloc aquest estiu (2012) a la Capella de Sant Antoni de Torroella de Montgrí.

### 1. Pedra-volàtil

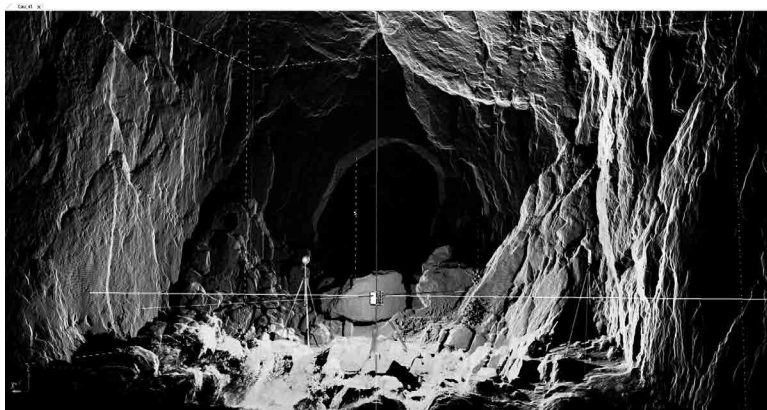
Jordi Mitjà reivindica preservar la fascinació davant la realitat. Per fer-ho, transgradeix els límits dels llenguatges artístics que s'acosten a la imatge documental o a la recreació d'arxius imaginaris. D'aquesta forma es reconeix el seu impuls recol·lector.

La *pedra-volàtil* és feta d'escuma de poliuretà pintada sobre teixit de poliamida i d'una estructura inflable amb heli. Res més allunyat a una pedra per la seva fisicitat. Mitjà va produir aquesta peça, *Dispersió de la primera pedra. Per una inauguració permanent del Canòdrom* (2010), per a l'exposició 00:00:00 en el Canòdrom de Barcelona. Aquesta exposició, embolcallada de polèmica per raons de procediments i bones pràctiques, havia de preinaugurar el nou Centre d'Art Contemporani de Barcelona. El projecte es va aturar per motius econòmics i ha estat replantejat com a espai 'connector entre empreses creatives i creadors' de la ciutat, previst pel 2014.

Mitjà proposa fer una rèplica d'una pedra 'qualsevol', trobada a la primera visita al Canòdrom. Aquesta primera pedra s'enlairaria, evocant per un costat l'acte inaugural d'una nova institució, i per l'altre la tradició festiva de fer volar inflables (Mitjà, 2010: 30). Els vigilants de la institució van ser els encarregats d'enlairar i endreçar la pedra dia rere dia fins finalitzar l'exposició, com si es tractés d'una mena de performance. A més de la peça física, Mitjà, edità una publicació al voltant de la proposta on revisava treballs anteriors relacionats amb pedres i amb inflables. Per exemple, la sèrie fotogràfica *Empedrat revolucionari* (2002) que documenta l'acció d'uns treballadors que enterren en el paviment nou de la Rambla de Figueres l'eloqüent frase 'Ne travaillez jamais', inscrita en tres llambordes. O l'obra *El camell de Tudela pels aires* (2010), obra gràfica on l'artista va apropiat i manipular una postal, dels inicis del segle passat, sobre una pedra emblemàtica del Cap de Creus.







**Figuras 1 i 2.** Jordi Mitjà: Vista detall i general de la *pedra-volàtil* al Canòdrom (Barcelona, 2010). Font: J. Mitjà.  
**Figura 3.** Imatge digital del Cau del Duc (2012).  
Font: E. Subirah.



**Figura 4.** Esteve Subirah, *Forma núm. 10* (2012). Font: E. Subirah.

## 2. Pedra-cova

La *pedra-cova* és feta de ferro fos. La característica principal d'aquesta peça és la seva ambigüitat, no és ni pedra ni cova. La forma amorfa sí que és la representació a escala de l'espai buit d'una cova.

Esteve Subirah explora el territori, i estudia les situacions per comprendre-les. Per fer-ho, s'hi atança des de diversos angles i punts de vista. A la darrera exposició de l'artista, *'Perdre les formes. Segon exercici'* (2012), s'hi presentava un grup de peces que, entre altres coses, propiciaven relacions mentals o emocionals amb el paisatge i amb el territori més proper. La *Forma núm. 10* (2012) és el resultat d'un *'exercici'* — com defineix el mateix artista — al voltant del Cau del Duc. Aquest indret assenyalat és una cova, un forat fet a partir de l'erosió de la roca calcària en el massís del Montgrí. A part del seu valor històric i de troballes arqueològiques, és un lloc emblemàtic pels habitants dels pobles del voltant amb múltiples històries i llegendes. El passat juny, l'artista es va traslladar, amb tècnics especialistes i 'aparells d'última generació' per obtenir una digitalització de l'interior del Cau del Duc. A continuació mitjançant un motlle construeix una peça compacta de ferro de tot l'interior de la cova. A l'exposició acompanyava l'escultura — que ens recorda pel seu emplaçament a les pedres rares exhibides en qualsevol museu de ciències naturals — una graella d'imatges del procés de digitalització de l'espai en negatiu, i un parell de postals de principis del segle passat sobre el lloc en qüestió.

## Conclusions

Ni la *pedra-volàtil* ni la *pedra-cova* no són producte de troballes fortuïtes. Com tampoc ho són les pedres de Robert Smithson, les restes de Michael Rakowitz, o els objectes de Jimmie Durham. Sinó que són fruit d'uns processos i línies de treball marcats pels propis artistes i del diàleg específic amb el lloc.

Aquestes obres podrien evocar i representar altres situacions o llocs geogràfics, però no podem obviar la forta dependència emocional amb el seu lloc d'origen.

Jordi Mitjà, amb la pedra 'qualsevol' i el valor simbòlic que li atorga — presentant-lo en forma de monument, lúdic i irònic suspès en l'aire — cerca incidir en els canvis d'usos de l'espai urbà i la quotidianitat d'un entorn que de forma absurda veu repetit diàriament l'acte inaugural.

L'experiència in situ en el Cau del Duc de l'Esteve Subirah, amb la producció d'imatges i volums del procés presentat a l'exposició, té la voluntat d'entendre l'espai i els seus límits, a més d'inserir-se a base de rumors a la memòria personal. La seva forma amorfa solidifica, encara que sigui a escala, l'espai buit de la cova.

Les pedres condensen temps, història, però també proposen rumors en llocs on conviuen múltiples vivències, individuals i col·lectives.

## Referències

- Bekett, Samuel (1990) *Molloy*. Barcelona: Edicions 62. ISBN: 84-297-3080-X
- Breton, André (1957) 'La Langue des pierres', a revista *Le Surréalisme, même*, n° 3. [Consultat 2012-12-30] Notes manuscrites del text. Disponible a <URL: <http://www.andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100814330#>>
- Caillois, Roger (2011) *Pedres*. Barcelona: Días Contados. ISBN: 978-84-939638-1-1
- Christov-Bakargiev, Carolyn (Com.) (2012) *DOCUMENTA(13). Das Begleitbuch/The Guidebook*. Catàleg exposició (3/3). Ostfildern: Hatje Cantz. ISBN: 978-3-7757-2954-3
- Durham, Jimmie (2010) *Entre el mueble y el inmueble (Entre una roca y un lugar sólido)*. Mèxic: Alias.
- Smithson, Robert (2011) *Selección de escritos*. Mèxic: Alias. ISBN: 978-607-7985-05-1
- Subirah, Esteve (2012) *Perdre les formes. Segon exercici*. Torroella de Montgrí: Capella de Sant Antoni. [Consultat 2012-12-13] Catàleg d'exposició. Disponible a <URL: <http://www.estevesubirah.com>>
- Mitjà, Jordi (2010) *Dispersió de la primera pedra. Des d'una pedra sòlida a una roca volàtil*. Lladó: Crani. ISBN: 978-84-614-1272-3 [Consultat 2012-12-13] Publicació en motiu d'exposició. Disponible a <URL: <http://www.jordimitja.com>> i <URL: <http://jordimitja.blogspot.com.es/>>

# Pluralidade Sonora: Conversas Coletivas com Ricardo Basbaum

YIFTAH PELED

Brasil, artista plástico. Frequenta o doutoramento em Poéticas Visuais na Escola de Comunicação e Artes a Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professor no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Artigo completo recebido a 11 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** A partir de uma participação no processo de criação da obra 'Conversas Coletivas', do artista Ricardo Basbaum, mostrada na 30ª Bienal de São Paulo, o autor desse artigo se propõe a analisar a mesma abordando aspectos de participação, performance e sonoridade coletiva. O artigo utiliza depoimentos pessoais do autor e participante da oficina que compõe a obra, além da fala de outros participantes e de textos do artista para explorar a temática proposta.

**Palavras chave:** participação / sonoridade / performance.

**Title:** *Sound plurality: Collective talks with Ricardo Basbaum*

**Abstract:** *This article analyzes the artistic project "Collective Conversations" from Ricardo Basbaum, shown at the 30th Sao Paulo Biennale addressing aspects of participation, performance and collective sound. The project included a performatic workshop proposed by the artist. To explore this topic, the article uses personal testimonies of the author who was a participant in the workshop and texts from the artist and other participants in the workshop.*

**Keywords:** *participation / sound / performance.*

## Introdução

Qual são as possibilidades de produção coletiva para um trabalho de arte? Quais processos são possíveis para tal proposta? Como conduzir tais processos? Que tipo de tensão criativa é possível estabelecer entre a palavra escrita, a fala e a sonoridade? Como tornar a obra uma plataforma performativa? Essas perguntas serão exploradas nesse artigo a partir de um projeto do artista Ricardo Basbaum, apresentado na 30ª Bienal de São Paulo, em 2012, que incluiu uma oficina performativa. Basbaum (São Paulo, 1961) é artista multimídia, professor, curador, crítico e professor doutor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

## 1. O projeto

A participação do autor desse artigo iniciou com um convite do artista que informava que o projeto “Conversas Coletivas” se daria na forma de duas oficinas semanais, seguidas de uma apresentação pública na instalação exposta na Bienal. O convite enfatizava que o resultado das mesmas seria incorporado ao trabalho na forma de um áudio. A primeira oficina aqui explorada da qual o autor tomou parte abordou o tema: “fala, som e texto.”

Para compor o projeto da Bienal, uma variedade de elementos foi instalada num espaço semiaberto onde os visitantes encontravam bancos cobertos de almofadas. Continuando uma tradição das obras de Helio Oiticica, a obra proporcionava possibilidades de habitação.

Nos bancos havia um portal acoplado e pequenas estruturas retangulares de metal (0,20 × 150 cm) denominadas de obstáculos. Da obra também fazia parte um grande painel laranja com adesivos pretos e esquemas relacionais entre as palavras — eu, você, nós — além de outras relações sugeridas através de territórios marcados por linhas tracejadas que se apresentam como membranas. Os esquemas sugeriam fronteiras porosas, temporais e orgânicas.

O artista lançou convites para as duas oficinas sobre a parede lateral da obra a partir do seguinte texto:

*Escrever em grupo falar em grupo desenvolver documentos produzir sons pensar coletivamente linhas individuais combinações de vozes indicar diferenças pronunciar palavras sozinho e ao mesmo tempo: conversas coletivas* (Basbaum, 2012. Texto disponível na instalação Conversas Coletivas na 30ª Bienal de São Paulo, 2012).

Na primeira oficina, Basbaum e outros quatro artistas convidados (Raquel Stolf, Alexandre Fenerich, Brandon la Bel e o autor desse artigo) performaram com um grupo heterogêneo de treze pessoas com diversas motivações de participação que reverbera no conceito de ‘artista Etc’ de Basbaum (2012). Tal conceito permite uma ampliação das possibilidades de atuação artística. Os quatro artistas convidados dialogam com tal conceito, pois desenvolvem poéticas híbridas em seus trabalhos nos quais se encontram relações explícitas entre som, fala e texto.

A composição do grupo proporcionou um atravessamento de autorias, composto por uma pluralidade de vozes.

## 2. O processo da oficina

[...] *Conversar é a melhor forma de sair de casa* (Participante Artur Kirchenchtejn, 2012. Trecho enviado via email ao autor)



**Figuras 1 e 2.** Instalação *Conversas Coletivas* de Ricardo Basbaum. 30º Bienal de São Paulo, 2012. Fonte: própria.

A oficina com duração de uma semana aconteceu na biblioteca do prédio da Bienal e iniciou com uma apresentação de Basbaum que esclareceu a proposta que consistia em performar coletivamente um texto composto de fragmentos de falas dos próprios participantes ou de outros autores sugeridos por eles.

No primeiro dia da oficina Basbaum sugeriu integrar no texto a questão dos obstáculos da obra chamados pelo artista de estruturas geradoras de ‘performance compulsória’ (2012, em entrevista via email ao autor). No segundo dia, diversos textos foram apresentados pelos participantes; alguns mais ficcionais, outros com proposições performáticas, conversas, declarações e citações de autores e também textos gravados. A complicação dos textos por Basbaum e sua repetida leitura com comentários conjuntos ajudou um processo de reflexão sobre seus possíveis sentidos. Uma das participantes, Mirian Steinberg relatou que:

*Houve o exercício de escutar o outro e falar o que pensa. O dialogo aconteceu de forma fluida e consistente. O grupo é receptivo para o outro e nas conversas, aceita a opinião de todos e foi democrático na inclusão da produção individual e na síntese do documento coletivo* (Steinberg, 2012, entrevista via email para o autor)

Possibilidades de diálogo e mudanças nos textos começaram a surgir gradualmente nos dias seguintes, em um processo Deleuziano de ramificação que adquiriu ‘princípios de conexão e de heterogeneidade’ rizomáticas (Deleuze, 1995: 15).

Basbaum sugeriu possíveis efeitos sonoros de palavras e propôs o uso da estrutura dos bancos como instrumentos de percussão. Depois de repetidas leituras e intervenções, um texto foi enviado pelo artista para todos os participantes.

A participante Dalila Cruz descreve a dinâmica de escuta e troca que gerou influências mútuas entre os participantes e a formação de parcerias para reformatar os textos.

