

Revista CROMA, Estudos Artísticos  
janeiro-junho 2015 | semestral  
issn 2182-8547 | e-issn 2182-8717

CIEBA-FBAUL

## croma 5



Revista CROMA, Estudos Artísticos  
janeiro-junho 2015 | semestral  
issn 2182-8547 | e-issn 2182-8717

CIEBA-FBAUL

**croma 5**

Revista **CROMA**, Estudos Artísticos,  
Volume 3, número 5, janeiro–junho 2015,  
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 3, número 5, janeiro–junho 2015,  
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717  
Ver arquivo em > [croma.fba.ul.pt](http://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:

- Academic Onefile  
> [www.latinamerica.cengage.com](http://www.latinamerica.cengage.com)
- CiteFactor, Directory Indexing of International  
Research Journals > [www.citefactor.org](http://www.citefactor.org)
- DOAJ / Directory of Open Access Journals  
> [www.doaj.org](http://www.doaj.org)
- EBSCO host (catálogo) > [www.ebscohost.com](http://www.ebscohost.com)
- GALE — Cengage Learning / Informe académico  
> [www.cengage.com](http://www.cengage.com)
- Latindex (catálogo) > [www.latindex.unam.mx](http://www.latindex.unam.mx)
- MIAR (Matriz de información para la evaluación  
de revistas) > [www.miar.ub.edu](http://www.miar.ub.edu)
- Open Academic Journals Index  
> [www.oaji.net](http://www.oaji.net)
- SHERPA / RoMEO > [www.sherpa.ac.uk](http://www.sherpa.ac.uk)
- SIS, Scientific Indexing Services  
> [www.sindex.org](http://www.sindex.org)

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

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,  
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»  
> [portalnuclear.cnen.gov.br](http://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:** 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 escultura de Flyppy (2008),  
*Naranjo-Limonero*, recinto de Cajamurcia,  
Murcia, Espanha.

**Projeto gráfico:** Tomás Gouveia

**Paginação:** Lúcia Buisel

**Impressão e acabamento:** LST Artes Gráficas

**Tiragem:** 300 exemplares

**Depósito legal:** 355952 / 13

**PVP:** 10€

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

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

**ISBN:** 978-989-8771-22-3

#### 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](mailto:congressocso@gmail.com)



**CONSELHO EDITORIAL /  
PARES ACADÉMICOS DO NÚMERO 5**  
**Pares académicos internos:**

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

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

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

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

Luís 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 (USJ), 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).

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).

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

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).



Revista **CROMA**, Estudos Artísticos  
janeiro-junho 2015 | semestral  
issn 2182-8547 | e-issn 2182-8717

CIEBA-FBAUL

**croma 5**

---

<b>Índice</b>	<b>Index</b>	
<b>Crescer, intervir, comunicar</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	<b>Growing, intervening, communicating</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-15
<b>1. Artigos originais</b>	<b>1. Original articles</b>	17-197
<b>Andamios de cristal de Flyppy</b> OLEGARIO MARTÍN SÁNCHEZ & BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES	<b>Flyppy's glass scaffolding</b> OLEGARIO MARTÍN SÁNCHEZ & BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES	18-27
<b>Marlon de Azambuja: La arquitectura a través del habitar y el desplazamiento</b> JOSÉ MANUEL VIDAL VIDAL	<b>Marlon de Azambuja. Architecture: inhabiting and displacement</b> JOSÉ MANUEL VIDAL VIDAL	28-34
<b>Del territorio al vecindario a través de la fotografía: paisaje, comunidad y redes sociales en la obra O, 13-14 de Pere Grimau</b> MAR REDONDO AROLAS & PERE FREIXA FONT	<b>From land to neighborhood through photography: landscape, community and social networks in Pere Grimau's work O, 13-14</b> MAR REDONDO AROLAS & PERE FREIXA FONT	35-44
<b>O privado na paisagem urbana: algumas fotografias de Elaine Tedesco</b> KATIA MARIA KARIYA PRATES	<b>The private in the urban landscape: some photographs of Elaine Tedesco</b> KATIA MARIA KARIYA PRATES	45-50
<b>Fotomicrografías de la emoción: La mirada científica de lo cotidiano en la obra de Sasha R. Gregor</b> RICARDO GUIXÀ FRUTOS	<b>Photomicrographs of emotion: The scientific view of everyday life in the work of Sasha R. Gregor</b> RICARDO GUIXÀ FRUTOS	51-58
<b>Julio Schmidt e o estatuto das aparências</b> LINCOLN GUIMARÃES DIAS	<b>Julio Schimdt and the statute of appearances</b> LINCOLN GUIMARÃES DIAS	59-66
<b>Visibilizar lo invisible</b> MARÍA CASTELLANOS VICENTE	<b>Make the invisible visible</b> MARÍA CASTELLANOS VICENTE	67-70
<b>Pretty Ribbons de Donigam Cumming y Cárcel de los sueños por Vida Yovanovich: dos versiones sobre la vejez</b> M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ	<b>Pretty Ribbons of Donigam Cumming and Cárcel de los sueños of Vida Yovanich: two versions of the old age</b> M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ	71-79



