

Estudos Artísticos, janeiro-junho 2014
semestral / ISSN 2182-8547 / e-ISSN 2182-8717

CIEBA-FBAUL

croma 3



Estudos Artísticos, janeiro-junho 2014
semestral / ISSN 2182-8547 / e-ISSN 2182-8717

CIEBA-FBAUL

c r o m a 3

Revista **CROMA**, Estudos Artísticos,
Volume 2, número 3, janeiro-junho 2014,
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 2, número 3, janeiro-junho 2014,
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717
Ver arquivo em > croma.fba.ul.pt

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 indexada nas seguintes
plataformas científicas:**

- DOAJ / Directory of Open Access Journals
> www.doaj.org
- SHERPA / RoMEO > www.sherpa.ac.uk
- EBSCO host (catálogo) > www.ebscohost.com
- Open Academic Journals Index
> www.oaji.net
- GALE — Cengage Learning / Informe académico
> www.cengage.com

**Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos
biblio-hemerográficos:**

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»
> portalnuclear.cnen.gov.br

Periodicidade: semestral
Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega por Pares Académicos
Direção: João Paulo Queiroz
Relações públicas: Isabel Nunes
Assessoria: Pedro Soares Neves
Logística: Lurdes Santos
Gestão financeira: Cristina Fernandes, Isabel Pereira,
Andreia Tavares

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

Crédito da capa: Sobre obra de Mónica Cid, *Desenhos
para os organizadores portugueses do USK
Symposium em Lisboa*, Estudos de movimento figura
humana, caneta e aguada sobre papel, Lisboa, 2011.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Tomás Gouveia, Inês Chambel

Impressão e acabamento: Gráfica Expansão

Tiragem: 500 exemplares

Depósito legal: 355952 / 13

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 2182-8547

ISSN (suporte eletrónico): 2182-8717

ISBN: 978-989-8300-89-8

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



**CONSELHO EDITORIAL /
PARES ACADÉMICOS DO NÚMERO 3**
Pares académicos internos:

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

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

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

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

Pares académicos externos:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Joaquín Escuder
(Espanha, Universidad de Zaragoza).

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

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

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

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

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

Mònica Febrer Martín
(Espanha, artista independente).

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

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

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

Estudos Artísticos, janeiro-junho 2014
semestral / ISSN 2182-8547 / e-ISSN 2182-8717

CIEBA-FBAUL

c r o m a 3

Rumo: arte, política, intervenção JOÃO PAULO QUEIROZ	Target: Art, Politics, Intervention JOÃO PAULO QUEIROZ	14-18
--	--	-------

1. Artigos originais

1. Original articles

20-239

Ramiro Guerreiro: Revisitando os 'Verdes Anos'

TERESA PALMA RODRIGUES

Ramiro Guerreiro: Remembering "Verdes Anos"

TERESA PALMA RODRIGUES

20-28

Composiciones cinematográficas en la fotografía de Biel Capllonch

ELOI PUIG MESTRES

Film compositions in the photography by Biel Capllonch

ELOI PUIG MESTRES

29-36

Traslación: Ibon Aranberri: La reconversión de un proyecto de producción en uno de publicación

JON OTAMENDI AGINAGALDE

Ibon Aranberri: converting a production project into a printing project

JON OTAMENDI AGINAGALDE

37-44

Vermibus o la carne dada a los gusanos: espacios publicitarios para la transformación social

YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS
& MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ

Vermibus or the meat started to the worms: advertising spaces for the social change

YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS
& MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ

44-54

O corpo político de Fernanda Magalhães: Reflexões sobre "Classificações científicas da obesidade"

JÚLIA ALMEIDA DE MELLO

The political body of Fernanda Magalhães: Reflections on the series "Scientific classifications of obesity"

JÚLIA ALMEIDA DE MELLO

55-61

Um Olhar Eu nos Nós de Deborah Colker

SILVIA REGINA RIBEIRO

An in-depth look at Deborah Colker's knots

SILVIA REGINA RIBEIRO

62-69

Um Corpo Coletivo: a Generosidade Poética em Nádia Gobar

DORIEDSON BEZERRA ROQUE
& PAULO EMÍLIO MACEDO PINTO

A collective body: a poetic generosity in Nádia Gobar

DORIEDSON BEZERRA ROQUE
& PAULO EMÍLIO MACEDO PINTO

70-76

Arte e Historia: El "Artículo 6" de Lucia Cuba

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO
DE MENDOZA

Art and History: "Article 6" of Lucia Cuba

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO
DE MENDOZA

77-86

<p>La educación social en el urbanismo artista de Santiago Cirugeda YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS & RAMÓN BLANCO BARRERA</p>	<p>Social education in the artist urbanism of Santiago Cirugeda YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS & RAMÓN BLANCO BARRERA</p>	87-95
<p>Frágeis travessias: Marcus Vinicius e um corpo que se quer outro RAPHAEL DE ANDRADE COUTO</p>	<p><i>Fragile crossings: Marcus Vinicius and a body that wants to be other</i> RAPHAEL DE ANDRADE COUTO</p>	96-102
<p>Rever, o retrato ressignificado SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES</p>	<p><i>'Rever': the (re)signified portrait</i> SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES</p>	103-110
<p>Mónica Cid e o(s) iDesenho(s) de Observação no iPad/Tablet: as heterodoxias intencionais do olhar e do gesto para lá da janela de Alberti SHAKIL YUSSUF RAHIM</p>	<p><i>Mónica Cid and the Observational iDrawing(s) in iPad/Tablet: intentional heterodoxies of gaze and gesture beyond of Alberti's Window</i> SHAKIL YUSSUF RAHIM</p>	111-120
<p>A Colaboração Massiva de Hatsune Miku: software Vocaloid como catalisador de criações colectivas, grassroots e multidisciplinares na subcultura otaku ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA</p>	<p><i>The Massive Collaboration of Hatsune Miku: Vocaloid software as a catalyst for collective, grassroots and multidisciplinary creation in otaku subculture</i> ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA</p>	121-137
<p>Luiz Henrique Schwanke e a história da arte: breves notas SANDRA MAKOWIECKY</p>	<p><i>Luiz Henrique Schwanke and art history: brief notes</i> SANDRA MAKOWIECKY</p>	138-147
<p>La Fura dels Baus: Hibridação Homem x Máquina GABRIELA PEREIRA FREGONEIS</p>	<p><i>La Fura dels Baus: Hybridization Man x Machine</i> GABRIELA PEREIRA FREGONEIS</p>	148-154
<p>O módulo e a era digital: os gráficos de Marcelo Brantes CARLOS EDUARDO DIAS BORGES</p>	<p><i>The module and the digital era: the graphics of Marcelo Brantes</i> CARLOS EDUARDO DIAS BORGES</p>	155-163
<p>Livro-objeto: a poesia na produção de Hilal Sami Hilal MARIA APARECIDA RAMALDES</p>	<p><i>Object-book: the poetry by Hilal Sami Hilal</i> MARIA APARECIDA RAMALDES</p>	164-170

Um Jabutipê na poética de Antônio Augusto Bueno CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO	A Jabutipê in the poetics of Antônio Augusto Bueno CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO	171-177
Jardelina da Silva: Tá viva a Letra! RUBENS PILEGI DA SILVA SÁ	Jardelina da Silva: The letter is alive RUBENS PILEGI DA SILVA SÁ	178-185
Afrescos urbanos: a arte de Eduardo Kobra GLÁUCIO HENRIQUE MATSUSHITA MORO & LUCIANA MARTHA SILVEIRA	Urban frescoes: the art of Antonio Kobra GLÁUCIO HENRIQUE MATSUSHITA MORO & LUCIANA MARTHA SILVEIRA	186-192
SEEUQUISESSEEFARIAPOESIA: MI SIGURAMAiS Mi SiGURA MESMU! A poesia de Walter Silveira DANIELE GOMES DE OLIVEIRA	SEEUQUISESSEEFARIAPOESIA: MI SIGURAMAIS MI SIGURA MESMU! — The poetry of Walter Silveira DANIELE GOMES DE OLIVEIRA	193-199
A experiência de ler Juliano Garcia Pessanha: a heterotematografia e a escrita topográfica ANGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA	The experience of reading Julian Garcia Pessanha: a heterotematografia and topographical writing ANGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA	200-204
A cor e a espacialidade nas pinturas de Santhiago Selon GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO	Color and space in the paintings of Santhiago Selon GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO	205-214
El hilo narrativo en la obra 'Bordadora' de Tania Candiani MARIANA PIÑAR CASTELLANO & TERESA FERNANDA GARCÍA GIL	The narrative thread in the work "Embroider" by Tania Candiani MARIANA PIÑAR CASTELLANO & TERESA FERNANDA GARCÍA GIL	215-221
Possibilidades de ver: paisagens cotidianas ELIANE MARIA CHAUD	Possibilities of seeing: daily landscapes ELIANE MARIA CHAUD	222-230
Parede Pele MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS	Skin wallpaper MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS	231-239

2. Croma, instruções aos autores	3. Croma, instructions to authors	242-267
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	242-244
Manual de estilo da Croma — meta-artigo	<i>Style guide of Croma — meta-paper</i>	246-255
Chamada de trabalhos: VI Congresso CSO'2015 em Lisboa	<i>Call for papers: V CSO'2015 in Lisbon</i>	256-258
Croma, um local de criadores	<i>Croma, a place of creators</i>	260-267
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	260-266
Sobre a Croma	<i>About the Croma</i>	267
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	267

Rumo: arte, política, intervenção

Target: Art, Politics, Intervention

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Par académico interno / diretor da Revista Croma. Artista Visual e professor universitário.

AFILIÇÃO: Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joao.queiroz@fba.ul.pt

A *Revista Croma, estudos artísticos* prossegue para o seu número 3, procurando continuidade, consolidação, pontualidade e também mais delimitação temática.

Os artigos selecionados para este número respondem a preocupações com uma vertente política, interventiva onde a ação do artista é inconformista, uma ação de resistência, de denúncia, e de produção de crítica através do ponto de reflexão que é a arte. Os artistas não se demitiram, continuam sensíveis e atentos, como agentes culturais, à escala global, por um lado, e com intervenções muito locais por outro.

Teresa Palma Rodrigues (Portugal), no artigo “Ramiro Guerreiro: revisitando os ‘Verdes Anos’” toma a exposição de Ramiro Guerreiro no Museu da Eletricidade, em Lisboa, observando que este autor estabelece, nas suas intervenções, relações metalinguísticas com algumas marcas culturais dos anos 50 e 60 portugueses, muito especialmente o filme de Paulo Rocha ‘Verdes Anos’ (1963) e os frontões em baixo relevo da arquitetura modernista da época. É também ocasião de refletir-se no desconforto da vida moderna, através dos testemunhos urbanos e fílmicos.

O cinema de Antonioni, Truffaut ou David Lynch é tomado como ponto de partida para a recreação de fotogramas ficcionados do fotógrafo Capllonch, no artigo “Composiciones cinematográficas en la fotografía de Biel Capllonch” de Eloi Puig (Espanha).

Jon Otamendi (Espanha), no texto “Traslación: Ibon Aranberri: La reconversión de un proyecto de producción en uno de publicación” apresenta a intervenção local motivada pela superestrutura global. Uma central nuclear que começou a ser construída em Lemoniz, no País Basco, e que nunca veio a entrar em funcionamento, num percurso de contestação que totalizou seis mortos. O artista Aranberri, no trabalho *Luces de Lemoniz* (2000) tentou criar um espectáculo pirotécnico que também viria a ficar parado. Entre as publicações da época das manifestações e as republicações em contexto artístico Otamendi reflete sobre a mudança de estatuto que uma fotografia pode atravessar, sem deixar de ser a mesma fotografia.

A intervenção sobre as fotografia em espaço público e as modificações inseridas nos dispositivos de intermediação (os “mupi”) é também o tem do texto “Vermibus o la carne dada a los gusanos: espacios publicitarios para la transformación social” de Yolanda Spínola Elías & María del Mar García Jiménez (Espanha). Os cartazes publicitários são pirateados por este grupo de ativismo artístico, subvertendo as lógicas da publicidade.

A intervenção na hegemonia ideológica é também o que motiva a artista Fernanda Magalhães, pela denúncia dos estereótipos sobre o corpo feminino que funcionam como instrumento repressivo. Assim o texto “O corpo político de Fernanda Magalhães: Reflexões sobre ‘Classificações científicas da obesidade’” de Júlia Almeida de Mello (Espírito Santo, Brasil) traz uma perspetiva de intervenção nas questões do género e do corpo, num registo de resistência através da arte.

O corpo serve também de suporte ao *Nó*, peça de dança contemporânea de Deborah Colker. O artigo “Um Olhar Eu nos Nós de Deborah Colker” de Silvia Regina Ribeiro (Brasil) interroga-se sobre as possibilidades expressivas do suporte corpo e da sua visualidade, como num aquário onde os nós se tornam mais visíveis.

O corpo em performance fotografada de Nádía Gobar, sempre nu, é o motivo que Doriedson Bezerra Roque & Paulo Emílio Macedo Pinto (Brasil / Portugal) apresentam no artigo “Um Corpo Coletivo: a Generosidade Poética em Nádía Gobar.” Sobre esta autora reflete-se sobre relação entre o corpo solitário e o seu impacto nos colectivos artísticos, mostrando-se que um existe em função do outro: “um corpo coletivo.”

O texto “Arte e Historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba” de Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza (Peru) reflete sobre a artista Lucia Cuba e as instâncias de biopolítica (Foucault, 1994; 2010), especificamente sobre a esterilização em massa de 300.000 mulheres e 16.000 homens, no Peru, entre 1996 e 2000,

a coberto do artigo 6 da Constituição. As performances e instalações de Lucia Cuba prosseguem um ativismo artístico na primeira linha das questões de género e de pós humanidade.

A intervenção urbana é o tema das instalações lúdicas de Santiago Cirugeda, debatidas e apresentadas por Yolanda Spínola Elías & Ramón Blanco Barrera (Espanha) no seu artigo "La educación social en el urbanismo activista de Santiago Cirugeda." Intervenções em espaços públicos em algumas cidades espanholas promovem novos ambientes arquitetónicos no ambiente urbano adverso e insustentável moldado pelo "hipercapitalismo."

As intervenções na cidade de Marcus Vinicius, debatidas no artigo "Frágeis travessias: Marcus Vinicius e um corpo que se quer outro" de Raphael de Andrade Couto (Rio de Janeiro, Brasil), trazem ao espaço urbano a performance que interroga o corpo urbano e o corpo humano, através do movimento e da ação. O artista assume-se como um "guerrilheiro" do accionismo artístico, e metaforiza esse evento na sua própria morte, em circunstâncias por esclarecer, após uma performance na Mongólia, em 2012, aos 27 anos.

O trabalho da artista Rochele Zandavalli é abordado por Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves (Rio Grande do Sul, Brasil), no texto "Rever, o retrato ressignificado" debate a reapropriação artística de imagens familiares *ready made*, e pela aposição de novas marcas, palavras e desenhos.

O texto "Mónica Cid e o(s) iDesenho(s) de Observação no iPad/ Tablet: as heterodoxias intencionais do olhar e do gesto para lá da janela de Alberti" de Shakil Yussuf Rahim (Portugal) introduz a apropriação da imagem captada pelo *iPad* através das suas ferramentas de edição, constituindo-se um espólio ora ilusoriamente demorado, ora de uma transparência carregada de velocidade de processamento e de interação tecnológica.

Adensando o debate sobre as tecnologias artísticas, Ana Matilde Diogo de Sousa (Portugal), no artigo "A Colaboração Massiva de Hatsune Miku: software Vocaloid como catalisador de criações colectivas, grassroots e multidisciplinares na subcultura otaku" apresenta a subcultura japonesa *otaku*, o mais popular ser sintético, Hatsune Miku, um avatar humanoide que gera afectos e espectáculos através do sintetizador de voz *VOCALOID* e das suas divas andróides, que parecem vir de um "tempo em que as canções se perderam."

O artigo "Luiz Henrique Schwanke e a história da arte: breves notas," por Sandra Makowiecky (Santa Catarina, Brasil) revisita a história da arte através das obras meta-linguísticas de Luiz Schwanke, a reconstituição de peças passíveis de serem pensadas através dos meios plásticos da expressão artística, como a luz, a composição, ou a perspectiva.

Gabriela Pereira Fregoneis (Paraná, Brasil) no texto “La Fura dels Baus: Híbridação Homem x Máquina” reflete sobre o estranhamento do homem em relação ao seu próprio corpo, a propósito das peças teatrais do grupo de teatro catalão Fura dels Baus.

O texto “O módulo e a era digital: os gráficos de Marcelo Brantes” de Carlos Eduardo Dias Borges (Espírito Santo, Brasil) procura sistematizar a postura tecnológica de alguns artistas em relação   transição entre o analógico e o digital.

Maria Aparecida Ramaldes (Espírito Santo, Brasil), no artigo “Livro-objeto: a poesia na produção de Hilal Sami Hilal” relaciona a obra de Hilal com a de outros autores, nomeadamente da poesia concreta, como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

O artigo “Um Jabutipê na poética de Ant nio Augusto Bueno” de Carlos Augusto Nunes Camargo (Rio Grande do Sul, Brasil) revela a sistematicidade de recolha dos indícios de natureza, por Augusto Bueno, colhidos na cidade: os gravetos, as folhas. Depois são apresentados em espaços de evidência e de prova, como o espaço Jabutipê.

Rubens Pilegi da Silva S  (Goiás, Brasil), no artigo “Jardelina da Silva: T  viva a Letra!” recordam o brutalismo de Jardelina, cuja emergência em salvar o mundo do “bocalips” a leva a criar um complexo conjunto de roupas e de performances, com referências mais ou menos autobiografadas.

O texto “Afrescos urbanos: a arte de Eduardo Kobra” de Gláucio Henrique Matsushita Moro & Luciana Martha Silveira (Paraná, Brasil) toma como instância do hibridismo cultural de Gylberto Freire (2001) e Peter Burke (2008) os murais de Kobra, em São Paulo.

Daniele Gomes de Oliveira (São Paulo, Brasil), no artigo “SEEQUISES-SEEUFARIAPOESIA: MI SIGURAMAI MI SIGURA MESMU! A poesia de Walter Silveira” debruça-se sobre a poesia concreta e a performance literária de Walter Silveira, em torno da revista *Artéria*: “poesia?   risco.”

O artigo “A experiência de ler Juliano Garcia Pessanha: a heterotanatografia e a escrita topográfica” de Angela Castelo Branco Teixeira (São Paulo, Brasil) reflete sobre a obra literária de Juliano Pessanha, debruçada no processo, equilibrada no desequilíbrio da queda, que é o viver.

Glayson Arcanjo de Sampaio (Goiás, Brasil) no texto “A cor e a espacialidade nas pinturas de Santhiago Selon” apresenta os trabalhos em *grafitti* e arte urbana de Selon, com um levantamento dos seus processos.

O texto “El hilo narrativo en la obra ‘Bordadora’ de Tania Candiani” de Mariana Pi ar Castellano & Teresa Fernanda García Gil (Espanha) apresenta a artista mexicana Tania Candiani, que cruza diversos m dia em instalações

interativas, de inspiração processual, onde dispositivos de escuta estão aptos a bordar frases ouvidas ao público, debatendo a “generalização dos hábitos individuais” que se pode observar em múltiplos contextos contemporâneos.

Eliane Maria Chaud (Goiás, Brasil) no artigo “Possibilidades de ver: paisagens cotidianas” apresenta as instalações de Karina Dias, que visitam a relação entre o homem e a natureza, na instância da paisagem e da contemplação.

A revista *Croma* nº 3 encerra com o artigo “Parede Pele” de Marcos Freitas (Espírito Santo, Brasil), onde a instalação no MAM de São Paulo incorpora a pele fotografada e degradável, aproximando a fragilidade da arte dos corpos dos visitantes.

Todos estes artigos estabelecem um percurso de leitura possível onde se encontram sinais de inconformismo perante a cidade, a tecnologia, a política, onde a vida se avizinha da morte, por vezes olhando-a olhos nos olhos. Está feita a viragem da *Croma*, em direção à intervenção e à crítica.

Referências

Burke, Peter (2008) *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos. ISBN 85-7431-197-9

Freyre, Gilberto (2001) *Casa — grande & senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, ISBN 8501056642

Foucault, Michel (1994) *História da Sexualidade, I: a vontade de saber*. Lisboa. Relógio d'Água. ISBN: 9789727082407

Foucault, Michel (2010). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal. ISBN: 9788570380746

1. Artigos originais
Original articles

Ramiro Guerreiro: Revisitando os “Verdes Anos”

Ramiro Guerreiro: Remembering “Verdes Anos”

TERESA PALMA RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

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

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

Resumo: Este artigo pretende analisar algumas das obras da exposição “Verdes Anos” de Ramiro Guerreiro, à luz de detalhes de cariz geográfico e urbanístico que são abordados no filme homónimo de Paulo Rocha, realizado em 1963, estabelecendo um diálogo entre ambos. Pretende-se com este artigo, cruzar disciplinas como a Arquitetura, Artes Plásticas e Cinema, usando sobretudo a obra “três entalados” de Ramiro Guerreiro como referência.

Palavras chave: arquitetura / artes plásticas / cinema / Ramiro Guerreiro / urbanismo.

Abstract: *This article analyzes some of the works in Ramiro Guerreiro’s exhibition “Verdes Anos”, considering geographical and urban details that are covered in the homonymous film by Paulo Rocha (1963), establishing a dialogue between them. The purpose of this article is to cross disciplines such as Architecture, Fine Arts and Cinema, using the work of Ramiro Guerreiro, “três entalados”, as reference.*

Keywords: *architecture / cinema / fine arts / Ramiro Guerreiro / urbanism.*

Introdução

Outubro de 2009. Sala do Cinzeiro 8, Museu da Eletricidade, Lisboa. Título da exposição: “Verdes Anos”. Do seu autor, Ramiro Guerreiro, sabia tanto quanto se pode saber de alguém com quem se passou parte da adolescência. Entre o mito e a verdade que a memória vai compondo, mais do que fielmente registando.

A este título não poderia deixar de associar essa mesma adolescência, bem como o filme homónimo, um dos ícones do Novo Cinema Português, que Paulo Rocha realizou em 1963.

Após a interrupção dos seus estudos em arquitetura no Porto, Ramiro Guerreiro (Lisboa, 1978) ingressou na MAUMAS. Recebeu uma menção honrosa no *Prémio EDP Novos Artistas* e foi um dos vencedores da 1ª edição do *BES revelação* (em 2005), fortalecendo a sua opção — de resto, tão antiga como a sua paixão pela arquitetura — pelas artes visuais, a *performance*, o desenho, entre outras formas de expressão que tem levado a cabo, como autor, coautor ou em colaboração com outros artistas (sejam eles artistas visuais, atores, bailarinos, músicos, coreógrafos ou outros criadores).

Já depois de “Verdes Anos”, realizou várias exposições coletivas e individuais (das quais se destaca “Resto”, em 2011, no Pavilhão Branco do Museu da Cidade) e diversas residências artísticas em instituições nacionais e internacionais.

Nesta exposição de 2009, de carácter transversal dada a diversidade de meios utilizados (desde a instalação, *performance*, fotografia ou desenho), Ramiro Guerreiro refletiu sobre a arquitetura modernista; sobre a operação de urbanização e expansão da cidade de Lisboa nos anos 50 e 60 — abordada tanto no filme de Paulo Rocha, como na tese de Ana Tostões (“Os Verdes Anos na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50”, de 1997); mas mais especificamente sobre os “entalados” (elementos decorativos característicos de alguns dos exemplos da arquitetura realizada nessa época).

Pretende-se com este artigo, estabelecer um diálogo entre os “entalados” a que Ramiro Guerreiro deu enfoque e a personagem principal do filme de Paulo Rocha em “Os Verdes Anos”, focando aspetos que a geografia e o urbanismo levantam e que se prendem com as questões do *lugar*, *desterritorialização/reterritorialização* ou *sentimento de pertença*, tendo por base a ideia de como Lisboa evoluiu, social, cultural e geograficamente, usando as obras de Ramiro Guerreiro como ponto de partida para pensar no modo como a cidade projetada pode condicionar as ações do indivíduos.

1. Cidade, Mocidade e Motricidade

Segundo João Bénard da Costa, “Os Verdes Anos” foi o filme que melhor deu a ver Lisboa e Portugal como espaços de frustração, claustrofóbicos e sem saídas (1991).

Na sua exposição, Ramiro Guerreiro quis explorar uma certa ingenuidade “suspensa entre o *fazer como antigamente*, ou à portuguesa, e uma prática nova, internacionalista, com a qual a cidade tinha muito pouca relação até esse



Figura 1 · Ramiro Guerreiro, *Arquitecto (Roma)* da obra três entalados, 2009. Vitrine em faia contendo três serigrafias (provas únicas), 220 x 120 cm. Placa em acrílico gravado, 40 x 50 cm. Vista da exposição “Verdes Anos”, 2009 (Guerreiro, 2009a).

momento”, como me confessou recentemente. E os “entalados” (Figuras 1 e 2) eram o espelho dessa ingenuidade e, ao mesmo tempo, dessa claustrofobia (de que falava Bénard da Costa), dessa adaptação por vezes pouco confortável a novas regras e novas escalas.

Os exemplos de “entalados” provenientes da inépcia dos escultores, na frescura e mocidade do seu labor ainda não amadurecido pela experiência, despertaram “o humor do tempo” (Pinharanda, 2009) entre arquitetos e historiadores de arte.

Executados maioritariamente por artistas recém-saídos das Belas-Artes, os “entalados” constituíam-se na forma de baixos-relevos, pinturas murais, painéis de azulejos ou mosaicos, cujos temas eram de carácter simbólico, mitológico, animalista ou abstrato. Tais elementos davam resposta a uma imposição do regime que obrigava à integração de uma obra de arte na fachada dos edifícios que atingissem um determinado valor de construção.

Esse carácter autoritário, tanto do Estado Novo, como da própria arquitetura modernista, são questões que sempre inquietaram Ramiro Guerreiro, como o demonstrou o seu projeto “Entalados”, de 2005 (Figura 1).

Aqui, o seu corpo ilustra um catálogo de posições precárias e desconfortáveis: agachado, contorcido, enrolado, de cabeça para baixo [...] Todas são posições mais ou menos violentas, [...] a mesma violência com que inúmeros escultores encaixaram figuras em alto-relevo em espaços às vezes exíguos por cima de portas de entrada de prédios, principalmente durante o Estado Novo (figuras que se conhecem justamente como “Entalados”); violência que a arquitectura, embora noutro grau, sempre promove, com a sua regulação de espaço e a sua imposição de normas quanto ao habitar, conviver, trabalhar (e a arquitectura modernista assenta num programa particularmente autoritário) (Nicolau, 2005).

A arquitetura dominadora do espaço, procedente de resoluções urbanísticas baseadas em decisões políticas, ou de mera funcionalidade, mais do que baseadas nas verdadeiras necessidades do indivíduos, é pedra de toque na sua reflexão acerca do poder que os projetistas assumem, ao regular e predefinir a experiência física do “cidadão/urbanita” perante o espaço físico construído. Ramiro Guerreiro mostra um outro lado da arquitetura e urbanismo, que não o do lugar de abrigo, proteção ou ordem, mas aquilo que estes podem ter de claustrofóbico, opressivo ou desnorteante. O que lhe interessa é uma espécie de avesso dos edifícios e da via pública e o modo como é experienciada e apropriada, investigando se existe um agenciamento passivo dos espaços previamente programados ou um agenciamento crítico dos mesmos por parte do indivíduo.

O modernismo transformou a circulação humana e suas funções, isolando os indivíduos em classes e tipologias, programando e controlando as suas vidas, as suas ações e atividades (Debord, 1992).

Desafiar instituições de poder, provocar através do insólito e do absurdo caricaturado, é a razão de algumas das *performances* e ações em espaço público que o artista tem realizado, como é o caso das suas desempoeiradas aparições como *peessoa-pano-do-pó* (Figura 2).

Na verdade, os projectos de Ramiro Guerreiro são dominados por um constante anti-autoritarismo, não só porque denunciam a capacidade de determinada fabricação de espaços para a formatação, para a repressão da individualidade e da interacção social, mas ainda porque o fazem expondo-o a ele mesmo ao ridículo e ao falhanço (Nicolau, 2005)

Ao desafiar o próprio corpo e a sua motricidade, usando a rua e o edificado como que em negativo, ocupando espaços que não se espera que o corpo ocupe, o artista questiona se o cidadão encontra o seu lugar na cidade, através de uma cidadania ativa, ou se esta lhe é um lugar hostil.



Figura 2 · Imagens do vídeo *pessoa-pano-do-pó*, av. Marconi, de 2009 (Guerreiro, 2009b).

Figura 3 · Imagens do filme "Os Verdes Anos" de Paulo Rocha (1963).

Curiosa é a forma como todas essas ideias dialogam com o filme “Os Verdes Anos”, na maneira como os “três entalados” se podem relacionar com a personagem “Júlio” de uma forma metafórica.

2. Júlio, ou o “entalado”

A perda de inocência; a passagem para a idade adulta; o amor e o verde ciúme; a ansiedade, a pressa da emancipação; a opressão que a grande cidade e o espaço urbano puderam causar a alguém vindo do campo; a angústia pelo eminente desaparecimento de áreas “rurais” envolventes; a fragmentação, compartimentação e desmultiplicação do tempo e do espaço modernista; o sangue; ou as novas artérias de Lisboa. De tudo isso falava o filme de Paulo Rocha que viu na personagem de “Júlio” a possibilidade de diálogo com um momento específico de expansão urbana da cidade de Lisboa.

Pleno de juventude e de desejo de encontrar lugar, não só no coração de “Ilda”, como também na grande cidade e de aí se “encaixar”, a personagem de “Júlio” evidenciava a dificuldade de adaptação à cidade: a sua vontade de se sentir finalmente em casa, a impossibilidade de alcançar um *sentimento de pertença* a um novo território onde se encontrava espartilhado, “entalado” que estava nesse *lugar* opressivo que é a urbe moderna, onde tempo e espaço simultaneamente se expandem e reduzem.

Na época, a metamorfose das áreas não-urbanizadas e a construção dos novos bairros levavam os residentes a viver numa cidade paredes-meias com o campo, dando aos que vinham da província uma “melancólica nostalgia pelo que haviam deixado para trás” (Silva, 2007: 129).

De Gröer defendia a definição de uma cintura verde, uma reserva de ar puro a que chamava “zona rural de proteção”.

Algumas das quintas em ruínas em Chelas, zonas rurais ainda intocadas pelo progresso, onde “Júlio” e “Ilda” passeavam, persistem estranhamente até aos nossos dias. Dizia Étienne De Gröer no seu Plano de Expansão Urbana da Cidade de Lisboa (1938):

Entre estas localidades suburbanas, há grandes espaços agrícolas que é preciso conservar para que o desenvolvimento urbano das ditas localidades não abafe o núcleo central e para que haja sempre entre elas faixas rurais, para bem arejá-las (De Gröer apud Camarinhas & Brito, 2007: 185)

Para “Júlio”, nenhum local parecia ser confortável: nem a oficina onde trabalhava como sapateiro (uma cave sombria que o atarracava e enclausurava);



Figura 4 · Ramiro Guerreiro, *Paisagem (Passos Manuel)*
da obra três entalados, 2009 (Guerreiro, 2009b).

nem totalmente os passeios domingueiros ao ar livre nas encostas das antigas quintas de Chelas (atual Parque da Bela Vista), ou os espaços verdes junto à Reitoria e Estádio Universitário, embora esses espaços funcionassem como “bolsas de ar”, onde a personagem tentava reencontrar-se com o *lugar* ao qual sentia pertencer.

Desconforto maior é aquele que se sente no fim do filme, quando já toldado por uma cidade tirana e complexa, que o refreava a ponto de o enlouquecer, correu para o meio do cruzamento da Av. dos EUA e a Av. de Roma, com as mãos sujas de sangue, e aí permaneceu encarcerado pelo trânsito, sem saber para onde fugir, depois de uma verdadeira descida em espiral.

Os três momentos das serigrafias na vitrina museológica (Figura 1) que Ramiro Guerreiro concebeu para a sua exposição, acompanhada de uma placa preta a dizer: “Vitrina para Três Esculturas. Arquiteto (Roma). Paisagem (Passos Manuel). Abstração (Marconi)”, bem podiam ser imagens-metáfora das três sequências expressas na Figura 3, momentos significativos do processo *desterritorialização/reterritorialização* (Deleuze e Guattari apud Haesbaert e Bruce, 2002) deste rapaz provinciano que acabou por ser corrompido pela cidade.

“Arquiteto” (Figura 1) seria o jovem na oficina, cuja pequena janela da cave dava para a Av. de Roma. “Paisagem” (Figura 4) (com bosque, fauna variada e uma mulher), podia ser imagem dos passeios com “Ilda”. “Abstração” (visível na Figura 3) seria a imagem da sua metamorfose, do seu contorcido processo de desconstrução e destruição.

Conclusão

A oposição em relação às forças dominantes e repressoras das liberdades é assim muito evidente no trabalho de Ramiro Guerreiro (não fosse ele filho de um “capitão de Abril”). Na exposição “Verdes Anos”, o artista questiona e reflete sobre o processo de adaptação à cidade moderna, sobre uma “esfera pública” complexa e hostil, sobre os territórios nos quais os indivíduos tentam (ou não) encaixar-se e assumir-se como agentes ativos, apropriando-se (ou não) dos espaços para eles arquitetados.

Paulo Rocha retratou o processo de *desterritorialização/reterritorialização* de uma personagem à procura de um território que fosse material e simbolicamente o seu espaço, com o qual criasse um vínculo e onde pudesse integrar-se, reencontrando a sua identidade. Mas o cineasta também representou a sua própria geração, a do “Vá-Vá”, que presenciava o augúrio dos novos projetos de desenvolvimento urbano da cidade. Deste modo, o processo de *desterritorialização*, que num sentido figurado poderíamos caracterizar como “desencaixe”,

surgia como uma rotura com os vínculos aos territórios geográficos e simbólicos, pessoais ou colectivos. O filme espelha a tentativa de “reencaixe”, de *reterritorialização*; isto é, de adaptação às novas condições e ao novo território.

Mas esse processo nem sempre é pacífico, pode causar angústia, sensação de opressão e incompatibilidade, sentimento de “não-pertença”, ou de encaixe forçado num espaço, tal como nos expressam os “entalados” que Ramiro Guerreiro ensaia e observa.

É possível que nada desta correlação tão direta com o filme lhe passasse pela cabeça na altura, nem mesmo quando no filme o tio de “Júlio” (assentador de painéis de azulejos decorativos nas fachadas dos novos conjuntos habitacionais) transitava entre edifícios da Av. dos EUA em construção, projetados pelo arquiteto Manuel Laginha (tio de Ramiro Guerreiro). Passa-se na minha, ao voltar a analisar aquilo que vi e senti aquando visitei a exposição em 2009. O modo como tudo estranhamente fazia sentido...

Referências

- Bénard da Costa, João (1991) *Histórias do Cinema*. Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Debord, Guy (1992) *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard. ISBN: 978-2-07-039443-2
- Camarinhas, C. L. T. F; Brito, Vasco (2007) “Elementos para o estudo do Plano Diretor de Urbanização de Lisboa (1938)”. *Cadernos do Arquivo Municipal de Lisboa*, 9, pp. 163-189.
- Guerreiro, Ramiro (2009a) *Arquiteto (Roma)* da obra *três entalados*, vista de exposição. Fotografia.
- Guerreiro, Ramiro (2009b) *Paisagem (Passos Manuel)* da obra *três entalados*. Fotografia.
- Guerreiro, Ramiro (2009c) *Pessoa-pano-do-pó, av. Marconi*. Vídeo PAL, cor, estéreo, loop. *Video stills*.
- Haesbaert, Rogério, Bruce, Glauco (2002) “A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari”. *GEOgraphia*, v.4, n.7, setembro. [Consult. 2014-01-25]
- Disponível em <URL: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewArticle/74> >
- Nicolau, Ricardo (2005) “Ramiro Guerreiro”. *BES revelação 2005*, Banco Espírito Santo, Porto: Fundação de Serralves [Consult. 2014-01-25] Disponível em <URL: <http://tl-didntread.blogspot.pt/2010/12/ramiro-guerreiro-um-dos-nossos-medos.html>
- Pinharanda, João (2009) *Verdes Anos*. Sala do Cinzeiro 8, Museu da Eletricidade, Lisboa: Fundação EDP.
- Rocha, Paulo (1963) *Os Verdes Anos*. [Consult. 2014-01-25] Filme. Disponível em <URL: http://www.youtube.com/watch?v=HOO8OqSB_uc
- Silva, Duarte (2007) *Estórias da Arquitetura Portuguesa. Uma Reflexão em Torno de Imagens que a Arquitetura Constrói, o Cinema Fixa e o Povo Ordena*. Prova Final de Licenciatura em Arquitetura, orientada pelo Arq. Jorge Figueira Departamento de Arquitetura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Composiciones cinematográficas en la fotografía de Biel Capllonch

*Film compositions in the photography
by Biel Capllonch*

ELOI PUIG MESTRES*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*España, artista visual. Profesor titular de la Universidad de Barcelona. Doctor en Bellas Artes. (FBAUB)

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: eloi35@gmail.com

Resumen: Biel Capllonch es un fotógrafo mallorquín (1965) afincado en Barcelona y licenciado en la facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona. La obra de Capllonch ha sido expuesta internacionalmente compaginando su actividad profesional centrada en el mundo de la fotografía de moda y publicitaria.

Palabras clave: fotografía / estados imposibles / realidad ficcionada.

Abstract: *Biel Capllonch is a majorcan photographer (1965) based in Barcelona and graduated in the Faculty of Fine Arts at the University of Barcelona. Capllonch's work has been exhibited internationally combining his professional activity focused on the world of fashion photography and advertising.*

Keywords: *photography / impossible states / fictionalized reality.*

Introducción

Si el trabajo de Hitchcock me parece tan completo es porque veo en él búsquedas y hallazgos, el sentido de lo concreto y el de lo abstracto, el drama casi siempre intenso y, a veces, el humor más fino (Truffaut, 1974: 18)

Lo que nos importa en este artículo será mostrar la particular visión de la realidad a través de la instantánea fotográfica realizada por Biel Capllonch, nos interesará mostrar su visión estática de momentos de acción, la manera minuciosa y calculada de congelar situaciones de estados casi imposibles. Podríamos clasificarlo como autor de estudiada habilidad para evocar grandes secuencias cinematográficas, algunas de sus series son de una intencionada referencia a destacados directores como Antonioni, Luis Buñuel, Luc Bresson, Alfred Hitchcock o David Lynch. Todos ellos, por otra parte, englobados como destacados cineastas fantaseadores de escenas ambiguas y cargadas de misterio. Para abordar tal propuesta nos hemos propuesto hablar de tres diferentes series fotográficas del autor mallorquín para, de esta manera, conocer que tipo de lenguaje utiliza, como aborda los límites de la inocencia, así como de su manera de entrar en los ambientes de lo imposible aunque creíble. Las series fotográficas seleccionadas son *Contemplative Moods*, *The Wrong Way* y *Places I wish I had never visited*. Adjetivos como visión romántica, inocente, erótica, misteriosa, ambigua, sutil y pulcra son los que engloban su mirada. Congela momentos, situaciones, evoca estados imposibles, fantasea con lugares y personajes a los que dota de un sentido teatral donde todo está perfectamente equilibrado y ubicado.

Las fotografías de Capllonch a menudo son reunidas en series organizadas a posteriori de su realización, es decir se van organizando a través de la selección de tomas que han sido realizadas en distintos momentos, en distintos enclaves y desde diferentes propuestas. Por ello son importante los títulos que las agrupan ya que le sirven de conexión y dotan a la serie de coherencia y de un sentido fácilmente interpretativo para el espectador.

Contemplative moods

Estos ángeles no pierden el tiempo; son monjas que recogen a las malas chicas al salir de la prisión; las visten con hábitos dominicanos, las agasajan, las convierten en personas juiciosas y, a veces, una conversión o una vocación viene a recompensar esos tiernos esfuerzos. René Faure, una colegiala recién salida del cascarón de su medio burgués y mundano, es una de esas "costureras de Dios"; tiene vocación, pero también orgullo; es apasionada pero indiscreta; es muy alegre, pero un poco arrogante; algunas hermanas la aman y otras la envidian (Barthes, 2001: 9).

Este fragmento de texto pertenece a Roland Barthes y perfectamente podría describir una de las fotografías escenificadas de Capllonch. De hecho, el texto de Barthes está describiendo el argumento del filme *Les anges du péché* del cineasta Robert Bresson. Es una de las primeras películas de éste director y muestra



Figura 1 · Biel Capllonch: *The subjective analysis*, fotografía perteneciente a la serie *Contemplative moods*.

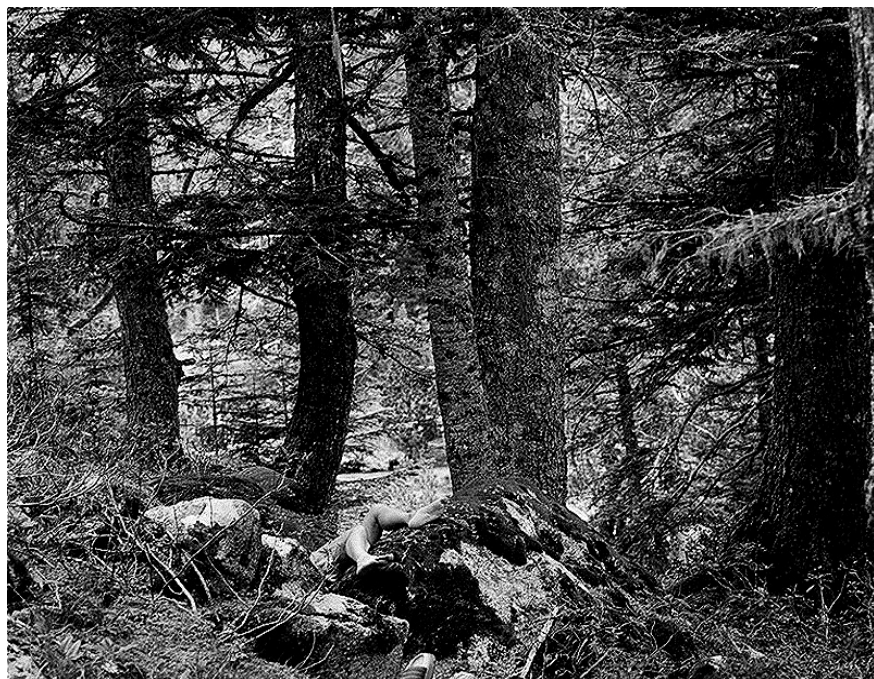


Figura 2 · Biel Capllonch: *El estanque*,
fotografía perteneciente a la serie
The Wrong Way.

claramente lo que será su discurso filmico, de absoluto ascetismo y despojo que nos expulsa de nuestra ordinaria mirada. La claridad de las escenas de este film nos recuerda esa expulsión y pulsión que contiene la serie *Contemplative moods* de Capllonch (Figura 1). El fotógrafo y el cineasta comparten espacios de miradas sórdidas e inquietantes en contextos aparentemente comunes. Donde Bresson mezcla de manera muy pulcra personajes antagónicos, monjas y malas chicas, Capllonch lo hace con personajes perdidos en la decisión de ir o volver de la escena. Todo siempre con la construcción de escenas ascéticamente iluminadas. En ambos no existen grandes pretensiones; se trata ante todo de construir una pintura, de anudar solamente una intriga que reuniera, en una instantánea o durante dos horas, a personajes pecadores pero sin tormento. Entendemos como el Bien no está tan separado del Mal, que existe entre esas dos potencias una sustancia que las mezcla hasta hacer de ellas una sola forma homogénea, como en la vida. Entramos en un diálogo humano de lo nimio lleno de grandeza y belleza, pero sin artificios ni pedantería, sin efusión pero con placer.

En *Contemplative moods* se nos presentan personajes en estancias oscuras, sus miradas totalmente olvidadas, sin objetivo claro, absortas por simulados y bellos desastres. Y, aunque las estancias aparecen detalladamente iluminadas, la mayoría de los protagonistas están estirados en lechos, testigos de algo prohibido. Hay un contenido puramente intelectual, aunque absolutamente no pretendido, como manifiesta con contundencia su autor en algunos de los workshops en los que ha sido invitado. Se ve identificado en las palabras de Antonioni, otro cineasta destacado de referencia en su obra:

Trabajo de manera instintiva, no me planteo mis proyectos de un modo determinado. Creo que esta postura está ligada directamente con este motivo: con este seguir a los personajes hasta desvelar sus pensamientos más recónditos. Tal vez me equivoque al creer que estar con la cámara encima de ellos significa hacerles hablar. Pero creo que es mucho más cinematográfico intentar captar los pensamientos de un personaje a través de una reacción cualquiera que no encerrar todo esto en una frase, recurriendo prácticamente a un medio didáctico (Antonioni, 2002: 38).

Aún siendo una gran planificador Capllonch rehúye, al igual que lo hace Antonioni, de la preparación durante la sesión fotográfica. Sus estudios previos a la sesión se caracterizan por ser muy exhaustivos en referencias, es decir, aborda con la misma intensidad la conexión de motivos musicales, culinarios, moda, arquitectura, tecnología, etc.. y evidentemente, como aquí mostramos, referentes cinematográficos. A menudo, antes del desarrollo de un proyecto fotográfico, Capllonch construye un dossier de documentación como una investigación en la que fundamentar sus primeras ideas. Ahora bien, la sesión fotográfica en sí misma, es un puro acto de improvisación, dejándose llevar por lo que va aconteciendo y de los pequeños “accidentes” que aparecen y de la semi-libertad que otorga a lo fotografiado. A partir de unas pocas pautas va acompañando la situación generada. El lugar que ocupa el fotógrafo se sitúa en la balanza que busca el equilibrio de lo planificado y lo dejado a su libre albedrío, de lo controlado y lo incontrolado, de lo intelectualizado y lo instintivo.

Las escenas, más allá de todo poder emocional, o incluso simplemente argumentativo, pretenden hacernos saber, o enseñarnos, alguna cosa, tanto por el conjunto que forma la serie como por la individualidad de una imagen. Dicho de otro modo, la serie funciona como un todo y por sí solas.

The Wrong Way

En Calanda tuve yo mi primer contacto con la muerte que, junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyen las fuerzas vivas de mi adolescencia. Un día, mientras paseaba con mi padre por un olivar, la brisa trajo hasta mí un olor dulzón y repugnante. A unos cien metros, un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros. El espectáculo me atraía y me repelía a la vez. Las aves, de tan ahitas, apenas podían levantar el vuelo. Los campesinos, convencidos de que la carroña enriquecía la tierra, no enterraban a los animales. Yo me quedé fascinado por el espectáculo, adivinando no sé qué significado metafísico más allá de la podredumbre. Mi padre me agarró del brazo y se me llevó de allí.

Es ahora en este fragmento de *Mi último suspiro* de Luis Buñuel donde identificamos una nueva descripción, que podría servirnos para entender algunas de las fotografías de la serie *The wrong Way*. El protagonista es el propio paisaje, la figura humana ha sido reemplazada por los vestigios que ésta ha dejado en un estado intemporal. La intriga recae en la sucesión de elementos que se relacionan alrededor de las escenas, la teatralización sigue vigente, pero ahora por elementos, a menudo, de deshecho, despojos y basuras. La naturalidad, con la que se nos describe fotográficamente un posible desastre que ha sucedido, es la misma que Buñuel evoca en su primer contacto con la muerte, en concreto, de un burro.

La figura humana sigue asomándose en la mayoría de la tomas fotográficas, ésta forma parte del conjunto, ha dejado huella, pero no ha desaparecido, está muy presente. No todo lo que parece ser es lo que es, es el eje común al universo de David Lynch. Otro de los directores de cine de la constelación Capllonch. El estigma *Laura Palmer* rebrota en la serie *The wrong Way*, en ella las referencias a una presencia humana se nos presentan como elementos perdidos, ausentes, confusos (Figura 2).

Sobre Laura Palmer caen las lágrimas del sufrimiento de un pueblo sometido al inevitable yugo de la naturaleza humana, incontestable e irreversible a la vez. Un Twin Peaks vivo reflejo de sus actos y contradicciones, lleno de seres con dobles identidades y máscaras que protegen de lo realmente son. No obstante, Laura Palmer es la pieza clave de este maravilloso mundo, por reflejar esa incesante búsqueda de identidad.
(Román, 2004: 102)



Figura 3 · Biel Capllonch: *Al sol*, fotografía perteneciente a la serie *Places I wish I had never visited*.

Places I wish I had never visited

En esta serie el fotógrafo nos introduce al paisaje, caracterizándolo de nuevo por la definición y pureza de los detalles aparentemente dispuestos para la toma fotográfica. Ahora las referencias a las figuras humanas se evitan, están sin ser detectadas formalmente, no podemos olvidar su presencia, ya que lo que vemos son mayormente las consecuencias de su actividad, el detritus de su evolución (Figura 3). El diálogo entre el desecho y la vegetación que lo absorbe es constante y la congelación del momento nos vuelve a expulsar, una nueva pulsión nos desplaza. En esta serie es inevitable hablar de Jeff Wall, del que Capllonch ha tomado nota de sus aprendizajes cuando el fotógrafo canadiense realizó *Morning Cleaning* en la Fundación Mies van der Rohe de Barcelona en el año 1999. Existe en ambos fotógrafos-artistas, Capllonch y Wall, una evidencia del conocimiento y saber hacer en la minuciosa disposición de cada elemento que conforma la imagen. Reconocemos en sus obras como el lenguaje fotográfico es absolutamente deudor del lenguaje pictórico. Y, no

solamente eso sino que, ambos se erigen como expertos constructores de *tableaux vivants*, en los que transfieren la sensación de que algo está pasando, recién ha pasado o está por acontecer, generando una tensión de expectativas que se cumplen en la concreción de la imagen, cuando alguien la experimenta y recrea (Bravo, 2009). Son expertos en la reconstrucción de la escena, en el montaje del contexto teatral en el que actúan los elementos seleccionados y que funcionan como motor conceptual del discurso.

Referencias

- Antonioni, Michelangelo (2002) *Para Mí, Hacer Una Película Es Vivir*. Paidós. Barcelona.
- Barthes, Roland (2001) *La Torre Eiffel. Textos Sobre La Imagen*. Paidós. Barcelona.
- Bravo, José Luis. (2009) *Desde la impronta y el placer de la pintura: bases y referentes en la obra de Jeff Wall*. Revista Cuartoscuro n° 97. México.
- Buñuel, Luis. (2008) *Mi Último Suspiro*. Ed. DeBolsillo. Barcelona.
- Rodley, Chris (1990). *David Lynch Por David Lynch*. Alba. Barcelona. Barcelona.
- Román, Ángel (2004). *Ensayos de la mirada. El hombre y su proyección en el cine contemporáneo*. Estudio Eurolaser. Burgos. p. 102
- Truffaut, François (1974) *El Cine Según Hitchcock*. Alianza, ed. Bolsillo. Madrid.

Traslación: Ibon Aranberri: La reconversión de un proyecto de producción en uno de publicación

*Ibon Aranberri: converting a production
project into a printing project*

JON OTAMENDI AGINAGALDE*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*España, artista, investigador. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes. Campus de Leioa, Barrio de Sarriena s/n. 48940. Leioa – Bizkaia, Espanha. E-mail: otamendi.jon@gmail.com

Resumen: El artículo analiza las implicaciones de este trabajo desde distintos puntos de vista: como acto conmemorativo en relación a T. Todorov, como construcción mítica en relación a los sistemas de segundo orden de R. Barthes y como trabajo plástico, en el marco del concepto de dispositivo de M. Foucault.

Palabras clave: escultura contemporánea / arte político / dispositivo.

Abstract: *The article analyzes the implications of this work from different points of view: as a commemorative act in relation to T. Todorov, as mythical construction in relation to R. Barthes' second order systems and as plastic work, under M. Foucault's concept of dispositif.*

Keywords: *contemporary sculpture / political art / dispositif.*

La central de Lemoniz, una central nuclear que empezó a construirse en 1974 en el homónimo pueblo costero, nunca llegó a entrar en funcionamiento. El proyecto se presentaba como el camino a una supuesta independencia energética de Euskadi para unos, de España para otros, con la construcción de cuatro centrales nucleares. Pero no contó con el apoyo de gran parte de la sociedad

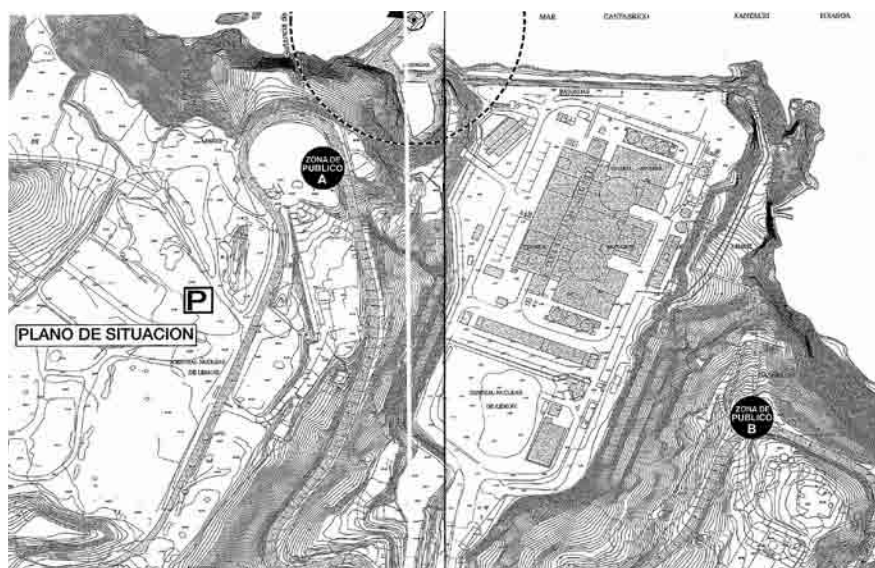


Figura 1 · Plano de localización. Publicado en la entrevista de *Papers s'Art*. 2001.

que se movilizó en torno a distintas asociaciones ecologistas. En una de estas movilizaciones, que sorprendieron a casi todos por su magnitud, un guardia civil asesinó a una manifestante ecologista, Gladis de Estal, y la organización terrorista ETA trató, a su manera, de interferir los planes del gobierno y de la empresa citada dejando tras de sí 6 víctimas mortales: los obreros Ángel Baños, Andrés Guerra y Alberto Negro, el ingeniero José María Ryan, el directivo Ángel Pascual Mújica y el etarra David Álvarez Peña.

El punto final al proyecto lo puso la derogación de energía nuclear de 1984. Con las obras ya acabadas y sólo a falta de poner en marcha la central, está se empezó a desmantelar dejando como único resultado la mole de hormigón que hoy conocemos.