[...] criou um ritmo de trabalho bem interessante, nos estimulando, nos provocando, nos incentivando. Isso gerou materiais riquíssimos de questionamentos de reflexões. Acredito que toda nossa escuta e diálogo foi instaurada pela forma como ele conduziu (Cruz, 2012, entrevista via email com o autor do artigo).

Basbaum coordenou a combinação final dos textos fazendo sugestões organizacionais. Partes de falas interventivas foram repetidas com intervalos dentro do texto. Os participantes então escolheram os fragmentos que desejavam ler — seus próprios textos ou parte de outros; falas individuais ou coletivas. Basbaum sugeriu que a apresentação começasse como um 'aquecimento de vozes — improviso livre com fala ensimesmada, sem olhar nos olhos uns dos outros' (Basbaum, 2012, em entrevista via email ao autor). É possível perceber no texto/roteiro de performance final vozes coletivas individuais e diálogos entre participantes. A riqueza das expressões aparecem na forma de vozes cantarolando, repetindo, mutilando o próprio texto e sumindo, afirmando, perguntando, falando em outras línguas, relatando e questionando, além de intervalos de silêncios. Esse formato remete a Deleuze (2000: 21) quando afirma que “dobrar-desdobrar não significa simplesmente tender-distender, contrair- dilatar, mas envolver-dessenvolver, involuir-evoluir.”

O tema do obstáculo proposto por Basbaum foi incorporado no trabalho de diferentes formas: uma das participantes criou uma biografia ficcional envolvendo o tema; outros obstáculos foram produzidos através do uso de línguas estrangeiras, de intervenções e interrupções dos participantes na leitura, através de falas mutiladas, murmúrios, vozes sobrepostas, silêncios e sons incompreensíveis ecoados coletivamente.

O texto apresentado como roteiro final foi ensaiado e finalmente apresentado ao vivo para o público da Bienal no último dia da oficina. Após a gravação, o texto foi integrado a obra na forma de um áudio que permitiu uma nova articulação aos acontecimentos do *workshop*. Para um dos participantes, o áudio final incorporado ao trabalho na exposição foi um ‘mecanismo interessante de deflagrar o seu próprio processo de construção’ (Esquerre, 2012, entrevista via email com o autor do artigo).

## Conclusão

Após a descrição do processo, julga-se importante explorar a temática da criação coletiva com foco para o papel do artista e o jogo da autoria em autores como Kester e Deleuze.

Kester (2004: 90) define um conceito específico de arte chamado de estética dialógica, solidária ao projeto de Basbaum, na medida em que se baseia



**Figuras 3 e 4.** Participantes da oficina *Conversas Coletivas* na sala de trabalho na Biblioteca da 30ª Bienal de São Paulo, 2012. Fonte: própria.

numa ética discursiva que incorpora momentos de indeterminação e “*open ends*”, ou como diriam Deleuze e Guattari (1995: 13) abordando a escrita, “*re-giões ainda por vir*”.

Para Peter Dunn (apud Kester, 2004: 1) esse tipo de arte implica em artistas provedores de contexto, com propostas que envolvem a condução criativa de encontros colaborativos e conversas. Kester (2004) mostra que isso exige um tipo de deslocamento para uma troca dialógica e comunicativa baseada em abertura recíproca.

Para Basbaum (2002, s/p), “o próprio conceito de arte contemporânea hoje envolve a participação, no sentido de que se não houver mobilização ativa das vontades do ‘sujeito fruidor’ o trabalho não acontece.” O artista flexibiliza a proposta de autorias e permite uma diversidade de relações sonoras através das quais uma pluralidade de vozes surge como performance.

## Referências

- Basbaum, Ricardo (2012). *Amo os artistas-etc.* [Consult. 2013-01-03] Disponível em<URL: <http://cabenamao.blogspot.com/2010/08/amo-os-artistas-etc-por-ricardo-basbaum.html>>
- Basbaum, Ricardo (2007). *Além Da Pureza Visual*. Porto Alegre: Editora Zouk. ISBN: 978-85-8840-62-1
- Basbaum, Ricardo (2002). *Entrevista com Ricardo Basbaum: por Fernanda Lopes*. [Consult. 2013-01-05] Disponível em<URL: [http://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/entrevistas\\_bienal\\_fernanda\\_lopes.pdf](http://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/entrevistas_bienal_fernanda_lopes.pdf)>
- Deleuze, Gilles (2000). *A Dobra-Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Editora Papirus. ISBN: 85-308-0171-7
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1995). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34. ISBN: 85-85490-49-7
- Kestler, Grant.H (2004). *Conversation Pieces: Community+ communication in modern art*. Berkeley: University of California Press. ISBN: 978-0-520-23839-8



# La plasticidad del metal forjado: una mirada introspectiva en la obra del escultor Balbino Montiano

GUILLERMO MARTÍNEZ SALAZAR  
& ALBERTO GERMÁN FRANCO ROMERO

**Guillermo Martínez Salazar:** Espanha, escultor. Doctor en Bellas Artes pela Universidad de Sevilla (US). Professor de Escultura na Facultad de Bellas Artes da US.

**Alberto Germán Franco Romero:** Espanha, escultor. Profesor de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

Artigo completo recebido a 11 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumen:** La relación entre creador y obra configura el propósito de ésta aportación a la comunidad artística. La riqueza de formas, la gama cromática del material, todo ello unido al significado implícito de la obra, proporcionan como resultado un ejemplo de identidad en la escultura contemporánea de Montiano.

**Palabras clave:** Escultura forjada / hierro / arte-idea.

**Title:** *The plasticity of iron: an introspective look in the work of the sculptor Balbino Montiano*

**Abstract:** *The aim of the artistic community is to give an insight into the relationship of the creator and his work. The richness of the forms, the colour range of the material, are all linked to the implicit meaning of the work, such as the work of Montiano seen in his contemporary sculptures.*

**Keywords:** *Metalwork / iron / art concept.*

## 1. El escultor y su obra

La obra escultórica de Balbino Montiano, supone a través del conocimiento y evolución del oficio en la forja y la fundición, una plena vinculación entre artista y producción.

Nacido en Cádiz (1974) ciudad donde comienza su andadura artística y que posteriormente culminará con su Doctorado en la Universidad de Sevilla. Su carrera formativa propiciara finalmente su ingreso como de Profesor de Escultura en la Universidad de Granada.



**Figura 1.** Balbino Montiano entre sus obras de los peces de hierro, Granada (2012).



**Figura 2.** Balbino Montiano, *Danzarina gaditana* (2009).

La obra de Montiano se presta a múltiples lecturas, su interpretación se establece dentro de la problemática que supone el estudio del arte en el horizonte contemporáneo. Sus obras están planteadas principalmente por su poética, el espacio estético y los condicionantes propios del material. En este punto, aparece un hecho significativo que paralelamente observamos en maestros de la talla de Alonso Coomonte, claro ejemplo de escultores que forjan el metal y que componen un referente en la vanguardia artística española de mediados del siglo XX como atestigua en su análisis Manuel Padorno en el texto sobre el oficio de la forja (Padorno, 2007). Del mismo modo, aparecen influjos de la obra animalista de João José Brito natural de Coimbra, como señalan Manuela Synek y Brás Queiroz en *Escultores Contemporâneos em Portugal* (1999). Por todo ello, entendemos que la naturaleza de su escultura parte de un concepto general que va evolucionando progresivamente en su propia naturaleza y personal modo de interpretar el volumen.

La dureza se transforma en delicadeza como podemos observar en la imagen (Figura 2) *Danzarina Gaditana* (2009) en la que los delicados dedos han sido trabajados mediante precisos cortes. Del mismo modo, toda la definición de ropajes y elementos anatómicos, son el vehículo que da paso a la interpretación traducida por el material en el sentido de transmitir el movimiento ondulante de la danzarina.

## 2. Particularidades del entorno como influencia de su obra

Como gaditano de nacimiento, Balbino Montiano está estrechamente ligado a su ciudad natal, a sus peculiaridades y característica personalidad de sus habitantes. Ciudad costera cargada de encantos, encantos que llegan hasta el último golpe de martillo para imprimir las vivencias que han marcado su vida y en las que se forjan sus esculturas.

La temática vitalista nos brinda una visión general de su obra, su producción



**Figuras 3 y 4.** Balbino Montiano:  
*proceso de trabajo con plantillas y corte  
para los Peces de Hierro (2011).*

ofrece múltiple lecturas por parte del espectador, al que consigue transmitir nuevas sensaciones con su lenguaje plástico. Escultor de oficio que dota de concepto una obra meditada y rotunda a través de un lenguaje universal que se transmite con facilidad y llega al gran público ahondando en sus sentimientos.

La forja es el medio para conseguir que la forma escultórica transmita sus anhelos. Dicho procedimiento aplicado al arte de la escultura consigue mediante la expansión del material, la transformación de éste en una obra consolidada. A diferencia de técnicas tradicionales, no supone un proceso de sustracción o adición como ocurre con el modelado de la arcilla. El calor permite que el metal se transforme para que los incansables y precisos golpes de martillo modelen desde su interior la idea.

El metal, es sin duda el material que mejor identifica la producción escultórica de Balbino Montiano, sin olvidar la estrecha ligazón que hace también de la madera. Ésta última la entiende como el soporte natural de su obra. Desde el origen, se ha establecido una compenetración natural entre estos materiales, ofreciéndonos una lectura perfecta en la comunión establecida entre obra y sustentáculo. Montiano utiliza multitud de fragmentos de madera para anclar sus esculturas, muchos de ellos procedentes del reciclaje o mecanizados para un fin concreto especialmente con el objetivo de elevar la escultura permitiendo realizar una lectura correcta de su contenido.

### **3. Materialización actual de su obra**

Es por ello, que la última colección de esculturas compuesta de sesenta piezas realizadas en hierro y madera, que atiende al título de *Peces de Hierro* tiene

como objetivo reproducir la fauna marítima de su entorno, y ha supuesto una importante exposición itinerante a todos los niveles. Describiendo con el metal forjado las formas de los peces más significativos para este artista gaditano.

Él mismo, plantea en el cartel de la exposición una frase que recoge el sentir y la importancia que le imprime al proceso creativo de su obra, de igual modo, espera que el espectador recoja esa experiencia en su visita a la exposición. Balbino dice: "me encanaría que disfrutaran junto a mis esculturas, de igual forma que lo he podido hacer yo en el proceso de trabajo" así queda expresado en el cartel anunciador de la exposición itinerante *Peces de Hierro* (2012).

El proceso de estudio basado en el dibujo sigue el mismo patrón constructivo fundamentado en la observación y posterior ejercicio de transformación plástica en el material definitivo. Para ello, ha sido necesario realizar previamente plantillas en las que transportar el formato final de las múltiplex piezas que componen muchas de estas obras.

Entre todo el recorrido procesual también se han tenido en cuenta la naturaleza del metal como elemento final, sus particularidades y comportamientos observados tras años de trabajo y oficio, dotan al escultor de un conocimiento tal que consigue adelantarse a los posibles problemas ocasionados en su manipulación, problemas tales como las mermas producidas por el enfriamiento o la torsión de las planchas de metal a la hora de manipularlas.

El quehacer diario y el conocimiento de las técnicas son los avales que permiten que sus dibujos espaciales se materialicen en el hierro forjado.

Montiano, a diferencia de otros escultores especializados en la forja del hierro como medio de expresión artística, no mantiene un patrón o esquema que identifique su producción. No obstante, encontramos en su obra una búsqueda decidida que atiende a multitud de ideas, ideas, que el proceso de la foja irá aportando un lenguaje que nos evocará al origen de la vida.

La sólida formación artística de Montiano ha propiciado que su obra de gran personalidad plástica, haya sido elegida por el Ministerio de Educación Ciencia y Deporte para formar a través del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz como artista representante para participar en una exposición itinerante en países Latinoamericanos, como el Museo Rafael Ángel Calderón en San José de Costa Rica. El Centro Cultural La Inquisición de Cartagena de Indias en Colombia, la Casa de la Cultura de Altragracia en Córdoba, Argentina.

## Conclusiones

La investigación como parte de su labor con la Universidad de Granada ha propiciado que los resultados sean fruto del trabajo constante y una intensa labor investigadora. Del mismo modo, su pertenencia al Grupo de Investigación



**Figura 5.** Balbino Montiano: *danzarina gaditana* (2009).  
**Figura 6.** Balbino Montiano: *Panorámica de la Exposición Peces de Hierro celebrada en la Casa de la Sirena en Sevilla* (2011).

HUM 184 centrado en las técnicas escultóricas permite establecer líneas de investigación que fomentan el desarrollo plástico de este joven escultor gaditano.

No obstante, su desarrollo profesional como director de investigación en la Fundación MS de Granada, le permite estar en pleno contacto con obras de artistas contemporáneos que militan en las primeras filas del arte nacional e internacional. Desempeño que le nutre de forma directa de procesos y técnicas empleadas por éstos para configurar sus obras.

Destaca según el propio artista la figura de Miguel Moreno (Marín, 1977), especialmente en la manera de tratar la chapa. Igualmente, su cercanía con el escultor Miguel Barranco ha supuesto una vía de experimentación con técnicas especializadas en el tratamiento del metal.

Naturalmente sus planteamientos siguen siendo sólidos al tomar como pilares las directrices trazadas por los clásicos como Pablo Gargallo o la interpretación de atrapar el espacio de Julio González (Jiménez, 2012).

En definitiva la honestidad es el baluarte en la que se afianza su escultura, su modo de expresión adoptando un concepto universal, donde el gran público puede acceder al contenido de sus ideas sin la necesidad de justificar una obra por no ser comprensible debido a una interpretación alejada de la realidad.

### **Referencias**

Jiménez, María Dolores (2012) *Pablo*

*Gargallo*. United States. Tf. Editores. ISBN: 9788415253310

Marín, José (1977) *Miguel Moreno: Informe*

*sobre su escultura*. Granada: Edarcon. ISBN: 978-84-4003-501-1

Synek, Manuela; Queiroz, Brás (1999)

*Escultores contemporáneos en Portugal*. Lisboa: Estar. ISBN: 972-8095-48-1

# Tatiana Blass e a Impossibilidade da Fala

VANESSA BORTUCAN DE OLIVEIRA

Brasil, artista visual. Licenciatura em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestrado em Teoria e História da Arte, PPGAV/UDESC.