<b>Adentrando os poros abertos de Cláudia Paim</b> ANA ZEFERINA FERREIRA MAIO	<i>Entering the open pores of Cláudia Paim</i> ANA ZEFERINA FERREIRA MAIO	80-87
<b>Rosana Paulino: Fluxos e Assentamentos</b> MARCOS RODRIGUES AULICINO & RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA	<b>Rosana Paulino: Assentamento exhibition</b> MARCOS RODRIGUES AULICINO & RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA	88-96
<b>Ilha errante: um ensaio sobre Herança de Thiago Rocha Pitta</b> LILIAN DE CARVALHO SOARES	<i>Errant Island: an essay on Heritage by Thiago Rocha Pitta</i> LILIAN DE CARVALHO SOARES	97-101
<b>Sensorimemórias: sensorialidades como matéria de criação em dança</b> THAÍS GONÇALVES	<i>Sensormemories: sensorialities as a material of creation in dance</i> THAÍS GONÇALVES	102-107
<b>Obstruir la mirada. La observación en el cine de Laida Lertxundi: Utskor: Either/Or</b> RITA SIXTO CESTEROS	<i>Obstructing the gaze. The observation in Laida Lertxundi cinema: Utskor: Either/Or</i> RITA SIXTO CESTEROS	108-117
<b>[DF]_códigos de actuación</b> MARTA AGUILAR MORENO	<i>[DF]_action codes</i> MARTA AGUILAR MORENO	118-127
<b>Delineando Narrativas Visuais A/r/tográficas em Marcos Martins</b> FLÁVIA PEDROSA VASCONCELOS	<i>Drawing A/r/tographic Visual Narratives in Marcos Martins</i> FLÁVIA PEDROSA VASCONCELOS	128-133
<b>La huella como andamio para una poética de la ausencia: Una mirada a través de la obra de Graciela Sacco</b> MARÍA GUILLERMINA VALENT	<i>The mark as a scaffold for a poetics of absence: A look through the work of Graciela Sacco</i> MARÍA GUILLERMINA VALENT	134-140
<b>Vazadores: um dispositivo de ruptura estética</b> BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER	<i>Vazadores: a device of aesthetic break</i> BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER	141-146
<b>La experiencia expositiva como medio para superar una fobia en la obra de Visi Ortega</b> LUIS ÁNGEL LÓPEZ DIEZMA	<i>The exhibition experience as a means to overcome a phobia in the work of Visi Ortega</i> LUIS ÁNGEL LÓPEZ DIEZMA	147-152

<b>Devotionalia e a violência no Rio de Janeiro</b> RAFAEL PAGATINI	<b><i>Devotionalia and the violence in Rio de Janeiro</i></b> RAFAEL PAGATINI	153-158
<b>Expedição Ephifênômica África: fotografias de Gustavo Jardim</b> HENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA	<b><i>Ephiphenomenic expedition to África: photos of Gustavo Jardim</i></b> HENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA	159-165
<b>Apropiaciones e intertextualidades en las instalaciones de Cristina Planas</b> MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA & ROSA GONZALES MENDIBURU	<b><i>Appropriations and intertextuality in the installations of Cristina Planas</i></b> MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA & ROSA GONZALES MENDIBURU	166-173
<b>Bill Viola, o tempo em suspensão</b> ANGELA GRANDO	<b><i>Bill Viola: the suspension time</i></b> ANGELA GRANDO	174-182
<b>O tempo e a mulher</b> REGINALDO DA NÓBREGA TAVARES	<b><i>Time and Women</i></b> REGINALDO DA NÓBREGA TAVARES	183-187
<b>Eduardo Salavisa: um Desenhador do Quotidiano</b> SHAKIL YUSSUF RAHIM	<b><i>Eduardo Salavisa: a Daily Drawer</i></b> SHAKIL YUSSUF RAHIM	188-197
<b>2. Artigos originais por convite</b>	<b><i>2. Original articles by invitation</i></b>	199-208
<b>Paula Sampaio e a ética nos caminhos</b> ORLANDO MANESCHY	<b><i>Paula Sampaio and the ethic in the ways</i></b> ORLANDO MANESCHY	200-208

---

<b>3. Croma, instruções aos autores</b>	<b>3. Croma, instructions to authors</b>	209-232
<b>Ética da revista</b>	<i>Journal ethics</i>	210-211
<b>Condições de submissão de textos</b>	<i>Submitting conditions</i>	212-214
<b>Manual de estilo da Croma – meta-artigo</b>	<i>Style guide of Croma – meta-paper</i>	215-220
<b>Chamada de trabalhos: VII Congresso CSO'2016 em Lisboa</b>	<i>Call for papers: VII CSO'2016 in Lisbon</i>	221-223
<b>Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos</b>	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	224-230
<b>Sobre a Croma</b>	<i>About the Croma</i>	231
<b>Ficha de assinatura</b>	<i>Subscription notice</i>	232

# Crescer, intervir, comunicar

*Growing, intervening, communicating*

Editorial

**JOÃO PAULO QUEIROZ\***

\*Portugal, par académico interno e editor da Revista Croma.

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: joao.queiroz@fba.ul.pt

Como é característica fundadora do projeto CSO – criadores sobre outras obras – os artistas são aqui convidados a comunicar o seu conhecimento sobre outros artistas, dentro de um descentramento que toma os idiomas ibéricos como uma plataforma territorial de emergência, e de resistência, também. É uma área cultural periférica, alternativa, que se afirma em crescente grandeza.

Dentro deste dispositivo comunicativo, a revista CROMA delimita mais ainda o seu tema, nos artistas que de algum modo fazem incorporar a implicação social, a interação e a criação e formação de novos públicos como um dos componentes estruturantes da sua obra. Surgem na CROMA obras intervenientes, que provocam, e que convocam, que estabelecem pontes, ou que as ameacem. São obras em que a componente relacional (Bourriaud, 1998) ou formativa e integradora (Freire, 1975) assumem uma atualidade constante e renovada.

O texto “Andamios de cristal de Flippy” de Olegario Martín & Bartolomé Palazón (Espanha, Sevilha) inspirou a nossa capa, da dupla de escultores Flippy (Ismael Cerezo & Javier Borgoños): uma árvore, com os seus milhares de ramos, em aço *corten*, e os seus grandes frutos de vidro soprado, vermelhos, amarelos, laranjas, limões. A arte abre os seus braços e dá-se com alegria, enraíza-se e cresce.

José Manuel Vidal (Espanha, Vigo), no artigo “Marlon de Azambuja: La arquitectura a través del habitar y el desplazamiento” aborda o jovem escultor brasileiro e os seus projetos como *brutalismo* (2014) que coloca dentro da galeria sugestões arquitetónicas através de contextos e materiais reposicionados, e

evidenciando um desfasamento essencial entre os homens e as suas organizações discursivas modernas.

No artigo “Del territorio al vecindario a través de la fotografía: paisaje, comunidad y redes sociales en la obra *O, 13-14* de Pere Grimau,” Mar Redondo & Pere Freixa (Espanha, Barcelona) centram o debate na proposta de Grimau de fazer uma foto da cidade de Olesa, por dia, e publicá-la na rede social, no projeto “*O, 13-14*”. Privilegiam-se os não lugares, as relações inesperadas.