Esa mole muerta es, por lo tanto, monumento natural a un momento histórico en el que la violencia cogía con facilidad distintas representaciones extremas en España. Un lugar sobre-significado. Pero para que apareciera de esa manera alguien tenía que señalarlo.

El trabajo *Luces de Lemoniz* (2000), de Ibon Aranberri (Deba, 1969), consistía en crear un espectáculo pirotécnico sobre la inactiva central. La génesis del trabajo incluía una parte importante de gestión que se llevó a cabo a través de la productora Consonni en 1999. Se establecían unos espacios delimitados



Figuras 2 y 3 · Central de Lemoniz, manifestantes, fuegos artificiales. Aranberri (2000)-

para el público y se garantizaban las infraestructuras y dotaciones necesarias para poder llevarlo a cabo con la máxima seguridad. Pero el proyecto de Ibon Aranberri no recibió los permisos necesarios y, al igual que la central, quedó paralizado (Figura 1).

En el primer trimestre de 2001 “la invitación de Papers d’ Art a participar en ‘Territoris d’ assaig’ le permite a Aranberri trabajar con el concepto de traslación y de adecuación de los proyectos a los diferentes espacios, provocando la reconversión de un proyecto de producción en uno de publicación” (Aranberri, Eraso, 2001: 17). Hace pública, así, dentro del marco de una revista mensual sobre arte, una selección de las imágenes y documentos que había manejado durante la preparación del proyecto junto con una entrevista llevada a cabo por Miren Eraso (entonces directora de la revista *Zehar*, Arteleku).

Aranberri explica en esta entrevista que tenían “todo menos el permiso de la empresa propietaria” (Aranberri, Eraso, 2001: 18). No era, tal y como aclara el propio autor, que *Luces de Lemoniz* entrañara ningún tipo de riesgo deducido de las explosiones controladas sobre una central nuclear inactiva. “Los riesgos no son de tipo físico... la central nuclear de Lemoniz nunca llegó a tener actividad, por lo que no hay radioactividad, y es a la vez un lugar seguro por su ubicación...” (Aranberri, Eraso, 2001: 18). El riesgo específico del trabajo era la reparación de

una serie de elementos concretos del pasado de la central que, tal y como dice Aranberri, "después de más de 15 años (...) sigue representando una memoria cargada de sucesos trágicos" (Aranberri, Eraso, 2001: 19).

Símbolos nacionalistas, fotografías de movilizaciones, ETA como agente, la energía nuclear, explosiones... el proyecto de Aranberri hacía aparecer de nuevo todos estos elementos sin un enjuiciamiento previo (Figura 2, Figura 3). Es probable que eso fuera a lo que Iberduero, empresa propietaria de la central, no quería enfrentarse. Los riesgos no eran de tipo físico, sino que eran los "riesgos mediáticos que todavía este contexto conlleva en el País Vasco" (Aranberri, Eraso, 2001: 18).

A la pregunta de cómo un espectáculo pirotécnico puede entrañar un riesgo de este tipo el propio artista responde que "Los fuegos artificiales son una forma clásica de placer visual y constituyen como consecuencia un acto social. Llevando fuegos artificiales a Lemoniz se da una acumulación de elementos aislados que en su conjunto adquieren un significado concreto. Hay... ...un gran contraste entre la densidad del enclave y la levedad del acontecimiento. Se refuerza lo efímero haciéndolo espectacular." (Aranberri, Eraso, 2001: 19) "...No se trata de rememorar el pasado ni de provocar, sino más bien de rediseñar un espacio lleno de significado" (Aranberri, Eraso, 2001: 18).

Vamos a fijarnos especialmente en estas dos últimas citas del autor. En contra de lo que dice, creemos que no es cierto que los signos adquirieran un significado concreto, sino todo lo contrario. Y el riesgo que se intuye, que desde luego intuyeron en su momento las instituciones y la empresa implicada, es que para rediseñar ese "espacio lleno de significado", sí que se lleva a cabo una rememoración (Figura 4).

A pesar de la relación existente entre ambas, hay una diferencia importante entre la recuperación del pasado y su utilización. Es posible que la primera no pueda darse sin la segunda, pero desde luego la segunda, la utilización, puede darse mucho más allá de esa inevitable relación. En este trabajo Aranberri está usando el pasado y no deja claro de antemano con qué fin. Esto provoca un margen de incertidumbre.

Refiriéndose a estos usos de la memoria T. Todorov establece una diferencia interesante entre un uso literal y uno ejemplar. El primero permanece intransitivo: Subraya, dice, "las causas y las consecuencias" (Todorov, 2009: 33) de ese acto, y descubre a todas las personas que puedan estar vinculadas al autor inicial del sufrimiento propio. Así, no se establece una diferencia real entre pasado y presente, que aparecen ligados en la persona a través del afecto, y las circunstancias de percepción se insertan en los hechos. Todo es un mismo bloque,

rígido. El riesgo que entraña esta literalidad de la memoria está bastante claro. Un inmovilismo, una imposibilidad de cambio, una cristalización que sólo genera violencia. Un riesgo tanto personal como político. A esta literalidad le opone un uso ejemplar de la memoria. En este, “sin negar la singularidad propia del suceso” (Todorov, 2009: 33), se decide hacer uso de él para utilizar ese recuerdo como modelo para comprender situaciones nuevas. Para lo que es necesario coger la distancia precisa respecto de la afección propia y tratar de reconocer los rasgos esenciales de esa experiencia. Y dice: “Es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública... ...El pasado se convierte por tanto en principio de una acción para el presente” (Todorov, 2009: 33).

Esta explicación de los usos de la memoria, es un comienzo interesante para estudiar este trabajo. Pensar que el trabajo pone en jaque los afectos de nuestra memoria política reciente frente a un posible uso modélico de los hechos. Pero aún así, aún parece insuficiente para entender cómo él mismo, el trabajo de Aranberri, pasa de ser una rememoración a un trabajo artístico. Hay, sin duda, en ese funcionar ejemplarmente un valor, pero eso no es arte. Todos literalizamos y ejemplarizamos sin parar en un frágil equilibrio. *Luces de Lemoniz* es más específico que todo eso. No puede entenderse simplemente como una rememoración ya que aquí no se neutralizan las afecciones, sino que se desestructuran los elementos del relato en el que esas afecciones tienen lugar. No se modeliza el hecho, sino que se desarticulan los elementos que lo constituyen. Al negar la jerarquía de esos elementos, al saltarse la gramática de los distintos discursos que explicaban los hechos, se define, tal y como dice el propio artista, “un espacio propio del significado” pero no, como hemos dicho antes, para “un significado concreto”, sino para su significación. Esa apertura del signo puede ser entendida como lo que Barthes llama un sistema semiológico segundo. Que es, según el mismo autor, un modo concreto de significación; la del mito (Barthes, 1980: 174).

Lo que era una foto de prensa, documento de un acontecimiento puntual del pasado, ahora es material de otro tipo; elemento de un trabajo artístico. Elemento de un conjunto nuevo cuyo sentido será nuevo. Pero esa novedad no es total. Lo que antes era signo ahora es significativo de otro sistema (segundo). Y ese signo (ahora signo-significante), esa foto de prensa, ese documento testimonial, arrastra consigo algo de lo que ya era y queda a la espera de lo que aún no es (en ese segundo sistema). Es decir, su nueva posibilidad se apoya totalmente en su anterior participación en el significado (otro) (Barthes, 1980: 172).

Esto es importante. La foto en ningún momento deja de ser foto. Pero antes era foto testimonio, y ahora es foto-elemento-arte. Pero, como hemos dicho,

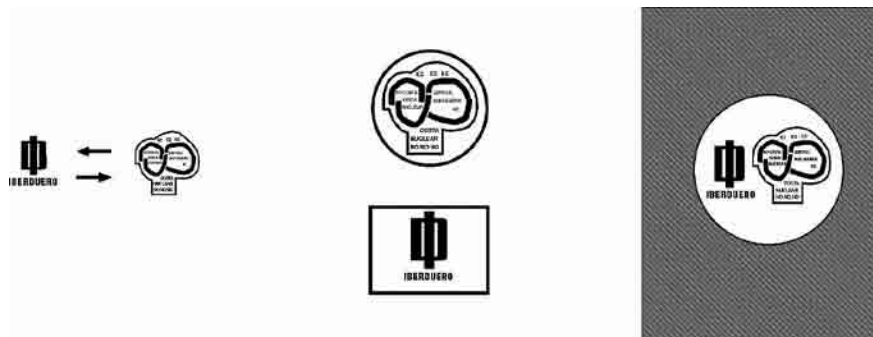


Figura 4 · Adaptación de logotipos de la época. De Ibon Aranberri.

ese cambio no implica un cambio total, si no sería simplemente otra cosa. Cambia en parte, y en parte mantiene las características de su origen. En el caso concreto de este trabajo, por ser arte, nos resulta especialmente importante esta consideración desde un punto de vista plástico. La foto se apoya en la facticidad de su anterior sistema, donde no había duda de su ser y dota a ese estado nuevo de inconclusión del carácter de realidad que tenía antes, a favor de la representación.

En su nueva apariencia, este *no ser lo que era hasta el instante antes de ser elementos de este conjunto*, radica en la plasticidad. Es materia en otra forma. Lo que nos dice tres cosas. Que estos materiales existen por sí mismos, es decir, que hay en ellos un principio de verdad que les dota de existencia; que se pueden alterar al ponerlos en relación; y lo más importante para nosotros, que esas transformaciones se pueden detener en un instante. Que se pueden fijar, hacia la permanencia. Es en esa permanencia donde la experiencia de este trabajo se vuelve potencia.

Pensemos en la escultura del *niño de la espina*. No conocemos el original, pero si todas sus réplicas, alguna en mármol. Ese niño se quita la espina del pie porque la importancia política que le hacía correr, también le hacía no parar. Porque hasta que cumplió con todos, no tuvo tiempo de cumplir consigo mismo. Este es más o menos el mensaje más o menos moralizante. Y es desde luego una referencia hacia lo político. Pero este relato del niño de la espina no parece justificar suficientemente la existencia de la escultura, ni la de todas sus réplicas. Lo relatado ya se ha dado en este texto, y se da mejor aún en los mitos que lo recogen. Si su sentido fuera el relato no habría diferencia entre un San Jorge de Rubens o uno de Ucello. Entonces ¿qué es lo específicamente propio de esa

figura? Su presencia. Se podrían referir muchas características fundamentales: estabilidad, posición, forma... pero el niño de la espina es un niño de mármol. El mármol de una estatua no es el mismo mármol que el de una encimera. No es el mismo mármol que el bloque de origen, ni el mismo que el mineral. El mármol de esta estatua es mármol niño. Mármol carne niño. La carne de este niño no tiene células, no enferma, no muere. Delante de él me sobrevive. Me está sobreviviendo. Me preexisten sus dos mil años. Mi tiempo se escala sobre una referencia de lo humano mucho mayor que a la que acostumbro, mucho mayor de la que obtengo en mi realidad. Es otro tiempo. Este niño mármol detenido justo antes, justo después, ha sido hecho. Toda su superficie, y es importante remarcar el “toda”, ha sido decidida. Es una decisión mantenida: por un artista, por un motivo, por una sensibilidad, por una técnica, por un contexto, un momento cultural; y conservada, por una historia, por un deseo, por un sentido político. Delante de esa piedra no necesito entender nada. Es un niño detenido en un instante que representa a todos los niños, a todos los cuerpos, a todos los movimientos y a todos los instantes. Eso es político y es arte.

Y ¿qué diferencia hay entre interpretar el trabajo como una treta semántica o la analogía con la escultura? La sensibilidad. Que la técnica será una u otra pero la intención es más hacia una sensación de verdad primera, pre-semántica, que hacia una construcción mítica.

Podría ser un trabajo de documentación, un artículo, un espectáculo de entretenimiento. No es así como *Luces de Lemoniz* llega a ser objeto del tratamiento que se le da.

En Aranberri esa recopilación de datos deviene de una estructura anterior que es necesariamente de origen sensible. Un interés por el mundo, suyo. Una percepción de realidad. Si no fuera así estos elementos usados, por su falta de jerarquía narrativa, no tendrían estructura alguna.

Desde su deseo de conocer planteó, planeó, una intervención en la realidad que devolviera, que desvelara, algo que más que lo evidente. Hizo todo lo posible por concretarlo pero la empresa propietaria de la central no dio su permiso. Esa es también parte de las condiciones de realidad del trabajo, de la manera de este de aparecer. No se hizo el espectáculo pirotécnico, pero se hizo la publicación, y esa traslación fue coherente con su sensibilidad respecto de su deseo de conocer. Es esto último, el deseo, la coherencia, la obstinación, la que empuja al resto a ese algo más, inaprensible, incomprensible, del arte.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2006). *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottotempo, 2006. 40 p. Serie i sassi. ISBN 978-88-7452-087-5.
- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Barcelona: Edit. Anagrama. Colección Argumentos. 124 p. ISBN 84-339-6232-9.
- Aranberri, Ibon. Eraso, Miren. *Territoris d'assaig. Papers d'art*. Girona: Edit. Fundació Espais. Primer trimestre de 2001. 17-29.
- Aranberri, Ibon (2000). Dossier de prensa del proyecto *Luz sobre Lemoniz*, Edit. Consonni. [en línea] <http://www.consonni.org/produccion/index.asp?id=11> [consultado: 1 octubre del 2010]
- Aranberri, Ibon (2003). *No trees damaged*. (Cat. Exp.) Bilbao: Edit. Sala Recalde, Bilbao.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Ed. Siglo XXI de España, 1980. 214 p. ISBN 978-84-323-1320-2.
- Berten, André (1999). *Hermes. Cognition, communication, politique*, n° 25, p. 34.
- Foucault, Michel (2005). *Las palbras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. 3º Ed. Madrid: Edit. Siglo XXI de España. ISBN 84-323-0950-8.
- Foucault, Michel (2002). *El orden del discurso*. Barcelona: Ed. Tusquets Editores, 76 p. Fábula. ISBN 84-8310-654-X.
- Foucault, Michel (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Edit. Paidós Ibérica, 150 p. ISBN 84-7509-558-5.
- Moraza, Juan Luís (1994). *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo*. (Dir. Francisco Jarauta). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Todorov, Tzvetan (2008). *Los abusos de la memoria*. Ed. Espasa libros, 2008. 62 p. ISBN 978-84-493-2861-9.
- VVAA (1999). *Michel Foucault, filósofo*. 2º ed. Barcelona: Edit. Gedisa, 1999. Serie Cla-de-ma filosofía. 342 p. ISBN 84-7432-389-4.

Vermibus o la carne dada a los gusanos: espacios publicitarios para la transformación social

Vermibus or the meat started to the worms: advertising spaces for the social change

YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS* & MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ**

Artigo completo submetido a 19 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Espanha, artista visual e professora. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (US), “Máster Internacional en Sistemas Interactivos” por MECAD/ESDI y por la Universidad Ramón Llull (URL), “Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas” por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y “Máster en Comunicación y Crítica del Arte” por la Universidad de Girona (UDG).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes – C/ Laraña, 3 - SEVILLA – 41003, España. E-mail: yspinola@us.es

**España, artista visual. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (US), “Máster en Arte: Idea y Producción” por la Universidad de Sevilla (US) y “Máster en Profesorado de Educación Secundaria, Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas, MAES” por la Universidad de Sevilla (US).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes – C/ LARAÑA, 3 – SEVILLA – 41003, España. E-mail: mgarcia35@us.es

Resumen: "Caro data vermibus", o "la carne dada a los gusanos", es el acrónimo del término 'cadáver' que utiliza Vermibus como seudónimo (Palma de Mallorca, 1987). Su obra se encuadra, ya desde su propio proyecto de arte-vida, en un ámbito activista que encara la transgresión artística en la fotografía de moda dentro del contexto público de la cotidianidad ciudadana. El objetivo de este trabajo se centra en el análisis del efecto crítico y de transformación social de sus intervenciones sobre los carteles publicitarios, contrarias, entre otras, al consumismo desenfrenado y los estándares estéticos impuestos en el ámbito del marketing y la publicidad. **Palabras clave:** fotografía publicitaria / arte de acción / transgresión / espacio público / industria cultural.

Abstract: "Caro data vermibus", or "the meat started to the worms", is the acronym of the term 'corpse' that uses Vermibus as pseudonym (Palma de Mallorca, 1987). His work is fitted, from his own art & life project, in an activist area that faces the artistic transgression in the fashion photography in the public context of the civil ordinariness. The aim of this paper centres on the analysis of the critical effect and social transformation of his interventions on advertising posters that contradict, among others, the wild consumerism and aesthetic standards imposed in the area of marketing and advertising.

Keywords: advertising photography / action art / transgression / public space / cultural industry.

Introducción

El grado de incomunicación entre el público y el arte parece consumir, a veces, una ruptura que vendría originada por la falta de interés de la sociedad en todo aquello que le constituya esfuerzo, formación, paciencia y búsqueda de sentido (Orcajo, 2009). Aún más, Andréi Eroféyev (Montroi, 2012) considera que las probables consecuencias provenientes del divorcio entre el arte y la sociedad supondrían un grave problema no sólo estético, sino también de reflexión, del interior del artista.

La transformación de la obra de arte en acción (happening, performance o fluxus) la liberó de su manifiesto carácter físico y económico para ser "aglutinante de una actitud, a menudo fuertemente ideologizada, ante el arte y la sociedad" (Vilar, 2003:113). Esta articulación entre la organización social y las actuales prácticas artísticas reivindicativas se localiza en comportamientos creativos definidos como activismo artístico que enuncia una crítica más contundente que se expande hacia la política.

Un elemento unificador entre los artistas (Wikipedia, 2013a) es el autoconsciente uso del espacio (Fernández, 2005: 132), proporcionando en el ciudadano respuestas más cercanas e impensables en un contexto tradicional del arte. "El uso del espacio como la calle es inevitable si el artista busca aproximarse al gran público, incluyendo así a los medios de comunicación y la cultura de masas" (Fernández Quesada, 2005:132).

Esta investigación se focaliza en el trabajo del artista Vermibus (Palma de

Mallorca, 1987). El primer apartado se centra en los referentes que propiciaron su evolución creativa así como en un proceso artístico orientado a la crítica de la sociedad ante el consumismo y las manipulaciones capitalistas. El segundo apartado realiza una breve reflexión entre esta tipología creativa y el mercado del arte a través de este creador. La metodología seguida para abordar el objeto de estudio ha sido de carácter analítica descriptiva a raíz de fuentes primarias (entrevista con el artista) y de fuentes secundarias (textos y material audiovisual) consultadas.

1. Lo políticamente incorrecto: el procedimiento artístico

1.1. Inicios y referentes

Las acciones precedentes al proyecto Vermibus transcurrieron durante su etapa como integrante de un grupo activista que dirigía sus críticas al consumismo y la reflexión social, formado en 2003 en Madrid y bautizado con el nombre de Te gusta lo que ves? (TGLQV?). El colectivo maniobraba en los enseres urbanos con tácticas similares a las utilizadas actualmente por el artista.

Con referentes muy heterogéneos (García, 2013), algunos incluso sin vínculo axiomático con el ámbito artístico, recibe influencias de Jordan Seiler, que transforma los espacios publicitarios urbanos mediante procesos colaborativos de interacción ciudadana, fructificando en los participantes intensos vínculos emocionales y sentido de la responsabilidad con el escenario intervenido. Del mismo modo, se inspira en la producción de la artista española Nuria Mora, poetisa de la abstracción geométrica y/u orgánica en la pintura sobre muros olvidados en extrarradios. O en las sugestivas propuestas callejeras amparadas en la luz del colectivo madrileño Luz interruptus. También en la delicada y etérea conquista del espacio tridimensional de Jaume Plensa. Finalmente y amalgamando de esta manera todas las particularidades vitales, se nutre de la filosofía trascendente del ilusionista argentino René Lavand y el pensamiento positivo.

1.2. El modus operandi

Adoptar el pseudónimo 'Vermibus' se fundamenta en lo ilícito de un procedimiento artístico que lo arrastra a la clandestinidad, y en las relaciones simbólicas existentes entre el significado del término y la crítica sociocultural que sustenta su proyecto. Su producto artístico –representación de modelos estereotipados transfigurados en seres macabros y cadavéricos– es el elemento vinculante entre las referencias del pseudónimo en el imaginario colectivo (imágenes pútridas y nauseabundas) y su crítica.



Figura 1 · Vermibus, *NO-AD* (2012), Berlín.
Fotografía de Thomas von Wittich.



Figura 2 · Intervención en póster publicitario en calle céntrica de Madrid, Vemibus (2011-2012). Fuente: Jaime Alekos.

Con sus acciones considera que las formas se manifiestan más auténticas en el momento en que las despoja de frivolidad, esto es, al *desenmascararlas* de las *realidades* que las envolvían tras ser manipuladas por el comercio y el consumismo. Por lo tanto, según el artista, su acción procede en contra de los artificios capitalistas que impulsan a la crisis de valores, promotores en parte de la actual crisis financiera, y localiza un poderoso canal de difusión natural en los medios de masas.

Otro objetivo suscita la reflexión sobre el actual principio de *belleza* implícito en la publicidad. Reivindica pues, el retorno a los valores esenciales y al consumo ético y responsable. En él, su práctica artística se aproxima al *modus operandi* de un ladrón, si bien no contempla sus acciones como vandálicas (Martínez, 2013). Selecciona imágenes pertenecientes a campañas publicitarias de prestigiosas marcas de moda altamente manipuladas que optan por modelos "perfectos", y que sin embargo, deshumanizan a las personas. Igualmente, interviene sobre el texto del cartel, descartándolo si fuera abundante, para subrayar conscientemente el resultado pictórico de la obra.

El cariz macabro resultante tras la intervención evidencia a la naturaleza humana, o a una parte de ella, frecuentemente encubierta por numerosas variedades de máscaras. De hecho, en el momento en el que el artista *rapta* los carteles, desempeña un juego de simulacro al ocultarse tras el uniforme de operario de la empresa encargada del mantenimiento de los MUPI (Muebles Urbanos para la Presentación de Información) en Berlín, eludiendo asimismo amedrentar a los viandantes.

Una vez en su taller, se abandona a la intuición para emprender un intenso proceso creativo. Los instrumentos fundamentales que emplea son brochas y disolventes, que aplica directamente sobre el cartel. La música se establece como otro elemento significativo dentro de dicho proceso, en parte por su cualidad acentuadora de emociones, ya sea ópera o *underground*, estilos que selecciona obedeciendo al estado de ánimo.

La técnica por disolvente aplicada directamente sobre la tinta de los carteles le proporciona un lenguaje personal y reconocible: guía los trazos sobre el papel, si bien previamente escudriña, punzante, a los ojos de los maniqués hasta que finalmente percibe, allende de la bidimensionalidad, la profundidad de una envoltura fehaciente. En este momento ocurre el intervalo de reciprocidades emocionales entre el autor y su obra.

La imagen *habla* indicándole qué destacar o eliminar. En el instante en el que se agota esta comunicación, considera a la obra concluida, y barniza la superficie oscureciendo el trazo y el residuo del disolvente, obteniendo su aspecto

definitivo. En último lugar, el cartel publicitario que ahora es obra de arte, vuelve al emplazamiento del que fue sustraído, implicando a unos viandantes convertidos en el público ocasional y activo de una propuesta introspectiva.

1.3. El público como parte integrante de la obra

El contexto que rodea al urbanita contemporáneo asoma repleto de carteles publicitarios compuestos por los elementos y signos ideados para su correcta decodificación. La cuantía y aclimatación hacia los mismos puede ser tan elevada, que subsisten como elementos invisibles del paisaje urbano. Así pues, entre la pluralidad de intenciones de esta acción directa y democrática, la reflexión del espectador ante el consumismo estimulados por este tipo de publicidad confluye entre sus objetivos cardinales. Aquí, la labor artística del artífice se establece como la obra abierta sugerida por Umberto Eco (1994:43), en el momento que es exhibida y los espectadores son invitados a aportar respuestas — en este caso, intelectuales — con multiplicidad de interpretaciones implícitas en un solo producto.

Sin ostentar la autoimagen de artista urbano, Vermibus se define a sí mismo como un pintor de mentalidad activista cuya ambición es modificar el espacio privado rebosante de información publicitaria en espacio cultural, igualándose a la “contrarrevolución intelectual” definida por Jacques Rancière en el momento en que

esta contrarrevolución intelectual construyó su hegemonía incorporando descripciones, narrativas, argumentos y creencias tomados prestados de la tradición crítica y de las múltiples variedades del discurso Marxista, desde la Crítica de la Ideología Alemana hasta la crítica de la industria cultural, la sociedad del consumo o la “sociedad del espectáculo” (Rancière, 2010: 82).

Prosiguiendo con el programa anticonsumista emerge el proyecto *NO-AD* en 2012, basado en el movimiento *Buy Nothing Day* fundado por el artista canadiense Ted Dave y promovido por la revista canadiense *Adbusters*. El *Día Mundial sin Compras* (en inglés *Buy Nothing Day*, o ‘Día de no Comprar Nada’), es una jornada de protesta en contra del consumismo llevada a cabo por activistas sociales, en su mayoría altermundistas, el 25 de noviembre de cada año (Wikipedia, 2013b).

Su más importante atribución teórica es el libro *NO LOGO: Taking Aim at the Brand Bullies*, de Naomi Klein (2000). Este texto advierte la práctica de las marcas que comercian con imágenes e ideas en vez de productos, sugestionando estilos de vida a seguir. Los objetos resultantes son MUPIS desocupados como

unidades irradiantes de luz blanca resultante de la extracción de carteles, sin reemplazarlos tras su intervención. Formalmente concreta como consecuencia final de la obra un espacio vacío, liberado de cualquier estímulo visual a excepción de la luz blanca citada.

Conceptualmente establece la interrupción de mensajes de casi cualquier naturaleza, suspendiendo de esta manera la permanente instigación informativa — en muchos casos innecesaria — a la que los ciudadanos se ven regularmente sometidos. En esta circunstancia el público asume de nuevo el control de sus propias decisiones con respecto a las ulteriores compras, conjuntamente a la resolución individual en relación al visionado de la publicidad en la calle. Otra finalidad estriba en potenciar el significado del acrónimo MUPI ya que se vuelven objetos de esta acción cualquier anuncio publicitario, sea cual fuere su contenido, a excepción de los que contengan información útil para los viandantes (mapas de la zona, metro, etc.) (Figura 1).

2. Vermibus y el mercado del arte

Si por definición el *street art* o arte callejero es un universo amplio y complejo de creadores y expresiones “que hace referencia a todo el arte de la calle, frecuentemente ilegal” (Wikipedia, 2013c), el método procedimental de Vermibus se emplazaría en esta categoría, pero el artista prefiere etiquetarlo como *arte público*. No obstante, la evolución perceptiva que faculta el transcurso del tiempo ha propiciado la aceptación y el reconocimiento del *street art* por parte del público, e incluso, por el arte oficial y la élite jerárquica de la crítica artística:

De momento, muchos street artists parecen moverse cómodamente en los dos ámbitos, es decir tanto dentro del circuito main stream como en la clandestinidad de las intervenciones callejeras. Muchos artistas hoy en día trabajan paralelamente — sin contradicciones ni complejos — dentro y fuera de las calles; dentro y fuera del circuito tradicional y exclusivo de galerías, casas de subastas y museos; dentro y fuera de la lógica comercial de la publicidad y del marketing. De hecho, la conducta “guerrillera” dura y pura convive a menudo con la comercialización de piezas a precios importantes y en canales de alto nivel (Mariani, 2009).

El anonimato y la ilegalidad son considerados como elementos artísticos — amén de la paradoja en lo concerniente a la comercialización del arte urbano por su misma naturaleza —, el artista oscila cómodamente entre ambos ámbitos de actuación, pues Vermibus colabora con la galería Open Wall Gallery, dedicada a la promoción y la difusión de artistas emergentes del arte urbano. Para el autor, exponer en ella conlleva amplificar la difusión de su mensaje,

brindándole oportunidades representativas formuladas como instalaciones apenas materializables de otro modo (Figura 2).

Conclusiones

El trabajo de este artista perpetúa los reiterados (des)encuentros entre la crítica artística contemporánea y la sociedad. Tal y como este estudio ha expuesto, este creador arremete contra las artimañas letárgicas de los poderes económicos, quienes, para perpetuar un sistema de los que son los únicos beneficiarios, hostigan frecuentemente al público recurriendo a su imaginario a través de hipnóticas publicidades e imágenes virtuosamente manipuladas. Conjuntamente a esta finalidad, éstas soslayan en el observador cualquier cuestionamientos o pensamiento crítico. Promover la controversia ante esta actitud de la generalidad es una labor acometida por muchos artistas y teóricos, pero revelarla visualmente desenmascarando la verdadera naturaleza de esta manipulación sobre un producto mercantilista orquestado por el interés, es el sesgo diferenciador de él.

Referencias

- Eco, U. (1992) *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Fernandez Quesada, B. (1999) *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Consult.: 2013-09-13] Disponible en: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1016501.pdf>
- García, M^o del M. (2013) *Conversaciones con Vermibus*. (Entrevista inédita realizada por email el 2013-09-11).
- Geertz, C. (1994) *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Klein, N. (2000) *NO LOGO: Taking Aim at the Brand Bullies*. Toronto: Knopf Canada.
- Mariani, N. (2009) *El street art actual, entre underground y mainstream*. [Consult.: 2013-11-10] Disponible en: <http://nicolamariani.es/2009/11/18/el-street-art-actual-entre-underground-y-mainstream/>
- Martinez, S. (2013) "Vermibus, el artista callejero que afea a los modelos de las marquesinas de Berlín", *Zoon News* (21 de junio). [Consult.: 2013-11-10] Disponible en <URL: <http://www.zoomnews.es/61276/estilo-vida/cultura-y-espectaculos/vermibus-artista-callejero-que-afea-modelos-las-marquesinas>>
- Montroi, M. (2012) *El divorcio entre arte y poder es un grave problema*. [Consult.: 2013-09-12] Disponible en: <URL: http://rusiahoy.com/articulos/2012/09/23/el-divorcio-entre-arte-y-poder-es-un-grave-problema_20121.html>
- Orcajo, A. (2009) *La Sociedad en Crisis/ El Arte en Crisis*. [Consult.: 2013-10-15] Disponible en: <URL: http://www.tendencias21.net/arte/La-Sociedad-en-Crisis-El-Arte-en-Crisis_a6.html>
- Rancière, J. (2010) "Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales", *Revista Estudios Visuales*, núm. #7, *Retóricas de La Resistencia* (enero). P. 82.
- Redacción de Diagonal Periódico (2007): "Interrupciones publicitarias", *Diagonal*

- Cultura* (07 de junio) [Consult: 2013-09-02] Disponible en: <URL: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/interrupciones-publicitarias.html>>
- Ruiz Trapero, M. (2011) "Inscripciones funerarias en el mundo romano". En *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: La muerte y sus testimonios escritos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. P.p.: 345-364.
- San Isidoro de Sevilla (2009) *Etimologías* (560-636 d.C). Madrid: BAC.
- Vilar, N. (2003) "Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el Estado español en los años 90". En SÁNCHEZ, A. Y GÓMEZ, J.A. (coord.) *Práctica artística y políticas culturales*. Algunas propuestas desde la Universidad. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 113-128. [Consult. 2014-01-14] Disponible en <URL: <http://www.um.es/campusdigital/Libros/textoCompleto/policultural/09nelovilar.pdf> >
- Wikipedia (2013a) *Artivista* [Consult.: 2013-11-07] Disponible en: <URL: <http://es.wikipedia.org/wiki/Artivista>><http://es.wikipedia.org/wiki/Artivista>
- Wikipedia (2013b) *Buy Nothing Day*. [Consult.: 2013-10-05] Disponible en: <URL: http://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%ADa_de_no_comprar_nada>
- Wikipedia (2013c) *Arte urbano*. [Consult.: 2013-12-15] Disponible en: <URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_urbano>

O corpo político de Fernanda Magalhães: Reflexões sobre “Classificações científicas da obesidade”

The political body of Fernanda Magalhães: Reflections on the series “Scientific classifications of obesity” project

JÚLIA ALMEIDA DE MELLO*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, designer de moda. Bacharel em Design com Habilitação em Moda; Licenciada em Música; Pós-graduada em MBA Design e Produção de Moda. Proprietária da marca de vestuário *Blue Tree*.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Programa de Pós Graduação em Artes. Av. Fernando Ferrari, 514 — Goiabeiras, Vitória, ES, CEP 29075-910, Brasil. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (FAPES). E-mail: juliaalmeidademello@gmail.com

Resumo: Este artigo visa trazer à tona uma reflexão acerca do corpo feminino obeso em “Classificações científicas da obesidade”(1997) de Fernanda Magalhães. A artista realizou uma instalação fazendo referência às tabelas médicas utilizadas para classificação do nível de gordura corporal e com isso buscou uma discussão sobre os padrões estéticos da contemporaneidade.

Palavras chave: arte / Fernanda Magalhães / obesidade / gênero.

Abstract: *This article aims to bring up a reflection on the female obese body on “Scientific classifications of obesity” (1997) by Fernanda Magalhães. The artist made an installation with reference to the medical charts used to classify the level of body fat and thus sought a discussion on the aesthetic standards of contemporaneity.*

Keywords: *arts / Fernanda Magalhães / obesity / gender.*

Introdução

Fernanda Magalhães (1962-), fotógrafa, artista visual híbrida na utilização de técnicas e materiais é londrinense e possui uma poética autorreferencial. Apresenta projetos que podem ser tidos, entre outras coisas, como questionamentos frente ao padrão estético feminino aparentemente imposto pela mídia, cultura e sociedade de uma maneira geral. Estende sua forma ao próprio trabalho. Inconformada com a frequente associação do obeso com algo que incomoda, que é deslocado, utiliza o corpo como protesto, posicionamento político contra a hegemonia da magreza. Busca o dissenso que

[...] é em sentido estrito, uma diferença no sensível, um desacordo sobre os próprios dados da situação, sobre os objetos e os sujeitos incluídos na comunidade e sobre os modos de sua inclusão (Rancière apud Canclini, 2012: 136).

A arte de Magalhães insiste na extensão de olhares e na amplitude das formas. Como indica, sua produção inicia-se com o sentimento de opressão por seu corpo não figurar nos ideais de beleza femininos:

Este corpo que constrói o trabalho também foi o que me levou a sofrimentos sucessivos, devido ao preconceito em relação à sua forma, pois, afinal, sou uma mulher gorda. Estas dores da exclusão levaram-me a desistir das expressões pela dança ou pelo teatro, as quais também integraram minha formação. Expor através do corpo ficou represado. Um corpo fora do padrão deve ser contido, assim, a certa altura da vida, parei de encenar e de dançar. Esta contenção extravasou-se pelo trabalho fotográfico, através do corpo, em suas performances. O auto-retrato e as autobiografias vieram à tona (Magalhães, 2008: 94).

No período em que saiu de Londrina para estudar fotografia no Rio de Janeiro, no início da década de 1990, se viu diante de um desconforto pela sua corpulência e seus trabalhos iniciais são o resultado disso. "Auto-retrato no RJ" (1993) e "Auto-retrato, Nus no RJ" (1993) expressam o sentimento de exclusão e opressão da artista. Seu corpo é exposto com dificuldade, sob sombras ou através de fotografias recortadas cobertas por lenços que camuflam os excessos.

Com o desenvolvimento da poética através do autorretrato e das próprias referências, a artista aos poucos passa a buscar uma homologação da sua forma. Ela vê a necessidade em utilizar a arte para discutir parâmetros, instituições e modos de ser e viver. Engajada em questões concernentes a gênero, identidade e política, amplia seus discursos.

“Classificações científicas da obesidade” (1997) é um exemplo dessa amplitude de questionamentos. A artista não mais se esconde e inclui outras mulheres para trazer uma visão da arte como refletora da situação dos corpos na contemporaneidade. Fernanda Magalhães se apropria de elementos oriundos dos discursos médicos, para questionar espaços e visões e apresenta-se como possuidora de um corpo político, como veremos a seguir.

1. Classificações científicas da obesidade: corpo político

Nestes trabalhos, incorporo as tabelas médicas de classificação, as fronteiras do corpo, a relação com o mundo, com o outro e com as diferenças, expressando as sensações do meu corpo, os sofrimentos e as vivências, através das pesquisas realizadas e do arquivo de textos e imagens recolhidos ao longo dos anos (Magalhães, 2008: 93).

Quando realizou “Classificações científicas da obesidade”, Magalhães já havia esclarecido os pontos que gostaria de tratar na sua arte. Se no início de 1990 a londrinense sentia-se excluída pelos excessos corpóreos, em 1997, após embates entre emagrecer e manter-se gorda, buscava a homologação da sua forma “estendendo-se ao corpo do outro, em especial ao das mulheres (Magalhães, 2008: 90)”.

Pensar o corpo feminino, sobretudo o obeso significa considerar os efeitos dos discursos hegemônicos sobre ele. Em nossa cultura, como sugere Bordo (2003: 301), o corpo é tido como principal caminho para a autorrealização. Moldando-o, esculpindo-o, construindo-o, estaremos fazendo o mesmo com a própria vida. A medicina tem um importante papel na disseminação do corpo magro como aliado à autorrealização. Pouco índice de gordura corpórea é frequentemente associado à saúde. Junto a isso, importantes canais como a moda e a mídia expõem o corpo magro, esbelto, torneado em imagens diárias que denotam, muitas vezes, aceitação, segurança e autocontrole.

Nossos olhares estão contaminados por essa poluição visual, uma espécie de terrorismo global, em que se deseja um corpo impossível, inatingível, idealizado, retocado e plastificado. (Magalhães, 2008: 97)

Embora as inseguranças em torno da própria forma corpórea atinja qualquer um, independente do gênero, ainda é o feminino que parece sofrer maiores pressões (Bordo, 2003).

Magalhães pareceu considerar a situação desse corpo na contemporaneidade

Figura 1 - Classificações científicas da obesidade, Fernanda Magalhães, Balaio Brasil, Sesc Belenzinho, São Paulo, dezembro de 2000. Fonte: "Fernanda Magalhães: arte, corpo, obesidade" (Tvardovskas; Rago, 2007).



e através da ampliação de fotografias de mulheres nuas em tamanho natural incluindo ela mesma, realizou uma instalação. Vários corpos referenciavam as tabelas médicas utilizadas para classificação do nível de gordura corporal. Cada um com a sua forma, mostrando que não se pode generalizar. Nem toda gorda é “doente” ou infeliz, nem toda magra é “saudável” ou autorrealizada. A produção indica que devemos nos ater ao poder de todas essas demandas culturais sobre nossa corporeidade.

As tabelas médicas que regulamentam o quão gorda uma pessoa é através de denominações como “normal”, “sobrepeso”, “obesa” e “obesa mórbida” serviram de base para a construção do trabalho que parece combater a generalização de corpos e indivíduos. Levanta a questão sobre a eficácia dessas categorizações e a frequente associação negativa a que essas nomenclaturas recebem, na medida em que aumentam o índice de gordura.

Como mostra a Figura 1, foram mantidas apenas as bordas dos corpos fotografados. As “massas” foram recortadas. Tratava-se de revelar corpos vazios, sem carne ou gordura. Uma maneira de ironizar o discurso da medicina que favorece a redução ou o corte de gordura corporal.

Os visitantes poderiam se dispor ao lado destes contornos e experimentar novos “lugares-corpos” que se encontravam suspensos sob fios de nylon. Formas corpóreas de diversos tamanhos em suportes que pareciam flutuar traziam o contraste entre pesado e leve.

O jogo de provocação se dava justamente pela permanência dos excessos afinal, embora a “massa corpórea” tenha sido retirada, sobraram as margens que davam forma a estes corpos generalizados, vistos muitas vezes apenas superficialmente. Era possível se imaginar dentro deles, estando neles. Essa experiência de vivenciar vários e diferentes corpos permite uma melhor compreensão do outro e do espaço.

O público não foi o único a usufruir do projeto. As mulheres que cederam suas formas para a fotografia certamente compartilharam experiências e se mostraram como modelos que rompem estereótipos negativos. Para Ribeiro (2013), transgrediram por estremecerem a idealização do corpo saudável. Nuas reconcionavam o olhar do espectador, acostumado às imagens diárias de corpos femininos longilíneos atrelados à sensualidade.

Podemos ler esse trabalho como um reposicionamento sobre os corpos que escapam das normas médicas, dos discursos científicos e da hegemonia da magreza ainda perpetuada. Um exemplo da indissociação da esfera artística com a ética e a política que permite um melhor entendimento sobre nós mesmos e o outro.

Fernanda Magalhães se apresenta, nesse sentido, como uma artista cujo trabalho contribui para “la impugnación de la hegemonia dominante” (Mouffe, 2007: 67). A utilização do próprio corpo para contruir sua arte indica o desejo de romper ordens. Cabe abrir um parêntesis para considerarmos o que chamamos de ordem como sendo “[...] la articulación temporal y precaria de prácticas contingentes” (Mouffe, 2007: 62) e que resulta de práticas hegemônicas sedimentadas. “Nunca es la manifestación de una objectividad más profunda y exterior a las prácticas que le dan su ser” (Mouffe, 2007: 63). Assim, pode ser vista como um “sujeito-corpo que resiste à normalização” buscando “pontos de fuga frente a códigos” que envolvem imagens e instituições (Preciado; Carrillo, 2010: 55).

Podemos ler também os corpos femininos da instalação como aprisionados pela construção das linhas da teoria da evolução. Desta forma, devemos enxergar que não só as obesas, mas as magras e “médias”, precisam se dar conta de seu aprisionamento como mulher. Parece-nos apropriado usar a frase de Deutsche (2006: 10) para resumir outra intenção de Magalhães: “[...] introducir tensión em sus dicotomias jerárquicas marcadas por el género[...]”.

Assim, incluímos o trabalho de Magalhães em um conjunto de práticas voltadas “[...] a dar voz a todos los silenciados en el marco de la hegemonia existente” (Mouffe, 2007: 67), lembrando que “desde luego, su objetivo no es el de hacer una ruptura total con el estado de cosas existente para crear algo absolutamente nuevo” (Mouffe, 2007: 69). A artista não busca extinguir a magreza, a medicina ou diminuir o gênero masculino, mas exigir um espaço livre (ou pelo menos mais distante) de críticas ao corpo da mulher gorda.

Conclusão

A arte de Fernanda Magalhães tem papel fundamental na amplitude do campo político e na consequente luta contra saberes hegemônicos. Partindo de uma busca sobre si, idealizou um espaço sensível para compor suas vivências, tormentos e frustrações. Com as descobertas ao longo do caminho, observou que deveria adentrar outros patamares e refletir também o outro. Passou então a se misturar, ver, enxergar a pessoa ao lado, o mundo e traduzir diferentes vozes. Sua produção se tornou “mais localizada” dentro das estruturas sociais.

“Classificações científicas da obesidade” é um exemplo da extensão dos questionamentos da artista. Ela mantém seu corpo e unida a outros demonstra a importância em não se manter uma atitude passiva frente às imposições médicas e culturais. Revela uma arte apoiada na subversão. Incorpora autores, envolve o público que torna-se “nômade das formas” ao apoiar-se e dispor-se em/ sobre outros territórios. Pensa as fragilidades e potências do corpo e sua relação

com o eu e o espaço público, considerando as materialidades e imaterialidades.

É um trabalho que transmite mensagens sobre a diversidade e brinca com os perigos das categorizações em nossa sociedade ao mesmo tempo em que desenvolve uma rede de formas interrelacionadas que transcende fronteiras. Permite uma interação que ocasiona certa autonomia. Faz corpos “vazios” permanecerem “cheios” e dançarem, mesmo que estejam suspensos.

Falando metafóricamente, em meio a cortes, recortes e dobras apresenta uma liberdade que a sociedade, centrada em discursos por vezes generalizados, ainda não foi capaz de oferecer.

Referências

- Bordo, Susan (2003) *Unbearable Weight: feminism, western culture and the body*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press. ISBN: 0520930711, 9780520930711.
- Canclini, Nestor (2012) *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: EDUSP. ISBN: 8531413699
- Deutsche, Rosalyn (2006) “El rudo museo de Louise Lawler” (2006). *Transversal*. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0106/deutsche/es>>.
- Magalhães, Fernanda (2008) *Corpo Re-construção Ação Ritual Performance*. Tese apresentada ao Programa de Doutorado em Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutora em Artes, Campinas.
- Mouffe, Chantal (2007) Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA/UAB.
- Preciado, Beatriz; Carrillo, Jesús (2010) Entrevista com Beatriz Preciado, por Jesús Carrillo. *Poiesis*, Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte da UFF, Niterói, nº 15, agosto de 2010. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis15/Poiesis_15_EntrevistaBeatriz.pdf>.
- Ribeiro, Vinícios (2013) Engordurando a arte contemporânea: as imagens de Fernanda Magalhães. *Com Ciência*. Revista eletrônica de jornalismo científico. 10 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=85&id=1043>>.
- Tvardovskas, Luana; Rago, Luzia (2007) “Fernanda Magalhães: Arte, corpo e obesidade.” *Caderno Espaço Feminino*, Revista do Núcleo de Estudos de Gênero da Universidade Federal de Uberlândia, v. 17, nº1, jan./jul. 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/nequem/article/view/378>>.

Um Olhar Eu nos Nós de Deborah Colker

An in-depth look at Deborah Colker's knots

SILVIA REGINA RIBEIRO*

Artigo completo submetido a 18 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, Professora e pesquisadora, Educação Física e Dança. Graduada em Educação Física pela Universidade de Mogi das Cruzes, São Paulo (UMC); Especialista em Treinamento Esportivo, UMC. Mestre em Ciências pela Universidade do Vale do Paraíba- SP. Mestre em Educação e Semiótica, pela Universidade Braz Cubas; Doutora em Engenharia Biomédica, pela Universidade do Vale do Paraíba-SP.

AFLIAÇÃO: Investigadora independente. E-mail: sribeiro2908@gmail.com

Resumo: O objetivo deste estudo é de apresentar uma análise reflexiva da obra "Nó" (Colker, 2005), de modo a dimensionar as vivências corporais na construção de um Ser Corpo-ação na contemporaneidade. Fundamentados na fenomenologia de Merleau Ponty, histórias de vida de Madalena Freire, e Motricidade Humana de Manoel Sergio, as vivências corporais deste Corpo percebido em Nós, são capazes de exercitar o atar e dasatar para sua motricidade.

Palavras chave: Corpo / Desejo / História de vida / Motricidade.

Abstract: *The objective of this study is to present a reflective analysis of the play "Knots" (Colker, 2005) with the purpose of evaluating the impact of body experiences on the development of a Body-Action Human Being in the contemporaneity. Based on Merleau Ponty's phenomenology, Madalena Freire's life stories and on Manoel Sergio's Human Kinetics, the experiences this body we perceive as part of ourselves live can exercise it through the tying and untying towards its motricity.*

Keywords: *Body / Desire / Life History / Motricity.*

Introdução

O ser humano tem necessidades e *desejos* os quais precisam ser supridos, por uma questão a priori de sobrevivência, uma vez que "...o homem vive e se relaciona com o mundo e nele e através dele apreende (Merleau-Ponty, 1999: 53).

O Corpo é dotado de capacidades- inatas, que permite o desenvolvimento de habilidades- apreendidas, as quais se integram primariamente nos domínios cognitivo, sócio-afetivo e motor; onde este somatório compõem o próprio sujeito, Somos o Corpo (Freire, M. 2000: 02).

Num recorte mais profundo, este Corpo-sujeito estabelece tramas de Nós em sua trajetória de vida que constrói a partir da ressignificação de suas próprias experiências. Desde a concepção o Corpo está atado ao ventre materno e ali passa quarenta semanas, se construindo em movimentos crescentes, perceptíveis, respondendo e interagindo com as sensações externas; até que a necessidade e *desejo* de espaço, fazem os movimentos serem cada vez menores e ser necessário um desatar para nascer. É a natureza humana... busca eterna pela transcendência, a primeira motricidade do ser.

Motricidade esta que nos remete as palavras de Sergio, M. (1992: 93):

...a motricidade humana não acontece por acaso, e seu estudo científico traz ao ser humano uma fundamentação teórica de identidade, que permite contribuições importantes à compreensão da vida humana, em toda sua plenitude e identidade.

No nosso entendimento o Corpo sujeito experimenta nas suas relações com o mundo este atar e desatar Nós, que o faz singular a partir das ressignificações que estabelece de suas experiências sensíveis e motrizes que constrói em sua história de vida.

Se o homem é ser uno e sensível (Santin, 1995) e está presente no mundo com seu Corpo, e através dele se relaciona, movidos pelo *desejo* de transcendência (Merleau Ponty, 1999), suas ressignificações que o fazem singular são alimentadas pelas possibilidades de vivências.

Neste discurso, nos parece que o *desejo* é a mola propulsora humana. Fundamentados na fenomenologia e corporeidade, no 1º Ato, analisamos *o eu Nós Comigo*, numa tentativa de se perceber Corpo intencional e motriz, e no 2º Ato, delimitado pelo aquário em cena, fazemos um olhar retrospectivo da história de vida do Corpo, percebendo o sentido dos *Nós vividos* e ressignificando novos atares e desatares.

Neste mundo dos sentidos, discorreremos nosso texto, partindo do *desejo* como forma do Corpo estar vivo e estabelecer as relações com o mundo, frente a obra *Nó* (Deborah Colker, 2005), bailarina e coreógrafa brasileira, aclamada pela crítica nacional e internacional. O *desejo* é necessidade humana, é o que caracteriza o estar vivo; e em “Nó” a coreógrafa transforma em dança o *desejo* humano.

1. Primeiro Ato: um olhar para eu Corpo

No emaranhado das 120 cordas (Figura 1), corpos que se aprisionam e se libertam, dançarinos entrelaçados...Vislumbramos a narrativa do homem como ser carente dos outros e do mundo; e da sua transcendência como uma "...intencionalidade operante (Merleau Ponty, 1999)".

Um Nó primariamente é uma ação motora que o Corpo sujeito intencional o faz. Nas palavras da autora da obra, Deborah Colker (2005):

Um nó é um movimento, pois para isso precisamos atar, unir outras partes. Apesar de não contarmos nenhuma história, as cenas não são abstratas, pois podemos vislumbrar ações e constelações muito concretas atrás delas.

O Corpo se relaciona com um mundo através de suas percepções sensoriais: os olhares, o sabor, o cheiro, os sons, a propriocepção; e suas ações são suas respostas no espaço que interage.

O estar atado configura no Corpo-ação o *desejo* deste Nó que traz a tona todas as inCORPORAções em algum momento no seu mundo vida de estar atado, desejando apertar ou desvencilhar desta amarra. Somos mediados por Nós, percepções e laços afetivos que nos amarram, aprisionam, nos dão segurança, puxam, ligam ou nos libertam para outro estado com novas ou velhas cordas com novos emaranhados, sutis ou de marinheiro com significados tatuados corpóreos.

Todas estas informações são ressignificadas por este Corpo que o faz como é, nas palavras de Freire, M. (2000:01): "Somos o que somos, somos o que sentimos, somos o que pensamos, somos o que desejamos, somos o que fazemos mediados por gestos e movimentos, somos nosso Corpo".

Divagamos pelos Nós sutis como aqueles necessários para nossas experimentações que não foram no momento significativos para as amarras, escolhemos por influência de algum outro emaranhado não atar, mas apenas experimentar, desfrutar ou se abster permanecendo presentes no contexto. Vivência rica e exercício da motricidade, pois a negação caracteriza a opção de ser Corpo, nas palavras de Freire, M., 2000:02.: "Nosso Corpo nos retrata e nos expressa, ao mesmo tempo que nos expressamos por ele. Expressamos entrando ou não em comunicação com o outro."

Num outro extremo estabelecemos Nós de marinheiro, tatuando no Corpo e insistindo em manter; apertando e aprimorando novas percepções, ou tentando desfazer o que este Nó nos proporciona, podendo ao longo da trajetória o torná-lo sutil...a partir das vivências e experimentações...vivemos em Nós, deseje e afetos.

Neste percurso de vida, atamos e desatamos Nós, rompemos e recomeçamos, “... vestimos e despimos as tatuagens que nos inCORPORam, construímos e destruimos, e cada processo é único, não há como roubar a experiência vivida do Corpo (Ribeiro, 2006: 10).”

Neste mesmo ato, algumas vezes Corpos seguram as cordas, nos quais outros Corpos se equilibram ou se movimentam na corda vertical ao mesmo tempo que outros buscam novas formas de se enrolar, desenrolar ou se segurar nas cordas. Este recorte do espetáculo, nos remete para o ciclo de apreensões da nossa vida com o outro, nossos modelos de Corpos significativos, o contexto onde este Corpo vive e estabelece as relações com sua construção. Nas palavras de Foucault (2000:22):

... sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam e entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito.

Conflito este imprescindível para as apreensões e possibilidades de escolhas, só podemos optar se conhecer, experimentar, só desejamos o que conhecemos.

Ainda neste mesmo pensamento e neste mesmo ato, uma mulher presa pelos cabelos, em movimentos de rédeas de cavalo e bailarinos sendo direcionados, nos remete para a educação dos Corpos na contemporaneidade, onde o espaço em que culturalmente se aprende não permite movimentos corpóreos.

O que podemos esperar de quem passou toda sua vida sentado, apenas ou quase só ouvindo o que e como as coisas devem ser sabidas?... Não poderíamos nos surpreender que o traço mais característico em nós impresso seja a passividade diante não só do conhecimento a ser conquistado, como também de todos os fatos que se desenrolam a nossa frente (Caniatto, 1985: 90).

E então, na nossa trajetória reflexiva percebemos que ainda somos educados e treinados para a imobilidade e passividade, onde a dicotomia cartesiana se opõe a motricidade, uma vez que no nosso entendimento o *desejo* não pode ser passivo.

E divagamos que o mais cruel Nó é o imperceptível para os sentidos do ser que não se percebe atado. Talvez o poder do contexto que o envolve o educa para adormecer e simplesmente se abster de todas as outras possibilidades que sua natureza permite, onde qualquer movimento a mais é negligenciado em nome a algum estereótipo formulado de outros Corpos; o que nos exime de ser

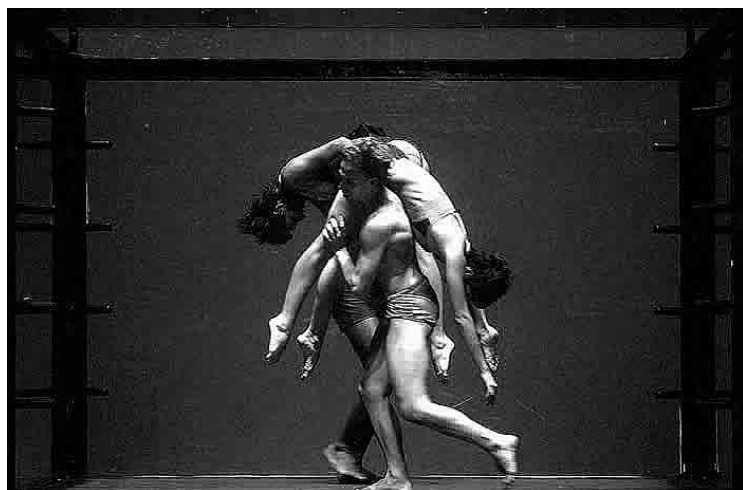


Figura 1 · Fotografia do 1º Ato do espetáculo "NÓ" Foto Companhia de Dança Deborah Colker, Rio de Janeiro, Brasil (2005).