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

**Resumo:** “Metade da Fala no Chão — Piano Sur-do” de Tatiana Blass é o ponto de encontro das vozes de uma conversa infinita que se confluem no mar de possibilidades da arte, onde todos os elementos surgem como metáforas. Pelo fascínio, a imagem afirma-se numa presença estranha fora da objetividade. A palavra escorre; e o silêncio é o que persevera numa comunicação que não finda, porque a potência de ser obra estanca qualquer possibilidade. **Palavras chave:** palavra / silêncio / possibilidade / impossibilidade.

**Title:** *Tatiana Blass and the Impossibility of Speech*  
**Abstract:** “*Half of the speech on the ground — deaf piano*” by Tatiana Blass is the meeting point of the voices of a infinite conversation that converge in the sea of possibilities of art, where all elements appear as metaphors. Through fascination, the image affirms a strange presence outside of objectivity. The word flows, and the silence is what endures in a communication that does not end, because the power to be an art work suspends any possibility. **Keywords:** word / silence / possibility / impossibility.

Este texto pretende dar voz a um dos trabalhos da artista paulista, Tatiana Blass (1979), que faz parte de uma série de intervenções sobre instrumentos musicais. *Metade da Fala no Chão — Piano Surdo*, exposto na 29ª Bienal Internacional de São Paulo em 2010, como performance/instalação em que um intérprete executa Chopin em um piano de cauda enquanto é derramada uma mistura de cera e vaselina quente e líquida dentro do instrumento. Conforme a cera endurece, a dificuldade do pianista aumenta e segue cada vez maior, até as teclas pararem de funcionar. Um vídeo registra a passagem do estado líquido da matéria para o sólido, fazendo com que o piano vá desafinando e emudecendo até o completo silêncio.

A artista transita por uma diversidade de linguagens onde cada trabalho solicita uma forma e um modo de apresentação. Tatiana consegue dar amplitude



**Figuras 1, 2 e 3.** Instalação (Fig. 1) e performance (Fig. 2-3) de *Metade da Fala no Chão – Piano Surdo* de Tatiana Blass (2010). Fonte: Galeria Millan.



as suas falas, falas que possibilitam diálogos infinitos que nunca se restringem a uma única verdade plausível, se é que ela existe.

Diversas formas de habitar a experiência sensível se reverberam a partir da obra. A imagem está para a sua representação, tanto como o ator está para a encenação. Relação esta implicada na capacidade que ela tem de construir uma diversidade de mundos. Nesta micropolítica, território da arte onde a política do cotidiano se aproxima e se relaciona; que o trabalho de Tatiana está situado, como potência ao problematizar a impossibilidade do essencial — da fala.

O que vemos? Vemos o que nos toca pelo fascínio e que se impõe ao olhar por um contato à distância, que é ser imagem. A imagem encenada que nos provoca é pela impessoalidade imponente e ao mesmo tempo ausente, o típico do espetáculo artístico que atua entre o ser e o não ser. Neste movimento de transposição poética que é realidade, mas é outra coisa, não há garantia de verdades.

Que som é esse que devagar vai perdendo seu poder de ressonância? O que dizer diante deste instrumento estático e imponente por onde escoam uma torrente de vozes brancas? Pode-se falar enquanto a cera ainda escorre. Mas do que se pode falar ainda? É sempre uma dificuldade falar. Que voz é essa que não se cala, voz sempre outra quando interrompida?

*Essa voz sai de mim, enche-me, clama contra meus muros, não é minha voz, não posso calá-la, não posso impedi-la de me dilacerar, de me sacudir e de me cercar. Não é a minha voz, não tenho voz, não tenho voz e tenho de falar, é tudo o que sei, é em volta disto que se deve falar, com esta voz que não é minha voz, mas que só pode ser a minha voz, porque só existo eu (Beckett, 2010: 31).*

A vida escapa, a palavra escapa porque ser palavra é poder ser sempre outra coisa. A palavra poética é somente o que existe como possibilidade, fora do que a razão demarca. É somente essa fala obscura que mantém aberta uma nova esperança: não esperar o provável do que não se pode aceder através das palavras. Toda relação direta exclui o contato sensível, e ao excluir nos diz algo sobre a própria presença.

A força da obra faz com que ela se apresente, mesmo em silêncio, “pois ela é o que ainda fala quando tudo foi dito” (Blanchot, 1987: 16-17).

O que fascina, encanta e atrai o nosso poder de atribuição de sentido e nos faz abandonar a natureza sensível daquilo que é visto.

*O fascínio é o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera — sempre e sempre — numa visão que não finda [...] (Blanchot, 1987: 23).*

Falar, como escrever nos coloca neste movimento sem fim, instável. Ver, não é ver tudo, porque a visão nos mantém nos limites de um horizonte. Quando a palavra busca ver aquilo que nem o olhar alcança, 'toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será' (Blanchot, 2001: 67). A obra é linguagem. A perversão da palavra começa quando a linguagem se apresenta como uma visão liberta das limitações do ato de ver. Falar não é ver, e ver é ver à distância. Logo, a relação possível é a que escapa ao poder, e que vai em direção ao espaço do desvio, de onde fala o erro. Desviar é encontrar a "essência da escuridão" (Blanchot, 2001: 71). É liberar o pensamento desta tradição que ensina a 'pensar com a garantia de luz ou sob a ameaça da ausência de luz' (Blanchot, 2001: 66).

*De onde vêm estas noções de antepassados, de casas onde se acendem luzes, quando a noite cai, e tantas outras? [...] E todas estas perguntas que faço a mim mesmo. Não é por curiosidade. Não posso calar-me. Não preciso de saber nada sobre mim. Aqui, tudo é claro. Não, nem tudo é claro. Mas o discurso tem de ser feito. E inventam-se escuridões. Pura retórica. O que é que estas luzes a que não peço que tenham um significado preciso, terão de tão estranho, de quase deslocado? Será a sua irregularidade, a sua instabilidade [...] (Beckett, 2002: 11).*

A obra é o que se deslocou da realidade objetiva. E a linguagem que a nomeia é a falta para o dizer, sempre sombra quando apanhada. É como o *Inominável* (de Beckett) que ao falar não se submete à atração da linguagem da clareza, pois não crê na precisão de sentido. O que importa, de fato, é recusar esta palavra que trabalha sobre a luz, pois ao se colocar no lugar da coisa substitui a experiência de modo a dar estabilidade ao que não tem. Palavra que busca a verdade mesmo se ela perece. Quem quer avançar, deve-se desviar em prol ao que não cessa, o movimento que não nega, e, portanto continua, como nas palavras de Hamm, personagem de *Fim de Partida*, 'O fim está no começo e no entanto, continua-se' (Beckett, 2010: 128).

Continua-se porque errar é ir ao desencontro, é o movimento de girar em torno, 'voltar e retornar, e abandonar-se à magia do desvio' (Blanchot, 2001: 64). A fala só pode prosseguir quando se perdem as certezas e se segue em direção ao erro, pois como diria Blanchot (2001) 'a verdade dissiparia o erro se o encontrasse'. O erro, que é sem caminho, não fecha nem abre, e através dele 'as coisas não se mostram nem se escondem, não pertencendo ainda a região do desvelamento e do encobrimento' (Blanchot, 2001: 65). *Piano Surdo* é essa linguagem da fala sem escuta que reverbera na possibilidade de ser audível, mas que deixa ruídos, como vestígios que indicam por signos e incisões.



**Figuras 4 e 5.** Performance de *Metade da Fala no Chão* — *Piano Surdo* de Tatiana Blass (2010). Fonte: Galeria Millan.

*Metade da fala no chão* — *Piano Surdo* é como a possibilidade dos personagens beckettianos que mesmo perante o inevitável, seguem adiante em busca do próprio inencontrável. A vida é esse movimento onde a visão é como as mãos de um cego que tateia. As relações com o mundo são relações de potência, onde a ‘potência está em germe na possibilidade’ (Blanchot, 2001: 86). Portanto, o que permite que o discurso prossiga é a procura, procura que é quase exatamente a mesma palavra que buscar.

*O que permite que o discurso prossiga é a procura da forma de fazer parar as coisas, calar a voz. Não, não devo tentar pensar. Mais vale dizer apenas o que se passa. Seja como for, tento banir (...) as luzes com que a minha pressa de falar atavia covardemente este lugar. Preocupação com a verdade na fúria de dizer* (Beckett, 2002: 19-20).

Fictício encontro o da desobstrução, enquanto que pelo estético a obra ultrapassa as fronteiras da linguagem e se instala em espaços ilusórios, onde o sujeito é captado pelo ritmo essencial. Se ainda se pode falar, é a partir da força e da fascinação de sua presença, onde o inexplicável não termina onde não

se vê. 'Presença estranha que torna a vista interminável' (Blanchot, 1987: 23).

A cera esparramada e endurecida no chão fixa o momento em que a voz se cala, e nos tornarmos monumentos. Perde-se o movimento e neste instante se perdem as possibilidades. E a música? A música é sufocada pela matéria que a silencia. As vozes se esvaem e junto a elas o que era para ser aquilo que se transformou. O que resta, são resíduos, num mundo onde tudo parece silencioso e imóvel, de um silêncio que grita no chão. Silêncio que agora faz-se eco do que não pode parar de falar.

Todos os elementos surgem como metáforas, diferentes para cada um que penetra nessa música, nessa promessa de música que no decorrer do tempo escapa, como tudo que escapa e termina um dia. Silêncio que permite que o discurso prossiga na procura da forma de fazer as coisas calar a voz. Agora, no silêncio da obra, ela repousa em seu poder de emudecer-se, para que neste silêncio adquira forma o que fala sem começo e sem fim.

### Referências

Beckett, Samuel (2002). *O Inominável* Lisboa: Assírio e Alvim: [1953].

Beckett, Samuel (2010) *Fim de Partida*. São Paulo: Cosac Naify.

Blanchot, Maurice (2001) *A Conversa Infinita. A Palavra Plural*. São Paulo: Escuta.

Blanchot, Maurice (1987) *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco.

29ª *Bienal Internacional de São Paulo* (2010)

"Há sempre um copo de mar para um homem navegar" curadores Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

Blass, Tatiana (2012) *Metade da Fala no Chão — Piano Surdo*. Performance/instalação. São Paulo: Galeria Millan. [Consult. 2013-01-13] Disponível em URL: <<http://www.galeriamillan.com.br>>

**Contactar a autora:**

vanessabortucan@gmail.com

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

DORIEDSON BEZERRA ROQUE  
& PAULO EMILIO MACEDO PINTO

**Doriedson Bezerra Roque:** Brasil, artista visual, arte-educador. Pedagogo, Bacharel em Fotografia e Especialista em Arte Educação. Professor de Artes na Escola Gilberto Freyre — Brasil.

**Paulo Emilio Macedo Pinto:** Brasil, artista visual, professor e arteterapeuta. Graduação Artes Plásticas, Bacharel e Licenciado em Psicologia. Especialista em Arteterapia, Artes Cênicas, Terapia Sistêmica e Educação. Mestre em Psicologia, Doutorando em Arte-Educação. Professor da Universidade Pernambuco — UPE; Psicólogo da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco.

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

**Resumo:** O presente artigo pretende tornar conhecido o fazer artístico de uma comunidade criativa do interior do Estado de Pernambuco (Brasil), que trabalha com a imaginária popular, mantendo esta tradição como subsistência de vida. Chamamos aqui de imaginária a arte de talhar em madeira imagens dos santos da Igreja Católica. A escolha do tema deve-se ao trabalho artístico como vocação e identidade coletiva que respeita as subjetividades e luta pela continuidade.

**Palavras chave:**

imaginária / arte popular / santeiros.

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

**Abstract:** *This article seeks to make known to the art of a creative community in the State of Pernambuco (Brazil), who works with the popular imaginary, keeping this tradition as subsistence living. We refer here to the imaginary art of wood carving images of the saints of the Catholic Church. The choice of subject is due to the artwork as vocation and collective identity that respects the subjectivity and struggle for continuity.*

**Keywords:**

*imaginary / folk art / saint makers.*

### Descobrimo um chão sagrado...

Como artistas, professores e pesquisadores de arte, encantados pela arte popular do Nordeste do Brasil, sempre costumamos olhar para o que há de interessante nas cidades por onde passamos, preferindo não nos restringir às capitais já bastante exploradas.

Nossos caminhos são traçados quando da busca de campo inspirador para nossa criação em fotoperformance, já que fazemos parte de um coletivo de artes chamado "Tuia de Artificios". Assim, costumamos percorrer mais comumente as distâncias entre os estados de Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba.

Neste caminhar pelas estradas de nossa região, deparamo-nos com o Município de Ibimirim, no Sertão do Moxotó, Estado de Pernambuco, a 338 km de sua capital Recife. Ibimirim significa "Terra Pequena" segundo seus primeiros habitantes, os indígenas *Cariris*.

O que mais nos chama atenção naquela cidade de clima muito quente é uma comunidade localizada às margens de uma rodovia com asfalto desgastado, esquecida pelo poder público. Esta estrada se confunde com um pedaço de rua da cidade e guarda um rico patrimônio da arte popular brasileira, também esquecido pelo poder público.

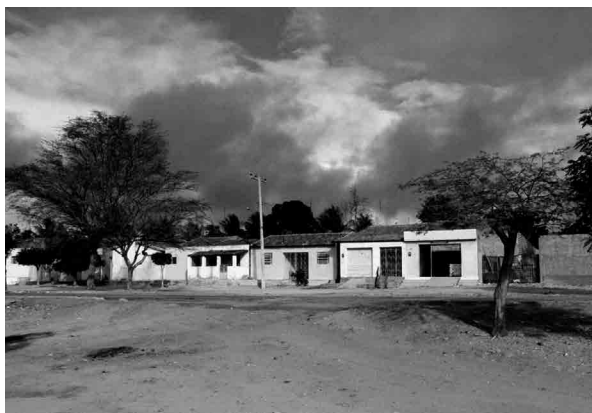
Este patrimônio que nos referimos são os "mestres santeiros", mais conhecidos como os "Santeiros de Ibimirim". É um grupo formado por mais ou menos uma dúzia de escultores populares que insistem em manter viva a tradição de talhar, pintar e comercializar imagens sacras para custear sua sobrevivência e de sua família, que preocupados com a continuidade deste trabalho ensinam aos familiares, amigos, jovens e crianças da comunidade o mesmo ofício.