Katia Prates (Brasil, Rio Grande do Sul), no texto “O privado na paisagem urbana: algumas fotografias de Elaine Tedesco” aborda a série “guaritas,” desta autora, onde se visitam os habitáculos dos vigilantes de rua que pontuam as cidades brasileiras: dispositivos de um panóptico caótico e pós moderno.

As “Fotomicrografias de la emoción: La mirada científica de lo cotidiano en la obra de Sasha R. Gregor,” trazidas por Ricardo Guixà Frutos (Espanha, Barcelona) apresentam uma exploração plástica e fotográfica das escalas, focando uma incursão do artista nos instrumentos científicos, fazendo fotografias de mundos quase fractais.

Lincoln Guimarães Dias (Brasil, Espírito Santo), no artigo “Julio Schmidt e o estatuto das aparências” debate a proposta de Schmidt de tomar as infraestruturas domésticas, interruptores, caixas de derivação, caixas vazias depois de suas tampas serem retirados, ou ralos e vazadouros. A pintura procura as suas interrupções: a sala da galeria parece vazia, embora cheia de pinturas.

O artigo “Visibilizar lo invisible,” de María Castellanos Vicente (Espanha, Vigo), debruça-se sobre obras vestíveis “wearables” de Ricardo O’Nascimento. As suas plumas hipersensíveis reagem à radiação dos telefones móveis, tornando a comunicação invisível em gestos.

M. Montserrat López (Espanha, Barcelona), no artigo “‘Pretty Ribbons’ de Donigam Cumming y ‘Cárcel de los sueños’ por Vida Yovanovich: dos versiones sobre la vejez” interroga a velhice através da obra de dois fotógrafos, Cumming e Yovanovich. As antecâmaras da morte, as despedidas do corpo, constituem uma interrogação permanente sobre a identidade e a continuidade.

O artigo “Adentrando os poros abertos de Cláudia Paim,” por Ana Maio (Brasil, Rio Grande do Sul), apresenta três performances de Paim, “Carta” (2007) “Amálgama” (2013) e “Fluoxetina”. Na primeira, a carta ao pai, de Kafka é lida em continuidade e em incontinência literal. Na segunda o corpo é camuflado na paisagem, em busca de temperaturas e sussurros. Na terceira a saliva é usada como meio de comunicação térmico e corporal. Em todas a interrogação dos fluídos do corpo, em oposição às palavras.

Os autores Marcos Aulicino & Ronaldo Oliveira (Brasil, Paraná), no texto "Rosana Paulino: Fluxos e Assentamentos" abordam questões de género e raça no trabalho de Rosana, sobre imagens etnográficas do século XIX, que nos interpelam enquanto objetos.

O texto "Ilha errante: um ensaio sobre 'Herança' de Thiago Rocha Pitta," por Lilian Soares (Brasil, Rio de Janeiro), apresenta a obra em vídeo de Pitta que interroga o território, a vastidão, a descoberta, a sua herança, que de algum modo reinterpreta uma relação com o Brasil.

Ainda sobre o tema da memória, Thaís Gonçalves (Brasil, em doutoramento em dança em Lisboa), no artigo "Sensorimemórias: sensorialidades como matéria de criação em dança" aborda "Peças curtas para esquecer," *da Companhia Perdida* (São Paulo), *dirigida pela coreógrafa brasileira Juliana Moraes*. Na linha iniciada por Hélio Oiticica e Lygia Clark, investigam-se estados sensoriais, intensidades corporais.

O artigo "Obstruir la mirada: la observación en el cine de Laida Lertxundi: Utskor: Either/Or," de Rita Sixto (Espanha, Bilbao) debruça-se sobre o vídeo de Lertxundi, onde o filme é observado por dentro, ao mesmo tempo que nos permite observar a paisagem da Noruega.

Marta Aguilar (Espanha, Madrid), no texto "[DF]\_códigos de actuación" dá-nos a conhecer o projeto da galeria "dentro fora" ("[DF]"), formado ao início por Antonio Areán e Julio Jara, um espaço de intervenção localizado "por trás" que integra a circunscrição dos desperdícios dos circuitos institucionais, provocando performances de situação e de materiais, e questionando os conceitos de proximidade e de intermediação.

"Delineando Narrativas Visuais A/r/tográficas em Marcos Martins," por Flávia Pedrosa Vasconcelos (Brasil, Bahia), procura inserir a obra e intervenções de Marcos Martins na sua participação como professor de arte e de desenho.

María Guillermina Valent (Argentina, La Plata) no artigo "La huella como andamio para una poética de la ausencia: una mirada a través de la obra de Graciela Sacco," aborda a obra desta artista argentina que utiliza frágeis projeções sobre suportes transparentes para só assim tornar visíveis imagens de manifestações e de contestações.

O artigo "Vazadores: um dispositivo de ruptura estética," por Beatriz Rauscher (Brasil, Rio Grande do Sul), debruça-se sobre a instalação de Rubens Mano instalada na bienal de São Paulo em 2002 e que provocou um debate sobre o acesso livre à arte, tendo decerto contribuído para que o acesso à bienal seja atualmente livre.

Luis Ángel López (Espanha, Granada), no texto "La experiencia expositiva como medio para superar una fobia en la obra de Visi Ortega" apresenta

a performance e a instalação desta artista que toma como tema a aciuofobia.

Em “‘Devotionalia’ e a violência no Rio de Janeiro,” por Rafael Pagatini (Brasil, Espírito Santo), a obra dos artistas Maurício Dias & Walter Riedweg assume o tema da violência urbana contra as crianças do Rio de Janeiro através de um conjunto de ex-votos sociais.

Henrique Nunes Teixeira (Brasil, Minas Gerais), no artigo “Expedição Ephifenomênica África: fotografias de Gustavo Jardim,” utiliza a fotografia da fotografia, para motivar uma sequência imaginária e sempre epidérmica, ou ficcional, sobre as representações *google maps* de África.

O artigo “Apropiaciones e intertextualidades en las instalaciones de Cristina Planas” de Mihaela Radulescu de Barrio & Rosa Gonzales (Perú, Lima) analisa a obra de Planas, instalações vibrantes e festivas onde o tom iconoclasta associa o humor à convenção da representação iconográfica, e o barroco se funde em ambientes festivos e comerciais, de sedução colorida.