Figura 2 · Fotografia do 2º Ato do espetáculo "NÓ" Foto Companhia de Dança Deborah Colker, Rio de Janeiro, Brasil (2005).

Corpo desejanter. Nas palavras de Foucault (2000: 45): “...o Corpo é usado como instrumento de disciplina e manipulação dos poderes vigentes na sociedade.”

O que nos faz rogar para um desvencilhar do invólucro de paradigmas que adestram corpos (Foucault, 2000), em busca de maior subjetividade nas relações humanas (Martins, J, 1992.; Bicudo & Espósito, 1997).

O mundo é amplo de possibilidades e apreensões que são podadas ou amarradas na mesma intensidade que não nos permitimos ser Corpo, viver nossa motricidade, viver nosso desejo uno e intencional que estabelecemos a partir das nossas relações, dos afetos às coisas.

A nossa análise propõe que ao mesmo tempo que a vivência motriz na corda é rica e singular, cria maiores possibilidades no olhar e experimentar conosco outros Corpos se movendo. Alinhavamos este primeiro Ato com o se perceber Corpo intencional, motriz, com livre arbítrio para enrolar ou desenrolar, amarrar ou desamarrar, a partir de seus desejos e necessidades... o eu Nô Comigo.

2. Segundo Ato: Um olhar para nosso mundo vida

O segundo ato, nos atrela a um olhar sobre nossa história de vida, uma reflexão sobre os emaranhados de Nós. Amparados em Freire, M. (2000), carregamos no nosso Corpo as marcas de nossos sentimentos, crises, conquistas, impasses, nossa história.

Num aquário gigante (Gringo Cardia, 2005), onde os bailarinos se enlaçam, se atraem e se opoem, se atam e se desatam, exacerbando os *desejos em ações* em movimentos leves, fortes, fluentes, diretos, rápidos e lentos... refletimos a história do Corpo. É um cenário do nosso mundo vida, que nos obriga a reflexão do que somos neste espaço, o que parece nos elucidar a percepção do ser Corpo (Figura 2).

O aquário nos delimita num espaço nosso...onde se desatar e se lançar é vivenciar o desvencilhar das forças gravitacionais conhecidas... o eu Corpo sem amarras... e nos segundos seguintes perceber inusitadamente outro espaço ou outro Corpo. Fazer por si ou depender do outro, ter mais força para segurar, ou maior prazer em deixar desvencilhar.

Em um outro recorte no espetáculo corpos se movem e se acotovelam contra a parede do aquário, não deixam o outro escapar... Nos parece exercício de estar junto, seja dominador, cuidador ou dominado, a duração do tempo que unem estes laços trazem a tona percepções sensoriais de cheiro, gosto, audição, visão e propriocepção presentes naquele momento. Percepções estas entrelaçadas em outros Nós deste Corpo em suas vidas.

Olhar para nosso Corpo é refletir... nas palavras de Perrenou (1999: 08):

...a construção de competências é inseparável da mobilização dos conhecimentos com discernimento, em tempo real, a serviço de uma ação eficaz...os esquemas constroem-se ao sabor de um treinamento, de experiências renovadas, ao mesmo tempo redundantes e estruturantes, treinamento este tão mais eficaz se associado a uma postura reflexiva”.

Nonossoentendimento, a competência se revela na ação, é na reflexão-da-ação que podemos nos perceber Corpo nas ações cotidianas exercitando capacidades e potencialidades. A vivência singular e como o outro nos faz perceber quais são os Nós que nos asseguram, acalentam, ou nos aprisionam nos dando o querer desejado.

E a ciência precisa se valer do mundo dos sentidos, para resgatar o entendimento destes Corpos e suas construções com as coisas do mundo; pois são estes Corpos que constroem as pontes, projetam tubulações, e desenvolvem novas tecnologias. Fundamentamos estes pensamentos à partir de Levi-Strauss, no ensaio entre o Mito e a Ciência (ap. Novaes, 1997: 09):

... a ciência voltou as costas para o mundo dos sentidos, o mundo das paixões e desejos, o mundo que vemos e percebemos. O mundo sensorial é ilusório; real seria o mundo das propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o mundo dos sentidos.

Cada vez mais percebemos que as relações que temos com outros Corpos nos faz o Corpo que Somos: passivos, ativos, amargos, doces, sonhadores, derrotados, seguros, inseguros, objetivos, mediadores; um universo de ações humanas co-dependentes das experiências sensíveis que estabelecemos com as vivências motrizes.

Alinhavamos este segundo ato de olhar de frente para o aquário com o se perceber Corpo nas diferentes nuances da trajetória de vida, como expectado-res visitando nossa história de vida: o eu Nó com nossa história.

Considerações Finais

No nosso entendimento, as relações humanas com o mundo exterior, que faz o se perceber Corpo nos diferentes espaços que vivenciam, onde quanto maior o número de relações, maiores as possibilidades deste Corpo-ação.

O mundo sensível tem que ser escopo da ciência, não podemos mais nos apegar tão somente a probabilidade de 0,05 para determinar os estados de aprendizagem e contribuições para um melhor viver Corpo na nossa vida.

O atar e desatar Nós são ações motoras que fazemos de forma contínua nesta nossa trajetória, e que quanto mais vivenciados, ressignificados e inCORPORADOS nos fazem se conhecer e ser mais perspicazes em escolher as cordas, os Nós e o momento de atar e desatar nos diferentes contextos. A possibilidade do exercício da motricidade do Corpo-sujeito atar, desatar e construir outros emaranhados o faz Corpo-ação na sua história de vida.

Referências

- Bicudo, Maria Aparecida Viggiani (1997) *Pesquisa Qualitativa em Educação: um enfoque fenomenológico*. Piracicaba: Unimep.
- Caniato, R. (1985) "Ato de fé ou conquista de conhecimento?" *Educação e Sociedade*. São Paulo: Cortez.
- Colker, Deborah (2005). In www.ciadeborahcolker.com.br.
- Foucault, M.(2000). *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Freire, Madalena (2000). "Sinais do Corpo" *Revista Diálogos*. São Paulo. Ano III, N 7.
- Gringo Cardia (2005). In www.ciadeborahcolker.com.br.
- Martins, Joel (1992)Um enfoque fenomenológico no currículo: educação como poésis. São Paulo: Cortez.
- Merleau-Ponty (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Perrenoud, Philippe.(2002). *A prática reflexiva no ofício dom professor*. Porto Alegre: Armed.
- Ribeiro, Silvia Regina (2006) *O lugar do Corpo na Educação*. Dissertação de Mestrado. Educação, Semiótica e Tecnologias, Universidade Braz Cubas. Mogi das Cruzes-SP- Brasil.
- Santin, Silvino (1995). *Educação Física, Ética, Estética e Saúde*. Porto Alegre: R.G.S:
- Sergio, Manoel (1992). *Perspectivas na motricidade*. Motricidade humana: um paradigma emergente. In Educação Física e Esportes- Perspectivas para o século XXI. Campinas: Papirus:
- Nóvoa, António (Ed.) (2001) *Vida de professores*. Porto: Portugal.

Um Corpo Coletivo: a Generosidade Poética em Nádia Gobar

*A collective body: poetic generosity
in Nádia Gobar*

DORIEDSON BEZERRA ROQUE* & PAULO EMÍLIO MACEDO PINTO**

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, Fotógrafo, multiartista e mediador cultural. Licenciado em Pedagogia pela Faculdade Decisão (FADE); Bacharel em Fotografia pela Associação de Ensino Superior de Olinda (AESO); Especialista em Arte Educação pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP).

AFILIAÇÃO: Laboratório dos Sentidos, Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual (APECV). R. Padre António Vieira, 76. 4300-030 Porto, Portugal. E-mail: doriedsonroque@gmail.com

**Brasil, Poeta, ator e multiartista. Licenciado em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); Graduado em Psicologia (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR); Especialista em Arteterapia pelas Faculdades Integradas de Vitória de Santo Antão (FAINTVISA), em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em Terapia Familiar pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR) e Educação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); Mestre em Psicologia pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP).

AFILIAÇÃO: Arteterapeuta do Laboratório dos Sentidos, Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual (APECV). R. Padre António Vieira, 76, 4300-030 Porto, Portugal. E-mail: emiliomapin@gmail.com

Resumo: “Um corpo coletivo”, é assim que vemos a performer Nádia Gobar, e aqui queremos mostrar um pouco do todo que faz desta mulher comum, uma artista incomum. Neste recorte, apresentamos a generosidade de sua entrega ao coletivo de criação “Tuia de Artíficios”; o que pensa e sente sobre suas ações em grupo; como (se) vê (n) aquilo que faz; e que mensagens revelam as visualidades de seu trabalho.

Palavras chave: Foto/Performance / Corpo coletivo / Nádia Gobar / Coletivo “Tuia de Artíficios” / Poética.

Abstract: “A collective body” is how we see the performer Nadia Gobar, and here we want to show a bit of the whole that makes this ordinary woman, an unusual artist. In this research, we present the generosity of its delivery to the collective creation “Tuia de Artíficios”, what she thinks and feels about your actions, as a group, as we see, and visualities that his work reveals.

Keywords: Photo-performance / Collective body / Nadia Gobar / Collective “Tuia de Artíficios” / Poetics.

1. Um corpo coletivo...

O “Tuia de Artíficios” é um coletivo de criação do Nordeste do Brasil (Recife, Pernambuco) que explora as várias linguagens da arte como forma de representação. Tendo formação recente, começou a mostrar sua cara em 2010, quando foi selecionado pelo SPA das Artes e pelo Salão Único de Artes, eventos nacionais realizados na mesma região onde o grupo nasceu. A performance e a foto/performance são as ações estéticas que o grupo mais comumente explora. Composto por amigos artistas de áreas diversas, que pensam e desenvolvem em conjunto as intervenções criativas, destacam em muito de seus trabalhos a generosidade de uma das participantes, Nádia Gobar. Espécie de musa inspiradora para as provocações poéticas do grupo, a performer empresta seu corpo para as composições que são concebidas e encarnadas pelo (in)consciente coletivo criativo.

2. Um corpo histórico...

Sem medo de se expor Nádia Gobar, incorpora a mensagem viva do coletivo, deixando-se guiar pela orientação do imaginário grupal como uma personagem fictícia que povoa o ideário de todos (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7). Despindo-se de seus medos, a artista revela a alma do grupo através de um corpo performático que anuncia a liberdade estética para além dos padrões sociais impostos pela mídia, refletindo espelhos da condição humana. Uma mulher comum, uma artista incomum, é esta Nádia Gobar, performer que generosamente se entrega ao “Tuia de Artíficios” ajudando a compor imagens que revelam mensagens poéticas sobre a condição humana, fazendo(-se) história na região.

“As mulheres artistas foram apagadas da História da Arte do século XIX no Brasil e só a partir do Modernismo é que mulheres passaram a ter visibilidade”



Figuras 1 e 2 · Imagens da exposição
"Eu sou aquilo que perdi", Coletivo Tuia
de Artíficos, Pernambuco, 2010.

(Barbosa, 2010). Ainda hoje, no país, são os homens artistas mais lembrados que as mulheres artistas. Isso acontece principalmente nas localidades não contempladas pelo eixo Rio de Janeiro — São Paulo, revelando que a construção histórica e artística traz ainda em si uma tendência linear, machista, preconceituosa e centralizada. Interessam-nos aqui dar voz e corpo aos “pouco lembrados”, ou os que não se importam em serem lembrados, mas que fazem sua arte com o tempo e o espaço que têm em mãos. A despretensão nominal destes artistas talvez diga mais que a pretensão rotular de outros.

Pierre Cabanne (1987), ao se referir sobre Marcel Duchamp, disse que a grande obra do artista era o emprego do tempo. Refletindo sobre a performer Nádía Gobar, dizemos que sua obra é não se preocupar com o tempo, nem muito menos com o espaço, ou com a exposição de seu corpo. Em seu corpo vemos e temos as mudanças provocadas pelo tempo. Um corpo que se desloca entre paisagens naturais e urbanas, que retrata a natureza humana como sua obra principal. Nádía Gobar é puro sentido de coletividade, em contraposição aos individualismos. Contradição porque bem sabemos que na vida e na arte não é fácil pensar coletividade e assumir esta condição, pelos determinantes de uma sociedade capitalista, neoliberal e individualista, que aposta na roleta russa dos egos inflados de criadores auto (e hetero) denominados (semi) deuses.



Figura 3 · Foto/performance “Paisagem Urbana”,
Coletivo Tuia de Artíficos, Pernambuco, 2013.

Figuras 4, 5, 6 e 7 · Foto/performance “Paisagem
Rural”, Coletivo Tuia de Artíficos, Ceará, 2009.

3. Um corpo *Kairós*...

A obra de Nádia Gobar é coletiva como o corpo dela é coletivo. Não dizemos isso porque ela é membro do “Tuia de Artíficos” (coletivo de criação formado por cinco artistas do Nordeste brasileiro, que trabalha com diversas linguagens), mas porque é a encarnação da dádiva ao seu grupo. É uma artista que se entrega a cada trabalho como se fizesse uma oferenda para o Tuia e para quem quiser recebê-la. Quando um exercício poético se finda, desprende-se logo dele, tornado-se disponível para outro sem medidas.

O projeto artístico de Nádia Gobar é apresentar-se corporalmente espontaneamente, mutável, diversa, etc. A artista situa-se no limite dualístico da vida, rompendo com a pressa linear do tempo *Chronos*; assumindo no corpo o *Kairós*, como a experiência do momento oportuno, de (re)encontro com o eu e o outro; tatuando em si uma assertiva de Merleau-Ponty (2006): “À medida que retomamos o contato com o corpo e com o mundo, reencontramo-nos”.

Nascida numa das cidades do Brasil onde a violência contra a mulher assume índices alarmantes, Nádia Gobar, 50 anos, trabalhadora desempregada, mãe, separada, vive o avesso do que se espera de uma mulher de sua idade, condição e região. Fazendo-se artista que usa seu próprio corpo como suporte de sua arte, dando cara e corpo à tapa, a crítica social, pouco se importa com os olhares de fora/dentro. Faz o que melhor sabe fazer: viver; e o que melhor sabe ser: artista.

Nádia Gobar é liberalidade em pessoa (topa quase tudo), se arriscando performativamente como percurso de um corpo que se desenha através do ideário coletivo. Revelando-se nua, renasce em cada foto/performance, mas ver-se enquanto imagem pode ser um parto mais complicado do que se desnudar. Sua nudez “não padronizada, não desejada” incomoda, os outros e às vezes a ela mesma, mas a artista vive sem se dar conta de que está vivenciando outros tempos e espaços, outra liberdade que para ela ainda não tem nome. Ao realizar estes exercícios de criação poética conecta-se com o que há de mais verdadeiro em si, a vontade de ser como é sem máscaras.

4. Um corpo sem rosto...

O artifício da máscara, do pano ou do simplesmente desviar o rosto para não mostrar-se “plenamente” está associado ao desejo de abertura para o mundo, fazendo com que seu corpo seja o espelho de qualquer outra mulher que se reconheça nele, ou que se motive como ela a ser um ser desejante de vida e libertação.

O artista nunca está no centro de si mesmo, está sempre fora de si, rodeado pela miséria empírica do mundo e pelo mundo que deve realizar e revelar pela



Figura 8 · Foto/performance “Paisagem Rural”, Coletivo Tuia de Artíficos, Rio Grande do Norte, 2011.

obra. Sempre duvidará dos resultados, interrogando o mundo, a si mesmo, e a seu trabalho (Chauí, 1994).

A artista não é a primeira, nem a última a usar seu corpo como obra. Na segunda metade do século XX o corpo foi focalizado em happenings, ações, performances, experiências sensoriais, fragmentos orgânicos, o que afirmaria a noção de um corpo literal como singularidade da arte contemporânea. Num primeiro momento, a arte moderna subverteu a tradição do nu, através da fragmentação e deformação do corpo; num segundo essa crise é ainda mais acentuada uma vez que a matéria, a animalidade e crueza passaram a ser explorada (Matesco, 2009).

Ao olhar as imagens da performer Nádia Gobar o observador confronta-se com os limites da representação. Entre os anos 60 e 90 do século passado, o corpo impregnou-se de problemas a serem investigados visualmente como representação na arte. Hoje o problema surge da criação frente a conflitos e crises subjetivas/coletivas, daquilo que está em nós e que devolvemos ao mundo (Figura 8).

Ao esconder o rosto, a artista revela mais que o corpo, que a carne, revela as mulheres que se escondem na sua história e geografia. Sua alma é capturada pelo congelamento do passado, tornando-se perene. Sem rosto a artista pode e não existir enquanto mulher. A necessidade de se reinventar, fez com que Nádia Gobar aportasse no Tuia de Artíficos.

O que chamou minha atenção e me fez querer fazer parte do Coletivo foi seu objetivo: criar utilizando diversas linguagens da arte. No Tuia me vejo sendo eu mesma, sem máscaras. Dispo-me de tudo para ser inteira. Sinto-me à vontade para realizar o que for proposto, porque existe um laço de confiança entre nós. Para mim, é tranquilo ver as imagens. Às vezes sinto certo estranhamento, outras, rio de mim mesma. Gosto de ficar observando a reação das pessoas, quando em alguma exposição. Fico de longe guardando na memória a reação das pessoas, principalmente quando elas ficam paradas um bom tempo olhando para alguma imagem. Gosto também de me esconder para que não me reconheçam. No início, cobria o rosto para preservar minha identidade, para me manter íntegra. Agora, cobrir ou não, não importa mais, porque cheguei à conclusão de que faço porque gosto, acho bonito, não me desabona em nada e isso não tira a minha integridade. Pelo contrário, me deixa bem, feliz. Hoje faria sem problemas qualquer trabalho revelando o rosto, afinal é arte e é também poesia. No coletivo eu quero contribuir mais com a função da arte, que pra mim é espalhar poesia (ou não) através do meu corpo (Depoimento de Nádia Gobar).

Um corpo (fr)ágil...

O testemunho da artista aponta para a verdade corpórea onipresente. “No decorrer do século XX e até hoje o corpo foi deixando de ser uma representação, um mero conteúdo das artes, para ir se tornando cada vez mais uma questão, um problema que a arte vem explorando sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões” (Santaella, 2004, p. 65).

O corpo de Nádia Gobar é uma fonte a ser revisitada, não se esgota fácil, porque ela é uma artista que cria e vive num tempo em que criar e viver não basta. Seu destino é o esboço de percursos, nunca chegados. Quanto mais conhecemos o fazer artístico de Nádia Gobar menos o abarcamos, é um corpo desaparegado, cheio de intenções e provocações visuais. Um corpo denso, que transborda fragilidades e vulnerabilidades sociais.

Referências

- Barbosa, Ana Mae (2010) *Uma Questão de Política Cultural: Mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras*. 19º ANPAP, Cachoeira. Bahia/Brasil.
- Cabanne, Pierre (1987) *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva.
- Chauí, Marilena (1994) *Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia*. In: Novaes, A.(org.)
- Artepensamento. São Paulo: Companhia das Letras.
- Matesco, Viviane (2009) *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Merleau-Ponty, M (2006) *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Santaella, Lúcia (2004) *Corpo e comunicação*. São Paulo: Paulus.

Arte e Historia: El “Artículo 6” de Lucia Cuba

Art and History: “Article 6” of Lucia Cuba

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*

Artigo completo submetido a 24 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Perú (n. Rumanía) artista visual (grabadora, fotografa y videasta). Licenciatura en Filología Románica de la Universidad de Bucarest, Licenciatura en Linguística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), estudios de Maestría en Literaturas Hispánicas en la PUCP, y de Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana en la UNMSM. Directora del Laboratorio de Investigaciones y Aplicaciones de Semiótica Visual PUCP; Directora de la revista Memoria Gráfica.

AFLIAÇÃO: Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú.
E-mail: mradule@pucp.edu.pe

Resumen: El arte puede desarrollar una acción social a través de representaciones y mensajes, apelando a referentes que son parte de la vida de la comunidad. Este es el aporte de Lucia Cuba, artista visual peruana, diseñadora y socióloga, autora de proyectos interdisciplinarios centrados en la creación y exhibición de vestuarios que funcionan como arte crítico. La ponencia enfoca el proyecto “Artículo 6”, que remite a las esterilizaciones forzadas ocurridas en los 90 en el Perú.

Palabras clave: arte crítico / referencia / representación / mensaje / acción social.

Abstract: *Art can develop a social action through representations and messages appealing to references that are part of the life of the community. This is the contribution of Lucia Cuba, Peruvian visual artist, designer and sociologist, author of interdisciplinary projects focused on the creation and exhibition of costumes that act as critical art. The paper focuses on the project “Article 6”, which refers to forced sterilizations in the 90s in Peru.*
Keywords: *Critical Art / reference / representation / message / social action.*

Introducción

¿Quiénes somos? Esta pregunta podría ser considerada el punto de partida de los proyectos artísticos de Lucía Cuba, que abordan la condición humana actual

en la perspectiva del *zoon politikon*, término propuesto por Aristóteles para definir al ser humano en sus dimensiones sociales y políticas. La vida en comunidad implica conciencia y acciones sustentadas en los derechos y deberes de su gente. Implica también responsabilidades. Lucía Cuba, artista visual peruana dedicada a la expresión de la identidad y de la memoria de su comunidad, asume la responsabilidad de visibilizar los hechos históricos que necesitan ser analizados y requieren de respuestas, soluciones o reivindicaciones. El arte es "una cuestión de valores humanos, no una simple experiencia estética." (Parsons, 2002:220) No dejar en el olvido lo que dañó a la gente, con graves consecuencias para sus referentes de vida, reales, imaginarios y simbólicos, es un componente sustantivo en la percepción que la comunidad tiene de sí misma y por lo consiguiente en la respuesta a la pregunta matriz "¿Quiénes somos?". Además de ser un componente sustantivo de la proyección de la comunidad hacia su re-construcción y mejora.

1. Contexto histórico y discurso artístico

El arte nos revela lo que somos; tiene la capacidad de desarrollar vínculos manifiestos con la historia, creando espacios conceptuales de re-presentación e interpretación de los acontecimientos, cuyos referentes y significados pasan a ser parte de una dinámica de la construcción signíca que no sólo relata o refiere sino argumenta, dirigiéndose para ello expresamente a la memoria, la conciencia y sensibilidad social del observador. Es lo que hace Lucía Cuba en su proyecto de arte crítico "Artículo 6", que se genera en el marco de una matriz conceptual con fuertes implicaciones en la historia reciente del Perú. El resultado: la creación de un conjunto de prendas — objetos de arte que funcionan como crónica de lo ocurrido de los 90, en el Perú, con las esterilizaciones forzadas en el ámbito andino indígena, que es llevado a diferentes escenarios para interactuar con el público. Estamos ante una "interartividad" (Parret, 2006: 96), construida en base un proyecto de semiótica de la memoria, donde se registra la presencia de tiempo pasado con sus trazas o inscripciones.

Es un proyecto que remite directamente a un contexto histórico reciente al cual enfoca de manera crítica y cuyo discurso conceptual incorpora los temas de la identidad peruana, de los derechos humanos y culturales, de la discriminación sociopolítica y cultural en el Perú, de la memoria colectiva y su rol en el actuar social de la comunidad. Al mismo tiempo, su discurso artístico expresivo integra la creación y la producción de objetos con condición heterogénea y funcionamiento plural — arte, prenda, discurso político — incorporados al diseño y realización de instalaciones, performances, desfiles, videos, fotografías, como

estructuras de diálogo con diferentes públicos. Esta segunda dimensión es tan importante como la primera, tratándose de la finalidad de llegar a la mayor cantidad de gente posible, a través de sus diferencias. El arte, para Lucía Cuba, puede generar expresiones que asuman la acción social como proyecto comunicativo y formativo de valores en la comunidad, a través de sus representaciones y mensajes, desarrollando un pensamiento crítico con capacidad de implicar a la gente y comunicar los valores incorporados. Para ello, opta por una pragmática basada en referentes vivenciales cercanos. Lo hace en este caso adí como lo hizo en el caso de proyectos anteriores, como en el Proyecto Gamarra, que exploró el mundo del Emporio Comercial de los pequeños y medianos productores emergentes de Lima o el Proyecto Procesos Peruanos donde profundizó en el diálogo entre lo local y lo global.

2. El proyecto “Artículo 6”

El proyecto “Artículo 6” remite directamente a las infracciones cometidas entre 1996-2000 en contra del Artículo 6 de la Constitución Política del Perú cuando más de 300 000 mujeres y 16 000 hombres fueron esterilizados sin su conocimiento como parte de la política de control poblacional del gobierno de Alberto F. Fujimori, que resultó en la práctica una política vertical y discriminatoria. El Artículo 6 contempla el objetivo de difundir y promover la paternidad y maternidad responsables, reconociendo el derecho de las familias y de las personas de ser informadas debidamente y de decidir en cuanto a su planificación familiar. No obstante, hubo unas 2 074 denuncias de esterilizaciones forzadas, precedidas por información falsa y engaños por lo cual las AQV's (Anticoncepción Quirúrgica Voluntaria) no cumplieron debidamente con la condición de voluntariado. Muchas de las víctimas no hablaban el español como lengua materna y no entendieron de qué se trataba; además, por las condiciones precarias de los establecimientos de salud, hubo complicaciones, hasta muertes. Evaluando lo ocurrido, resulta que no se tomó en cuenta el contexto y la cultura de la gente, su visión y prácticas en salud sexual y reproductiva. Los hechos son conocidos pero faltan aún investigaciones y medidas, por lo cual una postura crítica ciudadana es fundamental para los casos denunciados y, por lo general, para un pensamiento crítico que aporte a la consideración del otro, como ser humano y cultura (Figura 1).

Ante esta situación histórica, fue planteado “Artículo 6: Narrativas de género, fortaleza y política”, un proyecto interdisciplinario que se elaboró y realizó en 2012, construido en la intersccción arte — historia, que su autora caracteriza como activista y cuyas funciones son informar sobre lo ocurrido y generar una



Figuras 1 y 2 · Lucía Cuba, *El Artículo 6* (2012). Fuente: <http://www.luciacuba.com/art6-accion1.php>



Figura 3 · Lucía Cuba, *El Artículo 6* (2012). Fuente:
<http://www.luciacuba.com/art6-accion1.php>

narrativa de las interacciones entre el género femenino en el ámbito de los Andes, los objetivos del empoderamiento de género en el Perú, con consecuencias en el cambio de roles y desempeños, y la política, como marco general y particular de acción, derechos y deberes. El proyecto nació en Cusco, en un primer contacto con la Asociación de Mujeres Esterilizadas Forzosamente de Cusco — AMAEFC — en Ankawasi. Se desarrolló en Lima y Nueva York y se presentó desde 2012 en el Perú y en Estados Unidos, en galerías, espacios urbanos y pasarelas. Una pieza, con la Ley General de Salud impresa, fue exhibido por Lady Gaga, en una entrevista para la cadena MTV. La presencia del conjunto de piezas en Cusco, en la Tercera Bienal del Diseño de los Andes, en octubre del 2013, marcó un momento especial por el regreso del proyecto al punto inicial de su construcción.

El proyecto rescató y profundizó en el valor documental de la referencia histórica, utilizando los testimonios de las víctimas, fragmentos de discursos de políticos, las investigaciones de derechos humanos realizadas en torno a lo sucedido y las leyes, básicamente para el diseño de las telas. Las telas se transformaron en textos, rescatando el origen etimológico de la palabra texto : *textus* significaría *textura*, tomando en cuenta el hecho de que proviene de *tejer* (*texere*, *texui*, *textum*). La tela — texto funciona como una traza de la memoria, mientras que la memoria misma es una práctica sistematizada de la textualización. La composición tridimensional de las prendas enfatizó la semántica de la denuncia de los abusos cometidos y del sufrimiento experimentado, así como de las pérdidas ocasionadas en la visión del mundo y el reconocimiento de sí de las víctimas. El vestido rasgado, los amarres y los desgarres, los signos de duelo, el ocultamiento de la cara, la trenza invertida ingresan en redes isotópicas morfosintácticas, cuyo valor argumentativo es resaltado en la presentación de los objetos-prendas en la pasarela de moda, mediante una *performace* que rompe con el patrón de las expectativas del público presente e irrumpe agresivamente con la verdad histórica en un espacio emblemático de la sociedad de consumo como es el desfile de moda. La pasarela es uno de los escenarios empleados; otros son la galería de arte y el espacio urbano; otros recursos son proporcionados por la fotografía y el video (Figura 2).

Lucía Cuba ha mostrado siempre un evidente interés por ingresar en espacios considerados "convencionales" con proyectos artísticos con conciencia social, reivindicando en este sentido las construcciones alternativas propuestas por diseñadores como Rei Kawakubo, David Delfin, Henrik Viskov, Walter Van Beirendonck, Otto Von Busch, Pascale Gatzten, entre otros, quienes construyeron nuevos soportes para desarrollar la convergencia entre lo crítico, lo estético y lo político. La opción de Lucía Cuba por la creación de vestuarios que



Figura 4 · Lucía Cuba, *El Artículo 6* (2012).
 Fuente: <http://thisispaper.com/Lucia-Cuba-Articulo-6/>
Figura 5 · Lucía Cuba, *El Artículo 6* (2012). Fuente:
<http://www.revistann.com/tag/moda/>
Figura 6 · Lucía Cuba, *El Artículo 6* (2012).
 Fuente: <http://www.revistann.com/tag/moda/>

intervengan en la cultura con hechos sociales a través de los significados incorporados se basa en la practicidad, la funcionalidad y el simbolismo del vestuario, valores definitorios en relación a cómo los individuos se representan y actúan. El vestuario se construye como arte — objeto y opta por las estrategias de interacción con el público a través del arte — performance y sus herramientas, la fotografía, el video, la intervención en el espacio público y / o natural. El recurso fundamental es la referencia. Las características de indumentaria del vestuario y la referencia a sus vivencias cotidianas aseguran la implicación del público (Figura 3, Figura 4, Figura 5).

3. Arte — objeto y arte — performance

Se trata de una re-escritura retórica, pasional y cognitiva del caso histórico de discriminación en un proyecto de arte — objeto y arte — performance. El uso del vestuario implica no sólo apelar al valor que el usuario considera parte de la prenda, para expresar su mundo interior y entablar un discurso social, sino también valorar su rol fundacional con respecto a la caracterización de un destino, una condición o un acontecimiento (Figura 6, Figura 7). Teatralmente hablando, el vestuario es el congelamiento de un personaje o una persona en una instancia de su vida. En este sentido, la creación del vestuario del proyecto significó el congelamiento de las víctimas en la condición de la violación de sus derechos, de su voluntad, de sus cuerpos, la cual se expone enfáticamente ante los demás, luchando contra la ignorancia y el olvido. Es un vestuario trágico, que se convierte por la fuerza de su dolor en el portador del discurso denunciante, amplificado y expandido gracias a las herramientas para su comunicación en variados escenarios locales, regionales o internacionales.

El objeto — prenda articula recursos de arte y diseño. La vocación informativa y el impacto argumentativo del diseño, así como sus técnicas de modulación e impresión textil que utilizan fotografías y textos testimoniales, se conjugan con la composición tridimensional significativa del objeto-prenda y su presentación — actuación en la modalidad dinámica de la performance y la modalidad estática de la instalación teatralizada. El proyecto, en sus dos componentes, usa la referencia como una estrategia que remite al contexto histórico y cultural:





Figura 4 · Lucía Cuba, *El Artículo 6* (2012). Fuente: archivo de la Tercera Bienal de Diseño de los Andes.

histórico para identificar el caso, con las huellas de la violencia y la pérdida, referidas por las imágenes icónicas y tipográficas de lo acontecido; cultural por el uso de las estructuras de la vestimenta femenina andina, con sus capas sobrepuestas. Los íconos representativos para la cultura andina se actualizan en las creaciones tridimensionales y seriales de las prendas, articuladas internamente en la densidad sintáctica de la modulación por ritmo y cromatismo, como factores de integración; y contextualmente por redes referenciales ancladas en la memoria colectiva. Un apoyo esencial en este caso lo proporciona la trenza usada por las portadoras de las prendas, elemento típico del porte de la mujer andina, que sirve ahora para ocultar la cara: signo de duelo, de pérdida,

de agravio a la identidad y de dolor. Pero también de denuncia y exigencia. El discurso polifónico de la identidad de la mujer andina encuentra en esta representación de las consecuencias el punto crítico que el proyecto resalta y que requiere de una co-enunciación activa y abastecida por los contenidos e iconos de la memoria colectiva de la comunidad.

Conclusiones

En medio de su gran diversidad conceptual y formal, el arte ingresa en el territorio de la interdisciplinariedad en busca de una mirada multidimensional, que le permita explorar las complejas realidades del presente. Desde un arte con vocación crítica, Lucía Cuba se relaciona con la cultura peruana a través de lo cotidiano, descubriendo en sus acontecimientos sentidos y valores esenciales para la vida de la gente. La investigación y la organización semiótica de los signos en discursos en que el arte interviene en la historia le proporcionan la base para un diálogo sostenido con el público, quedando demostradas las posibilidades de intervención del arte en la memoria colectiva y los proyectos de vida de la gente.

Referencias

Fontanille, Jacques (2006). *Semiótica del Discurso*. Lima: Universidad de Lima-Fondo Editorial.

Fontanille, Jacques (2008). *Soma & Sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Universidad de Lima-Fondo Editorial.

Fontanille, Jacques y Claude Zilberberg (2004). *Tensión y significación*. Lima: Universidad de Lima-Fondo Editorial.

Jameson, Frederic y Žižek, Slavoj (1998).

Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo. Buenos Aires: Paidós.

Landowski, Eric (1986). *Los proyectos sociales de la semiótica. Investigaciones Semióticas, I*. Madrid: CSIC.

Parret, Herman (2006). *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*. Lima: Universidad de Lima — Fondo Editorial.

Parsons, Michael (2002). *Como entendemos el arte*. Barcelona: Paidós.

La educación social en el urbanismo artista de Santiago Cirugeda

*Social education in the artist urbanism
of Santiago Cirugeda*

YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS* & RAMÓN BLANCO BARRERA**

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Espanha, artista visual e professora. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (US), "Máster Internacional en Sistemas Interactivos" por MECAD/ESDI y por la Universidad Ramón Llull (URL), "Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas" por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y "Máster en Comunicación y Crítica del Arte" por la Universidad de Girona (UDG).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes — C/ LARAÑA, 3 — SEVILLA — 41003, España. E-mail: yspinola@us.es

**Espanña: artista visual. Licenciado en Bellas Artes, "Máster en Arte: Idea y Producción" por la Universidad de Sevilla (US) y "Máster en Educación" por la Universitat Politècnica de València (UPV).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes — C/ LARAÑA, 3 — SEVILLA — 41003, España. E-mail: ramonblancobarrera@gmail.com

Resumen: El presente trabajo reflexiona, a través del análisis conceptual, metodológico y formal, aquellas obras del artista-arquitecto sevillano Santiago Cirugeda (1971) dirigidas a promover, desde una intención socializadora y participativa, la investigación, la formación y la intervención artística mediante la conformación de espacios arquitectónicos alternativos. Con sus propuestas, abiertas a la participación ciudadana y al reciclaje de materiales, ejemplifica el avance hacia una ecología social que logra aunar, entre otros, a colectivos de la geografía española interesados, como él, por los lugares autogestionados en los que se produzcan el intercambio educativo y el fomento del pensamiento político y social propios de la cultura del procomún.

Palabras clave: arte / activismo / educación / ecología social / procomún.

Abstract: *The present paper reflects, through a conceptual, methodological and formal analysis, those works of the Sevillian artist-architect Santiago Cirugeda (1971) aimed to promote, with a socializing and participatory purpose, research, education and artistic intervention by forming alternative architectural spaces. With his proposals, opened to citizen participation and recycling of materials, exemplifies the progress towards a social ecology that manages to bring together, among others, to the Spanish geography collectives interested like him in self-managed places in which occur educational exchange and the promotion of political and social thought usual of pro-common culture.*

Keywords: *art / activism / education / social ecology / pro-common.*

Introducción

En el mundo actual en que vivimos, instantáneo, universal e hiperconectado (Dans en Curtichs et al, 2011: 15), la participación de las personas en las prácticas artísticas ha pasado de ser un simple método en las artes visuales contemporáneas a algo mucho más trascendental, interviniendo no sólo en sus roles de espectadores sino también en la misma ejecución de la obra (Kaitavuori, 2012: 1).

Este artículo analiza aquellas obras de Santiago Cirugeda realizadas desde y hacia la participación ciudadana tanto en la confección de la idea como en su proceso de montaje, desarrollando implícitamente en su objetivo final la promoción educativa, la investigación y la transferencia del pro-común a partir de la intervención artística en la reutilización de materiales y de espacios públicos.

El primer apartado teoriza sobre los puntos clave del trabajo de Cirugeda para entender la lógica de sus intervenciones, describiendo y estudiando estas prácticas. El segundo analiza los límites legales de su obra, siempre resultado de la conjunción entre arte y activismo (artivismo). El tercer y último punto examina la extensión de estas estrategias hacia otros grupos o colectivos de España que, como él, abogan por este tipo de iniciativas. La metodología empleada ha sido de carácter analítico-comparativa a raíz de las fuentes directas e indirectas consultadas.

1. Actitud y pensamiento crítico. Buscando el despertar de la ciudadanía
 El objetivo principal de Santiago Cirugeda busca crear intervenciones arquitectónicas diferentes que transgredan lo estipulado para generar una actitud de pensamiento crítico entre los individuos que pertenecen a un mismo sistema ‘hipercapitalista’ — según el propio autor (VV.AA., 2008: 1’25’). En torno a esta idea podemos englobar su obra respondiendo a una “ecuación alternativa” de la cual participan unos pilares fundamentales y que a continuación se representa en el siguiente esquema (Figura 1):



Figura 1 - Esquema de la obra de Santiago Cirugeda. Fuente: R. Blanco.

Cirugeda se precia de aplicar en sus intervenciones artísticas un discurso específico que lo hace propio; en concepto, metodología y forma. De este modo, cada uno de sus pilares se relaciona con un tipo de análisis deferente. Obras como *Prótesis Institucional 2 (EACC)* (Castellón, 2005), *Camiones, Contenedores y Colectivos* (Zaragoza, 2008), o *Proyecto de equipamiento cívico convivencial* (La Coruña, 2009), dan clara muestra de ello.

A continuación analizamos algunas de sus estrategias según el tipo de análisis.



Figura 2 · *El Niu*, de Santiago Cirugeda, Recetas Urbanas (2008), en El Bólit, Centro de Arte Contemporáneo de Girona. Fuente: Santiago Cirugeda.

1.1 Concepto

Gran parte de la obra de Cirugeda tiene como fin fomentar, mediante una educación no formal, el intercambio, la investigación y la promoción de un pensamiento autónomo crítico, tanto político como social, pero sobre todo generado de forma colectiva. En *El Niu* (Girona, 2008) (Figura 2), ‘nido’ en catalán, Santiago Cirugeda interviene la azotea de la Sala de La Rambla del Bólit, Centro de Arte Contemporáneo de Girona, instalando una construcción efímera ideada para llevar a cabo actividades de investigación y aprendizaje artístico colectivo. En ella se practica una educación libre, abierta y cooperativa que configura bienes de provecho común — procomún (Esaño, 2013: 320).

Estos espacios alternativos impulsan, entre otras, la educación no formal cada vez más en auge en el estilo de la ciudadanía en general actual, relanzando a la sociedad hacia un futuro mejor lleno de transformaciones (Abad, 2002: 421).

1.2 Metodología

El sistema que utiliza este arquitecto para alzar sus construcciones, es el del trabajo colaborativo y horizontal con la comunidad. Asume una forma diferente



Figura 3 · AAAbierta de Santiago Cirugeda, Recetas Urbanas (2006), en Granada. Fuente: Santiago Cirugeda.

Figura 4 · Ordenación y ocupación temporal de solares, de Santiago Cirugeda, Recetas Urbanas (2004), en Sevilla. Fuente: Santiago Cirugeda.

de edificar donde las personas son protagonistas tanto en la toma de decisiones urbanísticas como en sus construcciones. Crea espacios quiméricos basados en la ecología social: con y para la participación ciudadana, de forma que puedan ser autoconstruidos con pocos medios, rozando los límites de la legalidad si fuera preciso. Como defiende el abogado David Bravo:

La creación es, en realidad, un proceso colectivo. Ideas ajenas que tomamos y a las que imprimimos nuestra nota personal haciéndolas diferentes, historias ya contadas que, mezcladas con otras y con nuestra imaginación, adaptamos y actualizamos. (Bravo, 2005: 21).

Para la realización del aulario *AAAbierta* (Granada, 2006) (Figura 3), un lugar para la formación activa autogestionada, participaron los estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, que consiguieron desmontar entre todos una nave industrial para darle uso cultural tras el reciclaje y la autoconstrucción supervisada por el arquitecto.

Con esta metodología, Cirugeda refuerza aún más su discurso conceptual, asumiendo que el intercambio de pareceres, posturas y soluciones en el trabajo en equipo siempre es más enriquecedor que el individual e independiente (Alonso-Sanz, 2013: 117).

1.4 Forma

Por último, es la sostenibilidad en el ecosistema urbano lo que culmina de destacar la obra de este autor, fiel a las problemáticas del momento y a la conciencia de su tiempo. Para la elaboración de sus piezas utiliza materiales de desecho, reciclados o de acarreo. También la incorporación de prótesis a edificios ya construidos, laterales sobre balcones o cornisas o en azoteas, reivindicando pues, que un sistema ecológico de lo urbano también es posible.

En *Ordenación y ocupación temporal de solares* (Sevilla, 2004) (Figura 4), Cirugeda reutiliza cubas y otras herramientas de construcción, transformándolas y adaptándolas para crear espacios habilitados para el juego. El resultado final consistió en el montaje de éstos en diferentes solares repartidos por la ciudad, de forma que cualquier persona interesada en acceder lo hiciese de manera totalmente gratuita. Los lugares se situaban estratégicamente en aquellas barriadas de Sevilla con ausencia de parques infantiles en la zona, sobre todo las pertenecientes al Casco Histórico.

Aquí, el cuidado por la ciudad y el medioambiente se hace manifiesto, sirviendo de nuevo como lugar de encuentro. Es evidente hasta qué punto sus prácticas de creación participativa perseveran en el cuidado la sostenibilidad urbana o la promoción de una educación complementaria al ciudadano de diferentes edades y perfiles socioculturales.

2. Prácticas artivistas de intervención urbana:

Legalidad entre las cuerdas

A pesar de todo el derroche de compromiso social que desata la obra de Santiago Cirugeda, el áurea que la persigue no dista mucho entre lo legal y lo ilegal en la realidad urbana española y por tanto su aspecto revolucionario se confunde con lo subversivo o peligroso, tanto que puede ser declarado ilegal, ya sea porque desafíe la normativa u ordenanzas vigentes al respecto o por cuestiones de seguridad:

Cirugeda no tiene ningún modelo de ciudad. De hecho los trabajos de Cirugeda son casi como acciones de comando. [...] en Santi no hay discurso, hay acción. [...] Cualquier expresión de espontaneidad está ya directamente prohibida. Por tanto para ser ilegal no hay que hacer nada [...] Quiero decir, [...] en una ciudad como Barcelona y sospecho que como cualquier otra hoy por hoy, es imposible ser legal. (Manuel Delgado en Cebollero, 2010: 3'36'')

Para intentar evitar este farragoso asunto ante la ley, Cirugeda ingenia una táctica en torno a un término inexistente que lo hace suyo, lo “alegal”, todavía no aprobado por la Real Academia Española pero que lo será en su vigésima tercera edición (RAE, 2014). Etimológicamente, lo “alegal” es algo que escapa a lo legal o ilegal y que por tanto no está ni regulado ni prohibido. Es así como este artista se las idea para fabricar estrategias no recogidas en ningún compendio normativo y que por consiguiente no necesariamente han de ser consideradas prohibidas, aprovechando de este modo los vacíos legales en beneficio de la comunidad.

Además de las ya nombradas, ejemplo de ello son sus obras *Kuvus S. C.* (Sevilla, 1997), *Andamios* (Sevilla, 1998) o *Casa insecto* (Sevilla, 2001). Todo esto podría resumirse muy acertadamente con las palabras del argentino Mario Kaplún:

Los hombres y los pueblos de hoy se niegan a seguir siendo receptores pasivos y ejecutores de órdenes. Sienten la necesidad y exigen el derecho de participar, de ser actores, protagonistas, en la construcción de la nueva sociedad auténticamente democrática. Así como reclaman justicia, igualdad, el derecho a la salud, el derecho a la educación, etc., reclaman también su derecho a la participación. Y, por tanto, a la comunicación. (Kaplún, 1998: 63).

3. "Recetas Urbanas" para "Arquitecturas Colectivas"

Finalmente, Recetas Urbanas es el equipo de personas que da nombre al estudio de Santiago Cirugeda. Detrás de cada obra, también están ellos. El nombre viene dado por las piezas que realizan, de carácter transferible como si de un manual de instrucciones se tratara. Sus formas de trabajar, sus ideas, sus intervenciones en lugares siempre poblados de gente conforman lo que ellos mismos denominan sus "recetas urbanas", que además las difunden en Internet a través de una plataforma habilitada para ello -www.recetasurbanas.net-, accesible gratuitamente a toda persona ajena que quiera verse enriquecida con sus aportaciones.

"No me convence el tema de que el arquitecto tenga la verdad y el ciudadano tenga que seguir los preceptos del arquitecto. Yo no me lo creo" — señala Cirugeda. (Polito, 2009: 3). 'Soy más ciudadano que arquitecto' (VV.AA., 2008: 0'04"). Por ello, además de este portal web, también son pioneros en promover la creación de redes virtuales de colectivos con intereses parecidos en www.arquitecturascolectivas.net, como mAzetas de Sevilla, straddle3 de Barcelona o Arquitectura Expandida de Bogotá, apoyando así una educación mediática, sin fronteras y artística-cultural-visual adaptada a nuestros actuales contextos digitalizados, que podríamos denominar de pedagogía e-visual (Escaño, 2013: 319).

"Lo que hago es montar una red, que no existía, de comunicación para empoderarnos, para hacernos un poco más fuertes" — explica Cirugeda (Polito, 2009: 4-5). En definitiva, de lo que se trata es de trabajar a partir de una cultura libre, digital, cooperativa y auto-gestionada, la cultura del procomún.

Conclusiones

Santiago Cirugeda nos muestra cada día cómo a través de este tipo de prácticas artísticas se puede abocar una educación alternativa igualmente válida y enriquecedora para la sociedad, albergando en ella un futuro mejor de transferencia de conocimientos. Así lo manifiestan los ciudadanos, que participan de forma activa aún conscientes de que puedan rozar los límites de la ley.

Destacamos esta actitud y pensamiento crítico que subyace detrás de un compendio de obras que claman por una rebeldía decidida, sensata y razonada de forma autónoma necesaria, según este autor, para interpelar nuestro espacio social ante los poderes administrativos y gubernamentales, muchas veces inmorales, muchas otras injustos, que imperan hoy en nuestro modelo cotidiano de vida más allá de nuestras propias fronteras geográficas.

En definitiva, la obra de Santiago Cirugeda nos invita a reflexionar sobre el estado de las cosas, fomentando espacios donde la generación del procomún

sienta las bases para el éxito comunitario lejos de los cánones políticos que no reconocen la autogestión como medio de generación igualitaria del bien común.

Referencias

- Abad, M. J. (2002) "Educación artística en el ámbito de la educación no formal", *Arte, Individuo y Sociedad. Anejo I*. Madrid: UCM.
- Alonso-Sanz, A. (2013) "A favor de la Investigación Plural en Educación Artística. Integrando diferentes enfoques metodológicos", *Arte, Individuo y Sociedad*, 25 (1) Madrid: UCM.
- Bravo, D. (2005) *Copia este libro*. Madrid: Dmem.
- Cebollero, J. (2010) *Santiago Cirugeda — Recetas Urbanas*. Cebofilms. [Consult. 2013-12-18] Documental. Disponible en <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Db0ttwgQxCM>>
- Cirugeda, S. (2004) *Ordenación y ocupación temporal de solares*, Sevilla. [Consult. 2014-01-14] Arquitectura. Disponible en <URL: <http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=1&ID=0008>>
- Cirugeda, S. (2006) *AAAbierta*, Granada. [Consult. 2014-01-14] Arquitectura. Disponible en <URL: <http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=3&ID=0019>>
- Cirugeda, S. (2008) *El Niu*, Girona: El Bólit, Centro de Arte Contemporáneo. [Consult. 2013-12-18] Arquitectura. Disponible en <URL: <http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=4&ID=0042>>
- Curtichs, J. et al. (2011) *Sentido Social: La comunicación y el sentido común en la era de la Internet Social*. Barcelona: Profit Editorial. 296 pp.
- Esaño, C. (2013) "Educación Move Commons. Procomún, Cultura Libre y acción colaborativa desde una pedagogía crítica, mediática y e-visual", *Arte, Individuo y Sociedad*, 25 (2) Madrid: UCM.
- Kaitavuori, K. (2012) *Participation in Contemporary Art: Agency of Artists, Publics and Institutions*. Barcelona: ICCPR. 13 pp.
- Kaplún, M. (1998) *Una pedagogía de la comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Polito, S. (2009) *Entrevista a Recetas Urbanas. Una conversación con el estudio de Santiago Cirugeda*. Barcelona: space, form, words. [Consult. 2014-01-16] Entrevista. Disponible en <URL: <http://spaceformwords.wordpress.com/2009/09/07/entrevista-a-recetas-urbanas-una-conversacion-con-el-estudio-de-santiago-cirugeda/>>
- RAE (2014) *Avance de la vigésima tercera edición*. Madrid. [Consult. 2014-01-14] Etimología. Disponible en <URL: <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=alegal>>
- VV.AA. (2008) *Santiago Cirugeda — Arquitecto*. Madrid: Ecosistema Urbano. [Consult. 2014-01-12] Entrevista. Disponible en <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Go8hqfS1UY>>

Frágeis travessias: Marcus Vinicius e um corpo que se quer outro

*Fragile crossings: Marcus Vinicius and
a body that wants to be other*

RAPHAEL DE ANDRADE COUTO*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Educação Artística, com Habilitação em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ); Mestrando no Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (PPGCA/UFF).

AFILIAÇÃO: Colégio Pedro II; Departamento de Desenho e Artes Visuais. Campo de São Cristóvão, 177 — São Cristóvão — Rio de Janeiro — RJ, CEP: 20921-903, Brasil. E-mail: raphaelandradecouto@yahoo.com.br

Resumo: O texto desenvolve um breve olhar no trabalho do artista capixaba Marcus Vinicius (1985-2012), relacionando corpo e paisagem. Não apenas um corpo inserido em contextos paisagísticos, mas que reconfigura tempos e relações espaciais, no urbano e em espaços de natureza. Confrontando com os verbetes de Georges Bataille sobre informe e metamorfose, traça uma pequena reflexão sobre performance, arte e vida.

Palavras chave: arte contemporânea / performance / Georges Bataille / arte e vida / metamorfose.

Abstract: *The text develops a brief look at the work of the Brazilian artist Marcus Vinicius (1985-2012), relating body and landscape. Not just a body set within landscaped settings, but one that reconfigures times and spatial relations in urban spaces and nature. In comparison with the entries of Georges Bataille about formless and metamorphosis, draws a small reflection on performance, art and life.*

Keywords: *contemporary art / performance / Georges Bataille / art and life / metamorphosis.*



Figura 1 · Marcus Vinícius: *Escalera*.
Registro de performance, 2008, realizada
em Córdoba, Argentina.

1.

Uma escada num quintal qualquer. Ele a sobe lentamente, atravessa para o outro lado, desce. Volta a subir pelo mesmo lado que agora se encontra, e repete a ação algumas vezes, durante cerca de sete minutos. Marcus Vinícius para sempre que alcança o topo da escada: parece olhar para o céu, parece contemplar as árvores ali próximas. Uma travessia para alcançar o mais delicado.

Penso nessa travessia de Marcus Vinícius como uma travessia intensa de sua obra: um ir e vir constante, subir e descer, almejar espaços, ser espaços. Ao encontrar esse topo não se encontra o ápice ou o clímax, mas apenas mais uma parte do caminho que o aproxima de outros lugares, que o permite outras percepções do espaço, únicas ao artista. Nós, ao vermos o simples registro dessa “Escalera” (Figura 1) observamos o observador.

Talvez aí resida um entendimento interessante de performance: o artista possui uma percepção ímpar de sua ação, diferente da do público, que contempla a performance de uma perspectiva exterior. O artista, inserido na ação e observador único desse processo, é um público diferenciado, posto a riscos e a reflexões únicas do fazer artístico.

Olhar único, a contemplação solitária assume riscos desse corpo: não apenas o risco de cair da escada mas de que esses diferentes ângulos — da altura, da escalada, desse ir e vir de artista tragam outras sensibilidades, outras fragilidades.

O artista aqui encontra-se não apenas como um realizador da ação, mas como observador e também como *paisagem*. Ao ser observado, ao aproximar-se

de detalhes das árvores, de subir o muro e de deslocar nossos olhares, apresenta um querer vir a ser mais que um corpo, mas ambiente.

Penso aqui na proposição de Georges Bataille sobre *Metamorfose*, como uma “necessidade violenta” de livrar-se da prisão e do que foi perdido: “a inocente crueldade, a monstruosidade opaca dos olhos, a dor distinta das pequenas bolhas que se formam na superfície da lama, o horror que se liga à vida como uma árvore à luz”. (Bataille, 1968: 184)

Ao subir as escadas, caminhar sem um objetivo definido mas apenas um caminhar por si só, ligar-se ao espaço, me faz pensar nessa *necessidade violenta* de ser algo além da “burocracia, dos documentos de identidade, (de) uma existência doméstica rancorosa”. (Idem) O performer traz um olhar e um desejo de pulsar outro ritmo, de trazer o homem à sua crueza e natureza próprias, de ser parte de um ambiente. Não apenas uma natureza selvagem, como vocífera Bataille, de retornar aos seus desejos animalescos, mas de uma natureza do homem inserido em um contexto contemplativo, disfuncional, sem classificações.