#### 1. As mãos que fazem Deus...

Chamamos de imaginária a arte de talhar em madeira imagens dos santos da Igreja Católica. Este tipo de arte foi bastante divulgada no Brasil durante o período da colonização, que fazia referência direta aos preceitos religiosos cristãos presentes na história de vida dos santos.

Tendo o Brasil dimensões continentais, era quase impossível a presença de sacerdotes em todos os povoados, principalmente os mais distantes das cidades litorâneas do Nordeste do Brasil. Assim, o costume de se ter oratórios, pequenas igrejas também de madeira povoados de imagens sacras, era uma garantia de proteção divina, além de servir de relicário para quando da passagem de algum padre utilizar como altar de louvação naquelas cercanias.

Este costume foi aos poucos desaparecendo por conta da presença de várias crenças religiosas diversas avessas às imagens sacras, principalmente as



Figuras 1 e 2. Acervo particular do "Coletivo Tuia de Artíficos".



**Figuras 3 e 4.** Acervo particular do "Coletivo Tuia de Artíficos".





**Figuras 5, 6 e 7.** Acervo particular do "Coletivo Tuia de Artíficos".

denominadas evangélicas. Tais crenças ao atacar as heranças religiosas devocionais, esquecem-se do valor artístico presente na obra de tantos artistas.

Acreditamos que um objeto de arte sacra, não revela apenas a ideia de religiosidade, mas traduz o labor criativo de um artista. Arte e religião são muitas vezes fios de um mesmo tecido e precisam ser respeitados, antes que desapareçam diante de pensamentos fundamentalistas.

Arte e religião são áreas do conhecimento humano que se comungam ancestralmente nas diversas culturas que já conhecemos. Os objetos de devoção estão presentes como parte dos rituais marcando as principais passagens na vida dos sujeitos e de suas comunidades. Estes objetos além de serem símbolos cheios de significados mitológicos, são representações de um aprendizado social repassado de geração em geração. Assim, imagens, formas, cores, cheiros e outros apelos que atinjam os sentidos da razão e da emoção são campos de estudo das artes.

## **2. No princípio era a mulher...**

Consta que a atividade artística de esculpir santos em madeira chegou ali, na cidade de Ibimirim, na década de 1960, por iniciativa da artista Zefinha Paulino, já falecida. Segundo depoimento de vários santeiros, esta senhora foi a primeira pessoa a se dedicar ao ofício naquela região. Muitos deles aprenderam a esculpir segundo as orientações da santeira Dona Zefinha, repassando para as pessoas interessadas neste tipo de arte.

Hoje, a maioria trabalha em sua residência transformando um simples espaço da casa numa espécie de atelier de criação. Outros possuem galpão próprio



**Figuras 8, 9 e 10.** Acervo particular do "Coletivo Tuia de Artíficos".

para o desenvolvimento de sua produção artística. Os primeiros geralmente trabalham de forma solitária, e em condições mais humildes que os segundos. Estes últimos conseguem organizar ao redor de si um grupo de novos artistas, e como numa escola aprendem o entalhe através da prática sob a supervisão do mestre.

Mesmo com o advento das máquinas reprodutoras de imagens, eles rejeitam a produção de imagens em série, executando o trabalho totalmente manual. Além disso, os mestres se preocupam com o repasse da tradição ao engajar na lida criativa as esposas, os filhos, parentes, amigos e jovens da comunidade.

De entre os escultores tem-se apenas a presença de uma mulher, que por ser evangélica atualmente pensa em abandonar a produção de imagens dos santos, focando na talha de bonecas de roca, flora e fauna. As demais se dedicam à pintura das imagens. Assim, enquanto os esposos esculpem as imagens, suas companheiras ficam responsáveis pela pintura e aplicação de folhas de ouro.

Quase todos trabalham por encomenda, reservando espaço para a produção criativa espontânea. As imagens inspiradoras chegam através da experiência religiosa subjetiva e coletiva, pela indicação de conhecidos, pela busca via internet e pelo recebimento destas de pessoas que encomendam as obras. As imagens são comercializadas nas lojas dos Museus de Arte Popular de Pernambuco (nas cidades de Bezerros e Recife), nas feiras de artesanato do mesmo estado e de estados vizinhos, bem como em feiras nacionais, onde os artistas conseguem fazer contato e divulgar sua obra.

Apesar do número de artistas ser reduzido, há uma certa dificuldade de organizarem-se enquanto cooperativa. Várias tentativas foram feitas, mas há pouco engajamento por conta de questões pessoais e financeiras. O conflito de interesses impede que o grupo como um todo avance nas suas conquistas

coletivas. Assim, divididos em pequenos grupos identitários vão se fortalecendo conseguindo alguns escassos patrocínios públicos sazonais, resistindo às adversidades da profissão. Outros caminham isolados ou apenas com seu grupo de trabalho criativo, passando por dificuldades maiores, ou conseguindo se erguer graças aos investimentos particulares na divulgação de sua obra, ou ainda conciliando sua paixão com outro exercício profissional, como é o caso de um deles que hoje é apicultor e vive disso.

### **Quando o sol calcina a terra...**

Com a seca e o desmatamento da árvore “Umburana de Cambão”, própria da vegetação da caatinga, matéria-prima para a confecção das imagens, observamos nos artistas a preocupação concreta com o fim de seus ofícios. Apesar do trabalho dos mestres ultimamente ser divulgado em feiras de artesanato regional e nacional, o governo (municipal, estadual e federal) não apresenta propostas para solução real do problema, nem estimula a atividade com incentivos públicos contínuos. Mesmo tentando organizarem-se em cooperativas as dificuldades são grandes. Em conversa com os artistas verificamos que de entre eles alguns já migram para outras profissões mais lucrativas, com grande tendência a tornar o ofício de santeiro uma atividade secundária ou obsoleta. A divulgação desta comunidade criativa em instituições que estudam e se preocupam com a arte, em países irmãos, com certeza ajudará a abrir caminhos para resguardar um patrimônio artístico popular ameaçado pelo descaso. O conjunto das obras produzidas pelos artesãos é resultado de uma diversidade plástica ímpar, identificada pelo traço singular de cada mestre.

NB: Texto livre baseado nas conversas informais que tivemos, enquanto “*Coletivo de Artíficos*”, com os santeiros quando de nossa passagem pela cidade de Ibimirim-PE, em julho de 2012.

# Vídeo e Teatro: a fusão de dispositivos na criação dos trabalhos da Inestética Companhia Teatral

RENATA CHRISTIANE FERRAZ

Brasil, atriz e vídeo artista. Licenciatura em Educação Artística com especialização em Artes Cênicas (2001) pela UNESP (Brasil). Estudante de Mestrado em Arte Multimédia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

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

**Resumo:** Esta comunicação tem por objetivo sublinhar os aspetos que fazem com que alguns dos trabalhos da Inestética Companhia Teatral, dirigida pelo artista português Alexandre Lyra Leite, apresente-se como objeto artístico resultante da fusão entre o vídeo e o teatro.

**Palavras chave:** Multimédia / Intermédia / Vídeo / Teatro.

**Title:** *Video and Theater: the use of multiple languages at Inestética Companhia Teatral*

**Abstract:** *This communication aims to highlight the aspects that make some of the work of Inestética Companhia Teatral, directed by portuguese artist Alexandre Lyra Leite, presents itself as an artistic object resulting from the merger between video and theater.*

**Keywords:** *Multimedia / Intermedia / Video / Theater.*

## Introdução

Este artigo busca problematizar a utilização do vídeo no teatro, tendo como foco os espetáculos do encenador e autor Alexandre Lyra Leite (Lisboa, 1971), que, desde 1991, vem desenvolvendo trabalhos com a Inestética Companhia Teatral.

Formado em Lisboa pela Escola Superior de Teatro e Cinema e pelo Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral, Alexandre Lyra Leite já produziu cerca de quarenta espetáculos com a Inestética Companhia Teatral. A maioria de seus trabalhos prioriza a participação de artistas de diferentes áreas, bem como encenações interessadas na fusão de múltiplos dispositivos artísticos.

## 1. O Homem Absurdo

Por que razão o mundo atual, alegadamente híbrido, naturaliza tantas fronteiras e hierarquias, tornando ainda mais difícil a germinação de novas esquisas para os afazeres estéticos da contemporaneidade?

Para responder a esta pergunta, buscamos estabelecer um diálogo com o trabalho de Lyra Leite. Optamos por concentrar a presente análise no espetáculo *O Homem Absurdo* (2005), no qual a fronteira entre ficção e realidade social é apenas uma ilusão ótica, trazendo à tona a discussão sobre o valor atribuído aos diferentes dispositivos artísticos que compõem o espetáculo em questão. Em *O Homem Absurdo*, uma personagem encontra-se trancada numa casa de banho pública, com um cinto de explosivos (Figura 1).

O espetáculo foi, originalmente, montado numa cabina de projeção de um cinema desativado. O público assiste a um vídeo projetado, não no ecrã, mas sim no vidro que separa a cabina e a sala de projeção. O vídeo tem apenas um plano, picado, como se fora uma câmara de vigilância instalada dentro da casa de banho do próprio cinema. O que o público vê parece ser um vídeo em tempo real, uma vez que a personagem presa na casa de banho contracena com as personagens, nada realistas, que aparecem e desaparecem na cabina de projeção. Isso significa que, em última instância, a personagem projetada no vídeo interage com os próprios espectadores.

Temos, aqui, uma inversão dos lugares do real e da ficção: enquanto, na imagem projetada, observamos uma personagem realista, as personagens *de carne e osso* existentes na cabina de projeção possuem características fantasmagóricas, distantes do real. Dessa maneira, o dentro e o fora do espaço da representação se fundem por meio do vídeo.

Se nos primórdios do cinema, a projeção tinha como destino inexorável o aprisionamento no ecrã, sem qualquer possibilidade de comunicação com o mundo exterior, a partir da segunda metade do século XX, vários cineastas, especialmente Godard, assumem a árdua tarefa de libertar as personagens dos seus mundos imagéticos, iniciando um diálogo com o mundo supostamente real, ao permitir que elas, por exemplo, se dirigissem à câmara.

Da mesma forma, aqui, o protagonista de *O Homem Absurdo*, percebe o mundo externo por meio da câmara de vigilância, a mesma que o aprisiona no ecrã. É a partir dela que o homem-bomba estabelece diálogo com as personagens híbridas, que se encontram junto ao público. Entretanto, aquilo que parecia acontecer ao vivo no ecrã, ao final do espetáculo, mostra-se como simulacro, uma vez que o homem-bomba aparece *em carne e osso* na cabina de projeção (Figura 2). O homem está, agora, duplicado, observando a sua imagem, imagem esta que permanece inquieta na casa de banho. Nota-se, portanto, que o vídeo

em *O Homem Absurdo* ganha o estatuto de personagem, dialogando com o restante das personagens.

Com efeito, Lyra Leite propõe não só uma quebra da *quarta parede* invisível, criada pelo teatro realista do século XIX, mas também uma rutura no próprio ecrã, parede visível que separa a cena gravada do espectador. Como poucos, ele sabe combinar a teatralidade com as possibilidades eletrônicas do vídeo. Isso testemunha o seu contínuo empenho em atribuir idêntico valor ao ator, ao público e ao vídeo, conferindo ao seu trabalho uma exorbitante singularidade.

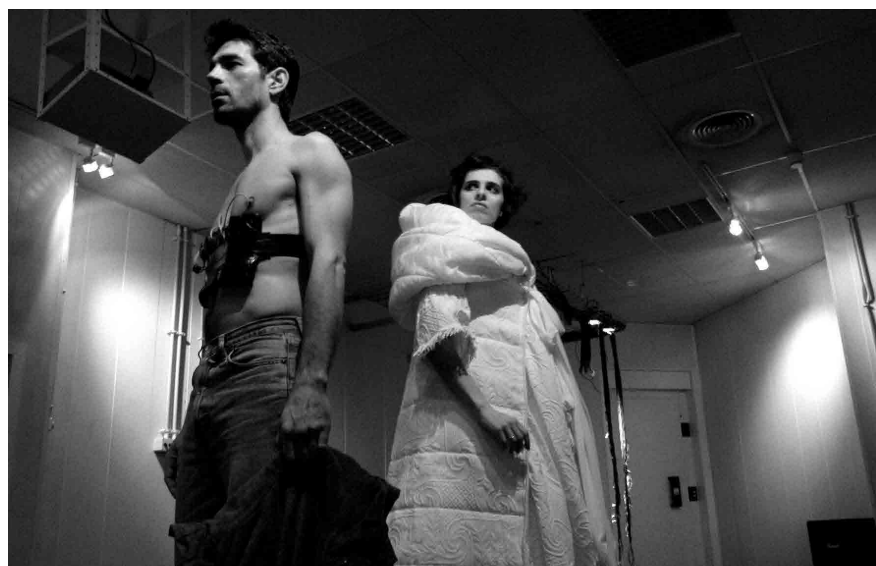
Não se trata, aqui, de afirmar a superioridade de uma maneira de utilizar o vídeo. Trata-se apenas de vincar como, ao propor uma rutura na hierarquização dos elementos que compõem a cena, Lyra Leite experimenta as potencialidades, até então insuspeitadas, oferecidas pelos diferentes dispositivos. É, aqui, que ganham todo o seu sentido as considerações que o pesquisador Greg Gieseckam (2007: 8) tece acerca dos trabalhos que envolvem múltiplos médios. Por um lado, considera como Multimédia as produções que se baseiam no texto e na construção das personagens, bem como as que se valem do vídeo como mero suporte narrativo. Por outro, quando há relações de co-dependência entre o material ao vivo e o gravado, modifica-se, substancialmente, a função que lhes é, amiúde, atribuída. Segundo Gieseckam, tal processo é chamado, por sua vez, de Intermédia.