O texto “Bill Viola, o tempo em suspensão,” de Angela Grandó (Brasil, Espírito Santo), revisita a dimensão metalinguística do trabalho em vídeo daquele autor, pesquisando algumas das suas referências.

Reginaldo Tavares (Brasil, Rio Grande do Sul), no artigo “O tempo e a mulher,” apresenta uma perspectiva da obra gráfica de Angela Pohlmann, que toma como referente o corpo feminino.

O artigo “Eduardo Salavisa: um Desenhador do Quotidiano” por Shakil Rahim (Portugal, Lisboa) toma o diário de viagem à cidade de Braga, Portugal, como um pretexto para pesquisar os posicionamentos de Salavisa em relação ao desenho e às suas potencialidades.

No capítulo de artigos originais por convite, Orlando Maneschy (Brasil, Pará), no texto “Paula Sampaio e a ética nos caminhos” introduz esta fotografia que interroga o sujeito inserido na paisagem e concretiza o espaço ferido entre a realidade e os sonhos, no contexto da vegetação acesa do Pará (Amazônia).

Os artigos reunidos neste quinto número da Revista CROMA propõem, no seu conjunto uma intenção de proximidade, de confronto com realidades, de inconformismo, de procura e de questionamento identitário. Dos seus múltiplos países e das suas diversificadas abordagens a variadas técnicas, os vinte e cinco artigos aqui apresentados complementam o poder do desassossego e da inquietação poética: os artistas falam connosco, através de outros artistas, que os souberam ver e ouvir.

#### Referências

Bourriaud, Nicolas (1998) *L'esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel.

ISBN 2-84066-030-X.  
Freire, Paulo (1975) *Pedagogia do oprimido*.  
Porto: Afrontamento.





**1. Artigos originais**  
*Original articles*

# Andamios de cristal de Flyppy

## *Flyppy's glass scaffolding*

**OLEGARIO MARTÍN SÁNCHEZ\* & BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES\*\***

Artículo completo presentado a 13 de enero y aprobado el 24 enero de 2015.

\*Escultor y Profesor Titular de Universidad.

AFILIACIÓN: Universidad de Sevilla (US), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas (DEHAP), Grupo de Investigación TEBRO (Técnicas de la Escultura en Bronce). C/ Laraña N° 3 Sevilla 41.003, España. E-mail: olegario@us.es

\*\*Escultor e Investigador artístico.

AFILIACIÓN: Universidad de Sevilla (US), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas (DEHAP), Grupo de Investigación TEBRO (Técnicas de la Escultura en Bronce). C/ Laraña N° 3 Sevilla 41.003, España. E-mail: todoarte\_bart@hotmail.com

**Resumen:** El dúo artístico Flyppy, formado por Ismael Cerezo y Javier Borgoños, Murcia (España), trabajan su identidad en el ámbito de la escultura contemporánea; haciendo uso del espacio con esculturas construidas de acero soldado y vidrio incandescente. Desarrollan un discurso con referencias al mar y a la Huerta de Murcia, que se traduce en una imagen cargada de luz y desenfado.

**Palabras clave:** escultura / animalística / vidrio / acero / reciclaje.

**Abstract:** *Flyppy, is an artistic duo formed by Ismael Cerezo and Javier Borgoños of Murcia in Spain. They express their personality in their art by means of contemporary sculptures. They make use of the space with works produced in welded steel and incandescent glass. Their style gives an allusion to the sea and the fertile region of Murcia, which conveys images full of light and freedom.*

**Keywords:** *sculpture / animalistic / glass / steel / recycling.*

### Introducción

Dos creadores que en continuo movimiento y exploración de identidades, a orillas del Mediterráneo (España) desarrollan su discurso artístico con la firma de Flyppy, seudónimo por el que se conoce a Ismael Cerezo Ramírez (Murcia, 1967) y a Javier Borgoños Massó (Murcia, 1968). Su trayectoria se ha fundamentado en

la experimentación con la materia y con la forma hacia la búsqueda de una imagen cargada de luz, movimiento y desenfadado.

Ismael y Javier han creado un hábitat autóctono del Levante español en el que conviven plantas y animales de la zona (Figura 1 y Figura 2), y por el que también pasean seres surrealistas y fantásticos producto de su imaginario. No trabajan con una escala determinada, de ahí que su obra se integra tanto en los espacios interiores de las casas e instituciones como en el medio urbano. En este sentido cuentan con un buen número de esculturas de arte público en la Comunidad de Murcia y Alicante, Andalucía y el territorio español. A pesar de una dilatada trayectoria de más de veinte años, se pueden considerar autores emergentes debido a su reciente repercusión en el ámbito artístico y cultural.

### **1. De su formación artística**

Ismael es el fundador de Flyppy, ya desde pequeño se interesó por la escultura y sus procesos constructivos, pues estaba seducido por el tratamiento plástico de las superficies en materiales como el poliéster y la plancha de hierro. En sus comienzos toma contacto con los artistas regionales José Luis Cacho y Ramón Garza ambos reconocidos como pintores y escultores. Su paso por Barcelona le llevaría a conocer al vidriero mallorquín Pere Ignasi, con el que trabajaría dos años descubriendo las técnicas y principios del vidrio fundido, su transparencia y color, la magia del fuego, experiencias que trasladó de inmediato a su estudio de Murcia, en el que crea las infraestructuras básicas para proyectar su obra escultórica.

Javier Borgoños, que procedía del campo de la fotografía, con formación en la Universidad de Murcia y con incursiones en el cine durante su estancia en La Habana (Cuba) era especialista en soldadura y se une a Ismael en 1997, desde entonces vienen trabajando juntos con la marca Flyppy.

### **2. La alquimia del espacio, la luz y la materia**

La obra de estos dos artistas viene asociada a la alquimia de dos materiales: el acero y el vidrio, soportes que le han dado un sello personal al grupo.