No clássico texto “Body Art and Performance” Lea Vergine defende as questões de uma arte de ação dos anos 1970, sobretudo, não apenas voltada para um pós-pintura de ação, mas para uma crueza e natureza do homem:

Homo não é sequer Faber ou Ludens ou Sapiens. *Ele é simplesmente um homem sem o mito, sem moral, apologia ou alegoria; ele é apenas um homem cheio de medos de uma banalidade ininterrupta, cheio de condenáveis afeições e desafeições. Ele vive com seus atos de piedade e obscenidade, com seus intestinos vermelhos e impuros, com seu gosto para a decadência e a expiação.* (Vergine, 2000: 16)

Esse homem natural, contemplativo, sem mitos e mistérios, mas com sua natureza animal presente em diálogo com o mundo (natureza e cultura) me faz pensar no que Marcus Vinicius traz como uma proposta de *metamorfose*, pois ao tornar-se paisagem e objeto, este não se tornaria mais humano ainda? O desejo metamórfico aqui não é mimético, embora se possa pensar nesse *mimetismo* no sentido dado por Roger Calliois, de luxo e não de necessidade. Assim como no reino animal muitas vezes a borboleta que se camufla em folhas é entendida inicialmente como uma defesa, corre o risco de ser devorada por um animal (de outra ou mesma espécie) que ataca a folha e não a borboleta, um entendimento de *metamorfose* aqui não passaria por esse *desejo luxuoso*, de tornar-se algo não por necessidade, mas como *tarrafa*, como um corpo que se quer outro?



Figura 2 · Marcus Vinícius: Ciervo.
Fotografia (2011).

2.

The artist is Warrior: tarefa do artista metamórfico, a batalha de se repensar e repensar os espaços está na pauta da poética de Marcus Vinícius: como na linguagem original da performance, parte de uma ação ritualística, mas num ritual por si mesmo: altera sua natureza do corpo com máscaras, tintas, objetos, que não apenas propõem novas marcas e cicatrizes como também trazem textos significativos. O texto tatuado na pele já coloca as performances num ambiente de luta: o artista que deseja uma batalha poética, de abrir as portas para que os desejos, instintos e a crueza humana se posicionem (Figura 2).

Essa *tarefa batalha* do artista guerreiro me faz pensar no verbete de Bataille sobre o *informe*, não como ausência de forma mas como uma forma que torna-se outra coisa, que “rebaixa a exigência que cada coisa tenha sua forma” (Bataille, 1968: 178), enfrentando a necessidade da filosofia de classificar tudo assim como a ciência. “Pelo contrário afirma que o universo não se assemelha a nada e que o *informe* volta a dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro.” (idem)

Corpo aqui então é pensado como *verbeta*: como texto, como espaço de desejo, potência. Ser *qualquer coisa* como uma tarefa, um trabalho, uma necessidade. Metamorfosear-se, mimetizar-se, contemplar o mundo de outras formas. Guerreiro do corpo que se quer outro, Marcus Vinícius expõe o corpo como uma questão de crueza, de um *estar de fato no mundo*.

E, na pele marcada, tatuada, suja com os rastros, materiais e exposições que o artista se coloca na guerra:

A pele recebe o depósito das lembranças, estoque de nossas experiências ali impressas, banco de nossas impressões, geodésicas de nossas fragilidades. Não procurem fora, nem dentro da memória: a pele é toda gravada, tanto quanto a superfície do cérebro, toda escrita também, talvez da mesma maneira. (Serres, 2001: 71)

A guerra do artista no mundo é expor as fragilidades.

Ao percorrer as ruas de Ipanema, no Rio de Janeiro, com o corpo recoberto por uma faixa adesiva escrita *Frágil* (Figura 3) o artista capixaba expõe sua máxima colocação no mundo. Contempla nos pequenos espaços dado aos olhos na *embalagem* enquanto é visto pelos transeuntes. Sua presença contrasta fortemente com a famosa paisagem, e, ao contrário de *Escalera*, propõe um conflito com o lugar: desvia os olhares pra seu grito mudo de corpo-artista, sua intervenção não aponta para a paisagem, mas alerta para uma percepção de corpos diferenciados no espaço.



Figura 3 · Marcus Vinícius: *Frágil III*. Performance realizada no bairro de Ipanema, Rio de Janeiro, 2011.

A batalha do artista guerreiro também é política. A dor da pele marcada pelo excesso de adesivos, o texto que grita em vermelho para um corpo que se revela frágil, ao contrário dos esconderijos e armaduras que muitas vezes nos impomos nos rótulos de *Faber Ludens* ou *Sapiens*. Mas carrega nessa cruzada uma palavra, que, como coloca Paul Zumthor, não tem uma digestão fácil:

Para ir ao sentido de um discurso, sentido cuja intenção suponho naquele que me fala, era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. (Zumthor, 2007: 76-77)

A palavra aqui, marcada no corpo (seja como adesivo ou tatuagem) cria essa tensão entre densidade e travessia: há aqui um grito mudo, vermelho, que se desloca num espaço de corpos saudáveis como é a praia, que desvia e enfrenta os padrões expondo suas próprias fraquezas. Mas não é um grito de socorro: ao contrário, o grito mudo de Marcus é um grito pra cada interior, de atentar-se, assim como em *Escalera*, para um espaço de si e do mundo, de se colocar e retirar

máscaras, de dialogar conscientemente com o corpo e os espaços. Uma luta de poder ser uma aranha e um escarro.

3.

O artista guerreiro se tornou mártir. Morto em 2012, aos 27 anos, após uma performance realizada na Mongólia, ainda em situações não-esclarecidas totalmente, deixou questões dessa arte como batalha. A metáfora militar do artista se enquadra nessa batalha de uma vida curta e intensa: como qualquer outro artista de performance, arte e vida se aproximaram de modo intenso, a ponto de interrompê-la precocemente.

Marcus Vinícius apresenta um legado de um corpo aberto, e sua natureza, incorporando elementos não como classificação mas como resignificação desse corpo. Se aproxima de uma performance mais histórica por essa brutalidade e simplicidade. Esse corpo primitivo, primário, primeiro, que se camufla e se destaca — metamorfose livre, que transita entre formas gerando a dificuldade de se classificar esse espaço de marcas, textos e significados.

Referências:

Bataille, Georges (1968) *Documents*. Paris: Mercure de France.
Serres, Michel. (2001). *Os Cinco Sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
Vergine, Lea. (2000) *Body Art and Performance*. Milão: Skira Editora,
Vinícius, Marcus (2008) *Escalera*. Vídeo.

Disponível em <http://migre.me/hBgCk>
Vinícius, Marcus. (2011a) *Bicho do mato*. Disponível em <http://migre.me/hBgA6>
Vinícius, Marcus (2011b) *Frágil*, Disponível em <http://migre.me/hBgIn>
Zumthor, Paul. (2007) *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify.

Rever, o retrato ressignificado

'Rever': the (re)signified portrait

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, artista visual. Graduação em Comunicação Visual na Escola de Belas-Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestrado e Doutorado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora e pesquisadora na área da fotografia, UFRGS, Fabico, Departamento de Comunicação.

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

Resumo: O artigo que apresento tem como foco o trabalho da artista visual brasileira Rochele Zandavalli (1980), mais precisamente a série Rever. A série em questão possui como temática principal o retrato fotográfico. Para além da imagem registro, a artista propõe um novo ponto de partida para outras histórias. Portanto a proposta é a de refletir acerca da apropriação e ressignificação do retrato fotográfico feita por Zandavalli na série Rever. Pensar o modo como a artista potencializa o novo nessas imagens, pensar a poética construída. O referencial teórico escolhido inclui autores como Fabris (2004), Barthes (1984), Fatorelli (2003) e Rouillé (2009) e relatos da própria artista (2012).

Palavras chave: retrato fotográfico / Rever / ressignificação.

Abstract: *The article I present focuses on the work of Brazilian visual artist Rochele Zandavalli (1980), most precisely the series "Review". This series has the photographic portrait as the main theme. Beyond register-image, the artist proposes a new bottomline to other stories. Therefore the proposition is to think over appropriation and ressignification of the photographic portrait done by Zandavalli in the series "Review". It is to think the way that the artist potentiates the new in those images, to think the poetics built. Theoretical references are Fabris (2004), Barthes (1984), Fatorelli (2003) and Rouillé (2009), as well as the artist herself (2012).*

Keywords: meta-paper / conference / referencing.

Introdução

O artigo que apresento tem como foco o trabalho da jovem artista visual brasileira Rochele Zandavalli (1980), mais precisamente a série *Rever*, apresentada no Santander Cultural na cidade de Porto Alegre, RS, Brasil no ano de 2012. A série em questão possui como temática principal o retrato fotográfico. Entretanto não encontramos aí o papel que lhe foi imputado ao longo da história, o de forjar identidades. Zandavalli nos propõe exatamente o oposto. São imagens de anônimos, adquiridas em diferentes partes do mundo, retrabalhadas pela artista através de técnicas diversas como o bordado e/ou a pintura. Não são o que esperamos ver ao vê-las. Para além da imagem registro, contaminada de lembranças, a artista nos propõe um novo ponto de partida para outras histórias, urdidas por ela e por nós.

A proposta que aqui se coloca é a de refletir acerca da apropriação e ressignificação do retrato fotográfico feita por Zandavalli na série *Rever*. Para tanto, é preciso pensar o modo como a artista potencializa o novo nessas imagens, pensar a poética construída. O referencial teórico escolhido inclui autores como Fabris (2004), Barthes (1984), Fattorelli (2003), Rouillé (2009) e relatos da própria artista (2012).

1. O percurso criativo

Na série proposta, *Rever*, a artista alinhava diferentes elementos recorrentes em seu processo criativo, ligados significativamente ao trabalho desenvolvido no laboratório químico fotográfico, berço de sua formação em Artes Visuais. Seu contato com a fotografia teve início na graduação em Comunicação Social, que não concluiu, na Universidade federal do Rio Grande do Sul. Após transferência para o Bacharelado em Artes Visuais na mesma universidade, Zandavalli manteve o vínculo com o laboratório fotográfico da primeira graduação. No Núcleo de Fotografia da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico), exercendo funções variadas como monitora das disciplinas de fotografia, monitora do Laboratório de Fotoquímica e professora junto aos cursos de Extensão em Fotografia promovidos pelo Núcleo, a artista desenvolveu seu gosto bem como o “[...] fascínio relacionado aos materiais, à formação da imagem na câmera obscura, à projeção, à cor, às reações e às transformações envolvidas no processo fotográfico de base química” (Zandavalli, 2012: 15). Tais fatores foram determinantes na relação da artista com o processo fotográfico e nos resultados que obteve com ele, vale dizer, criando uma linguagem e poética próprias.

Tal imersão, portanto, marca o percurso artístico de Zandavalli, contribuindo de modo significativo para a linguagem e a poética daí resultante. Marque-se

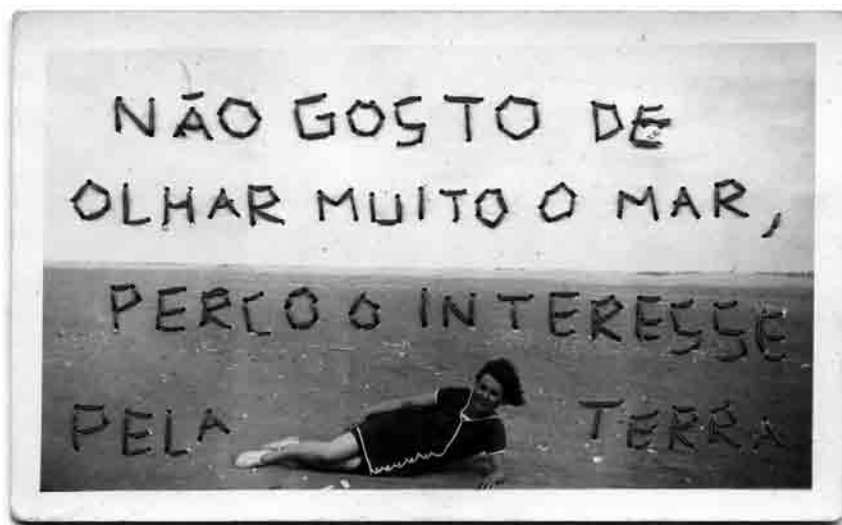


Figura 1 · Rochele Zandavalli, *Mareados*, série *Rever*: retratos resignificados, 2009-2012. Fotografia apropriada e bordada. 9 x 12 cm. Fonte: catálogo da exposição *Rever* (2012).

que a opção pelo processo analógico/químico/manual, contexto e condição das imagens com que trabalha, permeia todos os procedimentos utilizados, desde a apropriação de imagens já existentes, as montagens e justaposições, as colorizações, os bordados, os textos sobrepostos às imagens até a ficcionalização dos retratados (Zandavalli, 2012), como se pode observar, por exemplo, na imagem a seguir (Figura 1).

Observa-se uma mulher deitada na areia de uma praia, de costas para o mar. Ela posa com um leve sorriso dirigido muito provavelmente ao fotógrafo (um parente ou amigo). A frase bordada pela artista, agora parte da imagem, “não gosto de olhar muito o mar, perco o interesse pela terra” torna a imagem até então banal, misteriosa. Essa mulher anônima ganha ares de complexidade e nos coloca frente a um enigma a ser decifrado. O “isso foi” barthesiano (Barthes, 1984), com a intervenção de Zandavalli, adquire novas possibilidades, virtualidades até então não contidas na imagem. Então, com o gesto final da artista uma nova referência, atualizada, é criada. Como consequência, através das hibridizações que provoca, Zandavalli cria um suplemento na imagem — visto como um intensificador de reflexão e pensamento. Tal suplemento caracteriza a Imagem Cristal (Fatorelli, 2003).

1.1 A Imagem Cristal

A Imagem Cristal, conceito operador da produção fotográfica criativa, e, portanto operante aqui, é aquela, segundo Fatorelli (2003), pesquisador e fotógrafo brasileiro, em que o que predomina não é mais “[...] as variáveis preexistentes à imagem [...] temporalmente localizáveis e espacialmente identificáveis [...]”, (2003: 32). Ou seja, a coisa em si que um dia existiu. Autônomas, essas imagens, livres “[...] do vínculo remiscivo de origem situam-se em um presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos” (2003: 33). A Imagem Cristal cria/ possibilita um hiato ou falha, “uma perturbação visual ou cognitiva, que estabelece essas novas relações da imagem com o virtual” (Fatorelli, 2003:33). Essas imagens são como presentificações, atualizações expressas em dados arranjos do visível. Elas provocam a suspensão do aqui e agora (mobilizam diferentes extratos temporais e espaciais), possibilitando nexos com um imaterial e propiciam uma aventura da percepção. Na imagem Cristal já não importa o que é real ou imaginário, porém o caminho do meio, também buscado por Zandavalli na série aqui trabalhada.

Creio que a série *Rever* possui as características elencadas da Imagem Cristal. Sua potência se configura na ampliação do universo do visível, na possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades que se presentificam na visada do leitor. Como já dito, são imagens suplementares e o dialogismo é sua condição de realização. Com tal conceito, percebe-se e se expõe uma questão cara a artista que é a de refletir sobre o grau de aderência das imagens à referência. Nota-se que esta aderência é variável, havendo cargas diferentes de subjetividade ou objetividade de acordo com as relações estabelecidas dessas mesmas imagens com o tempo e como espaço.

1.1.1. Questões caras à artista

Considero importante marcar que no trabalho desenvolvido por Zandavalli há uma busca por certa materialidade física das imagens. Há uma valorização da condição objetual da imagem. Tal materialidade permite que se percebam os efeitos conceituais deixados pelo uso da tecnologia analógica e pelo gesto manual da artista (linhas, bordados, textos e cores acrescentados às imagens). Essa valorização cria uma linha condutora para a inserção do leitor na ficção proposta. Pode-se dizer que artistas como Zandavalli, que valorizam o físico e o material no processo fotográfico, não encaram o suporte como inerte e neutro na composição de sua obra (Cotton, 2010).

Ainda sobre questões caras à artista e complementando o exposto acima, percebe-se uma preocupação, pelas escolhas feitas, com aquilo que perece, que gasta, vinca, enruga e morre. O processo analógico, em preto e branco,

potencializa essas questões — as imagens em preto e branco marcadas pela passagem do tempo trazem de modo contundente a temática da finitude humana.

Outra questão importante é a ideia de palimpsesto que transpassa a série *Rever*. As imagens apropriadas e ressignificadas trazem marcas de sua errância traduzida em um apagamento inicial, uma espécie de marca d'água que permite vislumbrar anterioridades. O amarelado das cópias, as dobras e ranhuras do papel, um figurino de época dão pistas de um tempo a muito passado. Sobre essa superfície original, preenhe de uma memória alheia, outras camadas são acrescentadas através de bordados e cores: novos diálogos vão se construindo. Todavia, essas imagens desterritorializadas e ressignificadas trazem latente uma história adormecida.

2. Retratos fotográficos ressignificados

A série *Rever*, como exposto na introdução deste artigo, possui como temática principal o retrato fotográfico. Todavia, não encontramos aí o papel que lhe foi imputado ao longo da história: o de forjar identidades e servir de moldura para uma individualidade. O retrato ressignificado proposto por Zandavalli não passa pela questão bathesiana do contato da coisa que um dia existiu e tocou a superfície fotossensível “que, por sua vez, meu olhar vem tocar” (Barthes, 1984: 122). Nessas imagens o que se busca não é congelar no tempo os valores individuais do sujeito representado, dando-lhe um lugar na história, mas ao contrário, criar estórias, fabular novos destinos e possibilidades.

Diferentemente do historiador, que busca no retrato fotográfico fugazes e efêmeras figuras humanas congeladas em uma pose — a reconstrução de uma realidade passada através da compreensão daquilo que vê — Rochele Zandavalli tem como proposta outra aventura. Suas escolhas envolvem imagens fotográficas antigas, de rostos anônimos pertencentes a indivíduos perdidos no tempo, esquecidos em bancas de feiras e biques. São imagens desgarradas de um passado que as ancore, e o intento da artista não é o de fazer ressurgir a vida preservada na latência da imagem fotográfica. Tampouco se interrogar sobre as origens de cada uma dessas imagens, coletadas ao longo de três anos em diferentes cidades, biques e antiquários das Américas e Europa. Como diz Zandavalli, “Um dos únicos pressupostos para que um determinado retrato possa participar da série, é o de ter total ou parcialmente oculta sua trajetória anterior” (2012: 1). Interessa à artista o desconhecimento do percurso dessas imagens, seu desejo não é a memória encapsulada na superfície bidimensional. Sua poética aspira dar as imagens da série outras estórias, possíveis através de suas interferências. Tais interferências provocam reconfigurações que permitem a

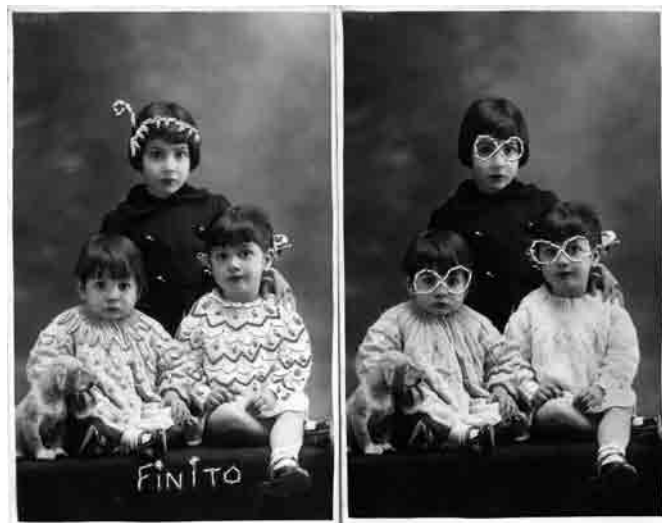


Figura 2 · Rochele Zandavalli, *Série Rever: retratos resignificados*, 2009-2012. Fotografia apropriada e bordada. 22 x 28 cm. Fonte: catálogo da exposição *Rever* (2012).

Figura 3 · Rochele Zandavalli, *Série Rever: retratos resignificados*, 2009-2012. Fotografia apropriada e bordada. 15 x 10 cm cada. Fonte: catálogo da exposição *Rever* (2012).

artista e aos observadores de sua série fabular mais livremente novos afetos e potencializar novas memórias não mais apegadas ao puro índice fotográfico — nessas imagens o retratado torna-se outro, um ser fabulado e ficcionado.

Na imagem a seguir (Figura 2), uma típica fotografia de família, clássica de um álbum — álbuns, a princípio, guardam memórias visuais de família —, observa-se a estrutura parental de uma família que se construiu para a pose (Rouillé, 2009). Pode-se imaginar que o casal mais idoso, central na imagem, são os patriarcas. Pela semelhança dos traços, é possível serem os pais do homem em pé à direita de quem olha a fotografia. A mulher no extremo oposto, à esquerda, provavelmente a filha solteira. A jovem prole, formada por quatro crianças são possivelmente os filhos do casal à direita e netos dos patriarcas. Não parecem abastados. As conjecturas feitas poderiam ter uma resposta certa dada por um historiador, mas não é isso o buscado por Zandavalli. Evidente que tais elucubrações mentais sempre estarão presentes, são provocadas pelo rastro dessas antigas presenças, além do que, na visada, certa tendência projetiva é ativada por quem lê a imagem.

Enfim, por sobre a camada referencial e temporal que é dada a ver na fotografia, a artista acrescenta uma nova camada, ficcional, criada pela presença dos bordados sobre a superfície da imagem: pássaros coloridos e tropicais pousados por sobre os ombros dos personagens retratados, como anjos da guarda ou animais de estimação (criam um alvoroço). Apenas em dois personagens eles voam, como que em abandono do grupo. A pequena menina que pousa a mão na perna da provável avó, não recebeu nenhum bordado da artista. As presenças e ausências anunciadas (pelos bordados) fabulam devires, desarranjam o papel moral que, de acordo com Fabris, “[...] transforma o retrato no exemplo visível de virtudes e comportamentos a serem partilhados pela sociedade” (2004: 39). Zandavalli realiza uma espécie de iconoclastia sobre o modelo original. Não se sabe bem se ironiza ou brinca. O que se sabe é que essa imagem se transforma em um Cristal.

Na sequência observa-se uma nova imagem (Figura 3), em díptico, com três meninas representadas, possivelmente irmãs. Essa imagem díptica é formada por duas fotografias cuja base referencial é a mesma. Ambas as fotografias receberam bordados, uma das características do gesto apropriativo de Zandavalli, tornando-se singulares. Elas tecem entre si um diálogo que, entre outras coisas, remete a condição de múltiplo da fotografia, mas que paradoxalmente, não replica o mesmo (os bordados acrescentados transformam as fotografias gêmeas em outras; existe também uma pequena diferença de densidade entre as fotografias). O símbolo do infinito, bordado como uma espécie de óculos, na

fotografia à direita de quem olha, e o bordado da palavra “finito” na imagem à esquerda, indicam a condição histórica do indivíduo, remetendo a questões relacionadas à finitude humana, temática que perpassa o trabalho da artista. Chama atenção na fotografia à esquerda, o adereço bordado na cabeça de uma das meninas, central em relação às duas outras, lembrando uma melindrosa, figura feminina que marcou os anos 1920, retirando a seriedade proposta pela pose original. Enfim, são múltiplos e diversos os caminhos a seguir quando se está frente a uma imagem que se apresenta como um Cristal, como a aqui proposta por Zandavalli.

Conclusão

Sinto que ao escrever sobre o trabalho de Rochele Zandavalli fui de certo modo contaminada pelo seu método de trabalho. Como no bordado, eu tinha um risco, um desenho a seguir, mas minha agulha gráfica teceu linhas de ida e volta criando caminhos inesperados e rizomáticos (Deleuze & Guattari, 2011) como o trabalho de Zandavalli. As possibilidades de abordagem surgiram múltiplas e fui fazendo escolhas que me pareceram fazer ressonância com sua poética.

Marco que essa ressignificação do retrato fotográfico proposta pela artista também me ressignifica, torno-me com suas imagens, várias. Me pego a fabular e inventar novas referências. Deixo-me invadir por passados virtuais de minhas lembranças e permito que elas se atualizem num “entre-lugar” (passado-futuro) de reconstrução permanente ao qual se dá o nome de presente.

Referências

- Barthes, Roland (1984). *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 85-209-0480-7
- Catálogo de Exposição. *Rochele Zandavalli – Rever*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2012.
- Cotton, Charlotte (2010). *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-243-2
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2011). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrênia*. Vol. I. São Paulo: Editora 34. ISBN: 978-85-85490-49-2
- Fabris, Annateresa (2004). *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN: 85-7041-401-3
- Fatorelli, Antônio (2003). *Fotografia e Viagem. Entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ. ISBN: 85-7316-323
- Rouillé, André (2009). *A Fotografia. Entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: SENAC. ISBN: 97-8857-3598-766
- Zandavalli, Rochele (2012). *Rever: retratos ressignificados*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, Brasil.

Mónica Cid e o(s) iDesenho(s) de Observação no iPad/ Tablet: as heterodoxias intencionais do olhar e do gesto para lá da janela de Alberti

*Mónica Cid and the Observational iDrawing(s)
in iPad/ Tablet: intentional heterodoxies of gaze
and gesture beyond of Alberti's Window*

SHAKIL YUSSUF RAHIM*

Artigo completo submetido a 27 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Shakil Yussuf Rahim: Portugal, arquitecto e desenhador. Licenciatura em Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUTL). Mestrado em Urbanística, Universidade de Lisboa, Instituto Superior Técnico (ISTUTL). Doutoramento em Arquitectura, ramo Desenho, Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Arquitectura (FAUL); Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design (CIAUD). Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário, Alto da Ajuda, 1349-055, Lisboa, Portugal. E-mail: shakil.rahim@fa.utl.pt

Resumo: O presente artigo estuda os desenhos de observação, da desenhadora Mónica Cid, realizados com recurso ao iPad e à aplicação Brushes. O desenho digital alterou o suporte, a parametrização do riscador, os tempos de representação, as lentes de escala e as possibilidades de edição e publicação. A amostra de desenhos analisada mostra padrões na utilização do contorno e da mancha, numa investigação centrada na perspectiva, na luz do espaço e na posição da figura humana.

Palavras chave: Mónica Cid / Desenho de Observação / Desenho Digital / iPad / Portugal.

Abstract: This article studies observational drawings, of draughtsperson Mónica Cid, using the iPad and the Brushes app. The digital drawing has changed the support, medium parameters, representation times, the lenses of scale and scope for editing and publishing. The drawings sample analyzed shows patterns in the use of contour and tone. It is an investigation centered on perspective, space light and the position of the human figure.

Keywords: Mónica Cid / Observational Drawing / Digital Drawing / iPad / Portugal.

Introdução

A desenhadora e arquitecta portuguesa Mónica Cid desenvolve actualmente o seu trabalho profissional em torno do desenho, enquanto disciplina e motivo que orienta outras modalidades das artes visuais tais como a ilustração, a comunicação gráfica e a animação. Complementa a sua prática com o ensino, através das aulas e workshops que ministra.

Investiga o desenho como possibilidade de alargar as fronteiras do conhecimento gráfico sobre o mundo visual. Nesse processo de alargamento, envolve a tradição com novas tecnologias através da produção de desenhos de observação com recurso ao iPad da *apple*. Este desenho digital “*do tirar pelo natural*”, através do *tablet*, é uma nova janela de observação, registo e memória por parte da desenhadora. O objecto de estudo deste artigo é uma amostra destes desenhos de observação. O objectivo é procurar de que forma a personalidade gráfica da autora se cruza com a especificidade do meio, suporte e riscador de base tecnológica. Descrever, neste quadro de alterações, os padrões e os desvios gráficos presentes em relação aos meios tradicionais de ver e desenhar.

1. A App e o Hiperdesenho

A variação de riscadores e suportes utilizados para desenhar, foi desde de sempre, uma forma de diferenciação dos registos gráficos (Derdyk *et al.*, 2007). Da pedra que risca a parede da gruta, passando pelo lápis ou pelo pincel, até à invenção do rato por Engelbart, as extensões da mão que produzem a marca divergem na natureza específica da linha ou mancha que daí resulta. A sua manipulação pelo corpo, em diferentes velocidades, ângulos e pressões, procuram descrever as propriedades físicas do mundo visual. Estas ferramentas de desenho e alterações de suporte, foram



Figura 1 · Mónica Cid, *Desenhando galinhas e gansos...*, *Brushes/iPad*, 2013.

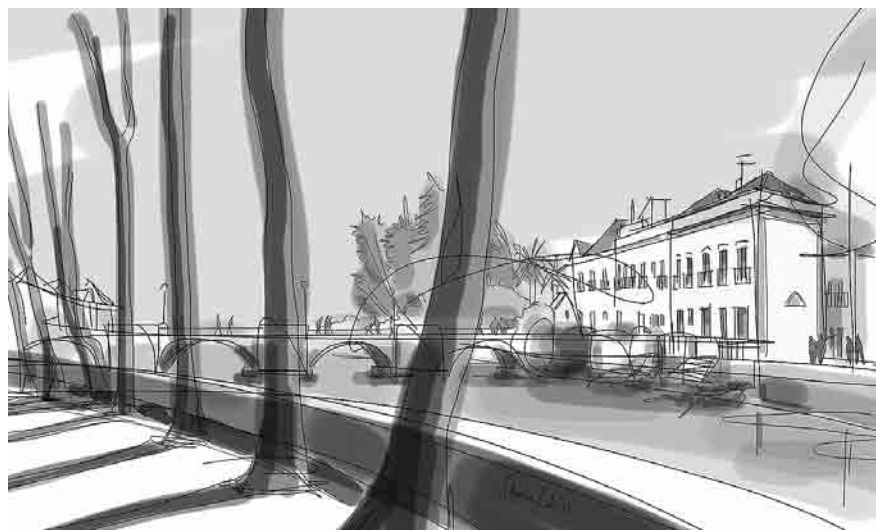
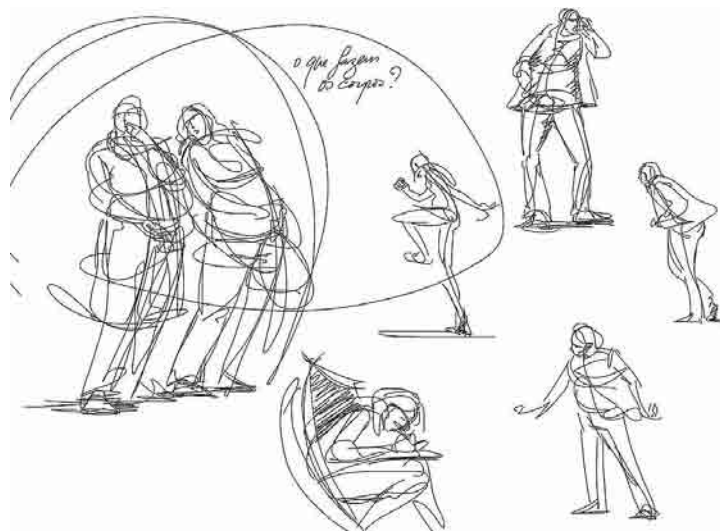


Figura 2 - Mónica Cid, *Workshops Outono/ Inverno 2012*, Estudos de movimento de figura humana, *Brushes/iPad*, Lisboa, 2012.

Figura 3 - Mónica Cid, *Encontro em Tavira*, Vista do Rio Gilão e ponte antiga, *Brushes/iPad*, Tavira, 2012.

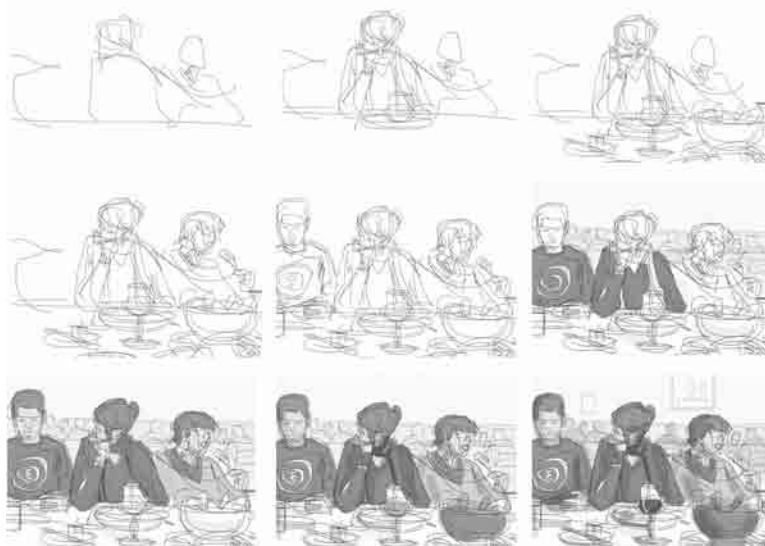
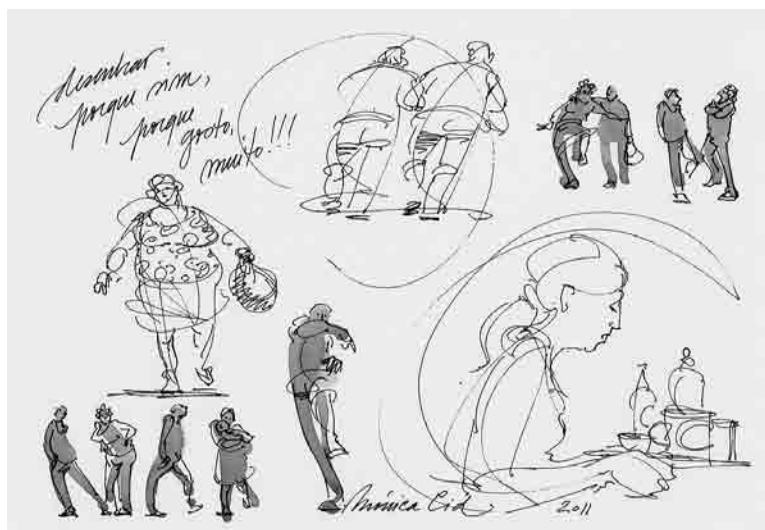


Figura 4 · Mónica Cid, *Desenhos para os organizadores portugueses do USK Symposium em Lisboa*, Estudos de movimento figura humana, caneta e aguada sobre papel, Lisboa, 2011.

Figura 5 · Mónica Cid, *Almoço em Grândola*, Sequência de imagens-vídeo, Brushes/iPad, 2013.

em cada época a expressão do avanço tecnológico, social e cultural das suas comunidades (Molina *et al.*, 2002), integrando a tradição com novas soluções visuais.

Com a queda do muro de Berlim, e o advento de uma sociedade baseada na informação e no conhecimento, a emergência do *pixel* abriu uma sucessão de janelas virtuais. Neste quadro, assistiu-se na primeira década do século XXI à multiplicação de softwares de produção de imagem. O aparecimento de novos dispositivos electrónicos, como os telemóveis inteligentes e *tablets*, tornaram disponíveis várias aplicações digitais, usualmente abreviadas por *app* (Campbell *et al.*, 2013). O desenho de produção electrónica, ou *hiperdesenho*, adquiriu maior portabilidade com estes *softwares* de bolso, facilitando o desenho ao ar livre, tal como havia acontecido com a generalização do tubo de tinta a partir da segunda metade do século XIX (Huyghe, 1994).

Neste contexto tecnológico, Monica Cid utiliza o *tablet* iPad (*apple*, IOS, 241,2 × 185,7 × 8,8 mm, ecrã de 9,7', 1024 × 768 px, 132 pixels por polegada, 24 bits). Ainda que existam disponíveis muitas aplicações orientadas para produção gráfica (*Sketchbook*, *ArtRange*, *Procreate*, etc.), Cid desenha com uma *app* de distribuição livre, a *Brushes*. Esta aplicação funciona como um estirador. Organiza no mesmo interface, o suporte, as diferentes características dos riscadores e as ferramentas de edição. Permite, ainda o armazenamento dos desenhos, com uma área de trabalho sempre arrumada (Figura 1).

2. A Divisão Parâmetrica do Riscador

O meio digital, trouxe possibilidades, inibições e rupturas. Uma das profundas alterações ocorreu ao nível do riscador. O desenho deixa de estar dependente da espessura do riscador físico; este uniformizou-se. O pincel digital, do *Brushes*, funciona através da selecção por segmentação de parâmetros visuais: geometria, cor, espessura e intensidade (transparencia/ opacidade). Esta divisão parâmetrica das características torna a utilização mais consciente, e reduz a espontaneidade da descoberta ocasional (Xu, 2012). A alternância da linha e da mancha, depende de forma objectiva, da selecção *a priori* do número de *pixels* da espessura da pincelada. A intensidade depende do uso de funções como transparência, e não da pressão motora ou alteração de direcção do riscador.

A utilização da caneta digital aproxima o corpo físico do riscador com o dos materiais tradicionais (Hawks, 2010). Assiste-se a uma maior simulação da mão ao riscar. Este retorno à mão tridimensional, em substituição do plano xy do rato/ cursor, altera a forma usual de desenhar no meio digital. Por outro lado, a organicidade do dedo sobre o ecrã táctil elimina intermediários nos processos cognitivos.

Pela lei de conservação da massa de Lavoisier, o desgaste dos materiais físicos (grafite, carvão, tinta, etc.) transforma-se em marcas de desenho (Rawson, 1987). No suporte digital, a matéria não desaparece, e é substituída pelo desgaste de energia

(bateria do dispositivo). Um corte de energia, interrompe a produção e impossibilita o acesso a desenhos que não tenham sido gravados ou impressos.

3. O Ecrã de *Alberti* e as Lentes *Zoom in/Zoom out*

A generalização de ecrãs e a interactividade das superfícies *multi-touch*, interpõe um filtro de luz entre o olho e o espaço de representação (Furtado, 2003). O ecrã tem uma dupla função: mediar a produção e permitir a leitura do desenho que não passa por um processo de impressão. O desenho no ecrã é apresentado, por defeito, com brilho e reflexo. A gestão e definição de luz e cor do ecrã em que produzimos ou visualizamos o desenho vai alterar as condições de iluminação com que vemos a cor (Conci *et al.*, 2008), e pode assim adular o desenho.

O ecrã físico e a página digital são corpos diferentes. As novas plataformas prolongam o espaço da janela perspectiva de *Alberti*, numa grelha de pixels que altera a escala e os limites do enquadramento visual através de lentes *zoom in/ zoom out* (Friedberg, 2009). Permite a navegação intuitiva sobre o desenho através de uma dilatação do espaço. Há uma sucessão de tamanhos reais e a escala 1:1 do ecrã deixa de ser o enquadramento. Alterna entre uma visão panorâmica e a visão do detalhe. A perspectiva como forma simbólica (Panofsky, 1993) é adaptada aos novos tempos. A simples alternância de posições, paisagem e retrato, incorporada no *tablet*, também alteram a escala do desenho.

Existe, por outro lado, uma ampliação de possibilidades de alteração da janela do desenho, com derivações de primitivas. Tais como edição de desenhos por multiplicação de *layers* e utilização de funções como “apagar”, “voltar atrás”, “copiar”, “cortar”, etc. Uma mala de ferramentas que estimula a combinação fragmentada de marcas gráficas por camadas. A borracha digital adquire espessuras diferentes (até 512 px.) e a eliminação de erros não deixa marcas.

As características tradicionais do suporte tendem a se uniformizar. A folha digital não tem verso e perde a textura (Gomes *et al.*, 2012). Não há necessidade de deixar secar a tinta.

4. Os *iDesenhos* de Observação

A expressão e a precisão gráfica dos *idesenhos* de Mónica Cid apresentam um conjunto de características visuais constantes, com recurso a dois elementos da gramática de desenho: a linha como contorno e a mancha como massa/ luz. Ainda que a aplicação *Brushes* apresente 14 tipos de tramas editáveis (tamanho, densidade, intensidade, ângulo e espaçamento), as diferenças nos parâmetros dos riscadores dos desenhos digitais de Cid não apresentam grande diversidade. As escolhas de geometria da pincelada e as espessuras de linha e mancha mantêm-se regulares, no mesmo desenho e entre desenhos.

No contorno, predomina a linha preta de espessura fina e regular, com redução de espessura apenas em elementos de escala decorativa. A intensidade da linha não varia, apresentando uma linha opaca e uniforme. Para além da geometria binária, a expressão da linha é rápida, enérgica, orgânica e espontânea, como se vê na Figura 2. O traço gestual de Cid é a estrutura dos seus desenhos, repartida por 3 elementos: a perspectiva da cena, a localização das figuras e descrição da forma.

O movimento enérgico da linha monocolor alterna com a mancha de cor, numa paleta de matizes e saturações, que surgem como variações de luz no preenchimento do espaço e da forma (Figura 2). A posição da figura humana e o desenho da luz parecem estar no centro da investigação gráfica da desenhadora, nos temas de paisagem e espaço interior (Figura 3). Através da mancha, recria o negativo da luz e as relações de claro-escuro ou contraste para marcar a profundidade do espaço. Nos desenhos predominam as manchas das silhuetas humanas com demarcação do contorno (Figura 4). Desta forma, distinguem-se dois tipos de manchas principais: a mancha-fundo e a mancha-figura. As alterações de luminosidade, seguem uma gradação de aberturas de luz e zonas de penumbra, com sobreposição de pinceladas digitais de intensidades diferentes, por manipulação do valor e transparência de uma mesma cor, como se exemplifica na Figura 5.

A articulação entre linha e mancha, não segue um padrão. Faz-se alternadamente com marcação de fundo através da mancha e sobreposição da linha, ou de forma inversa, por definição volumétrica do contorno e o seu preenchimento por mancha de cor.

5. A Intencionalidade da Acção: O Olhar e o Gesto do Desenhador

A parâmetrização controlada do riscador e a folha digital como lente alteram também a direcção e intencionalidade do olhar do desenhador. Uma experiência de atenção dividida que navega entre partes do desenho, e o interface que sobrepõe-se ao desenho. As frequências de sacadas e a fixação visual adaptam os padrões de percepção e atenção foveal da desenhadora às particularidades dos novos media, modificando os tempos de observação e de representação (Goldstein, 2010).

Mónica Cid (2013) apresentou uma conferência, no TED^xFCTUNL, intitulada "Captar um momento através do desenho". Este título aponta para ideia de experiência da consciência nos termos da redução fenomenológica (Merleau-Ponty, 1994). A particularidade da cena e do instante da posição da figura humana. Porque independentemente da natureza do suporte, o desenho requer tempo. Por exemplo, com o mesmo iPad, o registo de uma mesma cena através da fotografia e do desenho têm durações diferentes. Segundo Treib *et al.* (2008), a fotografia capta um momento que nunca mais se irá repetir, enquanto que o desenho mostra um momento que

nunca existiu. De igual modo, no instante decisivo, “A fotografia é uma acção imediata; o desenho uma meditação.” (Cartier-Bresson, 1996: 35). Por isso, o desenho é também o processo e o movimento dos gestos. Enquanto que no suporte físico esta coreografia de decisões desaparece, o desenho realizado com a aplicação *Brushes*, permite gravar a sequência dos registos numa espécie de memória da acção (Figura 5). O momento de cada marca. A possibilidade de tornar visível o percurso gráfico.

Em Mónica Cid, a construção dos desenhos segue, tendencialmente, uma sequência do geral para o particular, no sentido da continuidade sugerida por Ruskin (1991), numa dupla metodologia: o volume é contínuo, na procura da montagem dos elementos do espaço, enquanto que o detalhe é aditivo como ilustra a Figura 10. Cid utiliza, ainda, os princípios da animação para descrever o movimento presente, através das potencialidade das *layers*, mantendo o cenário do desenho original e alterando a posição das figuras. Por outro lado, a leitura de imagens em ecrã caracteriza-se por uma aceleração e urgência, com uma busca rápida, esquemática e funcional, com menos pausas e maior número de sequências sacádicas (Manhartsberger e Zellhofer, 2005). Estes trajectos rápidos comprimem a análise e retoma os perigos da fruição desatenta defendida por Benjamim (1992).

Também, o acesso e armazenamento de desenhos tem sofrido significativas alterações, com os servidores *online* com computação em nuvem (Campbell *et al.*, 2013). Com o acesso móvel à internet com recurso ao wi-fi/ 3G, torna-se fácil partilhar os desenhos em tempo real. Com a *web 2.0*, generalizou-se o diário gráfico digital, através da blogosfera e das redes sociais. Mónica Cid mantém, neste espírito de partilha, um blog activo (monicacidcadernos.blogspot.pt) e a uma página de facebook onde mostra os seus desenhos e videos.

Conclusão

Conclui-se que Mónica Cid adapta e investiga vários aspectos do desenhar, através de recursos digitais: i) o ecrã táctil como filtro e a *app* como novo estirador; ii) o riscador como selecção por segmentação de parâmetros visuais, como a geometria, cor, espessura e intensidade; iii) alteração de escala e dos limites de enquadramento através de lente *zoom in/ zoom out*; iv) recorte, eliminação e edição de desenhos por multiplicação de *layers*; v) gravação do acto de desenhar como memória do percurso gráfico; vi) armazenamento e partilha *online* de diário gráfico digital.

Os *ideseños* de observação mostram aspectos gráficos comuns. A linha de contorno é gestual com espessura e intensidade uniformes, e a mancha de cor tem diferentes espessuras e pinceladas com gradação tonal. A função da linha é marcar a perspectiva do espaço e detalhar a forma e a figura humana, enquanto que a função da mancha e da cor é descrever a luz, a sombra e o contraste. A fixação fenomenológica

do momento (Husserl, 1990), através da intencionalidade do olhar da desenhadora, dos tempos de representação e da leitura visual, torna o desenho num documento de pesquisa não linear e a experiência de desenhar, nas palavras da desenhadora, “um crescimento pessoal, à parte de um crescimento profissional.” (Cid, 2013).

Referências

- Benjamin, Walter (1992) *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*. Lisboa: Relógio D'Água Editora. ISBN: 978-857-866-054-3
- Campbell, Richard; Martin, Christopher e Fabos, Bettina (2013) *Media & Culture: Mass Communication in a Digital Age*. USA: Bedford/ St. Martin's. ISBN: 978-1-4576-2831-3
- Cartier-Bresson, Henri (2004) *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-1958-0
- Conci, Aura; Azevedo, Eduardo e Leta, Fabiana (2008) *Computação Gráfica: teoria e prática*. volume 2. Rio de Janeiro: Editora Campus. ISBN: 978-85-352-2329-3
- Derdyk, Edith (org.) (2007) *Disegno Desenho Designio*. São Paulo: Editora Senac São Paulo. ISBN: 978-85-7359-645-8
- Friedberg, Anne (2009) *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. USA: MIT Press. ISBN: 0-262-51250-5
- Furtado, José Afonso (2003) *O Papel e o Pixel*. [Consult. 2014-01-17] Disponível em <URL: http://www.ciberscopio.net/artigos/tema3/cdif_05.pdf>
- Goldstein, E. Bruce (2010) *Sensation and Perception*. USA: Cengage Learning. ISBN: 0-534-63991-7
- Gomes, Catarina; Madureira, Marta e Tavares, Paula (2012) *Do Desenho Tradicional ao Desenho Digital Um Caso Estudo Wreck this Journal vs Wreck this App*. [Consult. 2014-01-14] Disponível em <URL: https://www.academia.edu/3993335/DO_DESENHO_TRADICIONAL_AO_DESENHO_DIGITAL_UM_CASO_DE_ESTUDO_Wreck_this_Journal_vs_Wreck_this_App_>
- Hawks, Phil (2010) *The relevance of traditional drawing in the digital age*. in *Electronic Visualisation and Arts Conference*. London: BCS. [Consult. 2013-12-17] Disponível em <URL: http://www.bcs.org/upload/pdf/ewic_ev10_s13paper2.pdf>
- Husserl, Edmund (1990) *A Ideia de Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 9789724413778
- Huyghe, René (1994) *Diálogo com o visível*. Venda Nova: Bertrand Editora. ISBN: 972-25-0834-2
- Manhartsberger, Martina e Zellhofer, Norbert (2005) *Eye tracking in usability research: What users really see*. [Consult. 2014-01-17] Disponível em <URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.94.2949&rep=rep1&type=pdf>>
- Merleau-Ponty, Maurice (1994) *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-2293-7
- Molina, Juan José Gómez (2002) *Máquinas y Herramientas de Dibujo*. Madrid: Ediciones Cátedra. ISBN: 84-376-2020-1
- Panofsky, Erwin (1993) *A Perspectiva Como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0886-8
- Rawson, Philip (1987) *Drawing*. USA: University of Pennsylvania Press. ISBN: 0-8122-1251-7
- Xu, Wei (2012), *Drawing in the Digital Age, an observational method for artists and animators*. USA: SYBEX. ISBN: 978-1-118-17650-4
- Ruskin, John (1991) *The Elements od Drawing*. London: The Herbert Press. ISBN: 9780713682939
- Treib, Mark (org.) (2008). *Drawing/ Thinking — Confronting an electronic age*. USA: Routledge. ISBN: 0-415-77560-4

A Colaboração Massiva de Hatsune Miku: software Vocaloid como catalisador de criações colectivas, grassroots e multidisciplinares na subcultura *otaku*

The Massive Collaboration of Hatsune Miku: Vocaloid software as a catalyst for collective, grassroots and multidisciplinary creation in otaku subculture

ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

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

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

Resumo: Hatsune Miku — que significa “primeiro som do futuro” —, é o mais popular avatar humanoide do sintetizador vocal VOCALOID. Sob a sua égide, têm-se desenvolvido, na subcultura japonesa otaku (nerd ou geek), práticas de colaboração massiva na criação de conteúdos multimédia; mas também estéticas de vanguarda, como a ópera sem intérpretes humanos, *The End*. Acima de tudo, Miku é um espaço afectivo onde se renegoceiam os papéis de autor, commodity e fã.

Palavras chave: Hatsune Miku / avatar / colaboração / fãs / Japão.

Abstract: *Hatsune Miku — meaning “first sound of the future” — is the most popular humanoid avatar of the vocal synthesizer VOCALOID. Under its umbrella, the Japanese otaku (nerd or geek) subculture has been developing practices of mass collaboration in the creation of multimedia content; but also avant-garde aesthetics, like the opera without human interpreters, The End. Above all, Miku stands as an affective space where the roles of author, commodity and fan are renegotiated.*

Keywords: *Hatsune Miku / avatar / collaboration / fan labor / Japan.*

Introdução: a sua origem

Este texto não é sobre um, mas *milhares* de criadores. Todos têm algo em comum: o fenómeno japonês da digital Hatsune Miku (HM). Escrito 初 (*hatsu*) 音 (*ne*) ミク (*miku*, leitura alterativa de 未来, *mirai*), o nome anuncia o “primeiro som do futuro” (Vocaloid Wiki, s.d.). Os seus longos totós azul-esverdeados foram eleitos os mais icónicos da década de 2000, sucedendo-se à rainha dos totós dos anos 90, Sailor Moon (Vocaloid Wiki, s.d.). Mas, ao contrário da sua predecessora, HM não é uma personagem de *manga* ou *anime*. É o avatar humanoide de um sintetizador de voz, o resultado inesperado de uma história que remonta ao início dos *noughties*.

“VOCALOID” é a palavra-chave. Contracção de “vocal” e “android”, trata-se de um *software* comercial desenvolvido pela Yamaha Corporation, a partir da investigação liderada por Hideki Kenmochi — o “pai do VOCALOID” — na Universidade Pompeu Fabra de Barcelona, em 2000 (Vocaloid Wiki, s.d.). O *software* permite aos utilizadores reproduzirem sequências vocais realistas a partir de bibliotecas sonoras de vocalizações humanas. Basta, para tal, introduzir sílabas num editor, atribuir-lhes notas musicais e ajustar inflexões como o *vibrato* ou o crescendo (Oppenneer, 2011) (Figura 1). Basicamente, são cantores virtuais que possibilitam criar canções sem recorrer a um vocalista humano.

Os primeiros dois VOCALOID, chamados L♀LA e LE♂N, entraram no mercado em Janeiro de 2004, pela mão da companhia britânica Zero-G Limited (ZGL) (Oppenneer, 2011). Nas embalagens, os “personagens” limitavam-se, então, a imagens fotográficas de bocas humanas (uma feminina, outra masculina), indicando o género da voz (Figura 2). Em Julho, a ZGL lançou ainda MIRIAM, com a voz da cantora *pop* Miriam Stockley e um seu retrato realista na capa (Vocaloid Wiki, s.d.).



Figura 1 - Painel de edição do software Hatsune Miku V3.

Figura 2 - Em cima, Box art de L♀LA, LE♂N e MIRIAM (2004).

Em baixo, Box art de MEIKO (2004) e KAITO (2006).

Em Novembro do mesmo ano, a companhia Crypton Future Media (CFM) lança o primeiro *VOCALOID* japonês, MEIKO (Oppenneer, 2011). Na *box art*, em vez de bocas sem rosto ou retratos realistas, Wataru Sasaki (*a.k.a* Wat, responsável pelos *VOCALOID* da companhia nipónica) decidiu colocar a ilustração de uma rapariga em estilo *anime* (Figura 2). MEIKO foi bem recebida pelos consumidores, incentivando a CFM a investir numa estratégia de *marketing* que aliasse a biblioteca vocal ao *character design* (Oppenneer, 2011). Apesar disso, o *VOCALOID* masculino KAITO (Fevereiro de 2006) foi um fracasso comercial (Vocaloid Wiki, s.d.). Mas o seu *design* — cabelo azul e indumentária futurista — apresentava já um premonitório aroma *sci-fi* distinto do estilo *plain jane* de MEIKO (Figura 2). Contudo, é importante notar que, segundo Wat, nem MEIKO nem KAITO foram originalmente concebidos com a intensão de atribuir uma personalidade ou carácter particular aos *VOCALOID* (Vocaloid Wiki, s.d.).

Em Junho de 2007, a pequena companhia sueca Power FX lançou Sweet ANN, a primeira voz para o *VOCALOID 2*, uma versão melhorada da tecnologia original (Vocaloid Wiki, s.d.). Mas seria preciso esperar até 31 de Agosto e pelo sétimo *VOCALOID* (terceiro japonês) para se assistir à revolução chamada Hatsune Miku (Figura 3). Desta vez, a CFM refinou a estratégia, apresentando HM como a primeira das chamadas *VOCALOID Character Vocal Series* (Vocaloid Wiki, s.d.). Mais do que um boneco na embalagem, HM era um *avatar*, “uma diva androide num futuro próximo em que as canções se perderam” (Vocaloid Wiki, s.d.), completa com informação física detalhada (16 anos, 1,58 cm, 42 kg). O sucesso comercial de HM foi imediato, inesperado e sem precedentes, transpondo o seu público-alvo original (produtores profissionais) para cair nas graças dos criadores amadores da subcultura *otaku* (o equivalente japonês do *nerd* ou *geek*) (Vocaloid Wiki, s.d.).