Nesse sentido, não resta dúvidas de que o *O Homem Absurdo* afigura-se como uma produção Intermédia. No entanto, sob nossa perspectiva, a rixa entre nomenclaturas está longe de constituir o problema central. Sobretudo porque o que nos interessa analisar no teatro, bem como em outros ambientes estéticos, são os pressupostos comuns entre o domínio da arte e outros domínios sociais. Trocando em miúdos, o modo pelo qual pensamos e nos relacionamos com a criação de hierarquias e de fronteiras concerne aos afazeres teatrais, sem dúvida, mas também diz respeito a uma miríade de outras atividades que compõem o tecido social.

## 2. Fusão entre vídeo e teatro

Via de regra, consideramos o problema das relações entre imagem gravada e cena ao vivo um fenômeno bastante novo. Se é correto dizer que, desde 1904, pouco tempo depois do surgimento do cinema, já existiam modos de interação entre cenas gravadas e espetáculos teatrais, em França e em Alemanha, não se pode esquecer que o vídeo era ainda pensado como uma ferramenta secundária na confeção das narrativas teatrais.

Embora as incontáveis possibilidades estéticas presentes nas produções artísticas contemporâneas e o avanço das tecnologias façam com que as funções



**Figuras 1 e 2.** Cenas do espetáculo  
*O Homem Absurdo*, Lisboa, Portugal (2005).  
Foto: Inestética Companhia Teatral.

e os lugares destinados à imagem e ao corpo do ator se tornem cada vez mais difíceis de serem fixados, é comum observarmos, em boa parte do teatro atual, a persistência do vídeo como elemento cênico subordinado ao texto e à construção das personagens. Contrariamente a esta tendência, o trabalho de Lyra Leite consiste em pensar o vídeo como ponto de partida para a construção de espetáculos teatrais, esforçando-se por valorizar, de igual modo, ator e vídeo. Este e aquele estão no centro de sua concepção da cena.

### Considerações Finais

Se é verdade que, nos seus primeiros anos de vida, a televisão levava o teatro até a casa das pessoas, parece-nos que, agora, o teatro leva o cinema para a cena. A título de conclusão, podemos asseverar: a diferença entre os inúmeros tipos de teatro praticados ao longo desses mais de 2.500 anos radica, entre outras coisas, no tipo de tratamento conferido à hierarquização dos elementos cênicos. Fixando lugares, funções, definindo estatutos e valores, as modalidades de hierarquização, ontem como hoje, vem ditando os rumos do teatro. Vimos como as produções Intermedia — responsáveis por rearranjar as hierarquias entre os elementos cênicos — fazem parte, em alguma medida, do cenário teatral da contemporaneidade. Resta uma pergunta, porém: afinal de contas, por que razão o teatro atual, mesmo diante de tais possibilidades de experimentação, reluta tanto em forjar novas hierarquias entre os componentes cênicos?

### Referências

- Bazin, André (2005) *Theater and Film* em *Theater and film, a comparative anthology*. New Haven and London: Yale University Press. ISBN: 0-300-10336-0
- Giesekam, Greg (2007) *Staging the Screen — the use of film and video in theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- ISBN: 978-1-4039-1699-0
- Rancière, Jacques (2010) *Estética e Política — A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne. ISBN: 978-989-82-1709-7
- Rancière, Jacques (2011) *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-83-2717-8

### Contactar a autora:

ferraz\_renata@yahoo.com.br



# A cena mítica de Newton Moreno: Assombrações do Recife Velho e Memória da Cana

LUCIANA DE FÁTIMA ROCHA PEREIRA DE LYRA

Atriz, dramaturga, encenadora e professora de Teatro. Integrante o grupo de pesquisa em Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA-USP). Atua na Companhia de Teatro 'Os Fofos Encenam' e dirige/atua na 'Cia. Duas de Criação', ambas da Cooperativa Paulista de Teatro. Mestre e Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP-SP). Especialista em Ensino da História das Artes e das Religiões pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bacharelado em Direito pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP-PE).

Artigo completo recebido a 9 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo abordar a obra do dramaturgo e diretor brasileiro Newton Moreno, pela perspectiva de dois de seus espetáculos 'Assombrações do Recife Velho' e 'Memória da Cana', construídos junto à Companhia Os Fofos Encenam, de São Paulo.

**Palavras chave:**

Newton Moreno / Cena Mítica / Assombrações do Recife Velho / Memória da cana.

**Title:** *The Newton Moreno's mythical scene: Assombrações do Recife Velho and Memória da Cana*

**Abstract:** *This paper aims to assess the work of Brazilian playwright and director Newton Moreno, from the perspective of two of his plays 'Assombrações do Recife Velho' and 'Memória da Cana,' produced by the Company Os Fofos Encenam, from São Paulo.*

**Keywords:** *Newton Moreno / Mythical Scene / Assombrações do Recife Velho / Memória da Cana.*

## Introdução

Autor, diretor e ator teatral, radicado em São Paulo desde 1990, o pernambucano *Newton Moreno* destaca-se no cenário brasileiro especialmente no âmbito da escrita dramaturgical. Sua dramaturgia manifesta herança da cultura popular, influências da origem do Nordeste, e compreende temas de impacto em torno do homoerotismo, tônica atemporal que transita entre o campo e a cidade.

Dentre seus textos de maior relevância, estão: *Agreste*, *As Centenárias*, *Maria do Caritó*, *A cicatriz é a flor*. A partir de 2005, junto à companhia teatral paulistana *Os Fofos Encenam*, *Moreno* marca, como encenador, seu retorno ao berço nordestino com a escrita e a montagem da peça *Assombrações do Recife Velho*, inspirada em texto homônimo de Gilberto Freyre. Em 2009, dando continuidade à pesquisa em torno das suas reminiscências memoriais, *Newton* envereda pelo estudo da família patriarcal na orbe canavieira, aproximando o universo freyriano da *Casa-Grande & Senzala*, do topos do texto *Álbum de família*, do dramaturgo Nelson Rodrigues. É desta fricção que surge o espetáculo *Memória da Cana*. Do tom regionalista impregnado às falas rodrigueanas em *Memória*, até as incelenças cantadas no enterro da popular Dona Benvenida em *Assombrações*, texturas cênicas foram criadas, evidenciando uma outra escritura grafada no tempo e no espaço, escritura que se inscreve em campo plástico, sonoro, rítmico, uma cartografia abstrata, espetacular. Por meio da análise destas duas encenações, o presente artigo intenta destacar a força mítica atingida pela construção de polifonias cênicas, forças ativas que permitem que os vários criadores — atores, músicos, figurinistas, iluminadores, cenógrafos — entrem em contato com outros intérpretes da obra de arte: os espectadores.

### 1. A cena mítica de Newton Moreno

Na tentativa de definir o mito, Mircea Eliade (2002: 11) chegou à reflexão de que o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, diz ele, o mito narra como, graças a seres sobrenaturais, uma realidade passou a existir. O mito subsiste, portanto, desde sempre, dizendo e escondendo o começo da história, a um só tempo ocultação e celebração, esquecimento e perpetuação do início. Na medida em que pretende explicar o mundo e o ser humano, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico, ao revés, é ilógico e irracional. Mito é palavra, imagem, gesto, que circunscreve o acontecimento no coração do homem, emotivo antes de se fixar como narrativa, expressando o mundo e a realidade humana cuja essência é, efetivamente, uma representação coletiva que chegou até nós através de várias gerações.

Por ocupar este território de recuperação de acontecimentos reais ou imaginários, de celebração do pensamento abstrato e *re-instauração* do *homem primordial*, do *tempo ritual*, os mitos sempre estiveram presentes no processo artístico, evidenciados que estão na arte das culturas tradicionais, nas tragédias gregas, nos rituais étnicos e, mais recentemente, na cena teatral oriunda de práticas dionisíacas, nas investidas da *avant-garde* e no movimento de contracultura. Nas culturas tradicionais e rituais étnicos, a necessidade premente da sacral

comunicação entre os participantes da comunidade e desta com as divindades, conduz a uma ordenação de signos em torno de seus mitos, conferindo significado às pinturas das cavernas, pedras esculpidas e revestindo os seus ritos de um caráter, indubitavelmente, cênico, mágico e *encantatório*.

Segundo Cohen (1998: 66), o teatro da crueldade de Artaud, a dança metafísica do balé de Java, os movimentos expressionistas de Mary Wigman, Laban e Dalcroze, que visavam a evocar potências além do ordinário, também adentravam no mesmo território de ordenação de signos em torno de mitos, materializando-se pelo potencial da imagem enquanto conduto da experiência. Os movimentos de vanguarda do início do século XX e a contracultura também se direcionaram a este campo do mito, no sentido da retomada do caráter sagrado das Artes, trespassando o limiar arte/vida, ficcional/real. O teatro contemporâneo, por ser herdeiro direto das investidas da *avant-garde*, atua num campo mais aberto à busca desta dita sacralidade e dos mitos de preenchimento, rege-se pela ludicidade e relação arquetípica com a obra, pelo jogo espontâneo e pela festa de comunhão com o espectador.

O estado festivo e ritualístico encontrado nos espetáculos realizados pelo dramaturgo e diretor brasileiro Newton Moreno junto à *Companhia teatral Os Fofos Encenam* de São Paulo, além da presença de híbridos experimentos de linguagem revelam as operações no território do *mythos*, que se distingue do *topos* do realismo cênico ou do ordinário cotidiano. Em *Assombrações do Recife Velho* (2005) e *Memória da Cana* (2009), por exemplo, não só os estados são instauradores deste território, mas as próprias narrativas fragmentadas em imagens servem como suporte para rememoração do tempo ritual, sendo também veículos de manifesto do campo mítico e mote de enlevo espetacular.

Em *Assombrações*, baseado na obra literária homônima de Gilberto Freyre (1955), o uso do texto é redimensionado, a palavra passa a figurar como mais um elemento no discurso de *mise en scène*, de eminente autoria-criação do *ator*. Desta forma, *o que se comunica* revela-se na forma da cena, privilegiando mais a estrutura e menos o conteúdo, a narrativa linear. A dissolução de uma narrativa eminentemente aristotélica, não prejudica a apreensão do espetáculo, exatamente por este evocar mais o terreno dos sentidos, na criação de uma rede de significados. A destinação aos sentidos advém não só dos elementos de concepção cênica, mas principalmente da temática da morte, abordada na experiência da cena.

A constante itinerância do espectador durante *Assombrações* fomenta um espaço lúdico, onde cenas tecidas como ‘causos’, recriam o ambiente favorável à recepção dos depoimentos, num contato próximo entre atores que contam e público partícipe. Paulatinamente, são mostrados personagens populares contando histórias de fantasmas que assombravam a região nordestina do Brasil.

Entidades sobrenaturais, como o papa-figo, a morta forrozeira, o boca de ouro e o lobisomem, que convivem com o homem de barba ruiva, o invasor holandês, que chega pelo mar, ou mesmo com um Frei Caneca ressurgido para apontar não as aparições fantásticas, mas o sumiço de brasileiros durante a ditadura militar. É a contação de desencarnados que restaura a ideia do sobrenatural como resolução de impasses da vida cotidiana. O espetáculo parece estar, pois, no *entre lugar* do relato experiencial e o processo de individuação radical da vida por meio da comunhão com a temática mítica da morte.

Em *Memória da Cana*, o *leitmotiv* da narrativa desdobra-se sob a égide do tronco genealógico. Neste espetáculo, a família universal dessacralizada por Nelson Rodrigues no texto *Álbum de Família* renasce revigorada ao encontrar raízes no interior de Pernambuco. O casal incestuoso Jonas e Dona Senhorinha surge como ícones míticos de uma tradição que se desdobra em sua segunda geração, os filhos: Guilherme, Glória, Edmundo e Nonô. No espetáculo *Memória da cana*, atores dialogam com sotaque, dançam e tocam maracatu, entoam cânticos religiosos e manipulam santos, trazem à tona as Casa grande & Senzala freyrianas e, desse modo, Moreno prossegue seu caminho de retorno às origens, percorrido com *Assombrações*. Em *Memória*, de certa forma, o dramaturgo e diretor reconduz Nelson à sua fonte prima de inspiração, como afirmou Magaldi (1981: 20), se Nelson não fosse de Pernambuco, jamais teria escrito sua obra. “Por mais cariocas que sejam algumas de suas características, por mais visível que seja a cor local, há em seus textos um sopro, um vendaval, que vem da terra,” escreveu.

Além de imantados da potência primária de figuras arquetípicas das tragédias gregas e rodrigueanas, os protagonistas de *Memória da cana* são formados com base nas reminiscências familiares nordestinas do próprio elenco, que se mescla com mitos da região. Separado do palco apenas por uma cortina fina e translúcida, o público participa da trama, ambientada, em grande parte, na sala, cômodo que congrega a família. Por meio desse microcosmo social, potencializa-se um universo de desejos proibidos, amoralidades e perversões interditas. O espetáculo passa a ser uma imersão desconfortável para a plateia, que, entre cânticos, danças e ode ao sagrado, vê-se ante a uma cena convulsiva. O trabalho de contexto pessoal, imbrincando relações em arte/vida através de dinamismos sobre mitologia pessoal e composição de *personas* auto-referentes, por sua vez, também possibilita o desencadeamento de uma diversa percepção e a instauração do território mítico enquanto sensação.

## Conclusão

Em síntese, uma das grandes contribuições de ambas investidas cênicas de Moreno é que, através da exacerbação da “imagem emocional” revela-se a cena,

resgatando-se estruturas arquetípicas básicas e situações que pertencem ao inconsciente coletivo de artistas e espectadores, transformando a cena em reduto não contaminado pelos tentáculos do sistema, onde atuentes e plateia mantém viva a ritualização de situações antropológicas e práticas essenciais à preservação da psique coletiva.

### **Referências**

Cohen, Renato (1998) *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo, Perspectiva.  
Eliade, Mircea (2002) *Mito e Realidade*.

São Paulo, Perspectiva.  
Magaldi, Sábado (1981) *O teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, Nova fronteira.