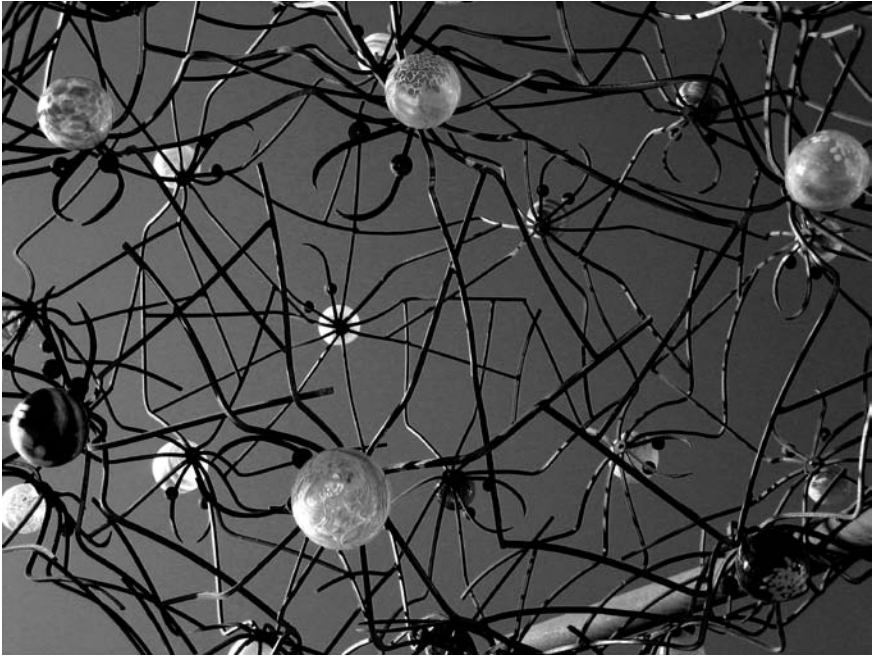
El acero es la materia prima de sus esculturas y lo emplean como estructura matriz de la composición, gran parte del mismo es reciclado (Figura 3 y Figura 4), condición que le transmite personalidad propia a su trabajo, debido a que algunas de las piezas encontradas son fuente de inspiración para la creación de la forma, impregnándole cotidianidad, cultura y memoria a la obra. Afirma Ismael “Me gusta la chatarra, porque es fundamental para mi trabajo” (Soler, 2007: 14) como si de un Ready made se tratase ellos descontextualizan los objetos encontrados



**Figura 1** · Flyppy, Apedreador de mariquitas, ser imaginario del repertorio Flyppy [2010].

**Figura 2** · Flyppy, Palera, planta crasa.de zonas áridas, como Murcia [2012].

**Figura 3** · Flyppy: Dragón, [2014]. Tubo de escape de motocicleta, en taller, Murcia. Fotografía de Tania Martín Cubero.



**Figura 4** · Flyppy: Detalle de Araña [2009].  
Escultura pública en Ceutí (Murcia).

para dotarles de carga expresiva, apropiaciones que hacen revivir la chatarra en sus manos.

En esos armazones de acero dejan su trazo personal con soldadura y corte de plasma, dibujando como si de un lápiz se tratara las texturas, surcos y rebabas propios del proceso, con la intención de conseguir unos acabados y tratamientos naturales y mates que transitan hacia lo que ellos denominan la "continuidad de vida" (entrevista personal, 5 de diciembre de 2014). Será sobre todo el hierro el que insuffle a la escultura el componente espacial – la atalaya en la cual viven sus plantas, animales e insectos –, en esas columnas curvas y alabeadas que se despliegan en el espacio y en cuyos lomos se montan y cabalgan los colores y la transparencia de cristal.

Para los maestros vidrieros, el vidrio en estado de fusión es conocido como metal debido a la plasticidad que posee, característica que junto a su ductilidad y maleabilidad, permiten adaptarse a las formas incluso con el simple aliento del artista, de ahí que se establezca un vínculo especial entre la materia y el creador. Ismael lo descubrió en su interés por incorporar el colorido a sus esculturas, y desde la integración del mismo en su obra ha sido el elemento diferenciador con respecto a otros autores que trabajan el hierro. En sus inicios manejaban una gama de 60 colores y en la actualidad cuentan con un arcoíris de más de 200 colores de distintos granos importados desde Alemania.

La masa fundida de vidrio la consiguen reciclando, mezclando vidrio holandés con envases de conservas de cristal de desecho. Los resultados cromáticos obtenidos en las masas de vidrio nunca son los mismos, debido a diversos factores que influyen en el proceso de elaboración, como la composición, temperatura, densidad o el enfriamiento del material. Por ello, sus obras no podrán ser series numeradas, ya que es imposible conseguir dos vidrios que posean las mismas características de forma o color, cada obra suya es única, y aunque se conciba como serie, siempre habrá matices diferenciadores en cuanto a composición, forma, luz y color (Figura 4).

### 3. De los métodos y autorías

El método de trabajo habitual de Flyppy es a partir de procedimientos directos y espontáneos, sin artificios ni simulacros previos, apenas dibujan, proyectan o modelan, tan sólo construyen impulsados por su visión y gusto estético. Si de algo presumen es de que no se consideran maestros de nada, como ellos manifiestan su técnica y lenguaje se encuentran abiertos al conocimiento y la experimentación continua, en este sentido Ismael comenta que "la clave para no copiarse a uno mismo es no dejar nunca de experimentar" (Albadalejo, 2012).

Las composiciones escultóricas son generadas en gran parte mediante objetos cotidianos de desecho, muy pocas de sus obras surgen desde una idea o diseño preconcebidos. Una de las estrategias más afortunadas en el proceso creativo de Flyppy es la inspiración llegada a través de sus infinitas visitas a las chatarrerías (Figura 5), las que consideran libros abiertos para la creación, del mismo modo que ya lo hiciera el relevante Julio González.

En su proceso de trabajo se revive la magia del artista chamánico, quien con su convicción convierte el despojo inerte del metal en imagen grácil y elocuente, y para lograrlo integra en su obra el vidrio, hijo de la tierra, del aire y el fuego; con la intención de coronar las estructuras óseas del hierro con su transparencia y colorido. Para estos dos artistas la manipulación del vidrio es de lo más gratificante, con este medio experimentan la tensión directa del proceso artístico; con el calor del horno y desde su hálito interior, dan forma y expresión en instantes a la plasticidad del vidrio incandescente, cuya belleza resultante es fruto tanto de la experiencia como del azar. Como ellos mismos manifiestan “es lo que más nos gusta al trabajar con el vidrio, es muy inmediato, no hay que esperar a que se seque, como la cerámica, ni necesitas un molde como en el caso del bronce; aquí todo es más espontáneo y te permite improvisar” (Albadalejo, 2012).