1. A sua aparência

O segredo para a fama de HM reside na sua combinação distinta de som e *character design*. Este último foi encomendado a KEI — um jovem ilustrador competente (mas não excepcional), conhecido pelo seu estilo *moé* (muito em voga na indústria de entretenimento japonesa deste o início da década de 2000) —, com a condição de seguir o esquema de cores típico dos sintetizadores Yamaha (preto e azul-esverdeado) e a personagem ser um androide (Vocaloid Wiki, s.d.). O parto foi difícil (Vocaloid Wiki, s.d.), mas ao final de um mês Kei “entrega”: HM é uma síntese perfeita do *zeitgeist otaku*, a começar pelos totós e *headgear* à la Sailor Moon da era digital, passando pela sua vestimenta entre o *seifuku* (uniforme escolar japonês) e a fantasia *sci-fi*, até à silhueta desenhada para encaixar

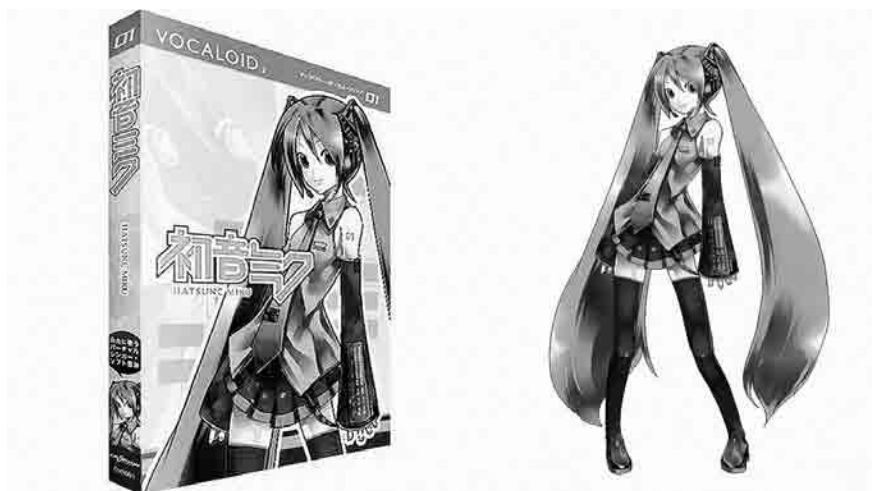


Figura 3 - Box art (Crypton Future Media, Inc. e KEI, 2007) e character design (KEI, 2007) de Hatsune Miku.



Figura 4 · Di Gi Charat, ou Digiko, mascote da cadeia de lojas de *anime* e videojogos Broccoli (Koge-Donbo, 2000). As palavras circundantes indicam elementos-*moé* integrados no seu *character design*, cada um com uma genealogia traçável no imaginário colectivo da subcultura *otaku*.

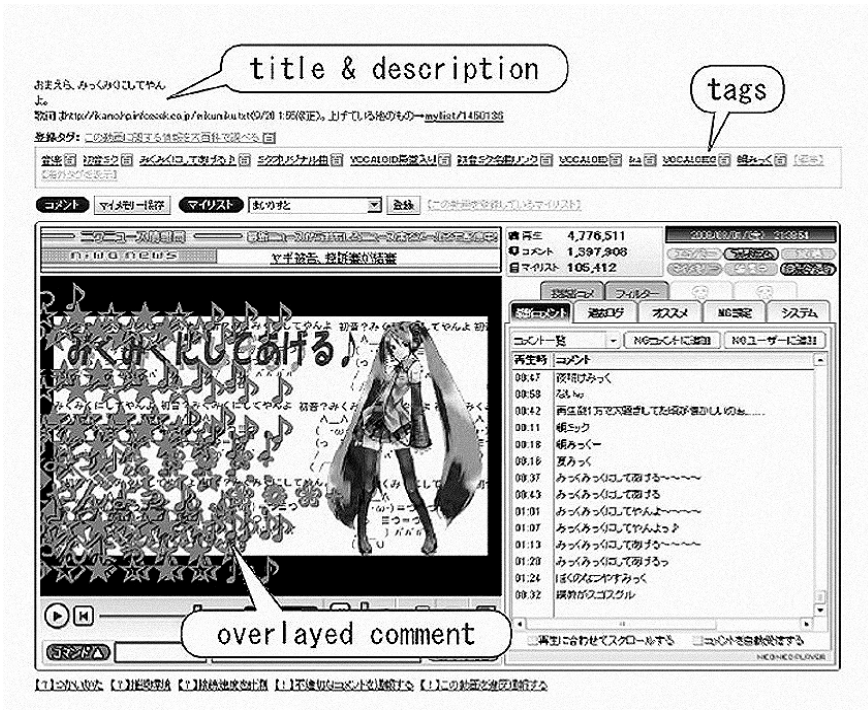


Figura 5 · Interface de video-sharing no site japonês Niconico (Hamasaki e Takeda et al., 2008).
 O Niconico era anteriormente conhecido como Nico Nico Douga, tendo o nome sido alterado em 2012.

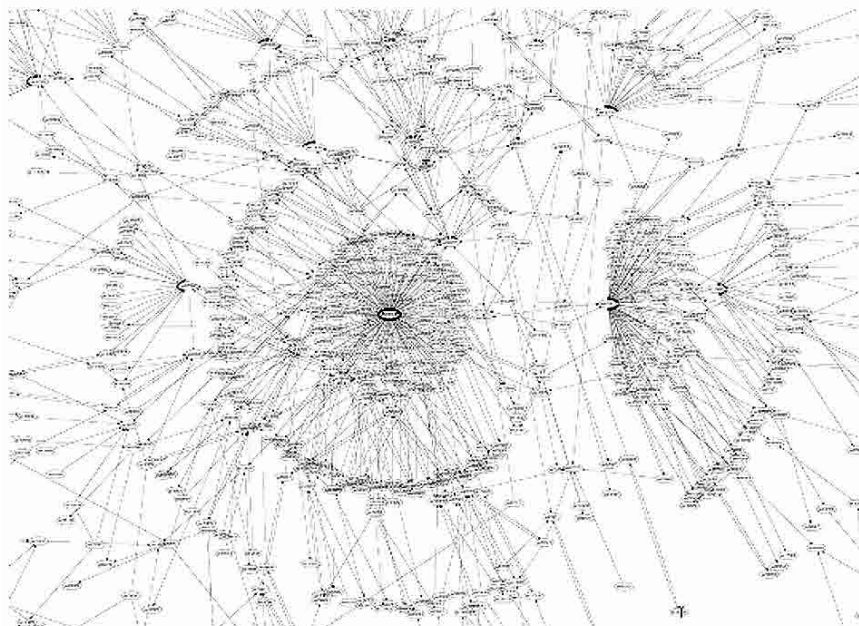


Figura 6 · Exemplo de rede de criação de dois vídeos de Hatsune Miku no *Niconico* (Hamasaki e Takeda et al., 2008).

nos trâmites do cânone *moé* (cabeça grande, ombros estreitos, peito pequeno, cintura larga, braços e pernas esguios), com *vibes* de *lolita* na saia armada tipo abajur (Figura 3). A voz, criada a partir de *samples* da atriz Saki Fujita (Oppenheimer, 2011), combina com a sua aparência: *cute*, infantil e aguda — ostensivamente artificial —, difere da tendência mais naturalista, *soul* e/ou madura dos *VOCALOID* precedentes.

Apesar da sua eficácia viral, o *design* de HM não é particularmente virtuoso, artístico ou original. Nem, tão pouco, sustentado pelo arco narrativo de uma banda desenhada, desenho animado, videogame ou novela; apenas pelo cenário, muito geralista, de uma diva androide do futuro. O sucesso deste tipo de personagens na subcultura *otaku* — “jovens tecnocratas fanáticos que colecionam informação pela informação” (Toop, 1995: 150) (para citar um autor ligado ao território musical, David Toop) — não é inédito. Em *Otaku: Japan’s Database Animals*, o teórico crítico Hiroki Azuma refere-se ao caso de Di Gi Charat, a mascote de uma loja de *anime* e videogames criada em 1998 (quase 10 anos antes de HM), que ganhou popularidade apenas com base na sua aparência (Figura 4). Só *a posteriori* foram criadas narrativas para a personagem (*manga* e *anime*), com base em decisões corporativas e colectivas, por vezes recorrendo a sondagens directas aos fãs (Azuma, 2009: 39-41). Hoje em dia, o *design* de Di Gi Charat parece algo démodé, mas tal como HM, a chave para o seu sucesso não foi a originalidade ou “bom gosto”, mas o “resultado do *sampling* e combinação de elementos populares da cultura *otaku* recente, como se para minimizar a autoria do *design*” (Azuma, 2009: 42).

Como sugere Azuma, estes personagens — que são *chara* (ou *kyara*), uma versão abreviada (em sentido literal e metafórico) de “*character*” — funcionam como canais de acesso à camada mais interna da mundividência pós-moderna dos *otaku*: a “grande não-narrativa” da base de dados (Azuma, 2009: 54). Podemos imaginá-la como uma *cloud* onde estão “armazenados” pedaços de informação (visual e de outros tipos), afectivamente carregados, designados “elementos-*moé*” (Azuma, 2009: 42) (Figura 4). Quando combinados em personagens, estes elementos-*moé* despoletam no consumidor uma resposta emocional empática (o *chara-moé*) que induz ao seu consumo excessivo (Azuma, 2009: 42). Os *chara* são, assim, personagens pós-autorais desenhados para o colectivo e fruto de um *know-how* aperfeiçoado de (re)composição de elementos pré-existentes. Kei, como seu estilo inconspícuo e sensibilidade para a estética contemporânea do *moé*, conseguiu com HM criar um destes “*médiuns*,” um intermediário entre o mundo dos vivos e o submundo inorgânico da base de dados.



Figura 7 · Exemplo de diversos *outputs* do grupo Supercell. Em cima: *still* do videoclipe da música *Koi Wa Sensou* [*Love Is War*], Supercell, 2008). À direita: face anterior do CD *Supercell feat. Hatsune Miku* (Supercell, 2009). Em baixo: ilustração de Miwa Shirow para a canção *Koi Wa Sensou* (Miwa Shirow, 2008). À esquerda: ilustração da personagem *BLACK★ROCK SHOOTER* (Huke, 2008), derivativa de Hatsune Miku, que inspirou Ryo a compor a música homónima.

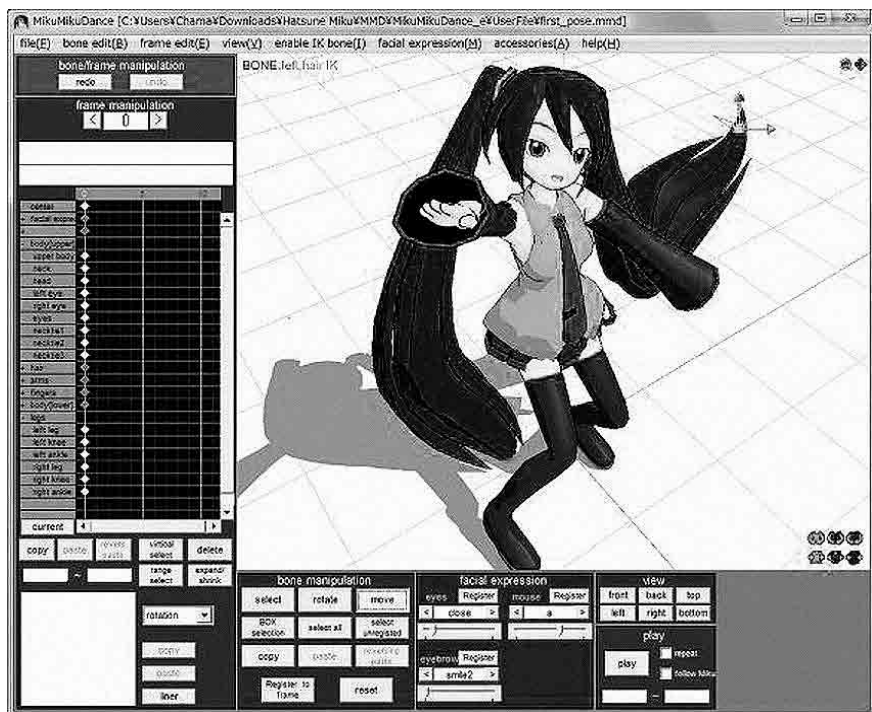


Figura 8 - Aspecto do Miku Miku Dance (Yu Higuchi, 2008). O software inclui modelos 3D de vários VOCALOID e uma interface *user friendly* com base na manipulação de pontos de ancoragem. A comunidade tem vindo expandindo a base de modelos originais, editando-os e criando novos modelos.



Figura 9 · Hatsune Miku “ao vivo”
no Miku no Hi Kanshasai 39’s Giving
Day, em Tóquio (2010).

2. As suas canções

Sem a marca vincada do autor, HM torna-se num receptáculo da dádiva dos fãs — as canções que lhe são escritas —, numa entidade abrangente capaz de albergar uma massa de desejos e interesses individuais. Por um lado, a sua voz é um elemento integrador de todas as canções, tornando-as imediatamente reconhecíveis como “uma canção de Hatsune Miku” (por muito diferentes que sejam em termos de estilo ou origem). Por outro, o *character design* maleável sobrevive às mais radicais transformações, mantendo a ilusão de uma persona constante. Esta é a génese de HM enquanto fenómeno de “criação colaborativa em massa” (Hamasaki e Takeda et al., 2008: 165) cujo desenvolvimento está fortemente ligado ao site japonês *Niconico* (NN).

O NN é uma plataforma de *video-sharing*, semelhante ao *YouTube* em termos de funcionamento e popularidade, com a diferença do interface permitir aos utilizadores colocarem comentários directamente sobre qualquer momento e qualquer parte do vídeo (Figura 5). Esta característica possibilita um “sentimento de partilha da experiência de visionamento virtualmente” (Hamasaki e Takeda et al., 2008: 166), bem como uma dinâmica de *feedback* mais fluída, imediata e específica que potencia a evolução e difusão dos conteúdos multimédia. De facto, em menos de um ano após o lançamento da diva *VOCALOID*, surgiram mais de 36 000 vídeos com o *tag* “Hatsune Miku” no NN (Hamasaki e Takeda et al., 2008: 166) e, actualmente, o número já sextuplicou. Cada vídeo é o resultado da colaboração entre diferentes tipos de criadores — na maioria amadores e fruto do *networking* virtual —, incluindo compositores, liristas, ilustradores (muitos criadores de fanzines autopublicados de *manga*), animadores 3D, realizadores ou editores (Hamasaki e Takeda et al., 2008: 166). É comum, na descrição das novas criações, incluir *hyperlinks* para outros vídeos, dos quais tenham sido citados sons, imagens ou qualquer outro conteúdo (Hamasaki e Takeda et al., 2008: 167). A rede de um único vídeo pode traduzir-se em mais de 2 000 criadores envolvidos e mais de 4 000 relações estabelecidas entre eles (Hamasaki e Takeda et al., 2008: 167) (Figura 6). Um exemplo desta dinâmica colaborativa é o colectivo Supercell (autodenominado “uma superunidade de entretenimento” (Supercell.jp, n.d.)), responsável por alguns dos vídeos mais populares de HM no NN. Começado como grupo musical autopublicado na mega-convenção de banda desenhada Comiket (o evento *otaku* por excelência), a sua formação mais alargada incluiu 11 elementos ancorados em torno do compositor e lirista Ryo, entre os quais ilustradores — como Miwa Shirow, autor do popular *manga* *Dogs*, ou Huke, ilustrador da *visual novel* *Steins; Gate* —, *designers* e animadores que, conforme as necessidades do projecto, se juntam em diferentes agrupamentos para dar resposta a um objectivo criativo comum (Robson, 2010). Ademais, os Supercell enformam uma



Figura 10 · À esquerda: poster para *The End* (YKBX, 2013).
À direita: vistas da ópera multimédia *The End* no Yamaguchi Center for Arts and Media (Keiichiro Shibuya, Toshiki Okada e YKBX, 2012).

tendência, no NN, de vídeos que não se limitam a utilizar o *character design* e biblioteca vocal de HM e outros *VOCALOIDs*, mas apropriam-se deles, modificando-os e criando novos *chara* e cenários derivativos que, por sua vez, serão alvo de derivação (e.g. *BLACK★ROCK SHOOTER*) (Figura 7).

HM é, de resto, uma incubadora de *alter egos* — que variam em termos de cenário (da colegial à sereia, da vampira vitoriana à heroína *cyberpunk*), de *character design* (alterando elementos como a cor do cabelo ou indumentária), de personalidade e, inclusivamente, de género e orientação sexual —, alguns oficialmente reconhecidos pela CFM. O *boom* de vídeos no NN é também alimentado por programas de *freeware* como o *MikuMikuDance* (criado pelo programador independente Yu Higuchi), concebido para que qualquer fã, mesmo sem conhecimentos de animação 3D, possa coreografar, manipular, animar e produzir vídeos com os *VOCALOID* (Oppenneer, 2011) (Figura 8). Estes e outros factores (como o *cosplay* ou os personalizados *UTAUloid*) enformam a natureza única dos conteúdos multimédia por detrás do fenómeno HM.

3. A sua performance

Em 2009, a CFM promoveu os primeiros concertos “ao vivo” de HM (Vocaloid Wiki, s.d.). Nestas performances, em que a parte instrumental é tocada por músicos (humanos) em palco, HM e outros *VOCALOID* são projectados num ecrã transparente, criando um efeito de tridimensionalidade. O público, munido de *glowsticks*, vê-se também reflectido neste vidro, numa adequada metáfora do processo de criação colaborativa em massa que HM representa: profundamente interdependentes, autores (artistas amadores e autopublicados), actor (HM) e espectadores (fãs) intersectam-se como num sistema de vasos comunicantes, em que os consumidores-produtores *fazem* o performer (que, literalmente, não existe sem eles) (Figura 9). Neste sentido, a componente inovadora destas performances ultrapassa a tecnologia holográfica ou ideia do ídolo *pop* virtual (nenhum deles, em si, novidade). Antes, a sua magnitude — só possível na era da Web 2.0 —, implica uma expansão da cartografia do processo criativo a modos alternativos de produção, consumo e distribuição de artefactos culturais na mediasfera contemporânea.

Podemos argumentar que, apesar de tudo, o produto final continua espartilhado pelos formatos mais convencionais: canções e videoclipes *pop*, interpretados por uma cantora *pop* em concertos *pop*. No entanto, esta não é uma condição *sine qua non* de HM, como prova o recente espectáculo *The End*, apresentado no Yamaguchi Center for Arts and Media em Dezembro de 2012. Concebido por Keiichiro Shibuya (músico e artista visual) e Toshiki Okada (escritor e dramaturgo) durante as suas residências no YCAM, *The End* é uma ópera multimédia sem participação de intérpretes humanos, em que HM é a protagonista e as árias e recitativos são compostos utilizando o *software VOCALOID* (YCAM.JP, 2012). A equipa de produção contou com visuais do premiado *designer* gráfico YKBX (Masaki Yokobe), programação de PinocchioP (compositor originário do NN) e figurinos de Marc Jacobs, director artístico da Louis Vuitton — cuja associação com artistas japoneses tem precedentes nas famosas colaborações com Takashi Murakami —, jogando com o icónico padrão axadrezado da marca de modo a evocar o pixel (Le Blanc and Masami, 2012). Numa narrativa onde a diva se vê confrontada com a possibilidade da sua morte, esta alusão à natureza digital dos *VOCALOID* perpassa a estética visual e sonora *uncanny* e refinada de *The End*, demonstrando a abertura de HM às estéticas de vanguarda (Figura 10).

Conclusão

Procurei, neste texto, argumentar que compreender Hatsune Miku implica, necessariamente, compreendê-la enquanto criação colectiva em massa. É um espaço afectivo de partilha e pertença comunitária, brotado das condições e contradições particulares da sociedade hiper-comoditizada e hiper-mediada

do Japão tardo-moderno. Aqui reside o seu potencial que, se não directamente político, será pelo menos “justapolítico” (Berlant, 2008), *i.e.* justaposto ou nas proximidades dos lugares legitimados da acção política. Por esta razão, Hatsune Miku e os VOCALOIDs funcionam como catalisadores para produções *grassroots* de colaboração colectiva e multidisciplinar na subcultura *otaku*, onde se renegoceiam posições relativas entre autor, *commodity* e fã.

Referências

- Akane (2012) s/t. [Consult. 2014-01-26] *Screenshot*. Disponível em <URL: <http://2.bp.blogspot.com/-LgD8TjV-B2g/TxNRiX21PwI/AAAAAAAAAAM/atMjy5GdINE/s1600/QQ%25E6%2588%25AA%25E5%259B%25BE20120115170535.jpg>>
- Azuma, Hiroki (2009) *Otaku: Japan's Database Animals*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN: 978-0816653522
- Berlant, Lauren (2008) *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham: Duke University Press. ISBN: 978-0822342021
- Crypton Future Media, Inc. e Kawasaki, Takashi (2006), *Ofclboxart cfm Kaito*. [Consult. 2014-01-26] *Box art*. Disponível em <URL: http://static1.wikia.nocookie.net/_cb20100518093426/vocaloid/images/a/af/Ofclboxart_cfm_Kaito.jpeg>
- Crypton Future Media, Inc. e KEI (2007), *Ofclboxart cfm Hatsune Miku*. [Consult. 2014-01-26] *Box art*. Disponível em <URL: http://static3.wikia.nocookie.net/_cb20100518100551/vocaloid/images/6/65/Ofclboxart_cfm_Hatsune_Miku.jpg>
- Crypton Future Media, Inc. e Wasshi (2004), *Ofclboxart cfm Meiko*. [Consult. 2014-01-26] *Box art*. Disponível em <URL: http://static3.wikia.nocookie.net/_cb20100518093525/vocaloid/images/2/25/Ofclboxart_cfm_Meiko.jpg>
- Hamasaki, Mashiro, Takeda, Hideaki e Nishimura, Takuishi (2008) *Figure 1: Screenshot of Nico Nico Douga*. *Screenshot*. Disponível em Hamasaki e Takeda et al., 2008: 166.
- Hamasaki, Mashiro, Takeda, Hideaki e Nishimura, Takuishi (2008) *Figure 2: Reference Network*. Diagrama. Disponível em Hamasaki e Takeda et al., 2008: 167
- Hamasaki, Mashiro, Takeda, Hideaki e Nishimura, Takuishi (2008) Network Analysis of Massively Collaborative Creation on Multimedia Contents: Case Study of Hatsune Miku Videos on Nico Nico Douga. "UXTV '08 Proceedings of the 1st international conference on Designing interactive user experiences for TV and video", comunicação apresentada na UXTV '08, Silicon Valley, 22-24 de Outubro. Nova Iorque: ACM International Conference Proceeding Series, 165-168. ISBN: 978-1-60558-100-2 doi: 10.1145/1453805.1453838
- HatsuneMiku. 2012. 【渋谷慶一郎・初音ミク】オペラ「THE END」【VOCALOID OPERA】 [Online]. [Consult. 2014-01-26]. Disponível em <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=UUxxYVbDxw0>>
- Higuchi, Yu [autor do *software MikuMikuDance*] (s.d.) s/título [Consult. 2014-01-26] *Screenshot*. Disponível em <URL: <http://chikiotaku.mx/files/2010/11/miku-miku-dance.jpg>>
- Huke (2008), *Blackrockshooter byhuke*. [Consult. 2014-01-26] Ilustração. Disponível em <URL: http://static4.wikia.nocookie.net/_cb20121128184217/vocaloid/images/a/a4/Blackrockshooter_byhuke.jpg>
- KEI (2007), *Ofclboxart cfm Hatsune Miku-illu*. [Consult. 2014-01-26] Ilustração. Disponível em <URL: http://static2.wikia.nocookie.net/_cb20090627025161/vocaloid/images/f/f9/Ofclboxart_cfm_Hatsune_Miku-illu.jpg>
- Koge-Donbo (2000) *NO. 10 初川 でじこ*

- のパーティー. [Consult. 2014-01-26] Ilustração. Disponível em Koge-Donbo (2000) *DI GI CHARAT Chocola 2000 Gashu*. Tóquio: Broccoli Co., Ltd., s/p. Disponível em <URL: http://www.soaringrabbit.com/dgc/pics_chocola_artbook.html>
- Le Blanc, Steven. and Masami, M. (2012) Hatsune Miku Stars in Humanless Opera "THE END", It Ain't Over 'Till the Incredibly Skinny Vocaloid Sings. [online] *RocketNews24*, 23 de Novembro. Disponível em <URL: <http://en.rocketnews24.com/2012/11/23/hatsune-miku-stars-in-humanless-opera-the-end-it-aint-over-till-the-incredibly-skinny-vocaloid-sings/>> [Consult. 2014-01-26].
- Oppenheimer, Mark (2011) *Seeking Hatsune Miku*. [online] Disponível em <URL: <http://seekingmiku.wordpress.com/>> [Consult. 2014-01-26].
- Robson, Daniel (2010) Supercell's synthetic pop wins real fans. [online] *The Japan Times*, 5 de Fevereiro. Disponível em <URL: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2010/02/05/culture/supercells-synthetic-pop-wins-real-fans/#.UuT8fBDFKM8>> [Consult. 2014-01-26].
- Shirow, Miwa (2008), 恋は戦争 [*Koi Wa Sensou*, "Love Is War"]. [Consult. 2014-01-26] Ilustração. Disponível em <URL: <http://otakunosagaigo.files.wordpress.com/2011/09/hatsune-miku-of-love-is-war-illustration-for-shirow-miwa-3.jpg>>
- Supercell (2008), 恋は戦争 [*Koi Wa Sensou*, "Love Is War"]. [Consult. 2014-01-26] *Still*. Disponível em <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=g1Dqb6uJ8WY>>
- Supercell (2011), *Supercell*. [Consult. 2014-01-26] Capa de álbum. Disponível em <URL: <http://img.amiami.jp/images/product/main/091/CD-3534.jpg>>
- Supercell.jp. n.d. *ENGLISH | supercell Official Web*. [online] Disponível em <URL: <http://www.supercell.jp/english.html>> [Consult. 2014-01-26].
- Toop, David (1995) *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. Londres: Serpent's Tail.
- Vocaloid Wiki (s.d) *Hatsune Miku*. [online]

Luiz Henrique Schwanke e a história da arte: breves notas

*Luiz Henrique Schwanke and art history:
brief notes*

SANDRA MAKOWIECKY*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, crítica de arte. Graduação em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), especialização em Arte — Educação, UDESC. Mestrado em Gestão do Desenvolvimento e Cooperação Internacional pela Universidade Moderna de Lisboa. Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora na UDESC, Centro de Artes.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes (CEART), Avenida Madre Benvenuta, 2007 — Itacorubi, Florianópolis — SC, CEP 88035-001, Brasil. E-mail: sandra.makowiecky@gmail.com

Resumo: O objetivo deste texto é apresentar em breves notas, uma complexa ligação entre a obra do artista Luiz Henrique Schwanke e a história da arte. Imagens e referências diretas e indiretas serão apresentadas com o objetivo de mostrar como estas participam do processo criativo do artista, transformando-se em potência imaginativa. **Palavras chave:** Luiz Henrique Schwanke / história da arte / potência da imagem.

Abstract: *The main goal of this paper is to present brief notes, a complex connection between Luiz Henrique Schwanke's work and art history. Images and direct and indirect references will be presented aiming to show how these participated in the creative process of the artist, becoming imaginative potency.*

Keywords: *Luiz Henrique Schwanke / art history / image's potency.*

Introdução: arte falando de arte

Há muitas razões para um artista despontar em seu tempo, nos diz o texto de apresentação do livro de Klock et al. (2010: 9), sobre Luiz Henrique Schwanke,

que foi voraz em 20 anos de produção, principalmente nas décadas de 1970 e 1980. Considerado um dos expoentes da arte brasileira no século 20, ele estudou comunicação e se destacou como nome conectado ao movimento artístico internacional. A obra completa, segundo pesquisadores, chega a 5 mil peças, entre desenhos, pinturas, instalações, esculturas e projetos. A poética de Schwanke, artista catarinense falecido em 1992, aos 40 anos, continua viva em suas obras, não apenas nas formas espaciais palpáveis ou visíveis, mas principalmente nas “formas narrativas” imateriais, como ele próprio conceituou. A trajetória artística de Schwanke não é longa. Vai da década de 70 ao início de 90, no entanto, o conjunto de sua obra não é somente vasto, mas vigoroso. Neste período transita por diferentes manifestações artísticas, estabelecendo articulações complexas entre elas. Do desenho à instalação imaterial, passa também pela *assemblage*, explorando materiais diversos.

Sobre sua relação com a história da arte: grande parte da potência de sua obra, a nosso ver, reside no conhecimento muito grande que tinha da história da arte, mostrando que o artista pode e deve aprender com seus mestres, tanto das artes plásticas como da literatura, pois sua biblioteca abrigava escritores como Julio Cortázar, Ezra Pound, Henry Müller, James Joyce, Merleau-Ponty e Fernando Pessoa, os pensadores Roland Barthes, Jean Baudrillard e Merleau-Ponty e até alguns livros de física e direito. Sua produção, apesar de ter sido tema de monografias, dissertações de mestrado e tese de doutorado sempre apresenta novas facetas, como todo clássico. O clássico é aquele que nunca esgota sua capacidade de provocar, tirar o chão, perturbar, dizer coisas novas, entendendo que a realização de uma obra de arte se dá na medida em que vai encontrando condições de transformar algo que não havia em coisa que existe. Um clássico sempre provoca a expectativa do desconhecido para cada um. No catálogo da mostra “Caravaggio e Seus Seguidores”, realizada Museu de Arte de São Paulo no ano de 2012, o curador da mostra no Brasil, Fabio Magalhães, ao escrever “A Presença no Brasil: De Caravaggio e Seus Seguidores”, cita Luiz Henrique Schwanke, que na opinião do curador, foi o que melhor trabalhou os temas caravaggistas e o problema da luz. Diz o autor que a pintura de Caravaggio desperta enorme interesse entre os artistas brasileiros contemporâneos, que resgataram temas e preocupações do pintor italiano. Além de Schwanke, elenca Alex Flemming, Gilberto Salvador, Hudnilson Junior e Vik Muniz. Sobre Schwanke, diz que merecem destaque as duas instalações voltadas a reinterpretar a luminosidade do grande mestre: *Cubo de Luz, Antinomia* (Figura 1 e Figura 2), sua obra mais famosa, apresentada na 21 Bienal Internacional de São Paulo de 1991 e *Claro-Escuro* (Figura 3) na qual o artista utilizou uma plotagem

de *Deposizione*, de Caravaggio (Figura 4). Em *Cubo de Luz, antinomia* construiu um cubo de 5 metros e meio no jardim ao lado do prédio da Bienal e instalou nas paredes internas 80 refletores de luz, suficientes para iluminar um estádio de futebol. Para o artista, havia um paradoxo — um volume imaterial, penetrável e de contemplação impossível. Uma obra de execução complexa, porque teve que construir uma estrutura com holofotes. A Agência Nacional de Aviação teve que ser consultada pois o fecho de luz era tão intenso que se projetava e atravessava o céu da cidade e poderia atrapalhar a rota dos aviões para Congonhas. Foi um trabalho de implicações de ordem pública, uma intervenção na cidade. Mas Schwanke não se limita à questão da luz, uma de suas facetas mais conhecidas. O artista faz comentários da História da Arte através de sua fala e dos títulos das obras e é na história da arte que tudo se origina e onde tudo termina. Ao longo de sua obra, o artista referencia Renoir, Canova, Michelangelo, Georges La Tour, Michelangelo da Caravaggio, Johannes Veermer, Antonello de Messina, Andy Warhol, Leonardo Da Vinci, Mondrian, entre muitos outros. Todavia, esse não é um assunto novo para quem se debruça sobre a obra dele. Alguns textos já apontam isso, em especial, Guerreiro (2011), em seu texto: *Schwanke: rastos*. O que pretendo é falar um pouco mais deste procedimento tão necessário, mas nem vezes explícitos pelos artistas, pois como aprender e apreender o vocabulário da arte senão com obras e artistas? Apesar de ser um desbravador de novas linguagens, irrequieto em suas pesquisas, sua atenção voltou-se muitas vezes para a história da arte, para grandes mestres do passado, em especial para Caravaggio. “ Nas aulas de história da arte da Universidade Federal do Paraná, o assunto claro-escuro de Caravaggio se tornou para mim uma ideia constante. A luz na quantidade máxima de requinte de representação” (Schwanke apud Klock, 2010: 88). Diz Magalhães (2010), que na produção dos anos 70 já revelava fascínio pela luz, sendo que interessou-se principalmente pelo *chiaro-escuro* da pintura barroca dos séculos XVI e XVII.

Segundo Nadja de C. Lamas (1998) o gesto artístico de apropriação é uma constante na obra de Schwanke, tanto pelo desenho de imagens de design, em especial de cadeiras, como pelas releituras das obras de artistas do passado, dando novo significado ao existente. Enquanto a escultura do italiano Antonio Canova (1757-1822) apresenta Pauline Borghese com uma maçã semiculta na mão esquerda (Figura 6), no desenho de Schwanke (Figura 5) lá está a fruta explícita, quase da mesma altura que a poltrona. Schwanke retrata Pauline como uma cadeira de descanso, bastante comum em revistas de design. Embora as formas da poltrona sejam arredondadas, existe uma limpeza formal no tratamento geral da obra. O artista dá um grande destaque para a maçã, enquanto Canova



Figura 1 · Schwanke. *Cubo de luz, Antinomia*. 1991.
Bienal Internacional de Sao Paulo.

Figura 2 · Schwanke. *Cubo de luz, Antinomia*. 1991.
Bienal Internacional de Sao Paulo.

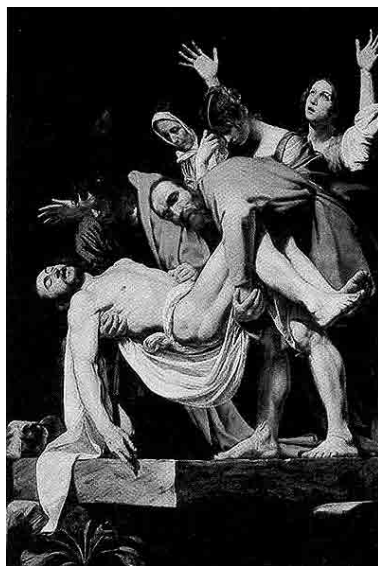


Figura 3 · Schwanke. *Claro-Escuro*. Instalação que utiliza holofotes, espetos e uma plotagem de Obra de Caravaggio. 2x3 m comprimento x 2,3 de largura., 1 m profundidade. 2003. Moinho Novo Rebouças, Curitiba, Paraná.

Figura 4 · Caravaggio. *A deposição de Cristo*. 1601-04. Museu do Vaticano.

a representa sob o ideário neoclássico, em que Pauline, com corpo semi — nu, carrega a fruta em suas mãos, de forma discreta. A mesma relação pode ser observada nas obras *Anunciação* de Leonardo (Figura 7) e *Anunciação* (Figura 8) e em outras muitas outras obras, mesmo que não de forma explícita. No desenho de Schwanke, neste tema bíblico que integra a farta iconografia do assunto, a virgem é representada pelo desenho de uma poltrona de design moderno, em que os braços se abrem sob incidência de uma forte luz. Do lado oposto à poltrona, um dedo é dirigido à Maria, simbolizando o gesto de indicação proferida pelo anjo Gabriel, ao anunciar que Maria havia sido escolhida para ser a mãe do filho de Jesus.

Para exemplificar esta relação do artista com a história da arte, alguns autores facilitam este entendimento, como Aby Warburg, Agamben, Didi-Huberman, Emanuelle Coccia, Deleuze, Antelo, entre outros. O ensaio *Ninfas* do filósofo Giorgio Agamben trata do atlas de Aby Warburg. Traz uma reflexão sobre imagem e fórmula de *pathos*. Diz que a memória não é possível sem uma imagem, que é afecção, um *pathos* da sensação ou do pensamento, de modo a pensar a vida póstuma das imagens (*nachleben*): “encarnação emblemática de sobrevivência e alterforma que dá lugar à continuidade do visível em nossa cultura” (Agamben, 2012: 13).

Se a imagem é feita de tempo e de memória, então a imagem é fantasma por resguardar uma memória carregada de energia, que pode se transformar sempre já que é potência imaginativa. A Imagem pode ser vista como conjunto de relações de tempos. Para Gilles Deleuze (2006) a “imagem não é presente”, mas um “conjunto de relações de tempos” e que essas relações “estão na imagem desde a sua criação.” O objeto da História da Arte não é a unidade do período descrito, mas sua dinâmica, o que supõe movimentos em todos os sentidos, tensões e contradições. A obra do artista deve ser pensada dentro deste processo em construção e suas práticas permitem ao espectador, comparar e refletir sob outras premissas a respeito do tempo e da memória. Como potência, a imagem diz, mas a obra não implica apenas o autor, precisa da relação com o espectador, assim como com seus significados. As relações imagem e contexto, imagem e leitura, imagem e mensagem, arte, vida, identidade e memória são descritas e desdobradas por Raúl Antelo (2004). Obras são lidas e imagens são remontadas em um modo de ler seu tempo. É preciso devolver potências à imagem, devolver potência a uma imagem é dar-lhe uma história e uma crítica. Não é possível teorizar a respeito da arte sem percorrer a história de suas várias tradições, sem conhecer a história das obras, a história da crítica e, ainda, a história dos conceitos. É necessária uma memória metodológica. “Em todo

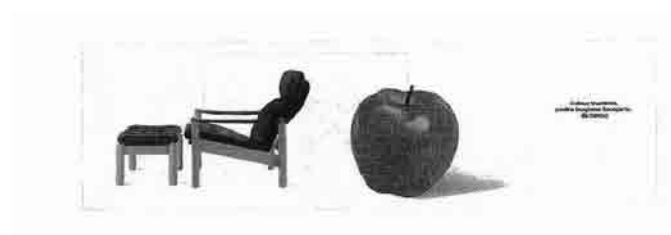


Figura 5 · Schwanke. *A Vênus triunfante*.

Pauline Borghese Bonaparte de Canova. 1979.

Figura 6 · Antonio Canova. *Pauline Borghese como Venus*. 1805-08

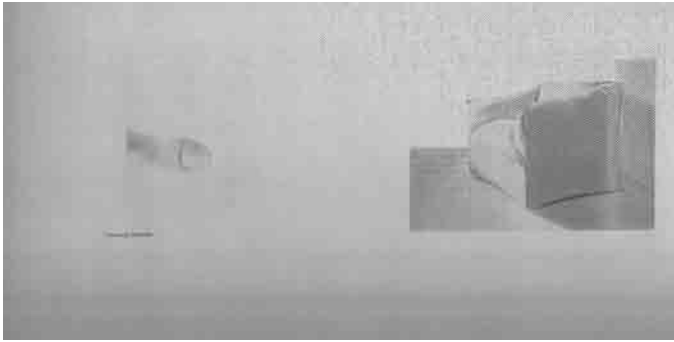


Figura 7 - Schwanke. *Anunciação de Leonardo*. 1979.

Figura 8 - Leonardo Da Vinci. *A Anunciação*. 1472-75.

discurso sobre a arte do passado, existe um discurso subterrâneo sobre a arte do presente, porque a atividade artística é um movimento ininterrupto” (Recht, 2012: 12). Raul Antelo (2010), ao fazer uma resenha do livro de Coccia (2010), diz que se a imagem é sobrevivência, a vida póstuma, conforme Coccia é o nosso próprio ser enquanto imagem, emanada por todos nossos gestos e que atravessa tudo quanto é tocado por nossas imagens. A imagem (o sensível) não é senão a existência de algo fora do próprio lugar. Qualquer forma e coisa fora do próprio lugar se torna imagem, mas “ [...] mantendo uma relação acidental com a distância, efeito deslocado daquilo que foi outrora, resto do resto do que foi vivido, cabe-lhe uma definição que poderia ser assim indicada: *não estou mais onde existo nem onde penso, conforme Coccia: 23*” (Cherem, 2013: 5). Tais reflexões nos remetem à ideia de repetição e diferença, em que a repetição faz a diferença, realizando na prática as propostas conceituais de Deleuze e Guattari, citando Bulhões (2012): “Se as obras de arte produzem sentido por relações, o destino delas é ser constelar, isto é, quando alguém entra em contato com a obra, imediatamente pensa em outra. Ninguém olha para ela sem criar relações.”

Conclusão

Imagens e referências diretas e indiretas de Luiz Henrique Schwanke com repertório explícito da história da arte foram brevemente apresentadas com o objetivo de mostrar como estas participam do processo criativo do artista, transformando-se em potência imaginativa e imagem, coisa fora do tempo e do lugar.

Referências:

- Antelo, Raul (2010). “De anjos e imagens. A vida póstuma, diz o filósofo Emanuele Coccia, é o nosso próprio ser enquanto imagem.” *Jornal Diário Catarinense*. Florianópolis, 13 mar. 2010 | N° 8741. Caderno Cultura.
- Antelo, Raul (2004). *Potências da Imagem*. Chapecó: Editora Argos
- Bulhões, Maria Amélia (2012) *Arte é fruto de uma excepcionalidade?* Disponível em < URL: <http://sul21.com.br/jornal/2012/09/a-arte-e-fruto-de-uma-excepcionalidade/>>. Acesso em 28 set.2012.
- Cherem, Rosângela Miranda (2013) “Sobre arquivo e montagem na obra de Franz Post.” *Revista Ciclos*, Florianópolis, V.1, N. 1, Ano 1, Setembro.
- Coccia, Emanuele (2010). *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010: 23.
- Deleuze, Gilles (2006). *Diferença e repetição*. 2ª edição revista e atualizada. São Paulo: Edições Graal Ltda.
- Guerreiro, Walter de Queiroz (2011). (Org.). *Schwanke: rastros*. Belo Horizonte: Editora C/Arte.
- Guerreiro, Walter de Queiroz (2011). “Schwanke: rastros.” In: Guerreiro, Walter de Queiroz (2011) (Org.). *Schwanke: rastros*. Belo Horizonte: Editora C/Arte. Pag. 13- 33.
- Klock, K., Brasil, Ivi e Schultz, Vanessa (2010)

- (orgs). *Percurso do círculo: Schwanke: Séries, múltiplos e reflexões*. Editora Contraponto, Florianópolis.
- Lamas, Nadja de Carvalho (1998) *Reverendo a casa tomada...tão atual como em 80*. Catálogo do VI Salão Nacional Victor Meirelles, Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis.
- Magalhaes, Fábio (2010). "Poética iluminada." In: Klock, K., Brasil, Ivi e Schultz, Vanessa (2010) (orgs). *Percurso do círculo: Schwanke: Séries, múltiplos e reflexões*. Editora Contraponto, Florianópolis. Pag. 85-109.
- Magalhaes, F., Vodret, R. E. e Leone. G. (2012). *Caravaggio e seus seguidores*. São Paulo: base 7 projetos culturais (catálogo da exposição de mesmo nome no Brasil).
- Recht, Roland apud Huchet, Stéphane (2012) "A Instituição da imagem: Perfil de uma história da arte." In: Huchet, Stéphane (org). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 12.

La Fura dels Baus: Hibridação Homem x Máquina

*La Fura dels Baus:
Hybridization Man x Machine*

GABRIELA PEREIRA FREGONEIS*

Artigo completo submetido a 19 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, atriz, performer. Bacharelado em Interpretação Teatral pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP); Mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC).

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Maringá (UEM). Avenida Colombo, 5790 — Jardim Universitário, Maringá — PR, CEP 87020-900, Brasil. E-mail: gabiangelus@hotmail.com

Resumo: O desenvolvimento maquinico e tecnológico tem afetado diretamente os processos artísticos atuais. O objetivo do presente artigo é analisar a hibridação da dualidade Homem/ Máquina na arte teatral contemporânea, tendo como base o trabalho teatral desenvolvidos pela Cia. Catalã La Fura Dels Baus, fundada em 1979 na cidade de Barcelona.

Palavras chave: corpo / homem-máquina / La Fura dels Baus.

Abstract: *The machinic and technological development has directly affected the current artistic processes. The objective of this paper is to analyze the hybridization of duality man / machine in contemporary theater art, based on the theatrical work developed by Cia. Catalan La Fura Dels Baus, founded in 1979 in Barcelona.*

Keywords: *body / human-machine / La Fura dels Baus.*

Introdução

Tendo em vista que meu projeto de Doutorado se debruça sobre as poéticas cênicas em torno do conceito do pós-humano e pós-antropocênico, escolhi como campo de investigação a Cia. Catalã La Fura dels Baus devido ao seu caráter

interdisciplinar e performativo. A escolha dessa Cia. não foi aleatória, visto que ela dialoga diretamente com as características cênicas maquínicas da pesquisa, tendo como influência as artes visuais eletrônicas e o uso de mídias na cena. A análise tem como ponto de partida o pensamento sobre o CORPO em cena e como ele se ramifica em outros “rizomas” corpóreos por meio da tecnologia (segundo a ideia de Deleuze). Para isso, utilizo da filosofia do médico e filósofo Julien Offray de La Mettrie e Espinosa para aprofundar e problematizar a concepção acerca dos corpos cênicos.

1. O Corpo *Furero* e seus Rizomas

Antes de adentrar na análise acerca do Homem-Máquina e da linguagem cênica desenvolvida pelo grupo La Fura dels Baus, é interessante problematizar os diversos conceitos rizomáticos existentes sobre o que vem a ser um Corpo. Segundo a Bíblia Sagrada, a palavra corpo equivale a palavra hebraica *bshr* e a grega *sarx*, sendo que na maioria das vezes ela é traduzida como «carne» (Exodo 30:32 e Gênesis 9:4). Já, segundo o Dicionário de Língua Portuguesa, corpo vem a ser o material de um ser animado; qualquer porção limitada de matéria; a pessoa; o indivíduo; o cadáver; densidade; consistência. E por fim, segunda as leis da física, corpo é tudo que ocupa um espaço. Como se pode notar, a gama de ideias e concepções acerca do que vem a ser o Corpo e seus rizomas é vasta, e ela ainda não pára por aqui! O objetivo deste artigo é pensar nesses «corpos» na arte; na cena, buscando analisar a hibridação entre o corpo de «carne», como citado na Bíblia, e o corpo formado por partes que ocupam espaço da Física, e foi devido à essa característica que escolhi o grupo de teatro catalão La Fura dels Baus. A Cia. além de colocar seres de carne e osso (atores humanos formados de carbono) em cena, convida os seres de silício (máquina e robôs) para entrar no espaço cênico.

1.1 Corpo-Máquina

A linguagem poética performativa do grupo coloca em choque, por meio da arte da encenação e da apresentação, ambos os corpos, por meio da interdisciplinaridade das artes (música, dança, cinema, artes plásticas, teatro, etc); da vivência visceral e cruel artaudiana do corpo; da explosão do espaço e da quebra de barreira entre ator e espectador. A cena *furera* (palavra que remete diretamente a linguagem cênica desenvolvida pelo grupo) se dá como um happening, um acontecimento, um espaço para a troca e a construção do inusitado, do imprevisível. O imprevisível que é construído através da co-habitação entre atores, espectadores e máquinas. O professor brasileiro Fernando Pinheiro Villar, pesquisador do grupo catalão, diz que:

Os fureros fundadores definiam-se como executores de ações, refutando respeitosa-mente o cargo de atores. Suas execuções de ações poderiam remeter seu trabalho interpretativo aos atletas afetivos, atores acrobatas ou super marionetes, buscados por respectivamente, Artaud, Meyerhold e Craig (Villar, 2009:194).

Como os próprios integrantes da Cia. dizem, os “executores de ação ou operadores” da cena não se denominam enquanto “atores”, ou seja, corpos que se colocam a serviço de um texto e os (re)presenta. O corpo dos fureros se colocam a disposição de uma apresentação, de um encontro que acontece em cena e a serviço dela, um corpo aberto para a troca e para o jogo. Como consta no site oficial da Cia. (<http://lafura.com/espectaculo-de-lenguaje-furero/>) a linguagem furera se caracteriza pela “utilização de espaços não convencionais, música, movimento, aplicação de materiais orgânicos e industriais, incorporação de novas tecnologias e a interação com o público durante o espetáculo”. A Cia. busca a realização de uma “obra de arte total” idealizada por Wagner, fundindo todos os elementos cênicos, a favor de uma obra em que todas as artes se complementem. As temáticas abordadas pelo grupo catalão são carregadas de críticas e reflexões acerca da imersão do homem na sociedade moderna, como solidão (na ópera II Prigionero); a relação entre indivíduo e poder (na peça Tier Mon); problematização acerca da realidade real e virtual (espetáculo Terra Baixa Reload que investiga a interação entre atores e atrizes reais e virtuais); dentre inúmeros outros.

Craig em seu livro “Da Arte do Teatro” já havia se questionado quanto a figura e essência do trabalho do ator. A teoria da super marionete questiona a presença do ator, do corpo como matéria artística, a referencia do marionete, mas não se deixando afetar pela sua psyche. O corpo idealizado por Craig em sua super marionete é um corpo não humano, esvaziado de vaidades e emoções, sendo assim, livre para poder estar dentro da arte da encenação; um corpo-objeto ou corpo-máquina. Podemos notar algumas dessas características na Figura 1.

Aqui chegamos no cerne da discussão proposta nesse artigo, sobre o corpo-máquina ou homem-máquina, e para complementar as ideias acerca do corpo do ator aplicada por Craig, adicionarei o pensamento de mais dois filósofos para engrossar esse “caldo intelectual”: La Mettrie e Espinoza. O termo Homem-Máquina surgiu com o médico e filósofo Julien Offray de La Mettrie, cujo nome foi título de um de seus livros escritos em 1748. La Mettrie defende a ideia de que o homem é regido unicamente pelo seu corpo; sua matéria física. Ele acredita que “o organismo determina o essencial da vida do homem... que a felicidade deve ser buscada no bom funcionamento do corpo, e não na



Figura 1 · Imagem retirada do site da Cia. La Fura Dels; peça "Tempo de Encontros" que apresenta como ponto de partida uma reflexão sobre a identidade, memória e futuro. Fonte: <http://lafura.com/obras-wip/>; altura da imagem: 5,36cm.

transformação social” (Novaes, 2003: 40). Seguindo sua linha de raciocínio, de maneira extremista, a matéria é suficiente para explicar tudo, pois todo lado psíquico é consequência de uma organização cerebral. A audácia e prepotência de La Mettrie frente a supremacia do corpo sobre a alma foi tamanha, que o filósofo acabou dizendo que o “homem não é unicamente máquina, mas ser mais que máquina”:

Ignoramos a formação da criatura humana, assim como a de qualquer outra. Observamos como ela cresce e se desenvolve, mas todo esse conhecimento tem relação apenas com o material. As faculdades da alma manifestam-se pouco a pouco. Fortificam-se à medida que são cultivadas e aumentam com a idade. Verificamos em nós mesmos os efeitos surpreendentes dessas faculdades e os conhecimentos que extraímos das ideias abstratas. As observações nos fazem ver que essas faculdade têm ligação estreita e particular com todas as partes do nosso corpo. Como está provado que o homem é um ser composto de duas substâncias, conclui-se com razão que essas duas substâncias são unidas de maneira mais estreita e maravilhosa. Sendo uma dessa substâncias dotadas de um princípio intelectual, o homem não é unicamente máquina, mas ser mais que máquina (Novaes, 2003: 12).

Unindo-se à essa teoria materialista do ser de La Mettrie e contrapondo a ideia sobre a dualidade corpo/alma, Espinoza afirma que não há diferença de natureza entre o corpo e a alma e sim, que esses dois “corpos” constituem juntos um único ser. O corpo passa ser visto como uma potência de agir e de afetos, como disserta Deleuze em seu livro *Espinoza: Filosofia Prática*. Acredito que o trabalho artístico realizado pelo La Fura dels Baus se assemelhe muito, de certa forma, com os pensamentos desses dois filósofos. Primeiramente com La Mettrie, pois toda experiência performativa se passa pelo corpo e no corpo. Isso não quer dizer que o grupo negue ou isole toda característica psíquica e espiritual sobre seus processos criativos e montagens, mas que o corpo é o elemento essencial para a arte *furera* acontecer. Em segundo lugar, assim como as ideias de Espinoza de que tudo é corpo, a Cia. assume esse ideal em cena, não se interessando em distinguir o que é ator e o que é máquina (assim como já foi dito anteriormente na citação de Fernando Villar). Dentro da linguagem desenvolvida pelo La Fura dels Baus, tudo que se coloca em cena é um corpo expressivo, “executores de ação”, ou seja, como diz a própria epistemologia da palavra objeto, de que as coisas sejam colocadas (*jecto*) à nossa frente (*ob*). Tudo que se coloca em nossa frente em cena é um corpo ou objeto provido de sentido e significados, portanto relevantes para toda a engrenagem cênica acontecer. A Cia. busca ver todos os elementos cênicos como potencialidades, assim

como Espinoza, e essa características interdisciplinar entre as artes é o que torna a linguagem *furera* específica e singular dentro das vastas práticas exercidas no teatro contemporâneo. David Le Breton certa vez escreveu em uma de suas obras sobre *O Fim do Corpo*, focando-se no fato de que com o advento das novas tecnologias o corpo tem perdido espaço na sociedade contemporânea. Até então o que nos “enraizava” no mundo, segundo Le Breton, era nossa matéria corpórea “carne”. Com o surgimento da internet e das realidades virtuais, essa afirmação se desmancha no ar, pois existem os corpos virtuais, as inteligências artificiais, os corpos cibernéticos, etc. A busca por um corpo ideal que não envelhece e adoce tem levado cientistas à desenvolverem corpos eletrônicos imunes à doenças, morte e deficiências físicas. São esses temas e problemas acerca da sociedade contemporânea que a Cia. busca a matéria prima para seu universo criativo. Definitivamente, a preocupação frente ao fim do corpo ou da supremacia da máquina frente ao humano não é uma preocupação do La Fura dels Baus, como são de muitos outros artistas, mas que não vem ao caso citá-los aqui. Muito pelo contrário, o grupo busca associar-se aos novos estofos maquínicos para a concepção de seus espetáculos multimidiáticos.

Conclusão

Tendo em vista os apontamentos relacionados acima, nota-se que as artes (dança, música, teatro, cinema, artes plásticas, etc.) estão misturadas e conectadas entre si. A idade Pós-humanista, em que vivemos atualmente, tem empregado o uso de novas tecnologias em todos os ramos de pesquisa: filosofia, ciência, medicina, engenharias e também na arte. São inúmeros os artistas que tem dedicado seus processos artísticos entre esse encontro do homem com as tecnologias, como o escolhido nesse artigo, a cia. La Fura dels Baus. Logo, busca-se cada vez mais pesquisas acadêmicas que dediquem seus estudos sobre áreas fronteiriças, como a hibridação homem/máquina e suas problematizações corpóreas em cena. Como se pode notar, a Cia. La Fura Dels Baus não só questiona sobre as formas corporais carnalizadas em cena como também traz á tona a vivência tecnológica por meio do corpo maquínico; a (con)vivência do corpo de carbono com o de silício.

Referências

- Craig, Gordon (1963). *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia
- Deleuze, Gilles (2002) *Espinosa: Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta ISBN:978-857-13-7196-5
- Le Breton, David. *L'adieu au corps*, Paris, Editions Métailié, 1999.
- Novaes, Adauto (2003) *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Villar, Fernando Pinheiro (2009) *La Fura dels Baus e performance arte*. Brasil: Ouro Preto: Revista Artefilosofia, n.7, out.2009 — p.186-197

O módulo e a era digital: os gráficos de Marcelo Brantes

*The module and the digital era: the graphics
of Marcelo Brantes*

CARLOS EDUARDO DIAS BORGES*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, artista visual e professor. Mestre em Linguagens Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel em Pintura (UFRJ).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais. Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras | Vitória — ES — CEP 29075-910, Brasil. E-mail: carlos-eduardo-borges@ig.com.br

Resumo: Este texto pretende, a partir da análise da obra do artista Marcelo Brantes, discutir um possível vetor comum, provocado pela transição da imagem analógica para a digital, identificável na produção de artistas que tiveram sua formação (ou parte significativa dela) durante o período no qual isso aconteceu. Concluo que a utilização de pequenos módulos pode vir a ser considerada como uma resposta comum dos artistas a essa questão.
Palavras chave: módulo / analógico / digital.