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

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

Brasil, artista visual e professor. Bacharelado em Artes Plásticas, Habilitação Desenho. Mestre em Artes Visuais, Poéticas Visuais. Doutor em Artes Visuais, Poéticas Visuais. Professor na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

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

**Resumo:** Este artigo analisa a obra gráfica recente da artista brasileira Mariza Carpes (Santa Maria-RS, 1948), destacando a investigação sobre o seu processo de instauração de obra. O artigo investe na análise do processo de criação, desde a elaboração do seu tema, os desdobramentos desse tema em motivos diversos, o uso de recursos técnicos oriundos do desenho e da pintura e ainda a ampliação de procedimentos e materiais utilizados pela artista.

**Palavras chave:** Mariza Carpes / desenho / arte contemporânea.

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

**Abstract:** *This article analyzes the recent graphic work of Brazilian artist Mariza Carpes (Santa Maria-RS, 1948), highlighting research on the process of setting up work. Article invests in the analysis of the creation process, from the preparation of its subject, the ramifications of this theme on several reasons, the use of technical resources from drawing and painting and also the breadth of procedures and materials used by the artist.*

**Keywords:**  
*Mariza Carpes / design / contemporary art.*

## 1. Escrever sobre o trabalho

Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main, et la voir *en la dessinant*. — Paul Valéry (1998)

Mariza Carpes (Santa Maria, RS, 1948), desenhista e pintora, é bacharel em Desenho e Plástica, pela Universidade Federal de Santa Maria (RS), realizou estágio no ateliê do pintor e gravador gaúcho Iberê Camargo (1980) e fez o Mestrado em

Artes na Ball State University (Indiana, EUA). Sua carreira dividiu-se entre a prática artística e a atividade de professora de desenho (na UFSM e na UFRGS), onde também exerceu atividades administrativas. Dedicando-se desde os anos 1970 a investigação sistemática dos recursos da expressão gráfica e da expressão pictórica, apresentou-se individualmente em 13 mostras e participou de inúmeras coletivas. Recebeu prêmios em salões e concursos públicos e tem obras em acervos públicos em seis estados brasileiros e nos Estados Unidos da América do Norte.

A primeira impressão frente ao conjunto de obras de Mariza Carpes é a de que estamos vendo desenhos. Digo isso porque a primeira imagem que vem à mente é a de um criador com seu pensamento gráfico em plena operação. Digo também porque conheço a artista, por que sei que ela é professora (nunca se deixa de ser professor, mesmo na aposentadoria; é antes um estado de ser do que uma profissão), porque percebo de imediato todos os indícios da metodologia rigorosa e sistemática ao olhar os trabalhos. Mariza Carpes é uma artista na sua plenitude, pois nela convive o domínio técnico do ofício, uma bem sucedida carreira, sua vasta e palpitante vivência como professora de desenho e ainda a experiência como administradora e gestora cultural. Essa professora é uma artista.

A análise do processo de criação, a partir dos vestígios percebidos nas obras prontas, indica um modelo de prática rigorosamente sistemática: as camadas superpostas dos trabalhos deixam entrever todas as etapas da criação: o desejo, o projeto, os croquis, os estudos, a obra. Um levantamento dos procedimentos utilizados nos fornece uma lista generosa de recursos: as colagens, a costura, os alinhavados, o desenho, a pintura. Em cada um desses recursos, evidencia-se um embate entre os vestígios daquele desejo fundador, os dados da memória, o exercício continuado do sensível e a prática do fazer. Tão ampla quanto a lista de procedimentos, é a dos materiais utilizados: tela, papel, tecido, madeira, ferro, vidro, grafite, lápis, pastel, carvão, linha, cera para encáustica, muitas coisas achadas e outras tantas procuradas. A matéria com que são feitos os sonhos da artista tem tanta coesão e coerência que se torna difícil enxergá-la: vemos o todo da obra, vemos o desenho, vemos, quando muito, o todo da informação pretendida. O proceder por camadas, operando as justaposições, as sobreposições e o acúmulo, exige um adestramento do olhar. A manualidade, assim como o domínio do artesanato, é evidente; o que importa no final é a fatura que transforma as individualidades dos materiais em matéria de memória.

## **2. À questão posta**

Pelos deuses, as claras dançarinas! Que viva e graciosa introdução aos mais perfeitos pensamentos! Suas mãos falam, e seus pés parecem que escrevem. Que precisão nesses seres que se dedicam a usar tão bem de suas forças tenras!



**Figura 1.** Mariza Carpes (1948). Sem título, 2011.

Tinta acrílica, cimento, ferrugem, meia de nylon, carvão, pastel seco e linha sobre tecido, 90 × 89,5 cm. Coleção da artista.

**Figura 2.** Mariza Carpes (1948). Sem título, 2012. Tinta acrílica, metais, pó de mármore, cimento, ferrugem, linha e objeto de metal e tecido, 103 × 120 cm. Coleção da artista.

Aqui a certeza é um jogo; dir-se-ia que o conhecimento encontrou seu ato, e que a inteligência de imediato consente às graças espontâneas... Paul Valéry (1996)

À questão posta, informou a artista que o seu ponto de partida foi a dança, melhor ainda, o movimento, aquilo que faz a dança, isto é, o imaterial fazendo-se no tempo e no espaço. Essa dança não está representada nos trabalhos expostos. Ela apresenta-se em potência, desdobrada nas diversas figuras que ocupam a superfície dos suportes, nos vãos entre elas, nos inúmeros elementos que ajudam a ocupar o espaço. Não é uma descrição da dança, tampouco sua representação; é a dança enquanto acontecimento temporal: a ambição é a de torná-la visível através daquilo que ela imprimiu na sensibilidade do espectador, no nosso caso, a artista. Os desenhos aqui apresentados têm algumas qualidades distintas que merecem ser destacadas: a relação entre as figuras e os fundos dos diversos trabalhos se dá num processo de evolução esquemática. Não há a pretensão de reproduzir as formas dos corpos e dos objetos, apenas configurá-los, deixá-los passíveis de serem reconhecidos, mas não identificados. A evolução se dá do esquemático ao configurado. Segundo Rudolf Arnheim (1992), a percepção começa com a captação dos aspectos estruturais mais evidentes, deixando ao observador o trabalho de enquadrar o esquema enquanto forma, enquanto simulacro do real. Assim é que não há figuras nesses desenhos; a artista recorre àquelas formas sintéticas de configuração do corpo humano, tais como perfis e silhuetas. Antes manequins; depois, no observador, figuras? O outro aspecto distintivo desses trabalhos ocorre na dualidade entre representação e apresentação. A opção da artista é pela apresentação das matérias ao invés da representação das coisas. Trata-se, numa redução extrema, do mesmo



processo de colagem dos modernistas: por que representar se podemos apresentar? Assim, a matéria dos sonhos permanece coisa do mundo material enquanto simula coisas do mundo ideal. Mais um aspecto distintivo é o do uso da cor: qual cor? Não percebemos de imediato as cores desses trabalhos: elas são pouco significantes, porque não agregam valores sensoriais. A bicromia desses desenhos, ora azuis, ora terrosos, simbolicamente configura o campo da ação desses trabalhos: nem celestes, pois não vão às esferas metafísicas, nem terrenos, pois não se detêm na simulação do real; são humanos, a justa medida entre o céu e a terra. Falam de coisas apreendidas pelos sentidos e compreendidas pela sensibilidade. Sintetizando, podemos dizer que esses desenhos são da ordem da apresentação, e não da representação.

### **3. O desenho foi o mote inicial**

O desenho foi o mote inicial desse texto: ao iniciarmos, falávamos de pensamento gráfico. Agora é necessário opor essa idéia a de um pensamento pictórico. A obra aqui analisada tem ambas as características: vale-se de recursos lineares para a configuração das formas e se vale de recursos pictóricos para a representação da densidade da matéria. Esse pensamento que nomeamos de gráfico é uma característica geracional: depois de décadas na qual o desenho foi o exercício para o aprendizado da simulação do real e após a base sobre a qual se assentava a encarnação das formas através das tintas, na geração de Mariza Carpes ocorre o processo de independência do desenho enquanto técnica. Resultado da consciência de sua auto-suficiência enquanto técnica e de sua potência expressiva, associou-se a isso a revelação de que ele também podia ser tão nominativo quanto a pintura. A revelação do desenho enquanto um meio e também um fim para nominar as questões materiais e filosóficas do mundo tornou seus praticantes verdadeiros neófitos. Não importava qual tema, qual assunto, quais recursos materiais, qual a sua destinação: o desenho servia a tudo e a todos com igual eficiência e qualidade. Assim, toda uma geração tornou-se desenhista, posto que a técnica não fosse somente um meio, mas um fim em si mesmo: desenhava-se para ver, para apreender, para conhecer, para descobrir, e para revelar. Não é por acaso que o desenho pautou a formação artística de inúmeras gerações de artistas nas nossas escolas: ele era o campo aberto para experiências e experimentações que estavam interditos a pintura, cheia de regras técnicas e impedimentos históricos; interditos também para a gravura, que exigia um rigoroso e quase monástico processo de iniciação; também para a escultura, soterrada na tradição monumental, assim como para a cerâmica, presa no dilema entre o utilitário e a difícil autonomia enquanto escultura. Assim foi que o desenho tornou-se também o campo aberto dos afetos: as aulas de

desenho eram lugares de trocas de informações, de intercâmbios de sensibilidades, de espaços de experimentação.

O desenho permitiu a Mariza Carpes a configuração da dança, mas também possibilitou a descrição do movimento e o mapeamento do entorno. Sobre o desenho sabemos que, conforme a tradição seguimos a norma renascentista do *disegno*, literalmente o desígnio, a intenção da representação gráfica, que tem seu equivalente no termo inglês *design*, que é a perspectiva da representação dos objetos da existência humana. Mas não estamos limitados somente ao *disegno* e ao *design*, temos também o *to draw* ou o *to draft* dos ingleses, o risco ou o traçado, a representação gráfica pura, o abandono da tirania da representação das figuras na busca de uma feição externa com qualidades próprias, concreta e puramente plásticas.

#### 4. Se, à indagação

Se, à indagação sobre qual era o seu ponto de partida, a artista respondeu que era a dança, achamos que ela também deverá estar no fim buscado. Assim, entre a dança e o seu movimento, entre a representação e a apresentação, entre o desejar e o fazer, temos nessa extensa série de trabalhos o desenho como obra. Mas também temos o desenho como estratégia (usando esse termo de origem militar, tão caro aos nossos melhores desenhistas), ou seja, a arte de aplicar com eficácia os recursos de que se dispõe, visando ao alcance de determinados objetivos: nem a terra, nem o céu, justamente o meio.

#### Referências

Arnheim, Rudolf (1992). *Arte & Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora,  
 Carpes, Mariza (2012) *Nem a Terra, nem o céu, justamente o meio* (catálogo de exposição). Santa

Maria/Porto Alegre: Museu de Arte de Santa Maria/Galeria Iberê Camargo — Usina do Gasômetro.  
 Valéry, Paul (1996) *A Alma e a Dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago Ed..  
 Valéry, Paul (1998) *Degas Danse Dessin*. Paris: Éditions Gallimard.

# Do projeto Balbucio: A Casa da Santa

ANTONIO WELLINGTON DE OLIVEIRA JUNIOR  
& PAULO BERNARDINO DAS NEVES BASTOS

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

—

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

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

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

**Palavras chave:**

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

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

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

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

### Arte-Carnavalização

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

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

\*\*\*

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

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

### **Arte-sítio-específico**

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

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

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

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

### Arte-em-comum

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

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

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

[...]

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

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

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

### **Teoria-Arte-Prática**

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

## **Referências**

- Agamben, Giorgio. (1993) *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença.
- Agamben, Giorgio. (2009) *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos.
- Bakhtin, M. (1987) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC.
- Barthes, Roland. (2003) *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bourdieu, Pierre et al. (1992) *The Logic of Practice*. Londres: Stanford University Press.
- Oliveira Filho, João Vilnei de. (2012) "O lugar e o 'viver junto' — o projecto 'Casa da Santa' e uma reflexão sobre a ideia de lugar na arte contemporânea." In: *Conferencias.cies.iscte*. [Consult. 2013-01-13] Disponível em URL: <<http://conferencias.cies.iscte.pt/index.php/icyurb/sicyurb/paper/view/387>>

## **Contactar os autores:**

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



# Bartolomeu Cid dos Santos — o acendedor lírico

JOANNA LATKA

Polónia, Portugal, artista plástica. Mestrado em Educação das Artes Plásticas no Instituto das Artes, na Universidade de Pedagogia em Cracóvia, Polónia, (2003), atualmente Doutoranda em História de Arte no IHA da FLUL acerca da “Gravura contemporânea Portuguesa c. 1940-2000”, Bolseira de FCT.

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

**Resumo:** Este artigo, tem como objetivo apresentar a produção artística do gravador Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008), especialmente centrada em alguns trabalhos, bem como análise destes obras produzidas em mais clássicas técnicas de gravura em metal, sobretudo nas técnicas de águas-tintas.

**Palavras chave:** gravura / Bartolomeu Cid dos Santos / Arte Contemporânea Portuguesa / água-forte / água-tinta.

**Title:** *On Bartolomeu Cid dos Santos*

**Abstract:** *This article aims to present the artistic printmaking production of portuguese artist Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008), especially focused on some works, as well as to present an analysis of the works produced by more conventional techniques on etching, especially on aquatint.*

**Keywords:** *printmaking / Bartolomeu Cid dos Santos / Portuguese Contemporary / Art / engraving / etching / aquatint.*

## 1. Vida silenciosa

Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008) foi um dos mais importantes artistas da Gravura Contemporânea Portuguesa — que “elabora o universo plástico das suas criações, um universo cujo carácter poético e fantástico lhe confere uma originalidade única” (Canelas, 2005), um artista que dedicou praticamente toda a sua produção em técnicas de gravura em metal.

O gravador, depois do seu percurso na Escola Superior de Belas Artes em Lisboa, continuou a sua formação na Slade School of Fine Arts, em Londres, de 1956 a 1958, com mestre Anthony Gross, onde depois viria a ser professor e dirigir, durante mais de 30 anos, o departamento de gravura desta instituição universitária, dividindo a sua vida profissional entre Portugal e Inglaterra.