En el abordaje de la obra, ambos artistas se consideran complementarios, proyectan y trabajan desde los mismos intereses artísticos y con la misma intensidad; inmersos en el diálogo y respeto profesional se desarrolla su actividad porque ambos proponen sus ideas y dominan el lenguaje del acero y el vidrio. Su mayor satisfacción es cuando los dos advierten que la pieza está finalizada. “Simplemente, con mirarlas nos damos cuenta de que hemos acertado” (Soler, 2014).

#### **4. Vínculos y referencias cruzadas en la obra de Flyppy**

Flyppy no cuida en exceso su imagen para competir en los foros de arte contemporáneo, no es esta su preocupación, sus vínculos y complicidades se orientan más que al terreno estético y plástico a las temáticas relacionadas con la naturaleza, de ahí que haya que situarlos en el campo de la animalística, cuya tradición en España nos llega de la obra de Mateo Hernández o de escultores actuales como el andaluz Chiqui Díaz entre otros. Del flujo exterior obtienen imágenes cuya percepción no surge necesariamente del ámbito del arte, sino desde la cercanía al icono natural, por lo que una película de Steinler como *Le chat noir*, según Borgoños, le motiva como para la realización de su gato particular, o bien la inspiración le podría llegar desde un viaje hipotético por Oporto, donde le pueden interesar de igual manera las onduladas paredes de cristal que colocó Koolhaas en la Casa de la Música o de los picaportes y tiradores decó de la Casa Serralves.



**Figura 5** · Flyppy [2014]. Tortuga, realizada con cañerías de acero. Galería de arte cuadros López, Murcia. Fotografía de Tania Martín Cubero.

**Figura 6** · Flyppy, [2014]. Panal. Galería de arte cuadros López, Murcia. Fotografía de Ángel Montalbán García.

**Figura 7** · Flyppy: Guapi, ser fantástico [2008].





**Figura 8** · Javier Borgoñón manipulando el vidrio soplado en el taller de Murcia [2014].

**Figura 9** · Flyppy [2008]. Naranja-Limonero, escultura en el recinto de Cajamurcia, Murcia.

**Figura 10** · Ismael Cerezo durante la instalación de Tunido, en Avenida de Mariano Rojas Murcia [2007].

También sienten una cierta atracción por las estructuras cinéticas de Theo Jansen aunque el resultado final de sus obras se acerque más a las esculturas de Calder.

Uno de los riesgos que corre su producción artística viene dado por la versatilidad del cristal como reclamo comercial -y ellos precisamente lo saben- por lo que el preciosismo y el colorido de su obra no es retórico, sino que está más enfocado hacia el contraste con el hierro como fórmula de potenciación de la carga sensorial y expresiva del vidrio, donde los reflejos y sensaciones líquidas de las superficies (Figura 6) se asemejan a obras como las de Anis Kapoor.

### **5. Lenguaje y discurso en la obra escultórica Flyppyniana**

Si tuviéramos que situar la estética Flyppyniana, diríamos que no responde a un concepto preciso, sino que es un producto que dialoga entre lo povera, pop, kit e ingredientes de escultura objetual de diseño propia de la sociedad consumista - aunque sin ninguna atracción por Jeff Koons -. La suya es una escultura de decidida presencia, que capta el instante y se detiene en la gramática del detalle, haciendo un guiño fotográfico del motivo de representación, con una mirada de profunda admiración y respeto hacia la naturaleza; de ahí que su obra se podría considerar como un cántico a la vida, en la que pequeños insectos y plantas se visten y ofrecen la luz y el color propios de fuego del que proceden.

En su temática recurren continuamente a la configuración de su peculiar micro mundo de flora y fauna, como lo denomina e Peter Sloterdijk en su obra Esferas, en el que refugiarse y validar el carácter y cultura autóctonos, con referencias constantes al Mar Mediterráneo y a la Huerta de Murcia. Especies vegetales y un animalario compuesto de animales domésticos e insectos, reptiles o animales marinos, sin olvidarnos de los seres fantásticos-mitológicos sacados de su imaginación se dan cita en su obra (Figura 7).

Su repertorio plástico está enfocado a contrastar la imagen a partir de la integración del hierro oxidado y el vidrio, cuya percepción sinestésica nos transporta de la tierra al espacio, de la gravedad a la levedad y de la dureza del acero a la fragilidad del cristal (Figura 8); por este motivo su lenguaje establece un vínculo directo con la condición humana de valentía y vulnerabilidad a la vez.

### **6. Su perfil en la obra pública**

La obra escultórica de Flyppy ha sido muy bien acogida entre el público, motivo por el cual su producción artística se encuentra materializada en diferentes formatos. Las dimensiones de sus esculturas no les condicionan para representar con elegancia cualquier forma que se encuentre en la fauna o flora de su edén particular.

La firma Flyppy posee numerosas obras en espacios públicos de la geografía española, sobre todo concentrada en el Sureste de España, como Jaén, Almería, Alicante o Murcia (Figura 9).

El carácter monumental de sus piezas es contundente, un entramado de tubos y objetos reciclados de acero con formas simplificadas, combinados con la fragilidad y colorido del vidrio, son una ofrenda exuberante a la ciudad para el uso y disfrute de estos lugares lúdicos que se pueden considerar verdaderos andamios de cristal que se elevan en el espacio (Figura 10).

### Conclusiones

La obra de Flyppy nos transmite un sincero homenaje a la cultura y costumbres de Murcia y el Levante español, generada a partir de una peculiar síntesis lúdica entre el acero y el vidrio.

Su discurso artístico nace de una mirada transformadora del entorno, las imágenes se revelan ante el hechizo de un objeto de vidrio y hierro surgido del deshecho industrial. A partir de ahí la sinergia de la creación, que mezcla la huella del pasado con el elemento recién horneado, eleva el producto a categoría artística.

En su proceso de trabajo siempre está presente el concepto de reciclado tanto de metal como de vidrio, impregnando sus resultados de cotidianidad, cultura y memoria, y haciendo a su vez de la actividad artística un mundo más sostenible. Esta integración de materiales consagra el vivaz colorido que transmite el vidrio, responsable de la alegría y desenfado de sus esculturas.