Abstract: *This paper intends, from the analysis of Marcelo Brantes's work, to discuss a possible common vector, as a result of the transition of the analogic image to the digital one, identifiable in the production of artists who had their academic formation (or a significant part of it) during the period in which this happened. I conclude that this use of small modules can be considered as a pattern-answer from the artists to the question.*
Keywords: *module / analogic / digital.*

Introdução

Este texto pretende, a partir da análise da obra do artista Marcelo Brantes, discutir um possível vetor comum, uma possível influência provocada na produção de artistas que tiveram sua formação (ou uma significativa parte dela) durante o

período de transição da imagem analógica para a digital. Caso a hipótese apresentada seja considerada válida, deve ser considerado que essa tendência pode ser algo apenas indicativo de um fenômeno regional, restrito apenas ao grupo de artistas aqui tomados para sua validação. Visto que todos têm a proximidade geográfica entre os pontos em comum entre eles. Porém suspeito que, embora essa afirmação seja procedente, talvez esse vetor proposto possa ser verificável ligado a outras regiões e artistas.

Considero que, caso essa influência comum possa ser considerada válida, pode ser aplicável para um grupo de artistas muito maior. Aqueles que iniciaram suas carreiras e foram atuantes nos anos 90, nos quais essa preocupação se refletiu de alguma forma em suas práticas. Então, talvez possa ser significativa como indicativa de uma tendência comum, não regional, naturalmente sofrendo outras interações com características de cada região e cultura. Nesse caso essa discussão pode vir a se tornar algo útil para uma maior compreensão histórica do período ou mesmo aplicável como parte de algum método de identificação dessas características ou de influências regionais. Possivelmente então essa tendência possa ser encontrada como um fenômeno assinalável, como no caso da produção do artista examinado em particular, inclusive em obras bem recentes.

Proponho aqui que, assim como na obra de Marcelo Brantes, outros artistas, cada um deles de uma forma particular, utilizaram o módulo, reduzido a pequenos fragmentos em diversos materiais na construção de muitos de seus trabalhos. Assim, especificamente, responderam com muitas variações e explorando possibilidades diversas, talvez de forma bem mais inconsciente do que consciente, à transformação da imagem analógica que marcou o período. Puderam também se valer para o estabelecimento desse vetor comum em suas produções da grande quantidade de produtos industrializados (mesmo que por vezes chegassem até eles em forma de lixo), que começou a se tornar acessíveis a todos nesse período.

Pretendo apresentar, para sustentar esse raciocínio, outros exemplos de artistas com essa tendência comum. A meu ver todos assinalam essa fragmentação modular em sua produção, formando seus diferentes trabalhos e suas imagens por meio de pequenas partes de diversos materiais. Esse é o ponto ressaltado aqui. Para isso tomo o exemplo um artista que tem usado o módulo reduzido em sua produção recente e que teve a oportunidade de acompanhar.

1. Condições de Contorno

Uma condição comum aos artistas citados é que por volta de 1996, o alto

capitalismo inundava o cotidiano das pessoas no Brasil com produtos baratos. Algo que já tivera antecedentes nos EUA e outros países da Europa, mas que nesse país foi uma novidade iniciada com o controle da inflação e fortalecida com a invasão que se seguiu de produtos chineses de baixo custo, ocorrida mais ou menos no mesmo período. Cumpre lembrar que essa geração considerava a inflação algo tão natural quanto às liquidações de roupas de fim de estação.

1.1 Marcelo Brantes: a sistematização de um processo

Esse artista ingressou na UFRJ para o curso de Gravura em 1984. Formou-se em 1989. Alguns anos depois ganhou prêmios, participou de exposições importantes no período como os Novos Novos, participou de eventos e performances (uma inclusive de Lígia Clark) em arte contemporânea. Fez contatos com artistas que despontavam e com outros já estabelecidos. Entre os consolidados estava Lygia Pape na UFRJ. Esses dois pontos, a saber, conhecer de perto o trabalho de Lygia (por tabela o neoconcretismo) e ter estudado na UFRJ, independente das relações pessoais (se foram alunos ou não, se foram amigos ou não), ligam também ao que considero um ponto comum na produção dos diversos artistas aqui considerados: a utilização do módulo (construtivo) em tamanho reduzido. Construído, recortado, trançado, colado ou costurado, em trabalhos em geral feitos a partir de materiais baratos (Figura 1). No caso da produção recente de Marcelo Brantes, fragmentos de caixas de fósforo (Figura 2) e pápeis de cigarro são utilizados em construções que, para ele, significam ondas cerebrais, imaginadas a partir de seus eletroencefalogramas.

1.2 Um ponto em comum: os reflexos da transição da imagem analógica para a digital

Sabemos que a passagem da fotografia analógica para a digital foi marcante. Para Vilém Flusser, o surgimento das imagens técnicas, “...pontos, grânulos, pixels.” (Flusser, 2008: 10) marca um novo parâmetro para a arte “Historicamente, as imagens tradicionais são pré-históricas; as imagens técnicas são pós-históricas” (Flusser, 2002: 13). Já para Lúcia Santaella, a mudança da foto analógica para a digital marca o início de um novo paradigma para a fotografia “O terceiro paradigma diz respeito às imagens sintéticas ou ifográficas que são inteiramente computacionais...” (Santaella, apud Samain: 303). Acredito que essa transformação das imagens se refletiu de diferentes formas na produção de vários artistas que iniciavam ou consolidavam suas carreiras no período considerado entre a segunda metade da década de 90 e os primeiros anos da primeira década do novo milênio.

Esses artistas que considero para formular meu pensamento, a meu ver

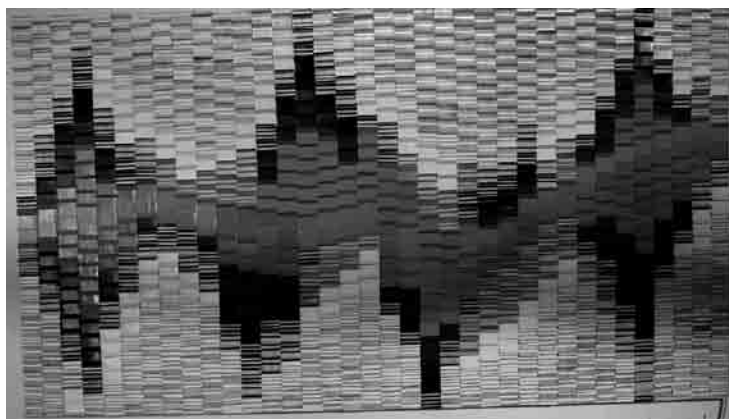


Figura 1 · Detalhe de Gráfico com ondas de Marcelo Brantes, 2013. Fragmentos de caixas de fósforo e tinta acrílica sobre madeira, 70 x 140 cm. Foto de Marcelo Brantes 2013.

Figura 2 · Gráfico associativo 1 de Marcelo Brantes, 2013. Fragmentos de caixas de fósforo e tinta acrílica sobre painel de madeira, 80x140 cm. Foto de Marcelo Brantes 2013.

responderam a questão (que na pior das hipóteses, se apresentava quando iam registrar seus trabalhos), recorrendo a algum tipo de relação herdada do construtivismo, via concretismo e neoconcretismo. Adotaram o módulo, reduzindo-o em escala, como possibilidades de formação das imagens. Algo que lembra o ocorrido quando do surgimento do Pontilhismo, como um desdobramento lógico das possibilidades herdadas das relações da pintura impressionista com o surgimento e estabelecimento da prática da fotografia do período.

Considero que o módulo, utilizado para a formação de imagens, ocorre desde a consolidação do trabalho de Marcos Cardozo, Jarbas Lopes, Edmilson Nunes, Sérgio Torres, Marcelo Brantes e Chang Chai. Chega até o período de surgimento de Felipe Barbosa e Rosana Ricaldi. Mas não me parece tão significativo para as gerações posteriores, já habituadas à digitalização e para os quais o surgimento da internet foi o fator preponderante. Para estabelecer esse período, no qual essa vertente foi marcante, considero ainda que artistas anteriores, como Jorge Duarte, já não apresentam sinais dessa influência em sua produção. Tomo esse artista como exemplo por ser uma referência para esses artistas citados e também para assinalar a influência neoconcreta presente de outras formas que não na utilização do módulo, mas que não cabe ser discutidas aqui.

Esses artistas considerados amadureciam suas produções e lidavam com o problema do registro e divulgação de suas imagens entre 1995 e o ano 2000. Forçando uma precisão maior, creio que o triênio 97-99 me parece central aqui.

1.3 Outros artistas e o uso do módulo em escala reduzida

Marcos Cardoso, em sua reconstrução de quadros de Picasso (Figura 3), utiliza sacolas plásticas descartáveis, construindo em pontos de um estranho bordado realizado com esse material, as cores e formas que permitem o reconhecimento da imagem produzida anteriormente por Picasso. Jarbas Lopes (Figura 4) apresenta retratos feitos a partir de tiras de lonas recolhidas nas ruas. São trançadas somando várias partes iguais para a formação de uma única imagem nova, constituída por uma trama próxima de retângulos. Já Felipe Barbosa usa estalinhos, fósforos, esquadros e outras formas produzidas pela indústria como módulos, na intenção explícita de construir novas formas no espaço tridimensional. Suas bolas de futebol (figura 5) decompostas realizam a operação inversa, resultando em trabalhos bidimensionais. Materiais tratados como módulos também podem ser encontrados em trabalhos de cada um dos outros artistas citados, cujas imagens podem ser encontradas hoje na rede, facilitando a verificação. Vejo essa vertente particular em diversos trabalhos, produzidos por diversos artistas que, como dito, estavam em formação ou em início de carreira

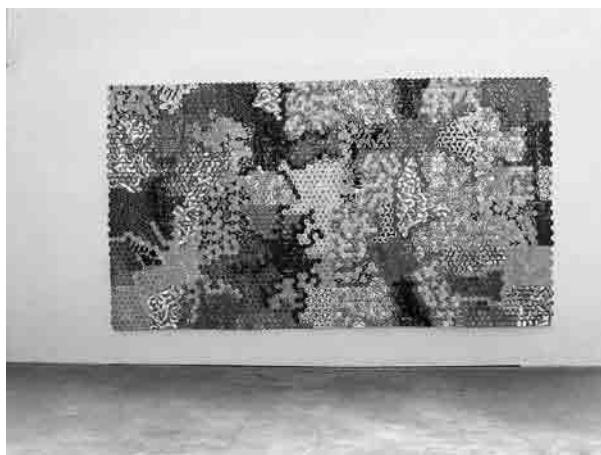


Figura 3 · Série Picassos de Marcos Cardoso, 2011. Sacolas plásticas costuradas. 140 x 100 cm. Foto de Eduardo Camara 2011.

Figura 4 · Série políticos de Jarbas Lopes, 2004. Tiras de outdoors trançadas de Jarbas Lopes. 250 x 180 x 10 cm (foto de divulgação: Mam/RJ)

Figura 5 · Campo visual: Bolas de futebol descosturadas de Felipe Barbosa. 305 x 550 cm / 2007. Foto de Felipe Barbosa 2007.

no período considerado e sentiram a necessidade de responder a essas questões.

Marcelo Brantes trabalha fragmentos de caixas de fósforos como módulos. (Figuras 6, 7 e 8). Essa constante, já presente em trabalhos anteriores e mostrada em sua produção recente, é tomada como signifiicante da atualidade dessa “herança”. Para mostrar essa relação, utilizo algumas imagens de trabalhos onde minha hipótese pode encontrar referências visuais.

1.4 Desconstruindo a chama: a produção atual de Marcelo Brantes

Marcelo objetiva, na série apresentada aqui, a construção de gráficos. Gráficos que o auxiliem a compreender seu próprio comportamento. Esses trabalhos foram realizados após um período de tratamento psicológico no qual o artista não produziu. Quando os primeiros trabalhos surgiram, ele não tinha pretensões de uma série, e talvez, nem mesmo de voltar a produzir um trabalho de arte consistente como julgo que fez. Mas que se formou a partir da reorganização mental do artista e da retomada de sua produção e carreira. No caso, com a volta para o Brasil, pois Marcelo viveu por bem mais de uma década em Nova York. Retornou ao país após a crise que o levou a interromper a carreira e que acabou por trazê-lo de volta a casa da família, em Nova Friburgo, no Estado do Rio de Janeiro.

Seus gráficos, portanto, recebem cores e formas que acompanham os diferentes estágios mentais pelos quais passou. São amarelos para “Atenção, perigo de piora...”, vermelhos para esses tempos de desequilíbrio e azuis, verdes ou negros para períodos mais estáveis. As formas por sua vez acompanham essa relação, variando entre uma maior estabilidade ou oscilação. Ondas mais agudas ou mais senoidais, curvas mais ou menos longas e com variações de escala. Sempre usando como referências eixos verticais e horizontais, sem desconsiderar o temporal no qual reúne todos em uma série. Nesses trabalhos relaciona a sua suposta bipolaridade a sua capacidade produtiva.

Porém para um observador incauto, podem parecer construções abstratas. Não o são. O módulo aqui surgiu como um recurso para a construção do que ele pensava.

Essa solução de utilizar um material disponível a baixo custo (no caso a caixa de fósforos), desconstruí-lo em partes, que voltam a ser agrupadas, conforme seus objetivos, me parece um procedimento comum aos artistas que passei a considerar para a formulação desse pensamento. Percebi que essa solução era recorrente em algum ponto nas suas obras. No seu caso a escolha foi de um material que produz o fogo, associado desde Prometeu à vida, que ele buscou retomar.

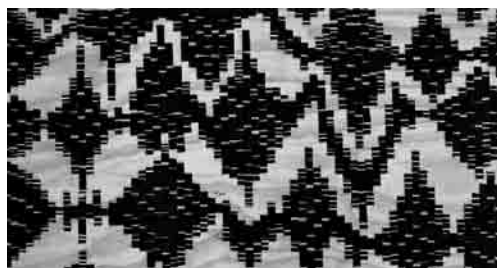
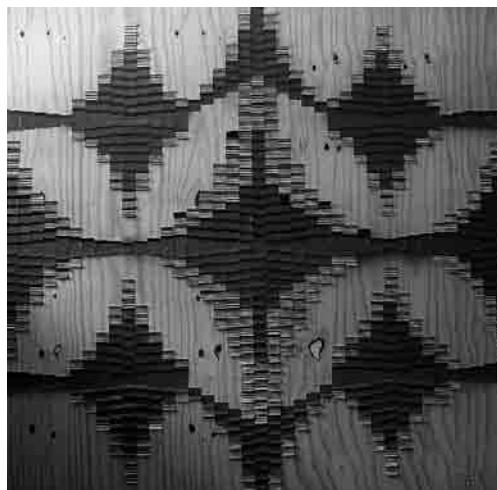
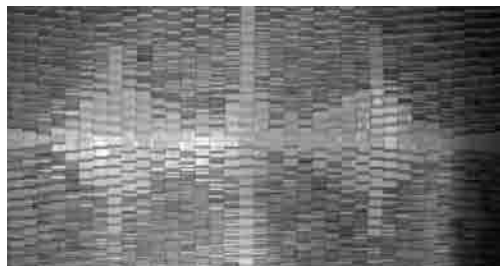


Figura 6 · Gráfico de Frequência Amarela de Marcelo Brantes, 2013. Fragmentos de caixas de fósforo e tinta acrílica sobre madeira. 80 x 160 cm. Foto de Marcelo Brantes 2013.

Figura 7 · Previsão de gráfico para setembro de Marcelo Brantes, 2013. Fragmentos de caixas de fósforo e tinta acrílica sobre madeira 140 x 140 cm. Foto de Marcelo Brantes 2013.

Figura 8 · Chip número 2 de Marcelo Brantes, 2013. Fragmentos de caixas de fósforo e tinta acrílica sobre madeira 54 x 104 cm. Foto de Marcelo Brantes 2013.

Conclusão

Propus que características formais identificadas na obra de Marcelo Brantes, aqui apresentadas, sejam consideradas válidas como modelo de uma resposta comum de um grupo de artistas à transição da imagem analógica para a digital. Considerei que eles sentiram a necessidade de responder a essas questões que marcaram o período de sua formação de alguma forma e que o fizeram com um ponto em comum: por meio da construção de trabalhos em pequenos módulos. Essa redução permitiu diferentes propósitos, utilizados em diversos materiais e técnicas em suas produções. Penso que essa característica formal apresentada pode ser questionada como algo regional, ligada à influência neoconcreta no Estado do Rio e no Brasil. Algo que não disponho de instrumentos para medir nem tenho pretensões de fazer. Mas que pode ser um fator comum, útil para possibilitar o agrupamento de diferentes artistas além dessas fronteiras, principalmente na Europa, onde a influência construtiva me parece mais forte do que nos EUA. Cabe, portanto, aos leitores o questionamento de se é possível encontrar entre artistas que atendem as condições propostas (ou seja, ter tido relações significativas com essa transição para a era digital), a presença comum de alguma forma reduzida do módulo. Fatores que possam confirmar esse raciocínio e torná-lo útil para a compreensão e estudo dos diferentes caminhos percorridos por artistas como resposta esse problema comum.

Referências

- Flusser, Vilém (2002) *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará (Conexões; 15). ISBN 85-7316-278-3
- Flusser, Vilém (2008) *O Universo das Imagens*. Técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume. ISBN: 978-85-7519-879-8
- Santaella, Lúcia apud Etienne Samain (org) (1998) *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/CNPQ

Livro-objeto: a poesia na produção de Hilal Sami Hilal

*Object-book: the poetry by
Hilal Sami Hilal*

MARIA APARECIDA RAMALDEZ*

Artigo completo submetido a 25 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, linha de pesquisa Nexos entre Arte Espaço e Pensamento; Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras Vitória — ES — CEP 29075-910, Brasil. Agradecimento: Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (FAPES). E-mail: rcida@hotmail.com

Resumo: Neste artigo abordamos alguns aspectos significativos do livro-objeto, pensando-o como objeto de arte que explora características do livro convencional. Para alguns autores foi no movimento concreto e neoconcreto da década de 1950, que o livro de artista se firmou no Brasil. Temos nos apoiado na Teoria da Poesia Concreta (2006), de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari para pensar a produção do artista Hilal Sami Hilal, com foco na obra *Livro Redondo* (2005).
Palavras chave: Livro de Artista / livro-objeto / escrita / poesia concreta / processo criativo.

Abstract: *This article approaches some meaning aspects of object-books, tat explores a few features from de conventional books. For some authors in the concrete and neoconcrete movements on the 50's, tha the artist's books are firmned in Brazil. The book Teoria da Poesia Concreta (2006) from de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari leader this studies about the work, Livro Redondo by artist Hilal Sami Hilal.*
Keywords: *artist's book / object book / writing / concrete poetry / creative process.*

Introdução

A partir de nossa pesquisa plástica que envolve arte, poesia e técnicas de restauração de livros nos propusemos a investigar academicamente a relação arte/escrita. Recortamos nossa pesquisa na produção de livros-objetos do artista brasileiro Hilal Sami Hilal (1956-), que vive e trabalha em Vitória-ES. Para esta comunicação selecionamos a obra *Livro Redondo* (2005), de Hilal, cuja imagem apresentamos mais à frente. Trata-se de uma peça em formato esférico construída a partir de uma escrita plana feita sobre placas de cobre.

Numa perspectiva formal, aproximamos a obra de Hilal aos poemas visuais *O ovo*, de Símeas de Rodes (séc, III a.C.), e *Ovonovelo*, de 1955, de Augusto de Campos (1931), ambos com formato circular.

No que tange aos poemas, pautamos esta investigação na *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos de 1950-1960* (2006), elaborada por Haroldo de Campos (1929-2003), Augusto de Campos e Décio Pignatari (1927-2012). Década em que os movimentos concreto e neoconcreto foram pioneiros em livros-objetos no Brasil. As primeiras experiências nesse campo podem ser creditadas aos poetas e artistas concretos, acima citados, “[...] com a participação de Julio Plaza [...]” (Silveira, 2008: 56).

Para contextualizar nossa investigação na atualidade adotamos as definições de Silveira (2008: 21) que entende ‘o *livro de artista contemporâneo*’, no sentido lato, como um campo de atuação artística, ou seja, uma categoria. E no sentido estrito como um produto derivado desse mesmo campo de atuação. O termo *livro-objeto* se insere na categoria *livro de artista* como um produto resultado desse campo de atuação, portanto no sentido estrito. Termo que adotamos para tratar dos livros criados por Hilal. Concebidos como peças únicas seus livros-objetos são feitos em diversos materiais: papel artesanal, alumínio, acetato, chapa de cobre, entre outros. A partir de análises formais nos permitimos aproximar a obra do artista aos poemas visuais, destacando a potência poética presente em sua produção.

1. Poema visual: O ovo, de Símeas de Rodes

Signo da totalidade “*de modo geral, o ovo é visto como símbolo de um embrião primordial, do qual mais tarde surgiu o mundo*” (Biedermann, 1993. p. 275-6). Na Grécia Antiga, a técnica para compor poemas figurados chamava-se *technopaegnia*. O arranjo das palavras nos versos imitava o contorno do objeto tematizado (Salomão, 2011: 26), como no poema **O ovo**, abaixo transcrito. Nele, além de sua forma circular, Símeas criou uma estratégia de leitura onde se deve ler o primeiro verso e em seguida pular para o último, voltando ao segundo verso

e novamente pulando para o penúltimo verso e assim sucessivamente. Se lido de forma linear o poema perde todo seu sentido literal. “Sendo um dos primeiros poemas figurados ocidentais” e “o primeiro poema simultaneísta”, segundo Pignatari (2006, p.180), sua estratégia obriga o leitor a percorrer o texto de cima a baixo num retorno constante — como se estivesse a percorrer uma fita de möebius. O olhar *desenha* algumas vezes o número oito — símbolo do infinito — e no fim da leitura repousa no núcleo da forma oval, o verso central e mais longo do poema-ovo, princípio da vida. Movimento que remete à circularidade da forma e, metaforicamente, ao ciclo da vida. Por sua posição longitudinal, o verso central d’**O ovo** nos faz pensar na linha do horizonte, que o divide ao meio e separa o *céu*, da *terra*; o olimpo dos deuses e a “*tribo dos mortais*”.

O poeta recorreu à forma oval para reforçar o conteúdo narrativo do poema, que aborda o nascimento de um “*rouxinol dórico*”. Ave que foi retirada das “*asas maternas*” e jogada ao mundo dos mortais pelo deus grego Hermes, para que “longe da proteção materna”, pudesse se desenvolver “respeitando os ritmos da canção” — os ciclos da vida (Salomão, 2011: 28).

O ovo

Acolhe
da fêmea canora
este novo urdume que, animosa
tirando-o de sob as asas maternas, o ruidoso
e mandou que, de metro de um só pé, crescesse em numero
e seguiu de pronto, desde cima, o declive dos pés erradios
tão rápido, nisso, quanto as pernas velozes dos filhotes de gamo
e faz vencer, impetuosos, as colinas no rastro de sua nutriz querida,
até que, de dentro do seu covil, uma fera cruel, ao eco do balido, pule
mãe, e lhes saia célere no encalço pelos montes boscosos recobertos de neve.
Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos
do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias descuidosas da mosqueada
balindo por montes de rico pasto e grutas de ninfas de fino tornozelo
que imortal desejo impele, precipites, para a ansiada teta da mãe
para bater, atrás deles, a vária e concorde ária das Piérides
até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos,
arauto dos deuses, Hermes, jogou-o à tribo dos mortais
e pura, ela compôs na dor estrídula do parto.
do rouxinol dórico
benévolo,

Figura 1 · Transcrição do poema visual *O ovo* (300 a.C.),
de Símiás de Rodas. por José Paulo Paes (2001)

2. Poema visual: Ovonovelo, de Augusto de Campos

O autor deste poema é um poeta concreto que, juntamente com Haroldo de Campos e Décio Pignatari foram os pilares do movimento *Poesia Concreta* brasileira na década de 1950. Influenciados pelo experimentalismo de Mallarmé elevaram o movimento à expressão internacional. *Poesia visual* é poesia figurada e atemporal. O poema concreto é também visual, mas a recíproca não é verdadeira. Não devem ser confundido, pois a *Poesia concreta* se trata de um movimento com teoria própria e ocorrências determinadas. Décio Pignatari, (2006: 95-6) diz que a poesia concreta resulta da “inter-ação do verbal e da inelutável modalidade do visível, da inelutável modalidade do audível”. Neste nosso estudo interessa a *modalidade do visível*.

Ovonovelo (Figura 2) é um poema composto por quatro seções circulares dispostas verticalmente. Traz em seu título o entrelaçamento de palavras que remetem à forma circular. Recurso chamado “palavra-valise”, muito usado pelos concretistas, cujas palavras vão se multiplicando “em células semelhantes (ovo novelo — novo no velho)”, como aponta Pignatari (2006: 98). *Ovonovelo* mostra sua intertextualidade com o poema *O ovo* de Símiás de Rodes (Figura 1).

Como um anagrama, no título Campos incluiu o poema do grego informando tratar-se de um novo ovo; um novo *princípio* (nova regra para a poesia). O poeta concreto atualiza o poema de Símiás dando-lhe nova vida. Renova também o tema (o ciclo da vida) fazendo renascer a poesia num processo de metalinguagem. Em sua primeira estrofe, iniciada com a palavra ovo, o título *Ovonovelo* se decompõe e se junta a outras palavras para reafirmar o *novo* que está sendo gestado. Na última estrofe as palavras passam a ser sombrias, anunciando a morte: *noturna, noite, treva*, etc. E o poeta finaliza o poema com as palavras “*que se torna sol*”. Posiciona a palavra *sol* diametralmente oposta à palavra ovo, que inicia o poema. Observando os quatros círculos que compõem verticalmente o poema, seguindo nossa rota de leitura de cima para baixo, supomos ser o sol traçando o seu ciclo eterno. De acordo com Salomão (2011, p 58-59), retornamos à palavra *novelo* e temos: *novel* (aquele que inicia) e *velo* (que tanto pode ser a lã de carneiro, como véu). Da lã faz-se o fio que tece o véu e encobre a face. Des(cobrimdo) os significados das palavras *veladas* no título *Ovonovelo*, somos conduzidos aos fios *enovelados* que urde a obra de Hilal — o *Livro redondo*.

3. Os fios de escrita enovelados

O *Livro redondo* (Figura 3), de Hilal, faz parte de uma série de trabalhos feitos em chapas de cobre, sobre as quais o artista desenvolveu uma escritura com

o v o
 n o v e l o
 n o v o n o v e l h o
 a f i l h a e m f a l h a s
 n a j a u l a d e s j o e l h a s
 i n l o n t e e m f o n t e
 f a t o f e i t o
 d e n t r o d a
 c e n t r o

n u
 d e s d a n a d a
 a t é o h u m
 a n o m e r o n u
 m e r o d e z e r o
 e r u a e r i a n ç a i n c r u
 s t a d a n o c e r n o d a
 c a r n e v i v a e n
 f i m n a d a

o
 p a n t o
 a n d e s e e s c o n d e
 l e n d a a i n d a a n t e s
 e n t r e v a n t e s
 q u a n d o q u e i m a n d o
 o s s e i o s s ã o
 p e l l o s n o s
 d e d a s

n o
 t u r n a m a i t a
 e m t o r n o e m t r e v a
 t u r v a s e m c o n t o r n o
 m a r t e n e g r o n o c e g o
 s a n o d o m o r e a g a n u
 m a s o m b r a q u e a p r e n
 d i a p r e t a l e t r a q u e
 s e t o r n a
 s a l



Figura 2 · *Ovonovalo* (1955). Poema visual de Augusto de Campos.

Figura 3 · Hilal Sami Hilal, *Livro Esférico* (2005) — Cobre grafado e enrolado. Diâmetro aproximado: 25cm. Foto: Pat Kilgore.

tipografia geometrizada. Trata-se de um *novelo* tramado com o fio de uma escrita de cobre, obtida por um processo de corrosão com o uso de ácido, desenhada e trabalhada em computação gráfica antes de ser transportada para a chapa.

Neste livro esférico, a escritura de Hilal se fez como uma fileira de letras, unidas por finíssimas tiras de cobre, num longo fio que ele enovelou. Um livro redondo, construído de dentro para fora, modelado sobre as dobraduras de uma escrita flexível. Como o desdobrar de nossa Linguagem, que se faz em camadas de intertextualidades, o artista foi tecendo seu texto sobrepondo letras, palavras e nomes. Segundo Paulo Herkenhoff, o *Livro Redondo* é “[...] uma esfera em diálogo com a poesia e o livro neoconcreto.” (2008. p.58).

A superfície desta esfera é áspera e rugosa que em seu fio de palavras, desdobra sobre si modelando e encobrindo o globo. Como num véu, através de seus vazados é possível entrever outras camadas de escrita. A materialidade de sua construção emaranhada nos remete às reflexões fenomenológicas sobre a forma do ninho, que o filósofo Bachelard relaciona com as imagens de intimidade que nos habita. Diz que “o mundo é o ninho do homem. (...) um grande poder guarda os seres do mundo nesse ninho”. Pensamento que nos convoca “à modelagem da morada” construída “para o corpo, pelo corpo, tomando sua forma pelo interior” (1978: 316-354). O globo construído por Hilal é como um ninho, tal como o do “rouxinol dórico” que no poema grego abriga o princípio da vida, que habitamos na duração da leitura ou da contemplação.

4. Conclusão

As análises dos poemas *O ovo* e *Ovonovelo* nos trouxeram palavras e imagens, carregadas de significados e metáforas pertencentes ao repertório coletivo universal. A simbologia do ovo como princípio; a do círculo como infinito e a do sol como ciclo da vida. A forma circular e o conteúdo dos poemas motivou-nos a aproxima-los à forma esférica da obra de Hilal. No poema concreto de Augusto de Campos percebemos, tanto a atualização do antigo, como da própria poesia visual, entendendo que um poema carrega a potência de *ser eterno* e retornar.

Para o *Livro redondo*, Hilal se Apropriou de palavras, nomes e outros signos da Linguagem verbal, utilizando um repertório pertencente à coletividade humana. Entendemos que não se trata apenas da Linguagem verbal, mas de um sistema de representação simbólica, com o qual o artista re-significa o mundo. O objeto de arte também carrega a potência da eternidade e do retorno. Se investigamos a escrita na obra de arte, estamos falando de intertextualidade, de tudo o que já foi dito, escrito e representado. De todos os textos que estão

contidos num novo texto. As palavras e formas que compõem os poemas, também pertencem visualmente à obra de arte. Esse é o caso da palavra *novelo*, que são objetos constituídos de fios enrolados. No *Livro redondo*, Hilal usou a escrita de cobre como fio para enovelar seu novelo-globo. Escritura que apresenta a potência de seu experimentalismo com as matérias. Com o fio delicado da escrita construiu o globo de dentro para fora, em camadas que se sobrepõem, uma a outra, numa intrincada rede como a da linguagem que mediatiza nossas relações. Se o poema concreto é também chamado de *poema-objeto*, nos sentimos à vontade para chamar de *objeto-poema* o novelo de Hilal.

Referências

- Bachelard, Gastón (1978) "A poética do espaço". In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978: 256-354).
- Biedermann, Hans (1993) *Dicionário Ilustrado de Símbolos*. São Paulo. Melhoramentos.
- Herkenhof, Paulo (2008) "Hilal Sami Hilal e a obra do inalcançável". In: *Seu Sami: artista Hilal Sami Hilal/curadoria e texto Paulo Herkenhoff*. Rio de Janeiro, RJ : Museu de Arte Moderna. Catálogo de exposição.
- Paes, José Paulo (Org.) (2001) *Poemas da antologia grega ou palatina: séculos VII a.C. a V d.C.* São Paulo: Companhia das Letras.
- Pignatari, Décio. (2006) "Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal." In: Campos, Augusto; Campos, Haroldo;
- Pignatari, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. Ed. São Paulo: Ateliê, 2006: 95-104.
- Pignatari, Décio. (2006) "Ovo novo no velho". In: Campos, Augusto; Campos, Haroldo; Pignatari, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. Ed. São Paulo: Ateliê: 179-188.
- Salomão, Douglas. (2011) *Um enlace de três: Augusto de Campos, Ana Cristina Cesar e Arnaldo Antunes à luz da visualidade*. Vitória. Edufes, 2011.
- Silveira, Paulo (2008) *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora UFRSG, 2008.

Um Jabutipê na poética de Antônio Augusto Bueno

A Jabutipê in the poetics of Antônio Augusto Bueno

CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO*

Artigo completo submetido a 18 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014

*Brasil, artista visual e professor do ensino superior. Engenheiro Eletricista — Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Artes — Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Doutor em Artes — Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248 CEP 90020-180 — Centro — Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: carustocamargo@ufrgs.br

Resumo: Este artigo analisa e apresenta as razões que levaram Antônio Augusto Bueno a desenvolver uma poética do deslocamento pautada na coleta e na realocação simbólica da matéria orgânica que se deposita sobre os parques e jardins de Porto Alegre, no Brasil. Considera também, as relações que se estabelecem com sua produção no desenho e na escultura, desenvolvidas anteriormente a 2008, quando adquiriu ateliê próprio, o Jabutipê.

Palavras chave: Antônio Augusto Bueno / Processo Criativo / Poética do deslocamento.

Abstract: *This article analyses and presents the reasons that led Antônio Augusto Bueno to develop a poetics of displacement guided in collecting and symbolic relocation of organic matter that is deposited on the parks and gardens of Porto Alegre, in Brazil. It also considers the relationships established with his artwork in drawing and sculpture, developed previously to 2008, when he acquired own studio, the Jabutipê.*

Keywords: *Antônio Augusto Bueno / Creative Process / Poetics of Displacement.*

Introdução

Havendo obtido sua formação nos bacharelados em desenho e escultura do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS) e no convívio com as praticas e conversas de ateliê junto aos escultores Gustavo

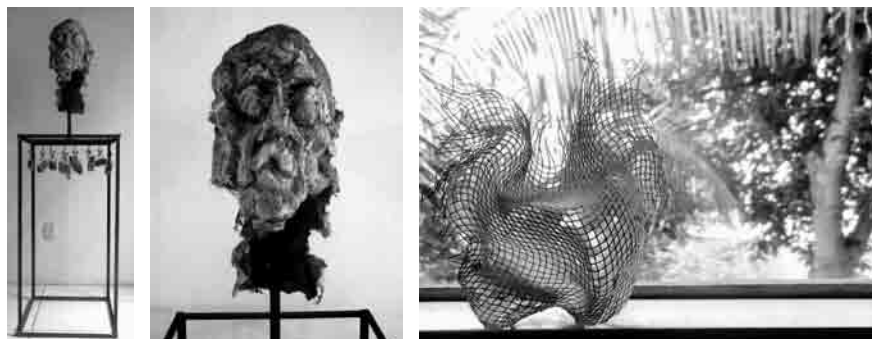


Figura 1 · Antonio Augusto Bueno. *Sem título*, 2003. Foto de Bueno (2014).

Figura 2 · Antonio Augusto Bueno. *Sem título*, 2003. Foto de Bueno (2014).

Figura 3 · Antonio Augusto Bueno. *Sem título*, 2000. Fonte própria (2013).

Nakle, Xico Stockinger e Gonzaga, em 2008, Antônio Augusto Bueno adquire ateliê próprio, funda o Jabutipê, expande sua atuação cultural em Porto Alegre e, principalmente, a presença de seu corpo poético nos parques da cidade. O Jabutipê possibilita a Bueno, materializar uma prática colecionista de seu olhar que desde a infância, selecionava e classificava estética e plasticamente galhos, folhas e outros objetos orgânicos encontrados em uma praça próxima a sua casa. Não mais limitado pela discordância, no passado, da mãe e das limitações físicas inerentes aos espaços coletivos, Bueno, após observar o acúmulo de galhos e folhas nos fundos de seu novo espaço, coleta e transporta diariamente esses objetos de desejo de seu olhar de infância para seu ateliê e inunda-se de outra materialidade artística. Gravetos são valorizados como linhas potenciais de um desenho espacial e as folhas como matizes que se alternam e sobrepõem entre o piso e o horizonte emoldurado da cidade.

1. Um olho na linha o outro no entorno

Jabutipê é uma palavra de origem indígena que em tupi significa casa de jabuti e “define uma árvore de frutos comestíveis, muito saborosos e de madeira utilizada em construções” (Luiz, 2011). Ao se alterar a acentuação, Jabutipê faz referência à árvore ipê, que cresce nos fundos do ateliê, e mantém sua ligação com o animal que carrega a casa em suas costas e se desloca no espaço da organicidade, vital a sua existência. Bueno, apesar de se deslocar lento e serenamente pela cidade coletando folhas e gravetos, leva consigo, impregnado em sua carcaça,

todo embate expressivo e matérico que realizou no desenho e na escultura (Figura 1, Figura 2), quando era obstinado pela representação da forma da cabeça e conforme Poester (2006), “[...] também como Giacometti, centra seu pensamento e seu gesto no desenho mesmo quando pinta ou se dedica a escultura.” O percurso da linha de seu desenho, pelo gesto, pela repetição pelo acúmulo e diálogo com zonas de cores terrosas, estabelece no plano do papel ou da tela uma pulsação entre ser cabeça e abstração, entre ser desenho e escultura, entre fixar o olhar na linha do desenho e se perder em estado de fruição que conforme as palavras de Márcia Tiburi é capaz

[...] de exercer certo catapultamento dos olhos para fora de suas órbitas. O olho vai parar na parede, escravizado, a retina se torna ela mesma cativa de uma imagem, seja um rosto, um quadro, uma paisagem. Junto com o olho é todo o terreno da subjetividade que vai junto, arrancado do corpo, como que dele desinstalado, inconformado. É obrigado a uma experiência de desinstalação. Prurido, engasgo, desconforto é o que se dá entre a sensação de visar e continuar sendo alguém com vida e nome próprios. É nestas horas que a antiga confusão entre alma e corpo, cremos nela ou não, se torna para nós uma experiência. Junto com o olho parece que inteiros saímos de nós. E não sabemos se acompanhamos o olho ou se voltamos ao corpo. O olho nos lança para fora: aventura é o seu mandamento. Aonde iremos pela mão de uma obra de arte? É preciso perguntar: aonde podemos chegar? (Tiburi, 2007).

No início do Jabutipê, Bueno intensifica o olhar para dentro de sua produção, que agora se desmembra e distribui por todo o espaço físico de criação e potencializa os devaneios da linha do desenho que se desmembra do espaço bidimensional e se torna arame recozido. Arame tingido em ocre pelo tempo da ferrugem que trama emaranhados de planos e volumes retorcidos entre as bases de ferro e as modelagens de suas cabeças de resina e cerâmica, mas também se faz como linha sinuosa que, flutuando pelo ateliê, deseja retornar ao desenho. Imerso dentro desta pulsação, entre conquistar o espaço e retornar ao desenho, sem talvez nunca ter saído, assim como Bueno, resíduos de cera de abelha impregnados em um fragmento de tela de arame retorcido em forma escultórica aberta e livre, Figura 3, espreitam o entorno e observam, do outro lado da janela, toda a organicidade e plasticidade vivenciada por Bueno em seus passeios de infância, junto a sua mãe pelos parques e jardins da cidade. Com o primeiro outono, galhos, folhas e abacates se acumulam, camada por camada, sobre o pequeno pátio que existe ao fundo do Jabutipê e ocorre um deslocamento na poética de Bueno, em seu modo de operação, em suas intenções e objetivos artísticos.



Figura 4 · Registro de Ateliê, 2011. Fonte própria.

Figura 5 · Registro de Ateliê, 2011. Foto de Bueno.

2. Uma outra materialidade

Em seus deslocamentos diários pela cidade, inicia-se um extenso processo de seleção, coleta e valorização de gravetos enquanto elementos potenciais na construção de desenhos espaciais. Arame recozido, cera de abelha, redes de pescar, aquários e as bases modulares vazadas de suas esculturas são utilizados para unir estes novos elementos e configurar o espaço da composição. Um emaranhado de linhas que mantém, em geral, relação com a forma geométrica ortogonal, seja confinado dentro de sua transparência quando interno ao vidro, Figura 4, como transgredindo suas fronteiras espaciais quando encravado na estrutura modular de ferro, Figura 5, e no batente da janela do Jabutipê, Figura 6.

3. Gravetos Armados

A partir de 2010, Bueno realiza uma série de intervenções na cidade. Insere transversalmente os gravetos por toda a extensão da janela do Jabutipê, Figura 6, transbordando a poética do interior de seu percurso para o olhar vago circundante do outro, estrutura uma rede de gravetos suspensa no vão arquitetônico da Casa de Cultura Mario Quintana, explorando a intimidade da forma de seu objeto de descanso cotidiano e, dentro do projeto “*gravetos armados*”, Figura 7, dispõe gravetos sobre o piso e por dentro das tremonhas da Usina do Gasômetro, por onde, no passado descia o carvão, como um fluxo de retorno da natureza frente a sua degradação pelo processo de estratificação do mineral.

Gravetos e olhares perpetuam nossos percursos diários pelos parques e pequenas praças de Porto Alegre, mas armados no interior de estruturas de ferro instaladas no espaço expositivo da Galeria Iberê Camargo da Usina do Gasômetro, abruptamente transportam nossa imaginação e olhar crítico para o espaço externo, vizinho, do outro lado da parede, em que se encontra a orla do rio Guaíba. Estas construções de Bueno atenuam as fronteiras entre a arte institucionalizada e a pública, no sentido democrático do olhar, do perceber e imaginar-se como agente de intervenção artística no percurso do outro, visto que é impossível não desejarmos nossa a sua experiência artística, suas ações de coletar e preencher as “armaduras de ferro” com materialidades outras, inerentes aos nossos deslocamentos poéticos e não mais a frieza das relações e da concretude da cidade. A efemeridade destas construções, permeadas pela decomposição da madeira, poderia discutir os valores reais do mercado de circulação e exposição das Artes, caso não observássemos o artista cuidadosamente embalando e retornando toda a matéria orgânica ao seu ateliê, ao término de cada intervenção.



Figura 6 · "Gravetos armados" de Antônio Augusto Bueno. Intervenção na fachada do Jabutipê, 2011.

Figura 7 · "Gravetos armados" de Antônio Augusto Bueno. Intervenção na entrada da Usina do Gasômetro, 2012. Fotos de Bueno.

Figura 8 · De Antonio Augusto Bueno. Fotografia da série "um outro outono", 2013. Foto de Bueno.

Figura 9 · De Antonio Augusto Bueno. "Outono ou nada", intervenção na frente do Jabutipê, 2012. Foto de Sperb.

Conclusão

As relações que Bueno estabelece atualmente com as arquiteturas privadas e públicas das cidades onde atua artisticamente são decorrentes das operações simbólicas que existiam, em 2003, nos suportes de suas cabeças modeladas em resina e argila, quando dialogava com a obra de Giacometti e significava a base em ferro modular como morada, como no caso da escultura da Figura 1 que “guarda” os cabides coletados no armário de seu falecido avô. Em 2013, quando do piso superior do Jabutipê, em “um outro outono”, observamos o pátio do fundo do Jabutipê repleto de folhas que foram coletadas pela cidade durante todo o outono, percebemos que Bueno não mais congela nossa fruição no tempo presente da percepção do objeto e sim em um tempo e espaço ampliados à espreita de suas ações e valorizações pela cidade, uma poética de deslocamento, de um olho que não mais ‘vai parar na parede’, como colocou TIBURI no início deste artigo, mas transpassa as aberturas do Jabutipê e vivencia uma pintura orgânica em processo de matização perene, que conforme Bueno, sobrepõe “camada por camada, pensamentos, memórias afetivas e novas descobertas”.

Referências

- Luiz, José (2011) *Dicionário Informal*. [Consulta 2014-01-11]. Disponível em <URL: <http://www.dicionarioinformal.com.br/jabutip%C3%A9/>>
- Poester, Teresa (2006) *Desenhos que explodem*. [Consulta 2014-01-11]. Disponível em <URL:http://www.teresapoester.com.br/autres-activites/archives/textes_artistes2.php>
- Tiburi, Márcia (2007) *Tatuagens na retina: desenhos de Antônio Augusto Bueno*. [Consulta 2014-01-11]. Disponível em <URL: http://www.subterranea.art.br/textos/tatuagens_retina.pdf>

Jardelina da Silva: Tá viva a Letra!

Jardelina da Silva: The letter is alive

RUBENS PILEGI DA SILVA SÁ*

Artigo completo submetido em 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista plástico. Graduação: Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Universidade Estadual de Londrina. Mestrado: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Programa de Pósgraduação em Artes do Instituto de Artes, na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Goiás; Faculdade de Artes Visuais; Programa de Pósgraduação em Arte e Cultura Visual. Estr. do Campus — Campus Samambaia, Goiânia — Goiás, CEP 74001-970 Brasil. E-mail: pileggisa@gmail.com

Resumo: Costureira de uma cidade do interior do norte do Paraná, Jardelina da Silva gritava nas ruas com a missão de “salvar o mundo”. À cada aparição, criava uma nova vestimenta, fazendo-se fotografar no estúdio local. Foram mais de 200 fotos, realizadas durante anos. A partir de suas fotos, entrevistas gravadas e publicações em jornais e revistas, criei o ‘Museu Jardelina’ como parte de minha própria obra.

Palavras chave: loucura / criatividade / apropriação.

Abstract: *Seamstress of a city in the north of Paraná, Jardelina da Silva shouted in the streets with a mission to “save the world”. At each appearance, created a new dress and making photos at the local studio. There were over 150 photographs taken during years. From your photos, recorded interviews and publications in newspapers and magazines, created the ‘Jardelina Museum’ as part of my own work.*

Keywords: *madness / creativity / appropriation.*

De louca à artista

O que vocês sabem eu não sei. E o que eu sei vocês não sabem. Mas agora vocês vão saber porque eu estou falando. Vocês vão achar o fim do mundo se Deus quiser. E a lua é para o lado que eu falei

Jardelina da Silva (1929-2004) nasceu no interior do nordeste brasileiro, mudando para o sul do país, na década de 1950. Sua missão era “salvar o mundo da fome, da guerra e da peste”. Para isso, dizia receber entidades que ela chamava de “exus”, obrigando-a a criar roupas e, com elas, sair pelas ruas da interiorana e pacata cidade de Bela Vista do Paraíso, no norte do estado do Paraná, anunciando o “bocalips” (apocalipse). Analfabeta, criava poemas concretos a partir de números e letras soltas. Mulher, pintava bigode no rosto lambuzado de maquiagem, desafiando todas as estruturas de poder. Idosa, tirava a roupa e ficava nua, no meio de todos, toda vez que “recebia” o “pajé índio”. A cada imposição de seus “guias”, partia para anunciar suas profecias e aproveitava para passar no estúdio fotográfico local e deixar registrado uma nova criação. Tirou mais de 200 fotos de suas performances, que foram queimadas pela filha, atendendo a seu pedido. Acreditava que o demônio a havia enganado, se passando por Jesus. No entanto, depois de uma pesquisa cuidadosa entre os negativos do estúdio fotográfico, a maioria delas foi recuperada. São elas o maior testemunho da passagem de Jardelina pelo planeta, o qual não conseguiu salvar.

Conheci Jardelina, ou Jarda, como era chamada, em 1995, em uma das férias que passei na casa de meu pai, vindo de São Paulo, onde morava, à época. Ela gritava na rua e eu fiquei curioso para conhecer aquela mulher de roupa extravagante. Lembro da admiração que tomou conta de mim quando lhe perguntei porque usava uma espécie de quepe na cabeça, mas sem a parte do tampo. E qual era o motivo de ter, em um lado, cartas de baralho e, do outro, rótulos de embalagens de caixa de fósforos. E ela ter me respondido que era porque Deus e Lampião jogavam baralho e sua cabeça e quem ganhasse ia poder usar o fogo. Foi o que bastou para marcar uma entrevista em sua casa, no outro dia. Senti que poderia colher uma boa história da vida daquela senhora que a cidade considerava louca. Lá, depois de ter perguntado tudo que me interessava, fui surpreendido por centenas de fotos, que ela me mostrou, das criações que vinha fazendo, desde 1986 (Figura 1, Figura 2, Figura 3). Eram vestidos confeccionados com samambaia, toalha de mesa que ela dizia ter roubado em um casamento, pano de prato tornado adereço de roupa, chapéus coloridos com miçangas e toda a sorte de tecidos que ela comprava, do dinheiro que recebia de sua aposentaria, como trabalhadora rural. Cada foto, uma história ligada à sua própria vida.

Guardei o material desta entrevista por algum tempo, voltei para morar com meu pai, continuei visitando Jardelina e, nesse ínterim, mostrei à repórter Déborah de Paula, da revista Marie Claire, o que havia recolhido. Ela própria foi à cidade e, em setembro de 1999 saíram duas matérias sobre ela, quase ao mesmo tempo. Na revista, com várias páginas ilustradas e, também, no caderno de



Figura 1 · Jorro criativo: são mais de 200 fotos com modelos diferentes, que ela própria criava, a mando de seus "exus". (Fonte: Estúdio Photo Pan)

Figura 2 · Jorro criativo: são mais de 200 fotos com modelos diferentes, que ela própria criava, a mando de seus "exus". (Fonte: Estúdio Photo Pan)

Figura 3 · Jorro criativo: são mais de 200 fotos com modelos diferentes, que ela própria criava, a mando de seus "exus". (Fonte: Estúdio Photo Pan)

cultura do jornal Folha de Londrina, outra matéria, de 4 páginas, assinada por mim. As publicações fizeram sucesso e tornaram Jardelina conhecida na região. Em Bela Vista, agora, já não era mais a louca que era xingada na rua, tornando-se uma artista e estilista da cidade.

Junção de elementos

Sou de antes do Dilúvio. De antes de Jesus Cristo. Eu vi o negro do barro nascer.

Mas, como defini-la, além do laudo psiquiátrico atestando que ela era paranóica e esquizofrênica? Como performer que sai às ruas gritando coisas incompreensíveis, anunciando seu mundo e fantasmas particulares? Como atriz, representando “Lampião, Demar de Barros, Jocelino Kubishéc, Princesa Isabé, Janos Quadro”, que era como ela pronunciava o nome dessas pessoas ilustres da história nacional? Como estilista, que criava roupas de samambaias retiradas do cemitério? Dese-nhista, que riscava números e letras com tinta, carvão ou batom em diferentes lugares, mas com significados precisos dentro de seus códigos? Como artista? Como louca e ponto final? Como messiânica que pregava o “boca-lips” (apocalipse)? Como quiser, seria apenas mais um rótulo, de qualquer forma. Enfim, não dá para separar uma coisa da outra, e é essa a riqueza de Jardelina, fazendo de sua vida uma constante criação: “Eu sou é vidente!”, ela mesma se auto intitulava.

O que, de fato, pode ser dito, é que Jardelina viveu sua jornada no planeta como um “abre-alas” comportamental com suas ações livres do medo pela crítica social. Por isso, pôde criar uma roupa de noiva e ir ao cemitério, de véu e grinalda para casar com o marido morto. Colocar um pacote de carne sobre o carro da funerária para “passar na prova, porque Jesus disse que no fim do mundo não ia poder comer carne de gado”. Mais, derramar, no centro da cidade, sacos de arroz e farinha formando desenhos e linhas, em homenagem a seu pai, que era “fari-nheiro”. Entrar no Banco do Brasil com um pacote de sal grosso e depositar lá seu “salário” sobre uma mesa. Deitar na rua, tirar suas medidas com um carvão grosso que carregava na bolsa e depois desenhar duas figuras menores ao lado, dizendo que eram seus filhos gêmeos, mortos. Bordar a “letra enviada pelo pai”, em panos transformados em estandartes. Tirar foto do próprio cheiro, ficando uma semana sem tomar banho Figura 4 · Pintar bigodes no rosto “quando o exu” era “macho”. Ou mesmo andar nua quando lhe vinha o “isprito” (espírito) do pajé fazendo a roupa queimar sobre o corpo. Enfim, viveu sua missão o tempo todo sem diferenciar o simbólico do real, sem se sentir impedida da prática cotidiana de sua função como mãe, avó, dona de casa, lavradora e costureira.

Concretismos

Quando eu tiro a roupa, parece que o couro queima, nada tá bom no meu couro. Eu fico pelada e vejo Nosso Senhor me levando para o céu. É o índio, Pai Javé, o primeiro índio. Ele incendiou a roçada dele, não teve para onde correr e morreu num oco de pau, ele morava lá. Eu era invisível e vi onde ele morreu.

Analfabeta, cresceu ouvindo as histórias que sua mãe contava (“mamãe lia o livro da Terra e eu prestava atenção”) e as recontava, cada vez de modo diferente. E, embora não soubesse ler nem escrever, quando precisava “jurar” algum escrito, pedia à sua nora ou à sua filha que escrevessem as coisas que ela ditava. Mas conhecia algumas letras e fazia delas algo concreto, palpável, como quando costurou um F deitado em uma blusa e foi advertida, na rua, que o F deveria estar de pé e não do jeito que tinha sido colocado em sua roupa. A resposta foi imediata: “mas esse ‘fê’ está morto!”. Uma resposta que faz de algo que é indicial, como uma letra, que não tem relação aparente com seu significante, tornar-se algo concreto e palpável. Talvez por desconhecer os mecanismos de formação das palavras e das frases ela pudesse inventar sem levar em consideração as normas que regem não só a gramática, mas a própria ideia de escrita ocidental.

Em seu último “despacho” — que também foi a única história que eu entendi do começo ao fim — que era para “jurar o boi”, levou-me para fotografar o 11 que pintara em um poste, na frente de um açougue, onde o número um ficava de frente a outro número um. Disse que era “o número de quem não dava a letra”, isto é, era a denúncia de algo que estava errado, à sua maneira. Acima dessa pintura, havia outra, pintada em amarelo, dessa vez um onze “normal” e, em uma placa de trânsito, ao lado, outro “onze”, dessa vez um número um virado de costas ao outro (Figura 5, Figura 6). Junto a esses números invertidos, me contou um caso de um incesto presenciado por ela, na fazenda em que trabalhava seu marido, há muitos anos atrás. Ao rever a fita de nossa primeira entrevista, lá estava a história do pai que levava a filha para ver o “touro *metendo* na vaca no pasto” e depois fazia o mesmo com a garota. Isso nos leva a perceber que cada peça, cada detalhe, cada cor que Jardelina exibia tinha a ver com uma história completa (Figura 7), como em um jogo de quebra-cabeças em que vários elementos têm, ao mesmo tempo, identidade própria e se ligam a um conjunto maior. No caso, o paradoxo de um número que ‘não dá a letra’!