A sua paixão pedagógica pela gravura artística, levou-o a ensinar essa técnica

em vários cursos em distintos lugares do mundo, sendo Professor Convidado nomeadamente em: Canadá, Estados Unidos de América, China, Paquistão, Iraque, Suécia, Macau, entre outros. O artista foi nomeado com o título Emeritus Professor pela Fine Arts da London University e pela Fellow da University College London. É também de realçar a sua nomeação como membro da The Royal Society of Painter Printmakers (Londres).

Desde a sua primeira exposição individual, em 1959 na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, Bartolomeu Cid dos Santos participou em centenas de exposições individuais e coletivas no território nacional como no estrangeiro. O artista foi repetidamente premiado dentro e fora de Portugal e a sua obra encontra-se nos melhores museus e coleções nacionais e internacionais, tais como British Museum, Londres, Bibliothèque Nationale, Paris, Museum of Modern Art, Nova Iorque, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Fundação Claustrale Gulbenkian, entre outros.

Bartolomeu Cid dos Santos (com o Arq. José Santa-Bárbara), foi responsável, em 1993, pela remodelação da estação Entre-Campos do Metro de Lisboa, onde o artista, recorrendo a materiais e ferramentas típicas para a técnica de gravura em metal (ácido nítrico, vernizes, buris, pontas secas, entre outros), construiu enorme painel, gravando em pedra uma biblioteca com títulos representativos da literatura portuguesa.

*Expressionista por gesto e sensibilidade, a Bartolomeu há-de convir o clima da pintura inglesa, e ao dramatismo romântico-expressionista sempre conveio a gravura. Numa arte declaradamente emotiva, o efeito espectacular do claro-escuro, a incisão do traço, a mordedura do ácido foram, revelam-se de sugestiva eficiência* (Pernes, 1964: 20).

## 2. O barco dos Doidos

Na grande produção de Bartolomeu encontram-se diversas influências temáticas, onde, além de representações musicais e visuais dos seus compositores e cineastas favoritos, encontramos obras com uma forte “crítica social e reflexão histórica sobre os destinos do seu país” e da política mundial, assim como “uma representação simbólica do cosmos com referências pitagóricas e platónicas,” ou temáticas líricas onde o artista representa visualmente estrofes da “poesia de Cesário Verde, Luís de Camões ou de Fernando Pessoa, recriadas em figuras expressivas de palimpsestos vindos da aurora dos tempos e dotados com prenhe carga mítica” (Silva, 2010: 8).

Das numerosas obras do artista que se referem à sua produção gráfica, destaco algumas que captaram particularmente o meu interesse, não só do ponto de vista de apreciadora, mas, sobretudo, do interesse como gravadora. Nesse



**Figura 1.** *Luar de Darlington*, água-forte, 1958.  
Fonte: Cortesia da Coleção da Caxias Geral de Depósitos. Foto: Bruno Cardoso.

sentido, apresento estas belas gravuras da sua autoria, mostrando o máximo do seu talento, e, sobretudo, essa famosa “[...] ilusão de volume, ou uma gama tonal que permite as cambiantes duma realidade percebida naturalisticamente — e, porventura, influído na articulação de uma temática própria a desenvolver” (Bronze, 1968: 28). Assim gostaria de mencionar a obra gravada de um dos “mais importante(s) gravador(es) português(es) contemporâneo(s) que possui considerável reconhecimento internacional” (Silva, 2010: 8) e que também foi um dos primeiros artistas que despertou o meu interesse pela Gravura Contemporânea Portuguesa (segunda metade do século XX).

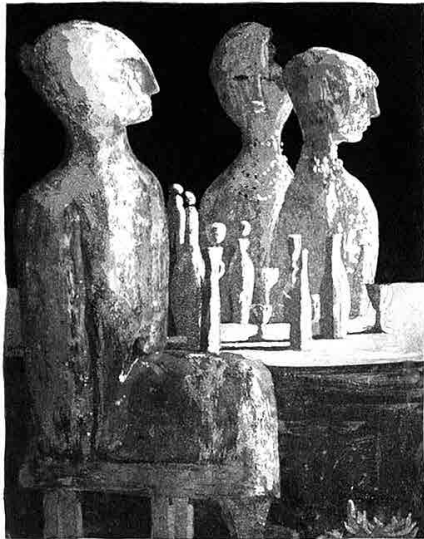
A produção de 1957 *Vida silenciosa*, (Figura 1) e de 1968 *Sereia*, (Figura 3), ou outra intitulada *O Barco dos Doidos* de 1961 (Figura 2), premiada na 2ª Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian (1961), ou extraordinária gravura intitulada *Portuguese men of war* de 1961 (Figura 5), nas quais o mestre construiu, através de camadas de várias aplicações de água-tinta, “um ambiente intimista e silencioso” (Gonçalves, 1963: 66). Recorrendo principalmente à aplicação manual de resinas da técnica de água-tinta, estas gravuras surgem quase como “pinturas”, numa imensa exploração de variantes de tons de cinza, colocando, assim, Bartolomeu no patamar dos mais importantes mestres de gravura internacional, tais como Goya ou seu mestre Anthony Gross, entre outros.

[o artista] *aparecer com uma espécie de grotesco visando em claro-escuro, de imaginária onírica, que se ressent de uma frieza lunar. É de pedir-se-lhe aquilo que nos pode dar: maior inventiva, a maior emoção* (Maciel, 1962: 43).

A obra do Bartolomeu é, sobretudo, monocromática, tendo, por vezes, um pouco de cor, que existe na sua gravura de maneira muito delicada e sem muito protagonismo, num “acentuado lirismo que as distingue envereda para um domínio quase fantasmagórico, inacessível, por vezes marcado por uma certa agressividade, mas nunca violenta, antes parte integrante de um mundo imaginário que aborda timidamente” (Canelas, 2005).

## Conclusão

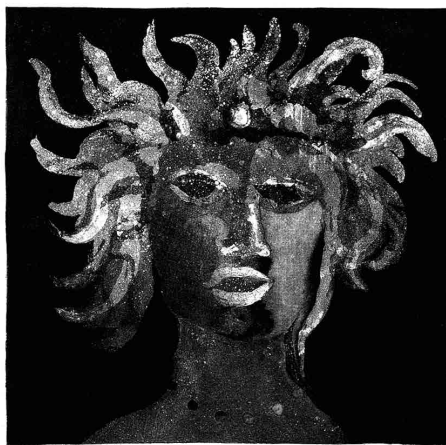
*A obra de arte não é apenas reflexo. Deverá ser essencialmente proposta. Bartolomeu constata a desagregação dum momento histórico. Importa-nos que não se fique nessa situação, ultrapassando-a permitir-lhe olhar-nos com distância e lucidez a que não base a circunstancialidade do grotesco* (Pernes, 1964: 20).



1134

S. 1957

**Figura 2.** *Vida Silenciosa*, água-tinta, 1957.  
Fonte: Cortesia da Coleção da Caxias Geral de Depósitos. Foto: Bruno Cardoso.



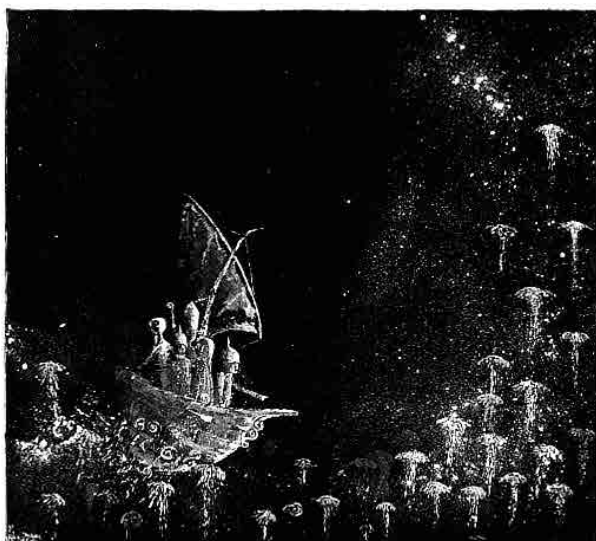
**Figura 3.** *O Barco dos Doidos*, água-tinta, 1961.

Fonte: Cortesia da Coleção da Caxias Geral de Depósitos.

Foto: Bruno Cardoso.

**Figura 4.** *Sereia*, água-tinta, 1968. Fonte: Cortesia da Coleção

da Caxias Geral de Depósitos. Foto: Bruno Cardoso.



**Figura 5.** *Portuguese men of war*, água-tinta, 1961.  
Fonte: Cortesia da Coleção do Centro de Arte Moderna  
– Fundação Calouste Gulbenkian.

Esta comunicação pretende apresentar, ainda que de forma breve, a produção deste “expressionista por gesto e sensibilidade a quem sempre interessou o clima da pintura inglesa, e o dramatismo romântico-expressionista sempre conveio à gravura” (Pernes, 1964: 20). Desta forma, espero também contribuir para chamar à atenção para a gravura artística portuguesa, que ainda é um ramo pouco (re)conhecido no panorama da arte contemporânea nacional.

### **Referências**

- Bronze, Francisco (1968) “Bartolomeu Cid visita Lisboa” *Colóquio — Revista de Artes e Letras*, nº 47, Fevereiro, FCG, Lisboa.
- Canelas, Alexandra (2005) *Um tempo e um lugar*. Catálogo, Museu Neo-Realismo, Via Franca de Xira.
- Gonçalves, Rui Mario (1963) “Gravura Portuguesa Contemporânea”, *Colóquio — Revista de Artes e Letras*, nº24, Julho, FCG, Lisboa.

- Maciel, Artur (1962) “II Exposição de Artes Plásticas: organizada pela F.C.G.,” *Colóquio — Revista de Artes e Letras*, nº17, Fevereiro, FCG, Lisboa.
- Pernes, Fernando (1964) *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, nº 27, Fevereiro, FCG, Lisboa.
- Silva, Raquel, Henriques de (2010) “Bartolomeu Cid dos Santos: Going South” *Newsletter, Associação Portuguesa de Historiadores da Arte*, Março, nº2.



## **2. Cromatogramas, normas de publicação**

*Cromatogramas, submitting directions*

# Croma — condições de submissão de textos

## *Submitting conditions*

A *Croma* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A Revista *Croma*, Estudos Artísticos é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Croma* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

A revista é publicada duas vezes por ano e tem um rigoroso sistema de arbitragem científica. Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *Croma* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se

seguir o manual de estilo da revista *Croma* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

4. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a participação nos custos de publicação.

São fatores de preferência alternativos:

1. Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de expressão linguística portuguesa ou espanhola.
2. Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos, mas de qualidade.

A revista Croma promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspectivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

## Procedimentos para publicação

### Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Croma* envie um e-mail para [estudio@fba.ul.pt](mailto:estudio@fba.ul.pt), com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em `_a` e em `_b`.

Por exemplo:

- o ficheiro `palavra_preliminar_a.docx` contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro `palavra_preliminar_b.docx` contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

### Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem um máximo 10.000 caracteres sem espaços, excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão `*.docx` ou `*.rtf`).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: `palavra_completo_b`).

### Custos de publicação

A publicação por artigo na *Croma* pressupõe uma pequena participação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

## Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, 'Criadores Sobre outras Obras,' versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

## Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o 'meta-artigo' nas páginas seguintes.

## Cedência de direitos de autor

A revista *Croma* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

## Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: \_\_\_\_\_

que apresento à revista *Croma*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Croma*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na revista *Croma* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

**Manual de estilo da Croma**  
**— Meta-artigo**

*Croma style guide — Meta-paper*

## Meta-artigo auto exemplificativo [Título deste artigo, Times 14, negrito]

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

**Resumo:** *Este meta-artigo exemplifica o estilo a ser usado nos artigos enviados à revista Gama. O resumo deve apresentar uma perspectiva concisa do tema, da abordagem e das conclusões. Também não deve exceder 5 linhas.*

**Palavras chave:** *meta-artigo, conferência, normas de citação.*

[Itálico 11, alinhamento ajustado, máx. de 5 palavras chave]

**Title:** *Meta-paper*

**Abstract:** *This meta-paper describes the style to be used in articles for the Gama journal. The abstract should be a concise statement of the subject, approach and conclusions. Abstracts should not have more than five lines and must be in the first page of the paper.*

**Keywords:** *meta-paper, conference, referencing.*

### **Introdução** [ou outro título; para todos os títulos: Times 12, negrito]

De modo a conseguir-se reunir, na revista *Gama*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo. Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da *Gama*, a visita à(s) obra(s) de um criador – e é este o local para uma apresentação muito breve dos dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

[Todo o texto do artigo, exceto o início, os blocos citados, as legendas e a bibliografia: Times 12, alinhamento ajustado, parágrafo com recuo de 1 cm, espaçamento 1,5, sem notas de rodapé]

## 1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

A página é formatada com margens de 3 cm em cima e à esquerda, de 2 cm à direita e em baixo. Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, e na zona das referências bibliográficas. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usam *bullets* ou bolas automáticas ou outro tipo de auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). Também não se usam cabeçalhos ou rodapés. As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “exemplo de fecho de aspas duplas,” ou ‘fecho de aspas.’

Para que o processo de *peer review* seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências.

## 2. Citações

Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

*Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas* (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004). Os textos dos artigos não devem conter anotações nos rodapés.



### 3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresentam-se aqui algumas Figuras a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e citação/referência. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



**Figura 1.** Fotografia de Tomas Castelazo, *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León*, Guanajuato, Mexico (2009).

[Times 10, centrado, parágrafo sem avanço; imagem sempre com a referência autor, data; altura da imagem: c. 7cm]

As Figuras também podem apresentar-se agrupadas (Figuras 2 e 3) com a ‘moldagem do texto’ na opção ‘em linha com o texto,’ controlando-se o seu local e separações (tecla ‘*enter*’ e ‘*espaço*’), e também a centragem com o anular do avanço de parágrafos.



**Figura 2.** A estátua de Agassiz frente ao edifício de zoologia da Universidade de Stanford, Palo Alto, Califórnia, após o terremoto de 1906 (Mendenhall, 1906).

**Figura 3.** Efeitos do teste ‘stokes’ sobre o dirigível ‘Blimp’ colocado em voo a 8 km do cogumelo atômico, em 7 de Agosto de 1957 (United States Department of Energy, 1957).