Para Flyppy sus obras sólo se completan con la interacción del espectador, con la lectura particular del micro mundo que nace ante su mirada, repleto de armaduras, luces y reflejos de color que se proyectan desde el interior hasta esa epidermis que acaricia el espacio circundante. Sin estos hallazgos no se culmina la tercera dimensión o lo que ellos denominan “el dos y medio” (entrevista personal, 5 de diciembre de 2014).

### Referências

Albadalejo, J. (2012) — *El vergel luminoso*  
Flyppy. La Opinión, 8 de abril.  
Recuperado de [www.laopiniondemurcia.es](http://www.laopiniondemurcia.es)  
Sloterdijk, Peter. (2003) — *Esferas I*. Madrid.  
Ediciones Siruela.

Soler, P. (2007) — *Me gusta la chatarra*  
*porque es fundamental para mi trabajo*. La  
Verdad. 25 de diciembre, p. 14.  
Soler, P. (2014) — *El jardín de Calipso*. La  
Verdad. 29 diciembre. Recuperado de  
[www.laverdad.com](http://www.laverdad.com)

# Marlon de Azambuja: la arquitectura a través del habitar y el desplazamiento

*Marlon de Azambuja.  
Architecture: inhabiting and displacement.*

JOSÉ MANUEL VIDAL VIDAL\*

Artigo completo submetido a 13 de enero y aprobado el 24 de enero 2015.

\*Artista plástico y visual. Máster en Arte Contemporánea. Creación e Investigación, por la Universidad de Vigo (UVIGO), Facultad de Bellas Artes ( BBAA). Grado en Bellas Artes, UVIGO, BBAA.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UVigo), Faculdade de Belas Artes (BBAA), Departamento de Escultura, Grupo de Investigación Modos de Coñecemento Artístico (MODO). Rúa Maestranza, nº2. 36002 Pontevedra, España. E-mail: jmvidalv@yahoo.es

**Resumen:** Este artículo presenta un recorrido por la obra de Marlon de Azambuja, centrándose en la presencia de la arquitectura y cómo ésta se manifiesta a través de diferentes aspectos en ella, proponiendo una estrecha relación entre el desplazamiento realizado por el propio artista de un lugar a otro y cómo su obra se adapta a estos cambios de espacio.

**Palabras clave:** Marlon de Azambuja / Arte / Arquitectura / Desplazamiento.

**Abstract:** *This article examines the work of Marlon de Azambuja focusing on architecture and on its common characteristics. It is shown how his architecture is closely linked to the artist's movements from one place to another.*

**Keywords:** *Marlon de Azambuja / Art / Architecture / Displacement.*

En este artículo proponemos un análisis específico sobre la presencia de la arquitectura en la obra del artista Marlon de Azambuja (Brasil, 1978) y enumeramos los elementos arquitectónicos visibles en sus obras, haciendo alusión a la forma en cómo ocupamos el espacio y en cómo es su idealización.

Pretendemos así evidenciar el interés del artista por los conceptos de habitar y de desplazamiento, conceptos presentes en mayor o menor medida en su producción artística.

Es un artista joven y con una corta trayectoria pero podemos apreciar en sus obras una ligazón característica entre autor y obra, independientemente del medio que utilice para hacerlo (fotografía, escultura, intervención, instalación, etc.), acercando su trabajo a múltiples contextos donde la arquitectura casi siempre está presente. Afincado en Madrid desde el año 2005, Marlon ha tenido la posibilidad de mostrar su trabajo en diferentes ocasiones y en distintos lugares del mundo, y es quizá el hecho de haber iniciado su formación en Brasil y crecer como artista en otro país, de otro continente, una de las cuestiones que más influye en su modo de hacer, pues su visión de la arquitectura está sujeta a la perspectiva histórica de las edificaciones y al gran peso cultural que estas poseen o a la cotidianeidad del espacio.

Nos proponemos hacer una revisión de su trayectoria deteniéndonos en aquellas piezas en las que lo arquitectónico adquiere un mayor protagonismo, atendiendo a los diferentes papeles que juega, en cada caso, dentro de ellas y al sentido que adquiere dentro del conjunto. Sin embargo, nuestro estudio no se limita a examinar la presencia de lo arquitectónico en las obras del artista sino que, mediante un ejercicio de profundización en las piezas más representativas, observamos que el modo de trabajar con estos espacios es similar y extrapolable en distintas localizaciones. Para ello, hemos seleccionado obras representativas del trabajo del artista a partir de su propia web personal, disponible a través de internet, a través de sus exposiciones y publicaciones, haciendo una aproximación a cómo el propio artista nos ofrece sus creaciones, tratando de comprender y respetar la idea bajo la que él mismo quiere presentar su trabajo. Es por esto que las obras a las que nos remitiremos a continuación están fechadas entre el año 2006 y el 2014.

Un vistazo a la obra de Marlon es suficiente para percibir la importancia de la arquitectura en su obra, si bien es cierto que las obras aceptan múltiples lecturas, los aspectos en los que fijaremos nuestra atención son los referidos al recurso de trabajar con los espacios de una forma similar y extrapolable a diferentes localizaciones. Mediante el uso de imágenes fotográficas intervenidas, en el caso de la serie *Gran Fachada* (2011), unifica bajo una misma forma de trabajar imágenes arquitectónicas de edificios que tienen la misma función y se encuentran en diferentes partes del mundo.

Esto también sucede en el caso de la serie *Metaesquemmas* (2009), donde trabaja con elementos constructivos que cumplen la misma función y están localizados

en cualquier ciudad, aplicando el mismo modo de trabajo independientemente del lugar donde se encuentran, y en la que se hace evidente la cuestión de relacionar elementos similares bajo una fórmula común, o en la obra *Zaum project* (2009), en la que mediante su intervención sobre el suelo de la sala relaciona elementos estructurales de la edificación para incorporarlos a la exposición.