Figura 4 · Jurando o carvão: Uma semana sem tomar banho, com a cara suja de carvão, deixando-se fotografar nua, para mostrar o cheiro. (Fonte: Estúdio Photo Pan)

Figura 5 · Jardelina apresenta o número de quem “não dá a letra”. Fonte própria

Figura 6 · Jardelina apresenta o número de quem “não dá a letra”. Fonte própria

Aproximações e apropriações

Eu fui lá nas artes, não sabe? Eu sou vidente. Tá tudo escrito lá. Estas letras, tudo. E eu no retrato assino o mundo.

Buscar aproximações entre a obra de dois artistas distintos é um exercício do qual é preciso saber mais retirar do que colocar questões, uma vez que tais proximidades podem ser de diversos níveis, desde formais até conceituais. As relações também podem se dar por experiências de vida e contextos temporais, geográficos e sociais. Em nosso caso, trata-se de apresentar o trabalho e, também, uma parte da vida de Jardelina da Silva, que é indissociável de sua obra, e buscar aproximações com o que venho experimentando e desenvolvendo em termos teóricos e práticos, como artista, acadêmico e crítico de arte.

Retirar, no entanto, não significa alijar, mas focar em um ponto preciso para dele extrair a possibilidade do encontro. Muitas de minhas ações performáticas, jogos de aliterações gramaticais e até o modo de improvisar na junção de materiais podem ser comparadas ao modo de fazer de Jardelina. O mergulho que Jardelina dava no simbólico como se real fosse pode ser comparado com algumas performances e ações de minha autoria, quando me faço de cão e ladrão nas ruas, me visto de papagaio ou de índio xamã, por exemplo. Em todo caso, e além disso, não desconsidero minha função analítica da produção de Jardelina como obra própria, uma vez que, ao dar sentido e colocá-la no sistema cultural — no caso, publicações em revistas, textos acadêmicos, exibição em salões de arte — não deixo de ser o criador de um personagem. Ou seja, é na apropriação de suas operações carregadas de delírio profético e sentido poético, ao mesmo tempo, que o encontro se dá de maneira mais substancial, porque faço do que sobrou da obra dela, parte de minha obra. Assim, o modo de dar visibilidade ao seu jorro criativo pode ser pensado como obra, também, levando em consideração as postulações da Arte Conceitual. Mais que apropriações formais, são apropriações de dispositivos que auferem poder — ou melhor, um tipo de poder instituído — de entendimento ao que era produzido à margem de uma reflexão crítica.

Poderíamos colocar que isso é função da curadoria ou da crítica, mas, na academia e na arte contemporânea, a possibilidade de ser artista e professor, artista e curador, artista e crítico, artista e produtor cultural, cria possibilidades híbridas de atuações que permitem a apropriação não só dos modos de fazer de um outro artista, mas de sua obra, ou parte dela, onde podemos questionar originalidade, autoria ou materialidade da obra de arte. As cópias de fotos de outros fotógrafos de Sherrie Levine ou a versão 'artista-etc.' de Ricardo Basbaum



Figura 7 · Foto da instalação Museu Jardelina: painéis fotográficos, textos adesivados na parede, 140 fotos, áudio com a voz da personagem e distribuição de uma publicação denominada “Jornal do Mundo”. Fonte: própria.

mostram que os dispositivos de poder podem ganhar forma e saltarem como denúncia do jogo de poder. Foi isso que aconteceu, quando Rauschenberg apagou o desenho de Kooning ou quando Broodthaers clonou o poema de Mallarmé.

Minha operação conceitual tem sido, então, usar os relatos, as gravações das entrevistas e as fotos que ela tirava como material para produzir mais visibilidade de sua obra. Assim, criei, em 2002, uma instalação intitulada “Museu Jardelina”, que funciona como uma instituição dentro de outras, nos moldes do “Museu das Águias”, de Marcel Broodthaers, citado acima. Mostrada no Salão de Arte de Goiás, daquele mesmo ano, o Museu continua se expandindo, na medida do possível, acumulando teses, dissertações e artigos acadêmicos que citam Jardelina e suas criações. Há, também, postais que foram realizados a partir das fotos tiradas por mim e pelo estúdio fotográfico de Bela vista do Paraíso. Assim como programas da peça de teatro que foi feita, em Londrina, em sua homenagem e o dvd do filme que foi feito com ela e sobre ela antes de morrer. Cada peça vai se juntando a outras, formando um acervo em expansão.

Esse artigo, por exemplo, ele é documento, memória e reflexão crítica. Mas não deixa de ser parte de uma obra de arte, cujo assunto é mostrar a criatividade de uma personalidade. Uma obra em processo que fustiga as possibilidades de criação para além das fronteiras formais estabelecidas pelo modernismo. Tal como sua própria musa fazia ao materializar letras e números, tirando da moldura e do pedestal próprios à arte sua aura de intangibilidade e revelando o ‘isto aqui’ da matéria que pulsa. “Tá viva a letra!”

Afrescos urbanos: a arte de Eduardo Kobra

Urban frescoes: the art of Eduardo Kobra

GLÁUCIO HENRIQUE MATSUSHITA MORO*
& LUCIANA MARTHA SILVEIRA**

Artigo completo submetido em 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual, pintor, designer. Pesquisador Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

AFILIAÇÃO: Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Av. Sete de Setembro, 3165 — Rebouças CEP 80230-901 — Curitiba — PR — Brasil. E-mail: ghmoro@hotmail.com

**Brasil, artista Visual. Graduação em Educação Artística, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestrado em Múltiplos Meios, UNICAMP, Doutorado em Comunicação e Semiótica Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

AFILIAÇÃO: Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR); Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE). Campus Curitiba — Sede Central — Av. Sete de Setembro, 3165 — Rebouças CEP 80230-901 — Curitiba — PR — Brasil. E-mail: silveira.lucianam@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende considerar as representações do artista brasileiro Eduardo Kobra, analisando brevemente suas influências a partir da arte muralista mexicana no desenvolvimento do trabalho ao ar livre, onde peças artísticas experimentam trocas de informações com o espaço urbano e se fundem à arquitetura da cidade, explorando as possibilidades de interpretação deste meio urbano, que muitas vezes está abandonado e que pode ter a força de democratizar a arte em várias camadas sociais. **Palavras chave:** arte / muralismo / história / cidade.

Abstract: *The aim of this work is to analyze the representations of Brazilian artist Eduardo Kobra, briefly considering their influence from the Mexican muralist art in the development of outdoor work, where artistic pieces tries exchange information with the urban space and merge the architecture of the city, exploring the possibilities and interpretations of the urban environment, that is often left unnoticed or simply, a space that, when mutated, has the power to democratize art in various social strata.*

Keywords: *art / muralism / history / city.*

1. Introdução

Nascido no Brasil em 1976, Eduardo Kobra é um artista paulistano. Começou a pintar muros no bairro de Campo Limpo em São Paulo.

Ao longo dos anos, seu estilo se aperfeiçoou e seus traços ganharam detalhes e cores expressivas e realistas. Autodidata, utiliza diversas técnicas dependendo da superfície ou da textura, que vão desde tintas automotivas a pincéis e aerógrafos.

O projeto “*Muros da memória*” visa modificar a paisagem urbana por meio da arte e mostra, de forma nostálgica, as lembranças da cidade. Suas obras remontam o passado e retratam cenas históricas, de forma realista, das primeiras décadas do século XX por meio da arte muralista.

O muralismo como forma de arte e expressão não é uma técnica que pode ser considerada nova. Na década de 1920, desenvolveu-se no México um movimento artístico da pintura mural que tinha como ideal a popularização da arte. Uma arte pública, de cunho político e mais conectada com a sociedade. As transformações sociais produzidas pela revolução mexicana em 1910 contribuíram para o movimento muralista e para uma renovação da arte mexicana. Conforme Vasconcelos (2007, p. 156):

A incorporação das tradições populares na arte do século XIX, a laicização dos temas, a busca de um perfil cultural próprio e a revalorização da arte pré-hispânica prepararam o terreno ou deixaram a “mesa posta”, conforme Orozco, para que o movimento muralista eclodisse com todo o seu impacto no século XX.

O muralismo difere de outras formas de arte em diversos sentidos. Sua conexão com a área em que a obra foi produzida é diretamente ligada ao seu processo de produção. Sua vinculação com a arquitetura da região e o efeito que a obra produz no espaço o modifica e, por muitas vezes, enriquece e dá formas a locais que foram esquecidos.

Para o artista Paulo Laurentiz (1991, p.21), o momento de inspiração “(*insight*) é uma tradução para o conhecimento humano das manifestações do mundo, sejam elas naturais ou culturalmente produzidas”. Desta forma, podemos supor que o artista muralista é efetivamente inspirado pela paisagem que o cerca, pois o conjunto de suas habilidades e referências mescla-se com os *insights* das imagens do local em que a obra está sendo concebida.

Outro fator é que este tipo de arte não pode ser transportado, ele só pode ser visto naquele ponto e região, e todos os elementos que o cercam (edifícios, avenidas parques e afins) o compõe e são a moldura desta obra, criando uma peculiaridade na forma de ver a arte.

Assim como no muralismo mexicano, onde alguns artistas como Diego Rivera e David Siqueros abordavam temas históricos ou políticos, Kobra utiliza os muros da cidade com um pensamento socialmente engajado, resultando em uma grande exposição de arte democrática a céu aberto.

2. Intervenções urbanas

Uma imagem pode trazer muitos significados e interpretações para o espectador. Uma simples propaganda em um *outdoor* talvez tenha a força de comunicar e induzir sensações mediadas pela imagem. O poder que a imagem tem sobre o ser humano pode talvez representar tanto uma vantagem quanto uma barreira. Sobre isso, Vilém Flusser (1985, p. 7) comenta:

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem "existe", isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra — o homem que vive magicamente —, a realidade reflete imagens. Podemos observar, hoje, de que forma se processa a magicização da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função imaginística e remagicizam a vida.

O caráter interventor dos artistas de murais é algo que pode ser pensado como uma percepção de espaços urbanos um pouco diferente. Podemos afirmar que uma imagem pode fazer parte de uma composição de certo local, que por muitas vezes está esquecido, e que essa intervenção no espaço pode agregar valores enriquecendo o ambiente. Por este pensamento, a capacidade de fazer e decifrar imagens pode possuir formas que passem a ser consideradas extremamente poderosas quando se trata de veiculações que atingem muitas pessoas ao mesmo tempo, pois cada ser humano pode fazer uma mediação e uma construção diferente da mesma imagem veiculada. O ser humano experimenta capturar momentos e exprimi-los de diversas formas, às vezes icônicas, às vezes conceituais. O pensamento do presente artigo sugere que a imagem, além de ser uma necessidade do ser humano de se comunicar e expressar possui também construções tecnológicas complexas e ricas dotadas de diversos tipos de técnicas e pensamentos.

3. O hibridismo artístico e o arquitetônico

No ensaio “Hibridismo Cultural”, de 2003, Peter Burke mostra uma linha de pensamento relativo ao fenômeno de miscigenação cultural entre os povos através de perspectivas históricas, música, literatura, linguagens e elementos do cotidiano. O autor afirma que não existe fronteira cultural nítida ou firme entre grupos, e sim, ao contrário, um *continuum* cultural que aos poucos vai se modificando, misturando.

Exemplos de Hibridismo Cultural podem ser encontrados em toda parte, não apenas em todo globo como na maioria dos domínios da cultura-religiões sincréticas, filosofias ecléticas, línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, na literatura ou na música (Burke, 2003: 23).

Porém, alguns elementos deste “hibridismo” às vezes podem gerar mudanças na história e na constituição de um local, de tal forma que simplesmente não existam mais vestígios de sua evolução, trazendo a noção para o espectador de que o local nasceu com este formato.

Considerando que artistas como Kobra possuem influências das artes mexicanas, do grafite norte-americano e que o próprio muralismo é fruto das técnicas renascentistas de afrescos, podemos afirmar que este tipo de “hibridismo artístico” acaba por contestar o “hibridismo arquitetônico”. Para Peter Burke esse tipo de influência existe desde os tempos em que os seres humanos trocam experiência e integram valores de outros povos aos seus:

Alguns exemplos de hibridismo arquitetônico ainda conseguem nos surpreender, quando não nos chocar, como no caso das igrejas da Espanha com ornamentos geométricos dos séculos XV e XVI lembrando aqueles das mesquitas feitos por artesãos que eram quase que certamente aberta ou dissimuladamente muçulmanos. Por sua vez, na Índia no século XV, algumas mesquitas foram construídas por artesãos hindus que utilizaram fórmulas decorativas que haviam aprendido em seus próprios templos. Igrejas jesuítas de Goa e Cuzco empregaram artesãos locais e combinaram estruturas renascentistas italianas ou barrocas com detalhes decorativos de tradições locais, hindus, islâmicas ou incas (Burke, 2003: 24)

Mas, assim como existe a integração, existe também a contestação e no caso da arte muralista este tipo de pensamento vem socialmente engajado e estampado na própria superfície que se quer criticar. Desde edifícios a muros, a arte visa contestar e fazer pensar por meio da imagem.

4. Muros da Memória

O projeto “*Muros da memória*” iniciado em 2008 em conjunto com os profissionais que fazem parte de seu estúdio, o “Studio Kobra”, fundado em 1990, visa resgatar este “passado perdido” e artisticamente mostrar a riqueza da história de um país que aos poucos pode se apagar. O projeto já conta com mais de 20 obras espalhadas por cidades do mundo todo, sendo que o maior deles está localizado na Avenida 23 de Maio em São Paulo e possui mais de 1000m².

A técnica para a produção da obra foi conseguida por meio de tintas spray, pincéis e máscaras. A riqueza de detalhes dá impressão ao espectador de que a pintura são fotos de verdade coladas como um papel de parede nos muros. Cada obra demora no mínimo três meses para ser concluída, dependendo do tamanho, do local e do acesso.

Outro fator interessante deste tipo de arte é que com ferramentas como o *Google Street View*, que permite navegar pelas ruas de várias cidades do mundo para quem possui acesso a um computador com internet, existe a possibilidade de ter um museu virtual com as obras expostas. Obviamente a sensação de ver algo ao vivo é um pouco diferente, mas mesmo assim é uma experiência válida.

Conclusão

A arte muralista, dependendo de seu autor, é algo que possui uma gama de significados. Sua mensagem através da arte não só ilustra e embeleza o cotidiano, como também a entrega para o mundo, ou seja, deixa de ser propriedade do artista. A partir do momento em que a obra está ali, cada espectador a vê e a ressignifica de alguma forma e assim torna-se proprietário desta, como destaca Laurentiz:

O artista, quando acaba de produzir um trabalho, automaticamente deixa a posição de produtor e passa para a condição de primeiro espectador da obra, passando a observá-la com olhos críticos de interprete (Laurentiz, 1991: 125)

As imagens são peças fundamentais de mediação para a comunicação entre o autor da obra e quem a visualiza. A característica interventora nos espaços urbanos exige uma aguçada percepção do artista na identificação com o local e para a técnica que vai ser utilizada. Se não existirem essas percepções, a imagem pode mais sujar o lugar como uma pichação do que vir a ser uma arte propriamente dita. É importante para o muralista ser interventor em um espaço e mais importante ainda saber intervir nele.

Como analisado durante o texto, as paisagens se modificam e em diversas vezes o novo acaba sobrepondo o antigo, deixando poucos traços de história no



Figura 1 · Imagem do projeto “Muros da memória”, Avenida 23 de Maio — São Paulo — Brasil. A obra e o local podem ser visualizados via *Google Street View* no endereço <http://goo.gl/maps/w7TzU>.

Figura 2 · Imagem do projeto “Muros da memória”, Avenida Morumbi — São Paulo — Brasil. A obra e o local podem ser visualizados via *Google Street View* no endereço <http://goo.gl/maps/sS9oo>

Figura 3 · Imagem do projeto “Muros da memória”, Avenida Sumaré — São Paulo — Brasil. A obra e o local podem ser visualizados via *Google Street View* no endereço <http://goo.gl/maps/GVskL>.

local. Mas essas mudanças e “hibridizações” por vezes são consequências do tempo e da mudança, assim como a alma do artista de buscar referências nos mais diversos pontos da história e das culturas. E essa cultura está sempre se modificando, sempre em mutação como analisa Laurentiz:

Toda vez que o homem pratica uma ação, no interior desta, pode-se encontrar a experiência de uma prática anterior, mostrando que o conhecimento é evolutivo, não num sentido progressista, mas adaptado às outras condições emergentes (Laurentiz, 1991: 111)

Quando vamos a um museu olhar um acervo específico ou visitar uma exposição de um artista, todos entramos com a idéia do que queremos observar, e já estamos focados no tipo de imagem que iremos ver. A arte de rua não possui essas amarras. É como a diferença entre colocar uma música de um CD ou um mp3 escolhido por nós ou escutar uma música em uma rádio local. Obviamente que a música que escolhemos tem o nosso gosto e já sabemos o que irá tocar, às vezes sabemos até a ordem, mas escutar algo no rádio é descobrir e conhecer o inusitado, que por muitas vezes pode não agradar, mas às vezes fascina e nos traz conhecimento de algo novo e belo.

A arte de Eduardo Kobra talvez seja uma dessas músicas inusitadas ouvidas em uma rádio que podem causar paixão. Ao dobrar em uma esquina de uma rua da cidade sem maiores pretensões nos deparamos com imagens realistas e com forte carga emocional e nostálgica, que nos traz uma gama de relações culturais e estéticas que, se olharmos com atenção, talvez possamos ver que a arte não vem apenas para embelezar ou ilustrar. Ela possui ciência no olhar, na técnica e na forma de representar.

Referências

- Burke, Peter (2008) *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos.
- Flusser, Vilém (1985) *A Filosofia da Caixa Preta*. 1ª Edição. São Paulo: Hucitec Editora, 1985.
- Laurentiz, Paulo (1991) *A Holarquia do Pensamento Artístico*. Campinas: Editora Unicamp.
- Vasconcellos, Camilo de Mello (2007). *Imagens da Revolução Mexicana. O Museu Nacional de História do México (1940-1982)*, São Paulo: Alameda,

SEEUQUISESSEEUFARIAPOESIA: MI SiGURAMAiS Mi SiGURA MESMU! A poesia de Walter Silveira

SEEUQUISESSEEUFARIAPOESIA:
MI Mi SiGURAMAiS Sigura MESMU! —
The poetry of Walter Silveira

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, artista visual e escritora. Bacharelado em Artes Plásticas, IA-UNESP. Mestre em Artes, IA-UNESP, Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes. Rua Cristóvão Colombo, 2265 — Jardim Nazareth, São José do Rio Preto — SP, CEP 15054-000, Brasil. E-mail: daniele.gomes.deoliveira@hotmail.com

Resumo: Este artigo aborda e apresenta o trabalho do poeta, videomaker, calígrafo, performer e homem-de-TV, Walter Silveira. Abordaremos o aspecto vivo e inventivo da obra de Silveira, e sua curiosidade e coragem intelectual e artística. Do papel, ao vídeo, passando pelas experiências em TV, e oralizações de poemas, a Poesia de Invenção emerge com toda a sua potência.

Palavras chave: Poesia Visual / Artes Visuais / Caligrafia / Invenção / VT Preparado.

Abstract: *This article discusses and presents the work of the poet, videographer, calligrapher, performer and man-to-TV, Walter Silveira. We will cover the living and inventive aspect of the work of Silveira, and his curiosity and intellectual and artistic courage. Paper, video, going through experiences in TV and oralizations poems, Poetry Invention emerges with all its power.*

Keywords: *Visual Poetry / Visual Arts / Crafts / Invention / VT Prepared.*

Introdução: My Name is not Vincent

Este artigo aborda e apresenta o trabalho do poeta, videomaker, calígrafo, performer e homem-de-TV, Walter Silveira. Abordaremos o aspecto vivo e inventivo da obra de Silveira, e sua curiosidade e coragem intelectual e artística.

Silveira é um excelente poeta, domina como poucos o código verbal. Em seus trabalhos, exímios verbalmente, e extremamente belos visualmente, a palavra é tudo aquilo que ele quer que seja. Amalgamada, plasmada, desenhada. A palavra bidimensional, tridimensional, em papel, projetada, a laser. Além de videomaker, poeta, performer, possui uma poética também muito fundamentada graficamente. Como o poema Banheiro Publyko, caligráfico, ou, ainda, cacográfico. Ou também, em seus livros-de-artista caligráficos, raros e inéditos (Figura 1).

1. O DESENHO: o Gesto, Mão-Olho-Ouvido OUVÊ:

Hendrix, Mandrake, Mandrix

Grande poeta-calígrafo, atuando na fronteira mesma entre o poético escrito (oralizável) e as artes da visualidade. Foi um dos precursores do graffiti em São Paulo, juntamente com Tadeu Jungle, eles que eram poetas-grafitadores, nos fim dos anos 70, inícios dos 80. E adentram o século XXI. Com invenção. São muitas suas realizações em papéis, poemas-manifestos, espécies de feto-performances, que antecipam o futuro, que se configura agora, metade da segunda década do séc. XXI. E também vídeos, e vídeo-instalações.

Sua poética, assim como a de outros excelentes artistas e poetas surgidos nos anos 70 no Brasil, é uma poética que é uma continuação da Poesia Concreta de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, e Décio Pignatari. Uma continuação de radicalismos com a linguagem. Uma poética de Invenção.

Ele é um artista híbrido, produz uma poética híbrida, Intersemiótica, não é apenas visual, nem apenas verbal, é sonora e tátil também. Além disso, funde, com harmonia, coerência e inventividade, o erudito e o popular, produzindo uma linguagem pop, rápida, sintética, com a capacidade de refinamento da simplicidade. O simples não é o fácil. É o oposto disso, já nos diz o ZEN.

Buscar o máximo de significados, com o mínimo de recursos. Tendo como referência o poeta moderno brasileiro Oswald de Andrade: o poema-pílula, o poema minuto, e o humor presente nas peças. São peças curtas, com poucas, ou apenas uma palavra. Caligráfico, como Arnaldo Antunes, outro poeta, e performer, brasileiro. Tinta no papel, ruídos visuais, como Pollock. Ou ruídos sonoros, como fazia John Cage. "O Ruído é Música", nos diz Cage.

É um artista múltiplo, produziu, ao longo de sua trajetória artística e poética, obras bidimensionais, e tridimensionais, vídeos, textos, performances poéticas, caligrafias



Figura 1 · Walter Silveira, BANHEIRO
PUBLYCO: STYLOGRAFICO PUNK
1982-2013. 1º publ. ARTÉRIA 6, 1992 –
serigrafia. Série de seis serigrafias sobre
papel, 75x60 cm.

potentes, há um grande domínio do desenho, e a refinada escolha verbal, lexical. E uma coerência e força semântica. A potência visual e verbo-visual.

Um artista com uma poética viva e contemporânea, portanto híbrida, que transita entre universos, e se situa, atua, vive e produz no universo Intersemiótico. Um universo híbrido: o universo das artes visuais e da poesia imbricados, fundidos, sem limites delimitados entre eles. Transitando por vários códigos-linguagens e muitas mídias. Fundador e artista atuante da revolucionária produtora TVDO, com trabalhos memoráveis e históricos, pertencendo à segunda geração de videomakers do Brasil (Figura 2).

2. IN-Vento: VentO D(entro)

O que se passa na mente de um inventor de formas? Obscuridão? Clareza? Brilho? Memória? Lampejos? Amnésia? É a manipulação do repertório, e do código, pelo in-consciente humano? A emergência do inconsciente? Consciente em ação? O que cada um carrega em sua mente? Risco? Um jogo em que arriscamos tudo ou nada? Todas as nossas “fichas”, todas as nossas cartas? Esta é a arte mais Inventiva que existe. Comer, canibalizar o passado, e re-constituí-lo, ressignificá-lo, rever e ultrapassar, moer, mastigar, mover, lambe tudo dentro de nós, da nossa mente, na nossa memória, no inconsciente, tudo em movimento, tudo em ebulição, e se projeta por nossos olhos e mãos, como um raio, uma luz, e ilumina as trevas, o escuro, as paredes, como se iluminássemos os desenhos das paredes da Caverna de Lascaux.

Assim é a obra inventiva de Walter Silveira. Trás luz e ar e vigor à Poesia e às Artes mais comprometidas com a Invenção no Brasil. Viva. Pulsante. Brilhante.

Ou, ainda, como no poema Nexo (Figura 4). É um ideograma verbal. Aqui, há uma cópula de letras. N, E, X, O se fundem, e podemos ler, na vertical, NEO. Ou ainda, NEXT. Walter Silveira clamou, chamou, antecipou, anteviu o futuro. Por outro lado, por que não pensarmos em um cópula entre letras-corpos? É uma cópula. Fusão, desenho, letras. Verbal e visual unidos, como um corpo só. Juntos. Um só-corpo-linguagem. Há amor, e coerência na linguagem, e na vida. CO-NEXOS. CO-NECTIVOS. CO-NEXÕES. Mentés & Corpos: CEXO&VIDA.

NEVER MORES

EX-POESIA: POE-SIA É PUBLIKO. Uma poesia para ser exposta, como Artes Visuais, ele que já participou de importantes mostras no Brasil, e pelo mundo. Uma EX-Poesia, que deixa o passado para trás, mas não vira as costas para a poesia mais inventiva produzida no Brasil, e no mundo. Antes, canibaliza, mastiga e refaz, e cria, e contribui para a evolução de formas e linguagens.

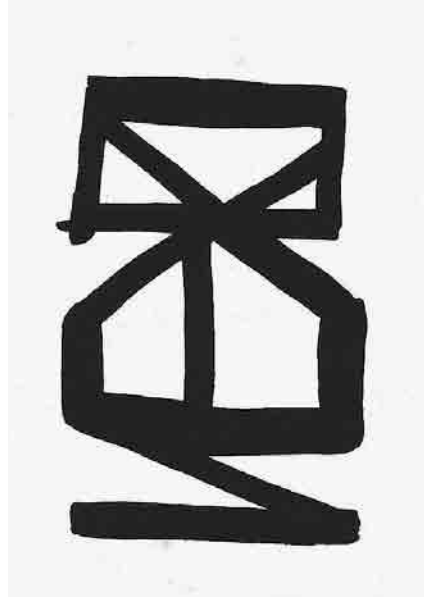


Figura 2 · De: VT PREPARADO AC/JC 1985
(Walter Silveira e Pedro Vieira) Ed. autônoma/realização:
TVDO, 1985 — vídeo 9'48''

Figura 3 · Walter Silveira, HITCHCOCK 1980. Ed. autônoma,
1980 — serigrafia.

Figura 4 · Walter Silveira, NEXO 1981. 1º publ.
ARTÉRIA 5, 1991 — serigrafia.



Figura 5 · De: Walter Silveira, *Não Nunca*, 1985, 35", U-Matic (Vídeo poema)

Linguagem ultrapassada, estática, ruim, velha, linguagem-ruim-sem-invenção-de-formas, achata mentes e sensibilidades. Com invenção, com uma mente aberta, mente-olhos- ouvidos- corpo-e-mãos abertos, atentos, ligados, com o berro na boca, na mente: POESIA SEM INVENÇÃO, NEEEVER MOOOOOOOORRE!! AO BELO BERRO: NUNCA MAIIIIIISSSSSSSS!!S!

NEVER MORES! ABRIU? NÃO VOLTA ATRÁS A MENTE TRANSGRESSORA E INVENTIVA, ABRIU, ESTÁ A PORTA ABERTA! E mostra ao leitor como poderá ele desenvolver uma mente crítica e uma **sensibilidade alerta para a captação** do que haja de realmente criativo na grande poesia do mundo, com muita visualidade, nas páginas, nos museus e galerias, na rede-mundo, na VIDA.

No riocorrente da informação-vida!, E define lapidarmente a analogia da natureza e o significado vida através de desenhos de borrões, de ruídos, de riscos, de cores, de tintas, de tantos recursos que curam o gesto acanhado. Partindo da linguagem oral, e visual, a linguagem-MÃE, sinalizadora do início, a linguagem "UGA-UGA", inaugural, com os registros e os pés no caminho, rumo ao Re-Descobrimento, nos rastros na caverna de LASCAUX, continua Walter Silveira uma expressão-MANTO deixado ao homem-FUTURO. Furtou o inacabado, e deixou rabiscos na lápide. O Mínimo-e-o-máximo-múltiplo-comum-da-linguagem-singular de Walter Silveira.

Comunicação não-verbal, ou icônica, o óbvio e o indecifrável, JUNTOS. As PALAVRAS, A SINTAXE, A VISUALIDADE; Edgard Allan Poe da caligrafia, o sintagma, a sintaxe, o léxico, o verbal consciente, e o desenho, a caligrafia, gesto: inconsciente. E consegue chegar a outras profundezas da mente humana: códigos não-verbais. Como na TV, todo um sistema de signos se desvelou, e se desvela, e se desvelará em mentes criativas, e com curiosidade. Um balé de letras, a ser DE-CIFRADO.

Propunham, antes, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari no *Plano-Piloto para a Poesia Concreta*, (1958):

Espaço gráfico como agente estrutural. Estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. Daí a importância da idéia de ideograma. Método de compor baseado na justaposição direta-analógica, não lógico-discursiva de elementos. (...) A comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e estrutura). (...), *Post-scriptum 1961*: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária.” (Maiakovski). VIVAS VIAS!

Walter Silveira desenha um percurso múltiplo, e único no Brasil. Ele é, com certeza, um artista de vanguarda, contestador e com um espírito anárquico. “O POEMA AINDA EXISTE. RESISTE... ESCRITO, FALADO... O POEMA AINDA EXISTE...” (parte do vídeo Heróis da Decadência) (sic).

Walter Silveira não deixa órfãos, ou viúva. Deixa-nos uma trans-A-FacTURA. Ao TRANS_FUTURO!!

POESIA? É RISCO.

Referências

- Aguilar, Gonzalo (2005). *Poesia Concreta Brasileira — As Vanguardas na Cruzilhada Modernista*. São Paulo: EDUSP.
- Campos, Augusto (2000). *Viva Vaia*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Campos, Augusto de, Pignatari, D. e Campos, H. (1975). *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades.
- Khouri, Omar (2013) In: *Blackberry — Palavra e Imagem*. Walter Silveira — Catálogo da Exposição na Caixa Cultural São Paulo. (Org. Daniel Rangel). Caixa Cultural: SP.
- Pignatari, Décio. *Signagem da Televisão* (1984). São Paulo. Ed. Brasiliense.
- Pound, Ezra (2006) *ABC da Literatura*. Org. Augusto de Campos. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix.

A experiência de ler Juliano Garcia Pessanha: a heterotanatografia e a escrita topográfica

*The experience of reading Julian Garcia
Pessanha: a heterotanatografia and
topographical writing*

ANGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, escritora, artista visual e arte educadora. Graduação em Estudos da Linguagem, Mestrado em Linguagem e Escrita, Doutorado em Arte e Educação.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Arte e Educação. Rua Cristóvão Colombo, 2265 — Jardim Nazareth, São José do Rio Preto — SP, CEP 15054-000, Brasil.

E-mail: acastelobrancoteixeira@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende dar a ver os conceitos de heterotanatografia e escrita topográfica presentes na obra literária do autor brasileiro Juliano Garcia Pessanha, considerado como um escritor de gênero inclassificável. Seu texto solicita do leitor uma atenção, tamanha a inquietude e captura que estabelecem com aquele que lê. Portanto, se está diante de uma escrita como acontecimento, que nasce da experiência.

Palavras chave: escrita / experiência, / leitura / topografia / heterotanatografia.

Abstract: *This article wants to see the concepts of heterotanatografia and topographic present in literary work written by Brazilian author Julian Garcia Pessanha, regarded as a writer of unclassifiable genre. Your text asks the reader's attention, such restlessness and capture that set with that reading. Therefore, one is faced with a written as an event, born of the experience.*

Keywords: *writing experience / reading / topography / heterotanatografia.*

A experiência da leitura

Este artigo pretende dar a ver os conceitos de *heterotanatografia* e *escrita topográfica* presentes na obra literária do autor brasileiro Juliano Garcia Pessanha, cuja escrita percorre a afirmação de que “pensar é sustentar no próprio corpo uma questão” (Pessanha, 2009:81).

Juliano Garcia Pessanha nasceu na cidade de São Paulo-SP/Brasil em 1962, estudou direito e filosofia, é mestre em Psicologia e atualmente doutorando em Filosofia. Autor da trilogia *Ignorância do Sempre* (2000), *Certeza do Agora* (2002) e *Sabedoria do Nunca* (2006), e da obra *Instabilidade Perpétua* (2009), é considerado pela crítica literária brasileira um escritor de gênero inclassificável, pois em seus livros há a presença de ensaios, diários, poesias, aforismos e ficção, em uma íntima relação com o pensamento filosófico, principalmente F. Nietzsche, Heidegger, P. Sloterdijk e o escritor Franz Kafka. Não nos ateremos neste texto ao fenômeno do alargamento das fronteiras dos gêneros literários, uma vez que sabemos que esta prática se instaurou na arte de um modo geral, desde a década de 60, o que Nicolas Bourriaud em seu livro *Estética Relacional* atribuiu o conceito de “direito de asilo” (Bourriaud, 2009:143), ou seja, a arte acolheu em seu território todas as experiências que não se encaixavam em uma disciplina com delimitações rígidas.

Juliano Pessanha possui um texto de fôlego único, capaz de deslocar o corpo, “pôr-se distante do sofá” (Ferraz, 2006). Li, certa vez, que há textos que nos solicitam uma leitura *na ponta dos pés*, tamanha a inquietude e captura que estabelecem conosco.

Enquanto escritora, tenho a prática de retornar ao texto de Juliano Pessanha com a finalidade de me “reconduzir” a um lugar esquecido da experiência, um lugar de difícil acesso, onde, na escrita, não há um querer dizer, ou um sujeito narrador a capturar a realidade e transformá-la em personagens e histórias, mas uma entrega ao texto nascente que aparece em fiapos, como um resíduo de um acontecimento.

Juliano Pessanha diz:

[...] *escrevo sendo filmado e esquadrinhado pela medida opressiva de duzentos olhares e duzentas vozes, então um frio horror se aloja no meu peito. É o terror da falsidade. A desconfiança permanente por ocupar um lugar tão frágil, pois o que pode uma nascente no meio do asfalto?* (Pessanha, 2009: 36)

Ocupar este lugar frágil nos remete a voltar-se ao saber da experiência, trabalhado por Larrosa (2002) em seu texto *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. O sujeito da experiência, para Larrosa, é alguém exposto ao perigo. Podemos também aproximar a palavra “nascente” usada por Juliano Pessanha à citação de Heidegger (1987 apud Larrosa 2002: 25)

[...] *fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo.* (Larrosa, 2002:143)

A experiência do tombamento é fundamental para a escrita de Juliano. Em seu texto *Como Fracassar em Literatura* afirma:

A palavra da arte é coisa de recém-nascido ou de moribundo, de quem não está acostumado com o mundo, mas muito mais tocado pela sua emergência e pela sua desapa-rição do que envolvido na sua estabilidade. (Pessanha, 2013:22)

Mas, como escrever o acontecimento? É possível escrever acerca do tombamento sem, ao final da frase, estar em pé? Ler o texto de Juliano Pessanha é estar permanentemente em contato com o esforço de não forjar o acontecimento. Os conceitos de *heterotanatografia* e *topografia* utilizados pelo próprio autor podem ser um caminho nesta direção. Segundo Juliano, heterotanatografia é o “narrar do desencontro radical daquele que não pôde nascer” (Pessanha, 2009: 68); e *escrita topográfica* é a prática de escrever a partir do acontecimento, ou seja, que nasce do “arrebato físico, consonante brotar incessante.” (Pessanha, 2009: 22).

Estes dois conceitos serão apresentados a seguir e discutidos à luz da própria experiência de leitura da autora deste artigo, uma vez que este texto trata de um chamamento à radicalidade do ato da escrita.

1. Heterotanatografia

Em seu texto *Em Louvor ao Júbilo* (2009), Juliano nos diz que o homem possui dois grandes nascimentos: o primeiro, quando passa do dizer autobiográfico, centrado na identidade marcada e pré-fabricada para o si-mesmo, o dizer do acontecimento do corpo. Este dizer só é possível no saber da urgência do corpo. O segundo acontecimento é quando o homem é capaz de olhar para as feridas e os acontecimentos e rir deles, a estes movimentos dá-se o nome de heterobiografia..

Porém, no texto *Esse menino aí*, do livro *Certeza do Agora* (2002), Juliano diz que escreveu uma heterotanatografia. Se nos atentarmos para a acepção da palavra *tânato*, que em grego significa morte, o dizer da experiência é um dizer de um não-reconhecimento, ou um não-nascimento:

Heterotopografia não é o contar dos acontecimentos e encontros óticos-positivos que desdobram o si-mesmo. Heterotopografia é o desencontro radical daquele que não pôde nascer e assistiu à produção e à montagem de si-mesmo como simulacro. Heterotopografia é um dizer gnóstico-kafkiano daquele que está paralisado no estranhamento (Pessanha, 2009: 68)

Ao invés de se livrar das feridas (autobiografia) ou de anunciá-las ininterruptamente (heterobiografia) é possível perceber neste texto de Juliano uma permanente perplexidade em estar no mundo, uma constante exposição e estranhamento, como se o estado possível fosse o estado dos olhos estatelados.

2. Escrita Topográfica

Em seu texto *Instabilidade Perpétua* (2009) Juliano fala de uma topografia. Separa homens com experiências do buraco branco dos homens do buraco negro. Não para categorizar ainda mais os nossos modos de habitar o mundo e explicá-lo, mas para anunciar uma topologia além desta dicotomia.

Para ele, esta topologia é instável e movente. Porém, é importante sinalizar a presença destes dois lados, mesmo que móveis, porque entre eles há uma linha fronteira que denomina linha do acontecimento, o lugar do acontecimento. É o lugar de encontro entre o homem do buraco negro (os abismais) e os homens do buraco branco (os adaptados ao mundo) com o estupro ou o arrebatamento do mundo, onde a visitação do inesperado acontece para os dois lados, sem qualquer previsão ou controle.

Uma escrita topográfica seria, então, o lugar de sustentar no corpo uma questão, de não separar palavra e sopro; pensamento e encontro. Escrever a partir deste lugar seria buscar proximidade com a instabilidade, a não fixação de um conceito ou modo de apresentar-se ao mundo.

Conclusão

Para este movimento de conclusão convido a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol com um de seus fragmentos de texto que se aproxima da prática da escrita e, conseqüentemente da experiência de ler Juliano Pessanha: “não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminhos a outros” (Llansol, 2011: 52). O desencontro radical com o mundo e o testemunho do acontecimento são as marcas de um real instaurado no texto de Juliano.

Há que se considerar que o autor não está a dar notícias de uma experiência, não está a explicar cenas ou memórias passadas, mas está exposto a sua própria

incapacidade de dizer, envolto em uma fragilidade de estar poroso ao que lhe acontece no corpo. E este real solicita do leitor a mesma fragilidade e exposição.

Não se trata de um convite a conhecer o autor e seus devaneios, mas um chamado ao encontro com a sua própria experiência e o que está a lhe acontecer em seu próprio corpo. Há o que podemos nomear de estado de incandescência, ou seja, um convite a entrar na vibração do que vibra no texto. É o que o autor chamaria de "criança em estado de milagre" (Pessanha, 2009: 22).

O leitor não se contenta em olhar de fora, o que acaba por tornar o ato de ler também um acontecimento. E tal impregnação inaugura no leitor o mesmo movimento sustentado no texto: uma zona instaurada entre o buraco negro e o buraco branco, entre o nascer e o morrer. Este estado é definido por Llansol: "procuramos ler como quem se torna descendente do autor do texto" (Llansol, 2011: 61). Torna-se necessário por-se em movimento, por-se de pé, para tombar e assim por-se de pé a andar novamente.

Tal movimento não pode ser garantido nem previsto por aquele que escreve. É somente o estado de emancipação do escritor que torna capaz o estado de emancipação do leitor. Jacques Ranciere, em seu livro *O Espectador Emancipado* nos adverte que a "emancipação é o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham". (Ranciere, 2012: 23).

E Juliano Pessanha conclui: "se o salmão sobe o rio, eu digo: o salmão sobe o rio, pois é na intensidade do brilho, na incandescência, que moramos." (Pessanha, 2009: 86).

Referências

- Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-99102-97-8
- Ferraz, Heitor in: Pessanha, Juliano Garcia. (1999) *Sabedoria do Nunca*. São Paulo: Ateliê Editorial. ISBN: 85-85851-76-7.
- Larrosa, Jorge (2002) *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* [Consult. 2014-01-10] Disponível em <URL: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf> >
- Llansol, Maria Gabriela (2011). *Um Falcão no Punho*. Belo Horizonte: Autêntica. ISBN: 978-85-7526-586-4.
- Pessanha, Juliano Garcia. (2009) *Instabilidade Perpétua*. São Paulo: Ateliê Editorial. ISBN: 978-85-7480-446-0.
- Pessanha, Juliano Garcia. (2002) *Certeza do Agora*. São Paulo: Ateliê Editorial. ISBN: 85-7480-115-1.
- Pessanha, Juliano Garcia. (2000) *Ignorância do Sempre*. São Paulo: Ateliê Editorial. ISBN: 85-7480-005-8.
- Pessanha, Juliano Garcia. (1999) *Sabedoria do Nunca*. São Paulo: Ateliê Editorial. ISBN: 85-85851-76-7.
- Pessanha, Juliano Garcia (2013). *Como fracasar em literatura?* Belo Horizonte: Revista Pausa. n. 100
- Ranciere, Jacques. (2012). *O Espectador Emancipado*. São Paulo: VMF Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-559-4.

A cor e a espacialidade nas pinturas de Santhiago Selon

Color and space in the paintings of Santhiago Selon

GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO*

Artigo completo submetido a 22 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista Visual, professor. Professor Assistente da Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV). Graduado em Artes Plásticas, Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestrado em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes (EBA-UFMG). Doutorado em Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes (IA-UNICAMP).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV). UFG — Câmpus Samambaia (Câmpus II) Prédio da Reitoria CEP: 74001-970 Caixa Postal: 131 — Goiânia — Goiás. E-mail: glaysonarcanjo@hotmail.com

Resumo: Este artigo discorre sobre o processo de criação do artista brasileiro Santhiago Selon, abordando o universo geométrico e cromático proposto pelo artista na exposição “Novo Horizonte” ocorrida em 2012 e em pinturas realizadas em muros e outros espaços urbanos da cidade de Goiânia, Brasil. Apresenta desenhos preparatórios, discute sobre a superfície e como o artista faz desta um plano para o acontecimento da pintura. **Palavras chave:** Desenho / Pintura, /Arte Contemporânea / Arte Urbana.

Abstract: *This paper is about the process of creation of Brazilian artist Santhiago Selon, addressing the geometric universe proposed by the artist in the exhibition “New Horizon” occurred in 2012 and paintings done on walls and other urban spaces in the city of Goiânia, Brazil. Analyzes preparatory drawings, discusses the surface and how the artist makes this a plan for the event of the painting.*

Keywords: *Drawing, Painting / Contemporary Art / Urban Art.*

1. Primeiras Geometrias

Recentemente pude conhecer o universo geométrico proposto pelo artista Santiago Selon em uma visita à montagem de sua exposição “Novo Horizonte” realizada em 2012 na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, FAV-UFG. Partindo do encontro ocorrido durante a montagem da exposição e posteriormente por meio de entrevista e conversas com o artista, gostaria de abordar determinados aspectos colocando em destaque as relações formais e cromáticas presentes e sua capacidade de efetuar, de modo intenso, mudanças na espacialidade dos locais que abrigam sua obra.

Santiago nasceu em Catalão, cidade do interior do Estado de Goiás, e, aos cinco anos se mudou para a capital do estado. Já aos quatorze anos, iniciava incursões nas ruas da capital, percorrendo a cidade para fazer pichações e graffiti em muros. Até os dezoito *graffitava*, na companhia de outros amigos, letras com tipografias tradicionais — as chamadas Wild Style com contornos, preenchimento e volume, tendo depois passado à imagens figurativas de rostos mescladas a formas geométricas abstratas (Figura 1).

Hoje, ao caminharmos por bairros de Goiânia logo nos deparamos com inúmeras intervenções pictóricas que habitam fachadas e muros de casas, prédios e lotes. A pintura de Selon está presente em vários destes locais mas diferentemente dos graffiti não utiliza a tinta em spray, já que o artista trocou a lata de spray por galões de tinta látex, esmalte e acrílica aplicada à superfície com rolos de espuma próprios para pinturas de parede (Figura 2).

O interesse pela abstração das formas levou-o a estudar questões formuladas pelo construtivismo abstrato e outros movimentos modernistas europeus. Tal fato reforça as escolhas feitas, pois dentre uma infinidade de cores possíveis o artista utiliza uma paleta relativamente pequena: preto, branco, cinza, azul, vermelho e amarelo; cores que, segundo ele, se aproximam das cores utilizadas pelo pintor holandês Piet Mondrian.

Selon ressalta a influência que o artista europeu teve em seu percurso, ao afirmar, em entrevista realizada por correio eletrônico, que “algumas propostas dele eram bases também para a escolha de formas, contudo com o desenrolar dos meus estudos eu fui percebendo que eu necessitava quebrar certas regras propostas por ele e dar maior espaço para questões pessoais” (Selon, 2014).

Ao escolher uma paleta cromática aparentemente limitada arriscamos dizer que este é um dos aspectos que permite a Selon exercitar um grandioso e intensificado trabalho de repetição e reorganização, mudando tons e saturando as cores na superfície dos planos que elas ocupam. De outro modo, o artista cria um jogo de relações perceptivas por meio da proximidade e distanciamento



Figura 1 · Santiago Selon, 2006, Goiânia, Brasil. Foto: Acervo do artista.

Figura 2 · Santiago Selon, Goiânia, Brasil. Fotos: Acervo do artista

físico entre cores previamente escolhidas em cada um de seus projetos e isso se torna possível, principalmente, pela escolha em se trabalhar com o conjunto reduzido de cores (Figura 3).

2. Mapeamento de forma e cores

Para construir suas pinturas Santhiago Selon faz desenhos e estudos preliminares com intuito de dimensionar o espaço de determinado lugar, recortá-los em planos menores, antecipar a organização cromática e compreender melhor escalas e ampliações necessárias. São estes estudos que auxiliam a saída do projeto de um suporte reduzido do papel para alcançar superfícies maiores como a de uma parede (Figura 4).

Em seu processo o artista raramente dispensa o contato e o prévio conhecimento do local e do suporte que receberá sua pintura. Para isso vai pessoalmente a cada locação ou, quando não é possível se deslocar, faz uso de fotografias com intuito de saber medidas, escalas e proporções aproximadas.

Pelo nível de detalhamento destes projetos e principalmente pelo entendimento de seu próprio processo criativo, Santhiago quase nunca modifica um desenho inicial, o que faz, na maioria das vezes, são alguns ajustes durante cada etapa da pintura. Segundo o artista

[...] as mudanças que mais acontecem são nas proporções do suporte, pois muitas vezes uso medidas intuitivas e no momento da execução a realidade pode ser um pouco diferente. Normalmente essas diferenças geram algumas mudanças na diagramação das formas, mas normalmente não é algo que me incomode ou mesmo modifique o que eu esperava como resultado. (Selon, 2014)

Seus estudos geralmente são feitos em papéis usados no dia-a-dia, como o sulfite, ou mesmo em papéis já utilizados. Para desenhar nestas folhas utiliza caneta bic e lápis grafite, fato bastante significativo, pois sinaliza tanto a monocromia de seus estudos preliminares como nos apresentam a necessidade do artista em buscar outros modos de definir e identificar as cores em um determinado projeto.

Observaremos dois destes procedimentos que são auxiliares à visualização das cores nos estudos preliminares. O primeiro se dá com a identificação da cor por meio da nomeação de cada plano geométrico que compõe o desenho, onde cada parte é identificada com uma letra A, B, C, P, por exemplo (Figura 5).

Se compreendidas como um mapeamento textual e que este se conecta a situações cromáticas, podemos dizer que estes desenhos ativam um importante e ainda oculto dado, que é a parcela conceitual presente no processo do artista;

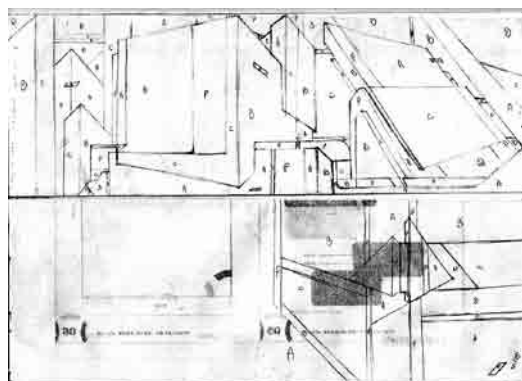
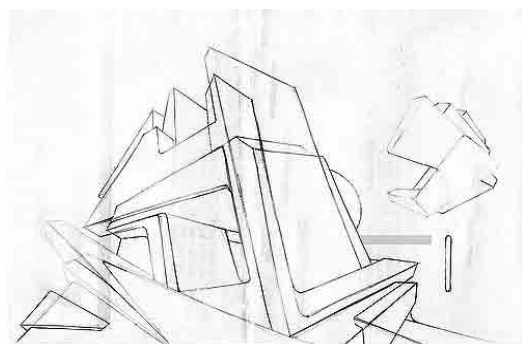


Figura 3 · Santiago Selon, em muro de lote em Goiânia, Brasil. Foto: Acervo do artista.

Figura 4 · Santiago Selon, Estudo em caneta bic para posterior realização de pintura. Foto: Acervo do artista.

Figura 5 · Santiago Selon, estudo preliminar com anotações e indicações das cores. Foto: Acervo do artista.

por esta via o desenho é tanto uma nomeação quanto indicação de um complexo mapa cromático a ser seguido posteriormente, nas fases da pintura.

É assim que, buscando pela memória outras vias para explorar questões conceituais, aproximo, por diferença, as superfícies pintadas por Selon dos desenhos conceitualmente projetados pelo artista norte-americano Sol Lewitt, em sua série de desenhos propostos para serem executados em paredes; os chamados "Wall drawings". Andrea Miller-Keller, curadora da obra de Lewitt na 23ª Bienal de Arte de São Paulo, reafirma a importância do desenho em sua obra.

Os desenhos murais de Sol LeWitt tiveram considerável influência, direta e indiretamente, na história da arte contemporânea. O inovador conceito de suportes, frequentemente monumentais, ainda que de natureza efêmera, encorajou diversas gerações de jovens artistas a ampliarem as fronteiras da arte contemporânea em novas e diferentes direções, inclusive as instalações e a arte performática (Miller-Keller, s/d)

A obra do artista norte-americano, incluindo seus desenhos, torna-se de significativa importância por levantar, entre outras, discussões sobre a modificação sobre pensamento, conceito e prática artística e os modos de sua realização na Arte contemporânea. Para Sol Lewitt e outros artistas da arte conceitual o planejamento de uma obra, as decisões a serem tomadas e as escolhas (formais ou de outras ordens) deveriam ser feitas de antemão, de modo que a própria execução manual da obra se não, totalmente superficial, passaria ao menos a ter sua importância relativizada. Keller, em seu texto, ajuda-nos a esclarecer as propostas levantadas pelo artista ao dizer que Sol Lewitt

[...] foi um dos mais influentes praticantes da arte conceitual, uma inovadora abordagem da prática artística que emergiu internacionalmente em meados dos anos 60. Os artistas conceituais avaliavam que o conceito original de uma obra de arte tinha a mesma importância que sua realização material. O que estes artistas propunham era um corte radical dentro das tradições da arte ocidental, que deu ênfase durante longo tempo ao artesanato e raramente ao produto final (Miller-Keller, s/d)

É assim, resumidamente, que na arte conceitual, e, para ser mais pontual, em "Wall Drawings" de Sol Lewitt, não é questão prioritária as habilidades da manufatura da pintura ou desenho, sendo que este trabalho manual poderia ser realizado por outros a partir de um detalhamento prévio e repleto de instruções a serem seguidas, estas sim, minuciosamente pensadas, organizadas e disponibilizadas a priori pelo artista.

Mas, diferentemente da postura de Lewitt, a pintura ainda exige de Selon uma intensa presença física, de modo que ele participa da manufatura e de cada etapa do processo. No caso da exposição “Novo Horizonte”, consideraremos que é somente devido a grande dimensão pintura realizada e o curto período disponível antes da abertura da exposição, que o artista brasileiro precisou contar com dois artistas auxiliares para concretizar a manufatura da pintura proposta.

Já o segundo procedimento, diverso do primeiro, se dá quando o artista digitaliza os estudos monocromáticos feitos em papel para, em seguida, retrabalha-los em programas gráficos e diretamente no computador a fim de pintar as formas criadas (Figura 6). Sobre a digitalização e pintura dos desenhos vetoriais o artista descreve seu processo da seguinte maneira:

Em alguns momentos quando digitalizo e transformo os desenhos em vetores no computador, aí sim eu chego a fazer aplicação de cores. Quando eu desenho, tenho as cores na imaginação, e muitas vezes eu posso trocá-las na minha mente. Quando o trabalho é de fato produzido, o sentimento não é mais o do ato criativo ou imaginativo, ele passa a ser o da percepção corpórea. Nessa mudança minha percepção muda, seria algo como passar de um sonho para uma situação de vida real. A escala também chega a ser imaginada, mas quando as pinturas são feitas, eu fico bem contente em observá-las. (Selon, 2014)

Seus projetos, mesmo estando em escala reduzida e ainda no plano da superfície do papel, auxiliam a visualização de sensações de profundidade de campo, das situações cromáticas, de escala e dimensão e de percepções corporais pretendidas quando realizados em escalas maiores.

3. Acontecimento da pintura

De posse dos estudos previamente desenvolvidos e estando em uma determinada locação, Selon inicia a pintura fazendo marcações com o próprio rolo de pintura e tinta aplicada diretamente nas superfícies destes locais. Durante a produção da exposição “Novo Horizonte” na galeria da FAV, pude tanto acompanhar como me certificar que as marcações são feitas sem o rigor de régua e sim com o rigor do olhar do artista, dividindo as paredes brancas e retangulares da galeria em diversas outras formas geométricas menores. Ao traçar tais marcações Santhiago está desenhando com o olho e com a mão. Ao vê-lo em ação lembro-me de outro artista, o suíço Paul Klee, que em uma das anotações de seu diário nos diz que é preciso semicerrar os olhos para ver melhor.

Ao olhar, e olhar mais uma e tantas outras vezes para aquelas paredes, Selon parece constantemente repetir o movimento de semicerrar os olhos para



Figura 6 · Desenho vetorizado e pintado em programa gráfico.
Foto: Acervo do artista.

Figura 7 · Santiago Selon. vistas da exposição "Novo Horizonte"
na Galeria da FAV-UFG, 2012. Brasil. Foto: Acervo do artista.