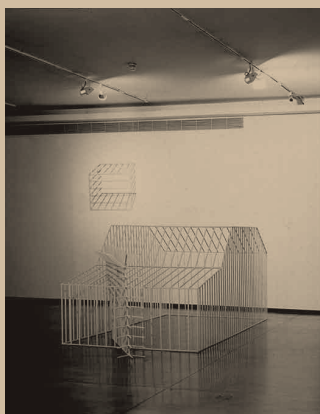
[Times 10, parágrafo sem avanço. Imagens sempre com a referência autor, data; altura das imagens: c. 7cm; separação entre imagens: um espaço de teclado]

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1). A numeração das Figuras é seguida e independente da numeração dos Quadros, também seguida.

**Quadro 1.** Exemplo de um Quadro.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

A Figura pode reproduzir, por exemplo, uma obra de arte com autor e fotógrafo conhecidos (Figura 4).



**Figura 4.** Instalação *O carro/A grade/O ar*, de Raul Mourão, no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Fraipont, 2001).

A Figura também pode reproduzir uma obra bidimensional (Figura 5).



**Figura 5.** Josefa de Óbidos (c. 1660), *O cordeiro pascal*. Óleo sobre tela, 88x116cm. Museu de Évora, Portugal.

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Cita-se agora, como exemplo suplementar, o conhecido espremedor de citrinos de forma aracnóide (Starck, 1990). Se se pretender apresentar uma imagem do objeto, como se mostra na Figura 6, não esquecer a distinção entre o autor do objeto, já convenientemente citado na frase anterior, e o autor e origem da fotografia, que também segue na legenda.



**Figura 6.** O espremedor de citrinos de Philippe Starck (1990). Foto de Morberg (2009).

Notar que no exemplo do espremedor de citrinos, tanto o objeto como a sua foto têm citação e referência separadas (veja-se como constam no capítulo ‘Referências’ deste meta-artigo). O mesmo sucedera, aliás, no exemplo da instalação da Figura 4.

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 7.



**Figura 7.** Apostolado na ombreira do portal da Sé de Évora, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

#### **4. Sobre as referências**

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas, e apenas essas. Cada vez mais as listas bibliográficas tendem a incluir referências a materiais não papel, como vídeos, DVD, CD, ou sítios na *Internet* (páginas, bases de dados, ficheiros ‘\*.pdf,’ monografias ou periódicos em linha, fotos, filmes). O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

#### **Conclusão**

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão. Pode terminar com propostas de investigação futura.

**Referências** [Este título: Times 12, negrito; toda lista seguinte: Times 11, alinhado à esquerda, avanço 1 cm]

- Castelazo, Tomas (2009) *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León, Guanajuato, México*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cell\\_door\\_detail.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cell_door_detail.jpg)>
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Fraipont, Edouard sobre obra de Raul Mourão (2001) *A instalação “O carro/A grade/O ar,” exposta no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:CarrosGradeAr.jpg>>
- Mendenhall, WC (1906) *The Agassiz statue, Stanford University, California: April 1906* [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agassiz\\_statue\\_Mwc00715.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agassiz_statue_Mwc00715.jpg) >
- Morberg, Niklas (2009) *Juicy Salif*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juicy\\_Salif\\_-\\_78365.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juicy_Salif_-_78365.jpg)>
- Óbidos, Josefa de (c. 1660) *O cordeiro pascal*. [Consult. 2009-05-26] Reprodução de pintura. Disponível em <URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa\\_cordeiro-pascal.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa_cordeiro-pascal.jpg)>
- Starck, Philippe (1990) *Juicy salif*. [Objecto] Crusinallo: Alessi. 1 espremedor de citrinos: alumínio fundido.
- United States Department of Energy (1957) *PLUMBBOB/STOKES/ dirigible - Nevada test Site*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NTS\\_Barrage\\_Balloon.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NTS_Barrage_Balloon.jpg)>

# Chamada de trabalhos: V Congresso CSO'2014 em Lisboa

*Call for papers:  
5th CSO'2014 in Lisbon*

**V Congresso Internacional CSO'2014** — “Criadores Sobre outras Obras”  
10 a 16 abril 2014, Lisboa, Portugal. [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

## 1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

### Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

### Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

## 2. Línguas de trabalho

**Oral:** Português; Castelhana.

**Escrito:** Português; Castelhana; Galego; Catalão.

## 3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 30 dezembro 2013.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 20 janeiro 2014.

Data limite de envio da comunicação completa: 13 janeiro 2014.

Notificação de conformidade ou recusa: 2 fevereiro 2014.



As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como o número 9 da Revista *:Estúdio*, os números 3 e 4 da revista *Gama*, os números 3 e 4 da revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2014. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do V Congresso (dotada de ISBN).

#### 4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

#### 5. Submissões

**Primeira fase, RESUMOS:** envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

**Segunda fase, TEXTO FINAL:** envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (máx. 10.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto sem contar com resumos e bibliografia). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

#### 6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

##### Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

#### 7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Estudantes dos cursos de mestrado e doutoramento da FBAUL estão isentos.

Como autor de UMA comunicação: 120 euro (cedo), 160 euro (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 240 euro (cedo), 340 euro (tarde).

Como participante espectador: 55 euro (cedo), 75 euro (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

Conferencistas, inscrição cedo: até 16 fevereiro 2014

Conferencistas, inscrição tarde: até 23 fevereiro 2014

No material de apoio incluem-se exemplares das revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

### **Contactos**

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes

1249-058 Lisboa, Portugal

congressocso@gmail.com | [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

**Croma, estudios artísticos**

Croma, artistic studies

# Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editorial board & academic peers  
— biographic notes*



**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). Alमुdena Fernández Fariña é Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, e docente na Faculdade de Belas Artes. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no Museo de Arte Contemporánea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica “Lo que la pintura no es” (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009).



**ÁLVARO BARBOSA** (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, assumindo nesta instituição a posição de Diretor do Departamento de Som e Imagem, Investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) e Professor Convidado na Universidade de São José em Macau-China. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em [www.abarbosa.org](http://www.abarbosa.org)).



**ANTÓNIO DELGADO** (Portugal) Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco". Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Coordenador da licenciatura e do mestrado de Artes Plásticas na Escola Superior de Arte e Design do Instituto Politécnico de Leiria. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Ministrou cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Participou em mais de 100 exposições de arte, em Portugal e no estrangeiro, vários prêmios. Prémio extraordinário de Doutoramento em Belas Artes, em Espanha. Da produção teórica destaca-se, "Estética de la muerte em Portugal" e "Glossário ilustrado de la muerte", ambas publicadas em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha, na área das Artes Plásticas.



**APARECIDO JOSÉ CIRILLO** (Brasil) é pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação). Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes da UFES e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, Artes Visuais e Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes e processos contemporâneos, arte pública e teoria do processo de criação. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008, foi Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atualmente é Pró-reitor de Extensão da UFES.

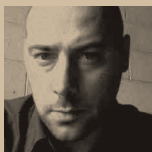


**ARTUR RAMOS** (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto, e de doutoramento, Retrato: o Desenho da Presença. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



**FERNANDA MAIO** (Portugal). Licenciada em Pintura (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), possui os Masters em Fine Art (Chelsea College of Art & Design, RU) e Art: Criticism and Theory (KIAD, RU), e o PhD em Media and Communications (Goldsmiths College, Univ. London, RU). Foi crítica de arte no semanário *O Independente* e na revista *Arte Ibérica*. Foi Professora-Adjunta na ESAD.CR, IPL (2001-2009) e Membro Especialista em Projetos Transdisciplinares e Pluridisciplinares da Comissão Técnica de Acompanhamento e Avaliação dos Projetos Sustentados pelo Ministério da Cultura (2006-2008). Colabora no

Mestrado em Comunicação e Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH – UNL) e é atualmente Investigadora na Univ. de Coimbra e Professora Auxiliar Convidada na FBAUL.



**FRANCISCO PAIVA** (Portugal) Francisco Tiago Antunes Paiva, Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espaço-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011).



**HEITOR ALVELOS** (Portugal, 1966). PhD em Media Culture pelo Royal College of Art (Londres) em 2003. Atualmente é professor de Design e Multimédia na Universidade do Porto, Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em Media Digitais, e Diretor Associado do ID+: Instituto de Investigação de Design, Media e Cultura. As suas principais áreas de interesse incluem estudos culturais, media participativos, etnografia pós-subcultural, e criminologia cultural. Heitor pertence ao conselho editorial de *Crime Media Culture* (Sage), *The Poster* (Intellect) e *Radical Designer* (IADE), além da *Estúdio*.



**JUAN CARLOS MEANA** (Espanha) Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (diretor), na actualidade.



**JOAQUIM PAULO SERRA** (Portugal). J. Paulo Serra é Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior. Nesta Universidade, é Professor Associado no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no Laboratório de Comunicação e Conteúdos On-line (LABCOM), integrando o Grupo de Investigação sobre Informação e Persuasão. Desempenha, atualmente, os cargos de Presidente da Faculdade de Artes e Letras e de Diretor do Doutoramento em Ciências da Comunicação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co autor do livro *Informação e Persuasão na Web. Relatório de um Projecto* (2009) e co organizador das obras *Jornalismo Online* (2003), *Mundo Online da Vida e Cidadania* (2003), *Da comunicação da Fé à fé na Comunicação* (2005), *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã* (Actas, 2005), *Retórica e Mediatização: Da Escrita à Internet* (2008), *Pragmática: Comunicação Publicitária e Marketing* (2011) e *Filosofias da Comunicação* (2011). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos

publicados em obras coletivas e revistas. A sua investigação tem incidido, prioritariamente, nos processos de informação e persuasão relativos à comunicação mediática, com especial ênfase na que se refere à Internet.



**JOSEP MONTOYA HORTELANO** (Espanha) Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicum Master *Producció Artística i Recerca ProDart* (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).



**JOÃO PAULO QUEIROZ** (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL), responsável pelo doutoramento na área de especialidade em Arte Multimédia e leciona nos diversos cursos de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento. Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10° ao 12° anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA), ativo nas áreas de Teoria da Imagem e de Educação Artística. Coordenador do Congresso Internacional CSO (2010, 2011, 2012, 2013) e diretor das revistas académicas *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso *Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário* (2012, 2013). Membro da Comissão Científica do 23º Congresso da APECV «ensino das Artes Visuais — Identidade e Cultura no Século XXI») e do Conselho Editorial do *International Journal of Cinema*, ISSN 2182-2158. Subdiretor da FBAUL. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



**LUÍS JORGE GONÇALVES** (Portugal, 1962). É doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Pré-História, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património,

da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



**MARILICE CORONA** (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



**MARISTELA SALVATORI** (Brasil), graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



**MÒNICA FEBRER MARTÍN** (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis "Art i Desig. L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" en el 2009. Actualmente continua activa en cuanto a la producción artística y paralelamente realiza diferentes actividades a través del colectivo artístico "almòndiga" fundado en marzo del 2011 cuya principal función es acercar el arte contemporáneo a los lugares menos elitistas de su ciudad, Manresa. También colabora en diferentes revistas especializadas el arte. Actualmente, le ha sido otorgado el premio extraordinario Tesis Doctoral, así como también el segundo premio de gravado en el concurso Joan Vilanova (XXI), celebrado en Manresa en febrero del 2012.



**NEIDE MARCONDES** (Brasil), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.





**NUNO SACRAMENTO** (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese *Shadow Curating: A Critical Portfolio*. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado em Pós-Doutoramento da GradCAM, Dublin e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista *:Estúdio*. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.

# Sobre a Croma

## Grupo de periódicos académicos associados ao Congresso Internacional CSO

A Revista *Croma* surge do contexto muito produtivo e internacional dos Congressos CSO (Criadores Sobre outras Obras), realizados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A exigência das comunicações aprovadas, a sua qualidade, e os rigorosos procedimentos de seriação e arbitragem cega, foram fatores que permitiram estabelecer perfeita articulação entre a comissão científica internacional do Congresso CSO e o Conselho Editorial das revistas que integram este conjunto a ele associado: as revistas *Croma*, *Gama* e *:Estúdio*. Pretende-se criar plataformas de disseminação mais eficazes e exigentes, para conseguir fluxos e níveis mais evoluídos de práticas de investigação em Estudos Artísticos.

## Pesquisa feita pelos artistas

Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao nível do mestrado e do doutoramento, com valências múltiplas e transdisciplinares, e que são autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

## Procedimentos de revisão cega

A *Croma* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os

artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

## Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Croma* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

## Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Croma* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 18 elementos, apenas 4 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

## Aquisição de exemplares e assinaturas

**Preço de venda ao público:** 10 € + portes de envio

**Assinatura anual (dois números):** 15 €

**Para adquirir os exemplares da revista *Croma* contactar** — Gabinete de Relações Públicas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 1249-058 Lisboa, Portugal

**T** +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689

**Mail:** grp@fba.ul.pt



A revista *Croma, Estudos Artísticos* resulta, em grande parte, da experiência e conhecimento acumulados na organização dos Congressos Internacionais “Criadores Sobre outras Obras” decorridos em Lisboa, na Faculdade de Belas-Artes, desde 2010. Desafiaram-se, por chamada de trabalhos, os artistas a escreverem ensaios sobre a obra de seus companheiros de profissão, respeitando o formato acadêmico presente no meta-artigo (cf. final deste volume) e em sistema *double blind peer review*.

A experiência tem sido grata, e rica na pluralidade dos resultados. Ganhou-se também alguma maturidade acadêmica, e as contribuições adquirem agora mais profundidade, diversidade, e sobretudo ganham identidade. O desafio de escrever sobre autores da esfera linguística estabelecida nesta revista, e no Congresso CSO, resultou no reconhecimento mútuo, entre pares, do valor menos conhecido que temos, às vezes bem junto de nós. Propõe-se procurar o longe começando pelo mais próximo.

O segundo número da *Croma, Estudos Artísticos* apresenta uma seleção de 26 artigos originais, contributos provenientes de autores oriundos de Portugal, Brasil e Espanha, afiliados em diversíssimas instituições acadêmicas.

Os artigos aqui apresentados constituem oportunidades de conhecimento e também pretextos, para o leitor, de outros aprofundamentos, leituras, visitas, pesquisas. É esse o desafio futuro, dar substância aos discursos por artistas, sobre artistas.