Figura 8 · Santiago Selon. Vistas da pintura na pista de Skate.
Ambiente Skate Shop, Goiânia, Brasil. Foto: Acervo do artista.

comparar, por proximidades e afastamentos, as afetações cromáticas e a melhor distribuição das formas criadas. Assim é que para ampliar as linhas diretamente nas paredes o artista não utiliza equipamentos ou recursos tecnológicos apurados como projetores ou lentes; ele o faz, traçando manualmente linhas de 3, 4, 5 metros de comprimento nas superfícies da galeria.

Na galeria, ao ampliar seu projeto para dimensões superiores a 5 metros de altura e em paredes de 10 metros de largura (Figura 7, Figura 8), o trabalho do artista se agiganta e, junto a isso, modifica infinitamente o espaço que o recebe, potencializando e produzindo situações e organizações de cor e de forma na própria superfície das quatro paredes da galeria (ou mesmo quando as pinturas são produzidas em muros de lotes desocupados ou no chão de pistas de skate), tornando-as um plano só; inseparáveis.

Evidencia-se então outro elemento de importância em seu processo que é a superfície, seja a parede ou o chão, já que o artista faz desta não um mero suporte para receber uma pintura, mas, de fato, um plano para o acontecimento da pintura.

Conclusão

Acompanhar o movimento criador durante a exposição “Novo Horizonte” ofereceu-nos a possibilidade de também situar, ou mesmo apontar novas questões e pensamentos ocorridos durante o processo de suas pinturas-paredes, bem como salientar decisões a priori tomadas pelo artista e elucidar estratégias de um desenho em ação.

De modo sistemático e alternadamente repetido o artista tem optado, ao repetir formas geométricas simples e uso reduzido de cores, em pontuar e intensificar as relações cromáticas desta mesma paleta reduzida de cores. Estas são escolhas que permitirão a Selon aprofundar a organização visual da obra em sua complexidade de arranjos visuais.

Retornando um pouco as conversas tidas com o artista, lembro-me que ao chegar à galeria tive uma intensa sensação de estranhamento, e por alguns instantes me senti absorvido pelas forças das estruturas geométricas, das relações cromáticas, dos planos e das formas criados ali. De fato esse meu estranhamento se completou ao perguntar para o artista se a exposição seria composta somente com as pinturas nas paredes ou se ele colocaria algo mais (um objeto, por exemplo) no centro da galeria. Uma pergunta sem sentido para a ocasião, já que a força do trabalho de Selon está justamente em, por meio de suas estratégias, deslocar o centro fixo do espaço a partir da ocupação das superfícies das paredes (ou do chão) tornando todo o espaço como um latente campo de percepção corpórea e visual. Mas é com essa mesma pergunta sugida no encontro com a

obra do artista, que tentamos aqui tornar visíveis outras importantes questões percebidas no trabalho do artista, onde a complexidade visual construída por Santiago Selon na exposição “Novo Horizonte” ou nas pinturas encontradas nos espaços urbanos não necessitam de acessórios, objetos ou outros elementos complementares a serem inseridos ou mesmo instalados em cada lugar, se apresentando em potência e por si só como situações visuais criadas nas superfícies-paredes que são transformadas em superfície-plano-cor.

Referências

Andrea Miller-Keller (s/d). *Sol Lewitt*. XXIII Bienal Internacional de São Paulo. [Consult. 2014-01-24]. Disponível em <<http://www.23bienal.org.br/>

países/ppus.htm#Nome>
Santiago Selon. *Flickr: Galeria de Selon*. [Consult. 2014-01-24]. Fotografia. Disponível em <<http://www.flickr.com/photos/selon/>>.

El hilo narrativo en la obra 'Bordadora' de Tania Candiani

*The narrative thread in the work "Embroider"
by Tania Candiani*

MARIANA PIÑAR CASTELLANO* & TERESA FERNANDA GARCÍA GIL**

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*España, artista visual e investigadora. Licenciada en Bellas Artes, Máster en Producción e Investigación en Arte. Universidad de Granada (UGR), España.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada (UGR), Departamento de Pintura Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Avda. de Andalucía, s/n. 18015 Granada, España. E-mail: mariana.pinar@gmail.com

**España, profesora, artista e investigadora. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada (UGR), España.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada (UGR), Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Avda. de Andalucía, s/n. 18015 Granada, España. E-mail: ffgarcia@ugr.es

Resumen: Este artículo analiza la obra "Bordadora" de la artista mexicana Tania Candiani estableciendo como punto de partida la analogía entre la construcción de un texto y la confección de un tejido para aportar un nuevo punto de vista, basado en la transdisciplinariedad de los conceptos en las Humanidades, que ayude a comprender la poética del arte textil contemporáneo

Palabras clave: lenguaje textil / narratividad / bordado.

Abstract: *This article discusses the work "Bordadora" ("Embroider") by the Mexican artist Tania Candiani taking the analogy between the construction of a text and the construction of a fabric as a starting point, in order to provide a new perspective, based on the transdisciplinarity of concepts in Humanities, which helps to understand the poetics of contemporary textile art.*

Keywords: *textile language / narrativity / embroidery.*

1. Introducción

La obra "Bordadora" de la artista mexicana Tania Candiani se expuso en el centro artístico Laboratorio Arte Alameda (México, D. F.) del 30 de octubre de 2012 al 14 de abril de 2013 dentro de la exposición individual "Cinco variaciones de circunstancias fónicas y una pausa". La pieza, de carácter participativo, consiste en la compilación, a través de un dispositivo de escucha, de los secretos y confesiones del público colaborador, como se puede observar en la Figura 1. Éstos, además de ser proyectados en la oscuridad sobre una de las paredes del espacio, son después reproducidos en una tela gracias a una máquina bordadora, utilizando una tipografía similar a la empleada por los artistas urbanos en sus firmas y por tanto dificultando su lectura. Véase Figura 2. Tania Candiani recurre al texto y a lo textil en varias de sus obras, como son "Leer de Corrido" del año 2010 o "Telar" realizada en 2011, y ambos actúan como vínculos narrativos entre lo privado y lo público, muchas veces ayudados por mecanismos en los que se combinan arte y tecnología.

El sonido creado por la máquina bordadora, constante y repetitivo, mecánico e industrial, elimina cualquier rastro auditivo de los susurros que los confesantes puedan dejar escapar, y dificulta además la concentración de aquellos curiosos que se acercan a entrever los secretos ajenos que "Bordadora" revela. Pero a pesar de que las "circunstancias fónicas" de la obra, como observa el título, son de especial atención en la misma, este artículo se centrará en los elementos textiles y textuales de la obra.

2. Microrrelatos e intertextualidad

Tania Candiani, nacida en la fronteriza ciudad mexicana de Tijuana, es una artista cuyo imaginario se sitúa entre la experiencia personal y las premisas universales. Es aquí en este límite, no divisorio sino concebido como una franja para la coexistencia de ambas vivencias, la propia y la ajena, donde se dan las sinergias necesarias para hacer de lo íntimo algo colectivo y de lo compartido algo susceptible de ser interiorizado y tomado como propio.

En la obra "Bordadora" esta situación es posible gracias a la dinamización de las personas que forman parte de la creación de la misma a través un proceso participativo. Gracias a los pequeños relatos de cada uno de ellos, confesiones de escasas palabras que encierran pensamientos, acciones o intenciones ocultas, se compone una trama global, quizás no típicamente narrativa por la falta de elementos cronológicos en el texto, pero sí descriptiva al hacer referencia a una serie de singularidades propias del ser humano, tanto en forma de individuo como de colectivo.

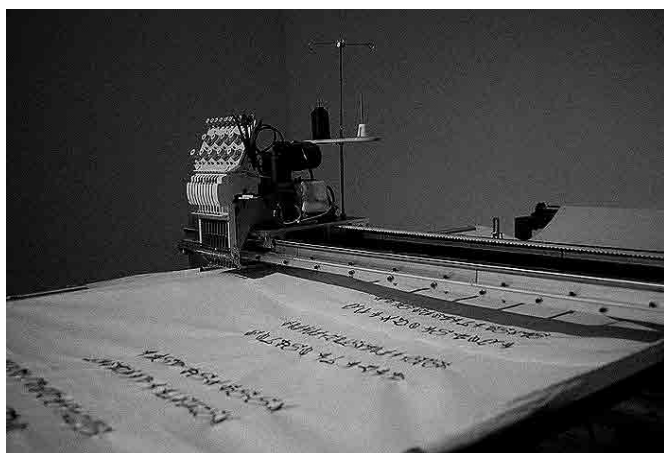
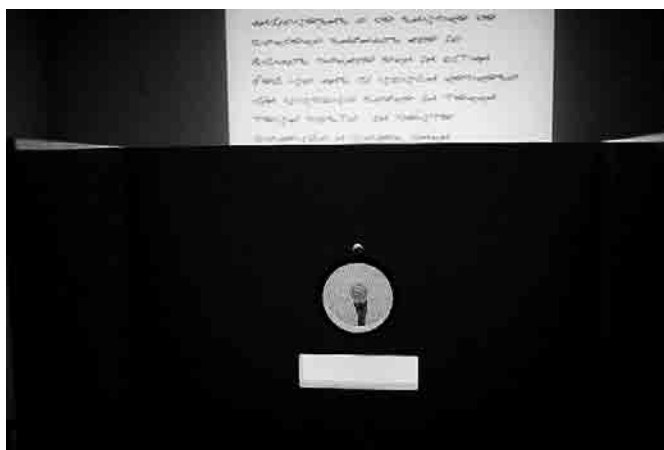


Figura 1 · Tania Candiani. Foto del dispositivo de escucha en "Bordadora".

Laboratorio Arte Alameda, México, D.F., 2012.

Figura 2 · Tania Candiani. Foto de la máquina de bordar en "Bordadora".

Laboratorio Arte Alameda, México, D. F., 2012.

Lyotard (2000) nos propone en “La condición posmoderna” el abandono de un pensamiento totalitario y universalizante propio de la modernidad, entendiendo ésta como el periodo comprendido entre finales del siglo XVIII y la segunda mitad del siglo XX. Sugiere que miremos con incredulidad aquello que nos viene escrito como única verdad por las diferentes disciplinas del conocimiento, “metarrelatos”, y que consideremos la legitimación de pequeñas realidades de múltiples colectividades e individuos, “microrrelatos”.

Con “Bordadora”, Candiani no busca hacer una generalización de las peculiaridades individuales, no compone un metarrelato sobre los secretos inconfesables más frecuentes en el ser humano, lo cual sería más propio de una colección de estereotipos, sino que hace patente la presencia de los diferentes microrrelatos y de la necesidad de entender la realidad a través de ellos. La empatía, a través de una especie de acto *voyeur* mediante la lectura de confesiones íntimas anónimas, se manifiesta en el espectador no participante al hacer propias las vivencias ajenas, al reconocerse en el otro y al descubrirse como un individuo, no aislado en una serie de singularidades, sino integrado en una pequeña colectividad. Son estas pluralidades las que, junto con otras diferentes componen la realidad, lejos de metarrelatos impersonales y jerarquizantes.

¿Podríamos deducir lo mismo si la obra de Candiani hubiera tenido como protagonista, por ejemplo, una imprenta y no una máquina de bordar? Puede que sí, pero entonces ¿por qué bordar? ¿por qué no tan sólo escribir? Para comprender esto debemos tener en cuenta, por un lado, la naturaleza propia del bordado, la delicada violencia ejercida por la aguja y la mínima resistencia de la tela, flexible pero sólida como pocas materias; y por otro, la metáfora de tejido como texto — discurso.

En “La tierra y los ensueños de la voluntad”, Bachelard (1994) nos dice que es la materia la que sugiere: su textura, su resistencia, su aspecto... nos invitan a transformarla e intervenirla, quizás incluso a, de algún modo, destruirla para dar paso a una nueva creación. En el bordado, la materia es lo textil, el tejido y el hilo, ambos flexibles y sólidos al mismo tiempo, aunque débiles y blandos en apariencia. La herramienta empleada es la aguja. Metálica y afilada, despierta nuestra necesidad de actuar contra y sobre el tejido, de transformarlo puntada tras puntada, ofreciendo además éste una mínima resistencia.

Kristeva escribe que la historia y la sociedad son en sí también textos, discursos, los cuáles pueden ser transfigurados a través de la reescritura, y de ellos se extraen todos los demás textos: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es, absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 2001, p.190). Lo que ella define como intertextualidad podemos deducir, teniendo en

cuenta la etimología de la palabra, que ésta no se da sólo a nivel de texto legible sino a nivel de tejido, al fin y al cabo, intertexto proviene de *intertextō* o *intertextere*, es decir, entretejer o entrelazar. El bordado permite alterar la trama del tejido, metáfora éste de la realidad que nos rodea: el tejido como texto, lo ya escrito como discurso patente. “Bordadora” manifiesta, a través del acto de atravesar con una aguja repetidamente y modificar la superficie con el trazo marcado por el hilo, una verdadera voluntad de cambiar lo asumido por cierto y componer una nueva perspectiva a partir de nuevos y pequeños tejidos-discursos.

3. Co-autoría y subjetividad

La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (Barthes, 1994, p.65)

La colaboratividad llevada a cabo en “Bordadora” y la composición de ese gran texto colectivo a partir de fragmentos individuales nos sugiere otras referencias lingüísticas como son el concepto de “muerte del autor” de Barthes y la idea de intertextualidad de Julia Kristeva.

La “muerte del autor”, presente en la teoría literaria contemporánea, podría ser aplicada por extensión a toda obra colaborativa donde el participante deje parte de su huella, aunque en “Bordadora” esta idea se hace aún más patente y evidente al hacer uso del lenguaje escrito como elemento artístico. La autora del texto, en este caso Candiani, queda liberada de su carga como única creadora de sentido. La comprensión de la obra no recae sobre ella, como artista y como persona con unas circunstancias particulares, sino que se comparte con los participantes, siendo éstos, no autores al uso, sino artífices de cultura que dan sentido al texto. No es la experiencia vital o el discurso artístico de Candiani las que dotan de significado a la obra sino la conjunción de ambos con las vivencias y caracteres de los colaboradores, y en consecuencia, con las nuestras como lectores, al interpretar lo leído a partir de nuestro imaginario cultural. “El lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura.” (Barthes, 1994, p.71)

Kristeva explica que las palabras no tienen un sentido inalterable sino que en cada una de ellas se produce un diálogo entre el escritor, el lector y el contexto — el “corpus literario anterior o sincrónico” (2001, p.190) — que son los que le aportan su significado.

Cada una de las aportaciones textuales de "Bordadora" no poseen en sí mismas un significado inequívoco sino que éste se define a partir de su relación con el escritor, el lector y el contexto, tanto el más cercano, las demás "confesiones" que componen la obra, como el más global, ese "corpus literario" al que nos referíamos anteriormente. Tomando un ejemplo de la propia obra, a partir de frases como "Confieso que deseo la vida de otro", la cual podemos leer en una de las líneas bordadas, podemos deducir como lectores, más allá de un sentimiento de anhelo y ambición expresado por el escritor, cierto grado quizás de envidia o de inconformismo, si ubicamos esa frase en un contexto comprensible y conocido, o quizás incluso experimentado personalmente, extraído de nuestro contexto social y cultural. Además, al leer esta frase junto con otras, confesiones y secretos también de carácter privado y anónimo, podemos deducir una cierta vergüenza y arrepentimiento que no serían evidentes si la misma frase se encontrase aislada o fuera firmada, o dicha a viva voz en público, por su autor. El uso de una tipografía que recuerda a la utilizada por los artistas urbanos para firmar sus obras con seudónimos, implica un acogimiento a este anonimato que se traduce además en exención de culpa y redención, "se dice el pecado pero no el pecador", representadas además por los espacios donde los participantes revelan sus confidencias, al tomar éstos la forma de confesionarios religiosos.

Conclusión

En conclusión, este artículo pone de manifiesto la versatilidad poética de los materiales y técnicas textiles y la posibilidad de una lectura de los mismos más allá de lo femenino, lo autobiográfico y lo tradicional, referentes comunes en el análisis de las obras en las que el tejido está presente. El desarrollo de una *trama*, tanto de forma visual y matérica (a través del mecanismo de bordado) como de forma literaria (a través de la narración de las vivencias individuales) permite establecer como punto de partida la analogía entre la construcción de un texto y la confección de un tejido y por tanto establecer paralelismos entre los conceptos extraídos de disciplinas humanísticas como los estudios literarios o la lingüística y los lenguajes utilizados en el arte contemporáneo. Esto además se ve potenciado en obras como "Bordadora" en las que la colaboratividad plantea la revisión de conceptos como la autoría o el significado de un texto dentro del contexto en el que se sitúa.

Referencias

- Bachelard, Gaston (1994) *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1994) "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós Ibérica. pp: 65 — 71.
- Candiani, Tania (2012) *Bordadora* (figura 1). Fotografía de la instalación. [Consultada el 18-02-2014] Disponible en <URL: <http://www.taniacandiani.com/Works/projects/2012/variaciones/bordadora3.jpg>>
- Candiani, Tania (2012) *Bordadora* (figura 2). Fotografía de la instalación. [Consultada el 18-02-2014] Disponible en <URL: <http://www.taniacandiani.com/Works/projects/2012/variaciones/bordadora2.jpg>>
- Kristeva, Julia (2001) "La palabra, el diálogo y la novela". En *Semiótica I*. Madrid: Ed. Fundamentos. Pp. 187 — 226.
- Lyotard, Jean François (2000). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

Possibilidades de ver: paisagens cotidianas

Possibilities of view: daily landscapes

ELIANE MARIA CHAUD*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, artista visual. Graduação em Educação Artística, Habilitação em Artes Plásticas e Bacharel em Decoração pela Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais. Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Arte, Poéticas Contemporâneas, Universidade de Brasília. Doutorado, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV). UFG — Campus Samambaia (Câmpus II) Prédio da Reitoria CEP: 74001-970 Caixa Postal: 131 — Goiânia — Goiás. E-mail: elianechaud@gmail.com

Resumo: Este texto trata da obra da artista visual Karina Dias (Brasília, 1970-), que desenvolve trabalhos relativos às percepções do espaço e da paisagem. As possibilidades de ver as paisagens cotidianas em suas obras trazem a percepção daquilo que nos passa despercebido em nosso dia a dia, destacando o que vai além do que se vê.

Palavras chave: paisagem / cotidiano / experiências / poéticas visuais.

Abstract: *This paper is about the work of Karina Dias, visual artist (Brasília, 1970-) who develops works related to the perceptions of the space and the landscape. The possibilities of viewing the daily landscapes in her pieces of work bring the perception that is unnoticed in our day-by-day, highlighting a landscape that goes beyond what you see.*

Keywords: *landscape / daily / experiences / visual poetics.*

Introdução

Questões relativas à paisagem foram trabalhadas no campo da arte em diferentes épocas, contextos e enfoques. Poderíamos citar aqui inúmeros artistas que tomaram a paisagem como tema de trabalho ou de estudo desde a Antiguidade até os dias atuais, e entre eles está Karina Dias (1970-), artista visual de Brasília,

lugar onde o horizonte e a luminosidade apresentam-se amplos e abundantes. Nos momentos em que o olhar se “aquietar” para contemplar aquilo que está dado no cotidiano é que acontece seu trabalho, seu repertório artístico. Ela parte de situações comuns e rotineiras para o desenvolvimento de proposições artísticas, de objetos e aparatos para se ver a paisagem e chega a trabalhos mais atuais em videoinstalações e videoprojeções, sempre buscando uma paisagem que vá além do que se vê.

O objetivo deste texto é apresentar alguns de seus trabalhos, com vistas à compreensão de como a paisagem é tratada em sua pesquisa artística. Para tanto, são abordadas suas obras *Ponto de Vista* (1999) e *Fenêtre I* (2006), como janelas e recortes da paisagem; e *Cata-vento* (2000) e *Trilha* (2002), como aparatos para se ver a paisagem. Como é olhar para uma paisagem que está nos espaços por nós vivenciados? O que podemos ver além do que está dado?

1. Entre territórios

Conheci Karina no ano de 1998, como colega do Programa de Pós-Graduação em Arte e Tecnologia da Universidade de Brasília, momento em que desenvolvemos alguns trabalhos juntas, e já nessa época ela mostrava interesse em direcionar o seu olhar para aquilo que se apresentava externamente como paisagem. Questionávamos e buscávamos, em nossos cotidianos, imagens, textos, objetos que traduzissem nossas vivências. Realizamos percepções cotidianas que conduziram ao desenvolvimento de uma instalação artística, elementos que faziam parte de nossas histórias pessoais e possibilitaram tramas de nossos universos. Enquanto eu estava interessada em espaços íntimos, ela se interessava pelos espaços “amplos” da paisagem brasileira e, dessa maneira, construímos um trabalho a partir de questões que nos inquietavam e nos motivavam a querer ir além do que nos era dado em nossos cotidianos, relacionando aspectos individuais e coletivos à ideia de territórios. E, assim, Karina continuou desenvolvendo a sua pesquisa artística, abordando de uma maneira poética aspectos comuns às nossas vidas.

2. Recortes de Paisagens

A paisagem, aquilo que se vê cotidianamente, foi o que a artista elegeu como algo a ser contemplado em seus trabalhos sobre a percepção dos espaços. Barros (1999) considera que esses são espaços que passam a ser tocados pela imaginação. Espaços, que de certo modo, precisam ser tocados pelo artista para que o outro (o espectador) veja aquilo que se dá a ver. Por isso, é preciso ações como distanciar, recortar, bem como criar aparatos para mostrar a paisagem

que muitas vezes não são percebidas, talvez pelo excesso de imagens e informações que temos em nossos cotidianos.

Ante uma paisagem, nós nos posicionamos a distância para olhá-la [...] Essa compreensão da distância no ato de olhar é fundamental para compreendermos a paisagem. Nos dias de hoje, nosso cotidiano é povoado por toda a forma de excesso, visual, ou sonoro; ele é barulhento e animado e a percepção de uma paisagem não é nada evidente. Não é fácil encontrar a distância que nos fará ver, de outra maneira, ver o espaço-em-paisagem. Uma paisagem não se comporia apenas do que vemos, mas do que ouvimos, sentimos, pressentimos... (Dias, 2010:127)

A produção inicial de Karina partiu de filmagens da janela de sua casa, com a sua percepção de espaços da Universidade de Brasília, para espaços da cidade e, subsequentemente, para o desenvolvimento de intervenções na paisagem.

Um de seus primeiros trabalhos é *Ponto de Vista* (Figura 1 e Figura 2), uma videoinstalação elaborada com caixa de MDF pintada de branco, com dois recortes posicionados na linha do horizonte do observador como se fossem pequenas janelas, numa das quais um televisor e um videocassete foram instalados. Enquanto em um recorte da caixa se via a paisagem a olho nu, no outro a imagem era mostrada pelo televisor do mesmo ponto de vista, porém no período subsequente, ou seja, em uma janela a imagem era diurna e na outra, a do televisor, noturna. Assim, durante a noite, a imagem no televisor era a imagem diurna daquele mesmo ponto de vista.

Percebi nesse trabalho o interesse de Karina em observar a paisagem, a profusão de imagens proporcionadas pelos movimentos da luz durante o dia e certa monotonia e estaticidade que a escuridão da noite trazia para o vídeo. Um único ponto de vista, mas ao mesmo tempo múltiplo, em virtude das suas várias e sutis modificações por meio da luz, isto é, as imagens que se compõem durante o dia e à noite. A luz dando capacidade de visão e visibilidade de paisagens e de imagens. E essa percepção de um único ponto de vista, que apresenta variações por causa da luminosidade, leva-me a pensar nas pinturas de Monet da *Catedral Rouen* (1892-1893), quando o artista analisou as diferentes influências da luz na percepção da realidade, com estudos de luz e cor e das alterações de nuances durante o decorrer do dia e das estações do ano.

Brissac (1996:117) considerou a paisagem como elemento que instiga artistas em suas pesquisas desde o Impressionismo: "Não importa o que o pintor vê, mas o que ele não vê, por causa da luz que ofusca, da desertificação e da dispersão". E é isso que vimos como intencionalidade no trabalho *Ponto de Vista*, em

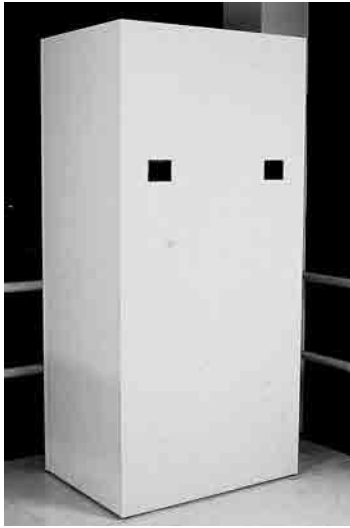


Figura 1 · Karina Dias, *Ponto de Vista*. Vídeoinstalação silenciosa, televisão, videocassete, MDF — (1,10 × 0,80 × 2,20 m). Brasília, 1999. Fonte: Dias, 2010.

Figura 2 · Karina Dias. Detalhe de um recorte da vídeoinstalação *Ponto de Vista*. Fonte: imagem cedida pela artista.

que as dispersões de cores, luzes e sombras geram em uma imagem videográfica multiplicações de um único ponto de vista.

Em *Fenêtre I* (Figura 3 e Figura 4), de certo modo a artista deu continuidade à sua observação de paisagens e pontos de vista. Essa videoprojeção foi feita durante o doutoramento da artista em Paris, portanto, em época e lugar diferente do trabalho *Ponto de Vista*, desenvolvido durante seu mestrado em Brasília.

Fenêtre I foi composto por uma videoprojeção silenciosa de um recorte escolhido a partir de um ponto específico da janela de sua casa e que apresentava a fachada de um prédio vizinho. Do ponto de vista escolhido, observou-se a luz como agente que demonstrava a rotina das pessoas que moravam naquele ambiente. Nesse trabalho, as percepções vão além das variações da luminosidade do sol, demonstrando as relações de indivíduos, de gestos e atos sutis, como o acender e apagar das luzes artificiais e internas dos ambientes e o abrir e fechar de cortinas. De dia, a fachada foi mostrada em seus detalhes, e à noite ela se ofuscava, fazendo com que a atenção se voltasse para as janelas, para um lugar que possui certa intimidade e que está, de certo modo, velado, obscuro.

A proximidade entre os trabalhos apresentados, ao ser feito um recorte da paisagem e constatado como a paisagem se altera com as variações luminosas, percebe-se que são como janelas, as quais Brissac (1996) considera “dispositivos do olhar”. Dispositivos para olhar aquilo que nos é dado e que nos passa despercebido em nosso dia a dia.

Enquanto *Ponto de Vista* e *Fenêtre I* dirigiram nosso olhar para janelas, recortes, pontos de vista, nas obras *Cata-vento* e *Trilha* (Figuras 5, 6 e 7) a artista usou outros mecanismos e aparatos para intensificar o olhar do indivíduo para aquilo que está à sua volta, em seu entorno.

3. Aparatos para ver paisagens

Os aparatos são elementos que a artista inseriu na paisagem com o intuito de estimular o indivíduo a ver ao seu redor, e não apenas olhar a paisagem, para que se envolva com ela e a torne presente como um lugar de experimentação, de diferentes atitudes em relação ao espaço e ao tempo. E assim comentou:

Com meu trabalho gostaria de propor ao habitante espaços transformados que nos conduziriam a expandir nossa capacidade de olhar, perceber e nos situar nas inúmeras paisagens cotidianas (Dias, 2010:183).

Cata-vento (Figura 5) foi uma intervenção a céu aberto construída em aço e película reflexiva. Constituíam-se de um aparato que era movido pelo vento e

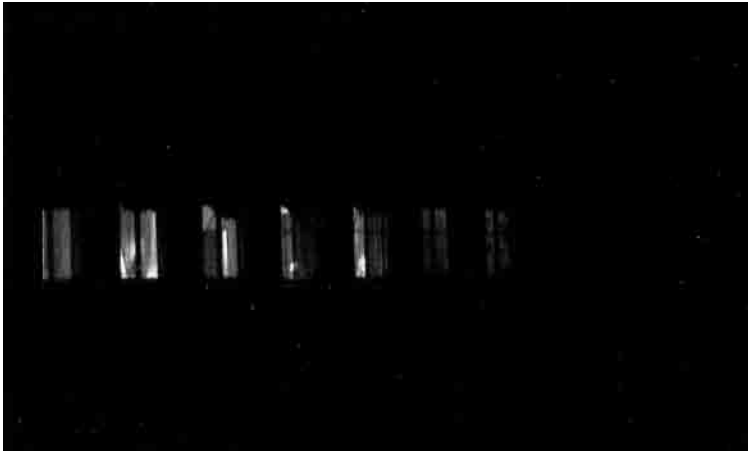


Figura 3 · Karina Dias, *Fenêtre I*. Detalhe da videoprojeção silenciosa (3'10"). Paris, 2006. Fonte: Dias, 2010.

Figura 4 · Karina Dias, *Fenêtre I*. Detalhe da videoprojeção silenciosa (3'10"). Paris, 2006. Fonte: Dias, 2010.

captava imagens da paisagem, apresentando-as fugazes e efêmeras, uma infinidade de imagens que surgiam e se modificavam em função dos fenômenos naturais, como o vento, a luz, as estações do ano.

O trabalho *Trilha* (Figura 6 e Figura 7) também foi uma intervenção a céu aberto, composta por 25 blocos de madeira revestidos por película reflexiva, os quais foram colocados sobre um gramado de um trecho urbano de Brasília. O lugar escolhido é de circulação entre eixos da cidade. Karina traçou em *Trilha* um paralelo com os caminhos construídos pelos habitantes da cidade, atalhos por eles traçados para encurtar caminhos, pois, apesar de ser uma cidade planejada, Brasília é distante da realidade da prática cotidiana, na qual as grandes distâncias fazem com que os habitantes criem seus próprios trajetos e trilhas. Porém, a intenção da artista não estava voltada apenas para esses elementos, mas também para refletir o céu de Brasília no chão e trazer outro modo para o espectador ver a paisagem. Esses aparatos, constituídos de caixas espelhadas que refletiam as nuvens, também fizeram uma projeção delas no chão, como se o céu o estivesse tocando.

Trilha e *Cata-vento* geraram também uma multiplicidade de imagens do local em que estavam situados, propondo ao espectador imagens fragmentadas e efêmeras da paisagem. Pensados para ser um mirador invertido, que ao invés do participante posicionar para ver o panorama, ele se coloca imerso no espaço, na paisagem, um "reposicionamento do passante-espectador" (Dias, 2010:197).

Considerações Finais

"Possibilidades de ver: paisagens cotidianas", título deste trabalho, trata dos trabalhos apresentados por Karina Dias, de uma paisagem que vai além do que se vê, ou de uma paisagem que não é apenas vista, mas, como a própria artista denominou, que está entre a visão e a invisão, um olhar-em-paisagem. Invisão foi o termo usado pela artista para exprimir o "n[ã]o-visto" que se situa no campo exposto à nossa visão, mas que não possui contorno definido aos nossos olhos, e sugere: "em tudo que vemos, há sempre um n[ã]o visto, que pulsa à espera de ser encontrado pelo nosso olhar (Dias, 2010: 224)".

Na correria do mundo contemporâneo, da rapidez e da imediaticidade, Karina reordena e recompõe o que vê e vivencia, fazendo pequenos recortes (imagens videográficas) ou inserindo aparatos na paisagem, trazendo a percepção daquilo que nos passa despercebido em nosso dia a dia, e procura despertar no participante um olhar atento, diferenciado, ampliado, aguçando-o para outro modo de ver e perceber suas paisagens cotidianas. Uma experiência es-

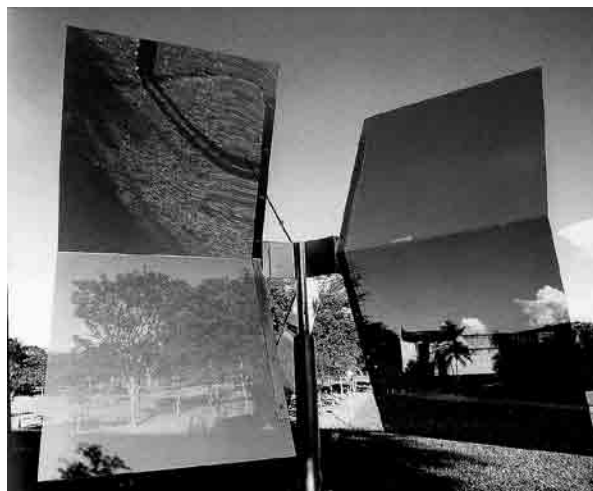


Figura 5 · Karina Dias, *Cata-vento*. Intervenção a céu aberto, em aço e película reflexiva semitransparente (2,50 x 2,20 m). Brasília, 2000. Fonte: Dias, 2010.

Figura 6 · Karina Dias, *Trilha*. Detalhe da intervenção a céu aberto em MDF e película reflexiva (40 x 0,15 x 0,40 m). Brasília, 2002. Fonte: Dias, 2010.

Figura 7 · *Trilha* (Karina Dias). Detalhe da intervenção a céu aberto. Brasília, 2002. Fonte: Dias, 2010.

tético-artística que produz uma relação íntima, que controla simultaneamente o fazer e a percepção, “experiência como resultado de interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo no qual ela vive (Dewey, 1974: 253)”. Assim, por meio de suas experiências, ela solicita-nos uma parada, um cessar do tempo da rotina, do excesso visual e sonoro, para despertar o tempo da contemplação.

Referências

- Barros, Anna M. C. (1999). *A Arte da Percepção: Um namoro entre a luz e o espaço*. São Paulo: Annablume.
- Dewey, John (1974) *A arte como experiência*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril.
- Dias, Karina (2010) *Entre visão e invisão: paisagem*. Por uma experiência da paisagem no cotidiano. Universidade de Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte. Brasília.
- Peixoto, Nelson B. (1996) *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC /São Paulo: Editora Marca D'Água.

Parede Pele

Skin wallpaper

MARCOS PAULO MARTINS DE FREITAS*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*Brasil, artista visual e professor. Bacharel em Artes Plásticas (IFCE); Mestre em Artes (USP).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes. Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, Vitória — ES CEP 29075-910, Brasil. E-mail: marcosmartins.urbe@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo, objetiva apresentar o trabalho do artista israelense radicado no Brasil, Yiftah Peled. O trabalho aqui exposto refere-se à instalação de 2011, (s/título) para o “Projeto Parede” do Museu de Arte Moderna de São Paulo- MAM/SP. A instalação tomou como mote a participação dos funcionários dos diversos setores da instituição museológica, por meio de imagens de seus pulsos, fragmentos de peles, que foram coletadas pelo artista tencionando trazer à tona os processos de contaminação da arquitetura com o corpo e da participação do público ao tomar a arquitetura como parte integrante dessa corporeidade. Como resultado, ver-se uma poética que conclama o público a se colocar como partícipe das experiências críticas revelando o papel da instituição como um corpo que deve portar-se em diálogo com seu público.

Palavras chave: Performance / instalação / Arquitetura / arte contemporânea / Corpo.

Abstract: *This article aims to present the work of Israeli artist living in Brazil Yiftah Peled. The work proposed here refers to the installation of 2011, (s / title) for the “Wall Project” at the Museum of Modern Art of São Paulo-MAM / SP. The installation took as his motto the participation of officials from various sectors of the museum institution, through images of his wrists, fragments of skins that were collected by the photographer, intending to bring to make the processes of contamination of architecture with the body and participation public, to take architecture as an integral part of corporeality. As a result, seen a poetics that urges the audience to stand as a participant in critical experiments revealing the role of the institution as a body that should carry into dialogue with your audience.*

Keywords: *Performance / installation / architecture / contemporary art / Body.*

Introdução

O “Projeto-Parede” do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), recebeu em 2011 a instalação “S/Título” do artista israelense, radicado no Brasil desde 1991, Yiftah Peled.

A instalação, buscava em sua essência gerar uma proposta de tensão entre o público e a própria instituição do MAM, num constructo de tensões e fricções geradas a partir das relações possíveis existentes entre dois corpos, o da arquitetura com o do espectador. Nesse sentido, a relação da corporeidade desenvolvida na poética de Yiftah Peled, transcende o cerne do corpo em si mesmo, para encontrar refúgio nas relações construídas e estabelecidas por meio das ações desses corpos supracitados. O que em si, encontra lugar nas discussões presentes da Arte Contemporânea, sobretudo, na condição do corpo como um campo ampliado e articulado com outras redes, e carregadas de especificidades em seus contextos.

Desta forma, o trabalho de Peled tomou a arquitetura para que pudéssemos observar as diferenças existentes e a capacidade de provocar no público a transposição de estados, de espectador para agente das ações, contribuindo sobretudo para a ampliação das experiências artísticas, posto que nesse campo de relações, a fricção entre os corpos: arquitetônicos e o corpo espectador muito pode contribuir para gestar a participação crítica e reflexiva dos cidadãos, donde faz-se necessário o exercício da percepção para enxergarmos ali uma nova condição desses corpos, tirando-o do estado de espetáculo para o de significador da própria obra, e por que não dizermos da própria história?

Assim, o corpo público, participe dessa/nessa experiência com a arquitetura instalada, faz-se operante ao ser capaz de criar uma relação de cumplicidade com o contexto vivido e praticado. Possibilidades que se desdobram em dicotomias, tais como as presentes no trabalho de Peled, donde é possível enxergarmos esse corpo como arquitetura e a sua estreita relação com o corpo participe, de forma que em determinado momento, a arquitetura e corpo fundem-se num só significado cujo estabelecimento da instalação no ambiente compartilha de um mesmo tempo e espaço, ao se colocar no mesmo tempo e espaço do público.

Como um organismo em expansão é natural que no trabalho de Peled encontremos tensões que emergem das diferenças ou mesmo das ideologias escamoteadas nessas arquiteturas.

Ao adentrarmos o espaço da instalação “S/ Título” nas dependências do MAM, via-se adiante um espaço de incógnitas. O corredor onde a obra foi instalada, costumeiramente um lugar de passagem, tratava de fazer as conexões entre os ambientes internos e externos, ligando as partes de uso social com as de serviço, logo, seu uso fora acentuado por dar acesso não somente as salas de ex-



Figura 1 · Visitantes adentrando a Instalação “S/Título” Projeto Parede de Yifat Peled. Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil.



Figura 2 · Detalhe da Instalação com piso no início do processo da exposição de Yifrah Peled "S/Titulo" — MAM /SP, Brasil.

Figura 3 · Detalhe da Instalação com piso no final da exposição de Yifrah Peled "S/Titulo" — MAM /SP, Brasil.

posição, mas também, ao restaurante e as áreas comuns do edifício (Figura 1).

É nesse campo que paira a contaminação entre esses dois corpos (arquitetura e público) dando-se de forma latente, mas silenciosa, pois ao adentrar o MAM, o público via-se diante da instalação no corredor de acesso as demais dependências. Passando a compreender o “jogo de forças” presente no trabalho. As Paredes e os tetos foram revestidos com lixas abrasivas de cor avermelhada e dimensões quadradas de número 80 e tamanho de 22 × 22 cm, coladas como azulejos triangularmente, fixadas na parede de forma a criar um mosaico monocolor e rubro.

Ao mesmo tempo, o piso do corredor recebeu rolos com impressões em vinil adesivo, contendo imagens de fragmentos da pele do artista Peled, como o proponente da performance e também imagens coletadas dos pulsos dos funcionários de diversos setores do MAM.

Essas imagens foram tratadas editadas para em seguida compor no chão do corredor um mosaico de imagens compostos pela sobreposição de peles do artista com a dos funcionários, rompendo assim a assepsia entre o gênio criador e o público, ação que colocou os funcionários como co-autores da obra, estreitando as interlocuções entre os funcionários do Museu e a arquitetura que os abriga.

Ao adentrar o espaço da instalação viasse um corredor alongado de cerca de 10 metros lineares com pé direito de 3m de altura e largura de 2m. No piso, as imagens dos fragmentos dos corpos criava uma espécie de película que separava as partes e cuja imagem reservava a identidade dos “doadores” que participavam da fotografia junto ao artista proponente. O que em si justificava a ideia de um corpo composto de outros corpos.

O pisoteamento das imagens, gerou o desgaste do piso criando uma superfície embaquecida e ao mesmo tempo polida, que rebatia a imagem do entorno tal como um espelho. Os desgastes gerados pelos fluxos no ambiente geraram trilhas que enunciavam a ideia dum corpo em trânsito, corpo passageiro que deixara os resquícios de sua presença através das demarcações dos trajetos desenhadas. (Figuras 2 e 3).

Por sua vez, as paredes receberam o revestimento das lixas vermelhas. Importante frisar que as características desses dois materiais se opunham pois enquanto o piso com as imagens se apresentava como elementos lisos e brilhantes, o revestimento com lixas abrasivas estabelecia o avesso desses sentidos. Ou seja, detinha as características da rugosidade e da ofuscidade. Essas diferenças acentuaram os comportamentos do público perante a obra, pois se por um lado o piso era convidativo ao corpo, do outro a lixa abrasiva gerava uma repulsa pela capacidade de criar no corpo ranhuras e descamações da pele,

como os casos registrados pelo guarda ao raspar o braço na parede e de uma das professoras que teve o vestido rasgado ao passar no corredor, aludindo o espaço arquitetônico como um espaço vivo, como um corpo vibrante, fazendo-nos refletir que assim como o corredor é um espaço de passagem, somos também passageiros nessa arquitetura. (Figura 4 e 5)

As aproximações entre o desgaste do piso com as descamações da pele pelas paredes, parecia criar uma lógica complementar onde o piso é desgastado pelo público ao mesmo tempo que a parede desgasta a pele, retirando pequenas camadas desse corpo.

A Especificidade Humana

Sendo o meio o ponto por onde emergem os questionamentos que possibilita atentarmos para pormenores do cotidiano da vida com a capacidade de desvelarmos as dinâmicas inóculas desses corpos, é que buscamos amparar as relações que o corpo gera ao darmos sentido aos contextos existentes, as especificidades (Goffmann, 2010).

Ao propor uma efetiva participação dos funcionários de todos os setores na estrutura museológica, Peled evocou o museu como um organismo vivo, atuante e contemporaneizado.

Peled descreve ainda que nomina essas operações como a “especificidade humana” (*human specific*). Em razão da possibilidade da obra chamar a atenção para a tentativa de neutralidade dos espaços arquitetônicos que modernamente foram nominados de cubos brancos. Assim, os riscos de contatos da sua obra com a instalação, sobretudo com as lixas, geraram uma quebra desses preceitos ao colocar o corpo em contato e participação com as obras e que chegou-se a nominar como uma operação de “consumir e ser Consumido” pela instalação.

Assim, enquanto o *site specific* do trabalho se deu na materialização da obra *in locum* junto com o público, o *non site* podia ser revelado nos procedimentos por ele adotado deste a investigação onde se construiu os diálogos de trabalho entre o exterior (*site*) e o interior (*nonsite*) até as relações entre os conteúdos e as formas, respectivamente representadas. Tal como descreve Robert Smithson (1996) nos apresenta suas contribuições desenvolvendo um método que estabelecia o *site* como a realidade crua e o *nonsite*, como o *container* abstrato desse *site*, (Smithson, 1996, p. 178).

Na esteira desse pensamento, Regina Melin (2004, p. 16-17) nos apresenta o *nonsite* como “Uma experiência primeira que traz à tona uma forma híbrida e desterritorializada da noção de *site-specific*” Logo, a ideia de *site specific* no trabalho de Peled, fala da “especificidade humana” ao ser tomado por uma rede

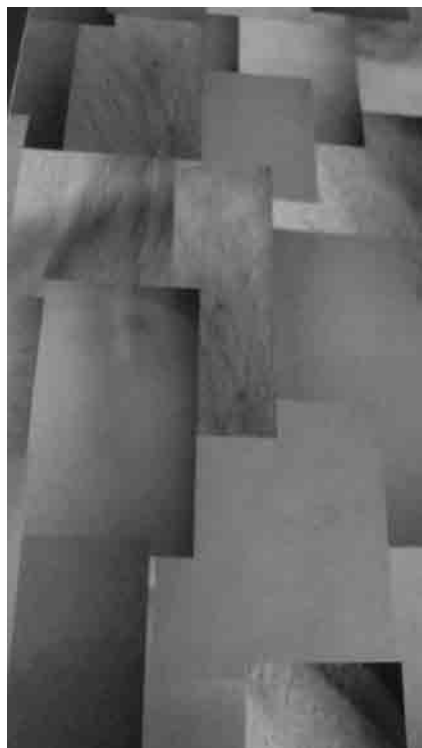


Figura 4 · Detalhe mosaico de imagens das peles dos funcionários do MAM.



Figura 5 · O artista Yiftah Peled coletando imagens dos pulsos dos funcionários “S/Titulo” — Projeto Parede Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil.

de práticas, a partir da qual, as relações do corpo no espaço de performance dialogam com as primeiras práticas contemporâneas *site specific*, nomeadas de *site-oriented* por Miwon Kwon e de *funcional-site* por James Meyer.

Nesse sentido, as práticas contemporâneas do *site specific* se configuram como contextuais nas interseções entre o campo das artes com outros campos, de onde não há normas pré-estabelecidas para ocorrer, nesse contexto não apenas orienta para as práticas artísticas, como também acaba sendo incorporado por elas, criando infiltrações entre os campos da arte, antropologia, geografia, arquitetura, filosofia. “*tal vez las respuestas no surjan del campo artístico, sino de lo que le está ocurriendo al intersectarse com otros y volvere pos autonomo.*”

Compreende-se que a ação do artista é capaz de suscitar no público a reflexão sobre sua condição, pondo a incorporar a equipe museológica em sua instalação gerando uma reciprocidade entre a instituição e o visitante e provocando n público o estado de performance ao deixar seus registros e resquícios na obra.

Conclusão

Como conclusão, podemos apontar que o trabalho do artista Yiftah Peled uniu a arquitetura do espaço expositivo com as imagens as questões da corporeidade. De forma que o espaço foi transformado em uma espécie de passagem, onde o visitante, ao adentrar, tornanva-se um *performer* ao passar pelo corredor.

No que tange a compreensão da arquitetura de MAM, do espaço físico e institucional, como um corpo-arquitetura e a do seu publico como corpo-agente, podemos observar que as paredes do MAM transformara-se num corpo em processo, onde o desgaste e a percepção desse tempo em percurso só fora observado através da inflexão crítica e reflexiva do assunto.

Visto que o que se tem é a clara dependência dos corpos da arquitetura e do corpo publico para a construção da obra, provendo o caráter crítico aos trabalhos voltadas para a Arte Contemporânea as participações, ao fazer do corpo publico o performance, num processo continuo de construção e inclusão da equipe do MAM, onde o corpo institucional, como parte da obra, revela um campo de possibilidades no que tange a recepção e a essência e especificidades dessas instituições ao relacionar-se com seu publico, nesse sentido, um dos pontos relevantes no trabalho de Peled foi a contribuicao para a percepção e para a participação desse corpo institucional, muitas vezes invisível nas próprias camadas que compõem o corpo institucional do MAM.

Essas questões foram pertinentes para direção do Projeto Parede e para a coleta de imagens nos trabalhos de peled, ficando exposto por seis meses.

Referências

- Archer, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Bassani, Jorge. *As linguagens artísticas e a cidade: cultura urbana do século XX*. São Paulo: FormArte, 2003.
- Canclini, Nestor Garcia. *Arte y Fronteras: de la transgresion a la posautonomia*. Mimeo
- Certeau, Michel de. *Relatos de espaço: A invenção do cotidiano — Artes de Fazer*. 8.ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- Goffmann, Erving. *Comportamento em lugares públicos*. Petrópolis: Editora vozes, 2010
- Kwon, Miwon. *One place after another: site-specific arte and locational identity*. MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 2002
- Meyer, James. *The functional site: or, the transformation of site specificity*. In: Suderburg, Erika. *Space, site, intervention: Situating installation art*. 2000, 23-37.
- Tavares, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*. In: *a experiência do espaço*. ECA/USP, 2002, 127f. Tese (doutorado em Artes Visuais) — Universidade de São Paulo, 2002.

2. Cromatografia, instruções aos autores

Cromatography, instructions to authors

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 comparticipação 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, 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 comparticipação 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 referência 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 Croma. 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 Croma 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 *Croma*, 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 *Croma*, 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 terramoto 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>
- 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 >
- Morberg, Niklas (2009) *Juicy Salif*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: 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>
- 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>

Chamada de trabalhos: VI Congresso CSO'2015 em Lisboa

*Call for papers:
6th CSO'2015 in Lisbon*

VI Congresso Internacional CSO'2015 — “Criadores Sobre outras Obras”
26 março a 1 abril 2015, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 20 dezembro 2014.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 2 janeiro 2015.

Data limite de envio da comunicação completa: 13 janeiro 2015.

Notificação de conformidade ou recusa: 24 janeiro 2015.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como o número 11 da Revista :*Estúdio*, os números 5 e 6 da revista *Gama*, os números 5 e 6 da revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2015. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do VI Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto sem contar com resumos e bibliografia). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Estudantes dos cursos de mestrado e doutoramento da FBAUL estão isentos.

Como autor de UMA comunicação: 120 euro (cedo), 160 euro (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 240 euro (cedo), 340 euro (tarde).

Como participante espectador: 55 euro (cedo), 75 euro (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

Conferencistas, inscrição cedo: até 16 fevereiro 2015

Conferencistas, inscrição tarde: até 23 fevereiro 2015

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

Croma, um local de criadores

Croma, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Almudena Fernández Fariña é Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, e docente na Faculdade de Belas Artes. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no Museo de Arte Contemporânea 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). Almudena Fernández Fariña (Espanha). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporâneas do Consello de Cultura Galega.



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Português (UCP- Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutoramento 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



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. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre coletivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de 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.

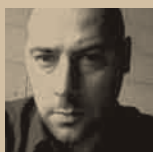


CARLOS TEJO (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este *corpus* de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: “El cuerpo habitado: fotografía cubana para un

fin de milenio". En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance "Chámalle X" (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; ACU, Sídney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.



CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo *games*, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Estudos Culturais (UFRJ), e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (PUC-SP).



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). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design (www.designa.ubi.pt).



HEITOR ALVELOS (Portugal). Doutoramento em Design pelo Royal College of Art (2003) e Mestre em Comunicação Visual pela School of the Art Institute of Chicago (1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto, tem contribuído para a implementação estratégica da Disciplina de Investigação em Design no contexto português, quer como membro do Conselho Científico da Fundação para a Ciência e Tecnologia, quer como Director, pela U.Porto, do ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Desenvolve I&D no âmbito do Programa UTAustin-Portugal para os Media Digitais desde 2006, sendo atualmente o seu Director Nacional para *Outreach*. Ainda no âmbito do Programa UTAustin-Portugal, dirige o FuturePlaces, medialab para a cidadania, desde 2008. É membro de diversos Conselhos internacionais, incluindo o Executive Board da European Academy of Design e o Advisory Board for Digital Communities do Ars Electronica, e o Conselho Consultivo do programa Manobras no Porto. Desde 2000, desenvolve trabalho sonoro, cenográfico e de design com diversas editoras: Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. Comissaria desde 2002 o laboratório de crítica cultural Autodigest, canta na Stopenstra desde 2011 e co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me. Áreas de investigação incluem media participativos, cidadania criativa e criminologia cultural.



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 (ISC-TE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL), responsável pelo doutoramento na área de especialidade em Arte Multimédia e leciona nos diversos cursos de

Licenciatura, Mestrado e Doutoramento. Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA), ativo nas áreas de Teoria da Imagem e de Educação Artística. Coordenador do Congresso Internacional CSO (2010, 2011, 2012, 2013) e diretor das revistas académicas: *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (2012, 2013). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Subdiretor da FBAUL. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



J. 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.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado em Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia. En la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art* in *Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada,

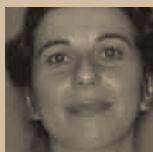
(2011). *En los márgenes del arte cibernético en Lo tecnológico en el arte..* Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea Euskal Herrian*. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). *El vídeo, un soporte temporal para el arte* Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Tolouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscu (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008).



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 premios 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.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Luís Jorge Gonçalves (Portugal, 1962) é doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). Nasceu em Torres Vedras em 1976. Vive e trabalha em Lisboa. O seu percurso académico foi desenvolvido integralmente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2008 obteve o grau de Mestre com a dissertação «O Livro-Pintura» e, em 2013, o grau de Doutora em Pintura com a dissertação intitulada «A Pintura que retém a Palavra». Bolsista I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2008 e 2012. É Investigadora no Centro de Investigação em Belas-Artes (CIEBA-FBA/UL), membro colaborador do Centro de Estudos em Comunicação e Linguagens (CECL-FCSH/UNL) e do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT-JULHT). É Directora da Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e coletivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura, e desenvolvido trabalhos na área da ilustração infantil. Escreve regularmente artigos científicos sobre a produção dos artistas que admira.



MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas

com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA).



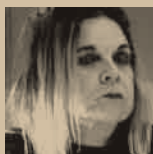
MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) *Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades 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 e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. 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 Masureel, 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.



MÔNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Mònica Febrer Martín (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doctorada na mesma faculdade com a tese "Art i Desig: L'obra Artística, Font de Dissenys Encoberts" em 2009. Premio extraordinario de licenciatura assim como também, prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das práticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Premio de gravado no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Atualmente expõe o seu trabalho mediante uma seleção de desenhos e



vídeo-projeções com o título “De la Seducción” na livraria Papasseit (secção de arte), localizada na Praça Gispert, Manresa.

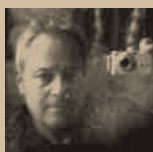
NEIDE MARCONDES (Brasil), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação 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*.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas *Bordas Diluídas* — UFPA/CNPq. É articulação do *Mirante* — *Território Móvel*, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Rotas: desvios e outros ciclos*, CDMAC, Fortaleza, 2012; *Entre o Verde Desconforto do Úmido*, CCSP, São Paulo, 2012; *Superperformance*, São Paulo, 2012; *Arte Pará 2011*, Belém, 2011; *Wild Nature*, Alemanha, 2009; *Equatorial*, Cidade do México, 2009; entre outros. Recebeu, dentre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o *Prêmio Conexões Artes Visuais* — MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Entorno de Operações Mentais*, 2006; *Contigüidades — dos anos 1970 aos anos 2000* (40 anos de história da arte em Belém), 2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; *Amazônia, a arte, 2010*; *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, entre outras.



PEP MONTOYA (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 *Producción 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).

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* prossegue para o seu número 3, procurando continuidade, consolidação, pontualidade e também mais delimitação temática.

Os 27 artigos apresentados respondem a preocupações com uma vertente política, interventiva onde a ação do artista é inconformista, uma ação de resistência, de denúncia, e de produção de crítica através do ponto de reflexão que é a arte. Os artistas não se demitiram, continuam sensíveis e atentos, como agentes culturais, à escala global, por um lado, e com intervenções muito locais por outro. Estabelece-se um percurso de leitura possível onde se encontram sinais de inconformismo perante a cidade, a tecnologia, a política, onde a vida se avizinha da morte, por vezes olhando-a olhos nos olhos.

Está feita a viragem da *Croma*, em direção à intervenção e à crítica.