En la arquitectura, otra cuestión presente es la identificación de un lugar con una edificación singular, y a veces reconocemos una ciudad por sus edificaciones simbólicas. En estos casos, la forma adquiere más importancia que la función, pasando a establecerse una ligazón especial entre el lugar de ubicación y el edificio. Este aspecto es también de suma importancia en el trabajo de Marlon, como manifiesta en la serie *Construcción del icono* (2011), en la que a partir del retrato de varios edificios y la manipulación de su imagen emula la forma de una construcción icónica, y al dotar a varias construcciones de un aspecto similar entre sí cuestiona la idea de referencialidad e identidad, la exclusividad pasa a ser común, deslocalizando el icono.

Las obras donde la arquitectura posee un carácter más individualizado son las pertenecientes a la serie *Dibujos A4* (2006), pues a partir de este momento nos encontramos con una abertura a una obra más social, en la que la intimidad del espacio privado pasa a ser pensado en relación con la colectividad de la sociedad. El punto de inflexión en el paso del espacio público al privado se hace evidente en la serie *Línea imaginaria* (2006), en la que marca con harina el límite de las edificaciones, evidenciando mediante esa línea la demarcación que existe entre el espacio privado de las construcciones y el espacio público de la calle.

Este vínculo entre el espacio público y privado está presente también en el caso de la ya citada serie *Metaesquemas* (2009), donde relaciona elementos propios del espacio público, como son las tapas de registro de servicios (agua, gas, electricidad, televisión por cable, etc.) que transcurren por el espacio público para penetrar en el espacio privado de la vivienda, reflexionando sobre el límite de la sociedad y sus servicios.

En la serie *Potencial Escultórico* (2008) realiza otra conexión entre sociedad y servicios al cubrir con cinta adhesiva mobiliario urbano, alterando con ello la funcionalidad de los objetos y creando volúmenes y formas que configuran un valor más escultórico. Mediante este gesto, realiza también un acercamiento entre el arte y el público, buscándolo en su propio espacio. Intervenciones sobre elementos del mobiliario urbano, que muestran el interés del artista por acercarse al espacio público.

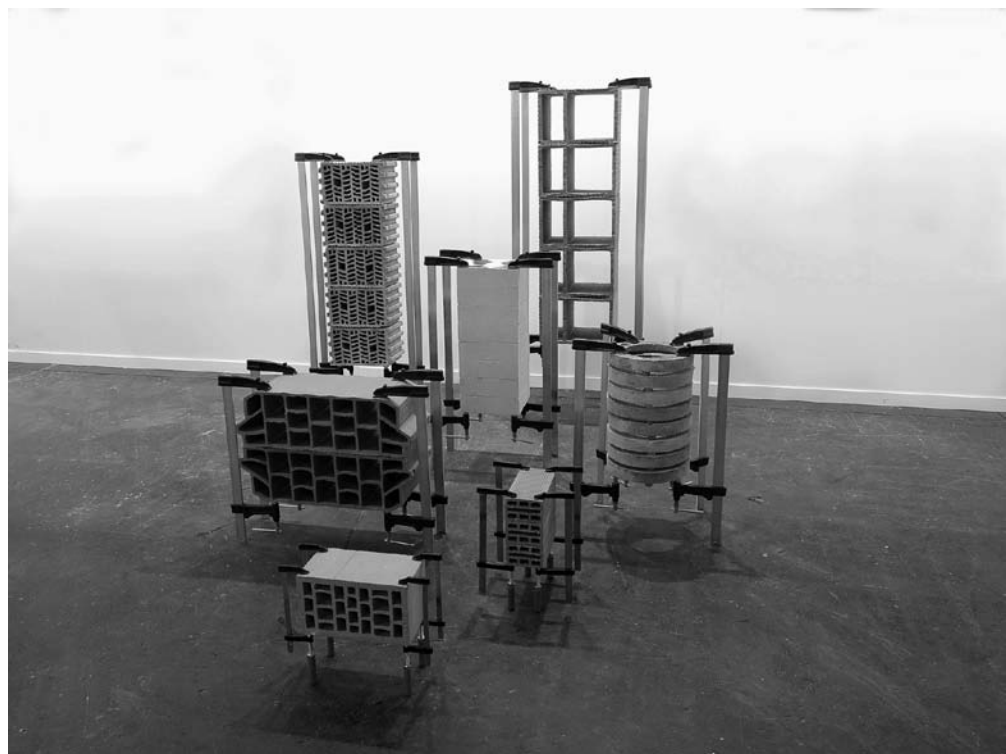
Es ahí, en el espacio público, donde el artista encuentra recursos variados con los que trabajar, como en la serie *50 Elementos de Zizkovo Nám* (2009),

donde señala con cinta adhesiva contornos de asfalto de diferentes tonalidades y texturas, creando parcelas singulares dentro de la misma vía a partir de los parches de asfalto que se han ido superponiendo sobre ella, obteniendo así pequeñas parcelas que reflejan diferentes capas en un mismo espacio, desplazamientos del material provocados por el desgaste, que han sido reemplazados y recubiertos en diferentes momentos con una finalidad común, la de su uso.

Los diferentes tipos de espacios públicos han sido pensados según la función para la cual fueron ideados, y en muchas ocasiones el uso y la forma resultante no responden a las mismas necesidades, alejando al usuario. En el caso del museo, entendido como edificio público, el arte queda encerrado, sólo accesible para algunos que se han introducido en él. Quizá esta idea, es la que nos encontramos en el caso de la serie *Jaulas / Museos* (2009), donde nos presenta jaulas con la forma de algunos de los museos más conocidos del mundo con pájaros dentro. No es azarosa ni casual esta relación entre arquitectura y arte como jaulas y pájaros, ni que las jaulas estén pensadas como edificaciones habitables para pájaros con su vuelo limitado, aportándoles protección y encerramiento. La idea de jaula nos habla de la limitada posibilidad de movimiento en su interior y de la perspectiva exterior del que circula a su alrededor para contemplarla, pero la escala de la jaula nos permite transportarla y poder situarla en diferentes emplazamientos, y quizá esta sea la idea que nos propone el artista en torno al arte encerrado en el museo, o a la singular repetición de los mismos contenedores museísticos en diferentes países, deslocalizando el centro.

Reconocemos cada uno de los edificios que aparecen como jaula, y estas obras, remiten también al lugar y al espacio que ocupa el museo en la ciudad, e incluso a su función allí. La imagen reconocible de una arquitectura implica gran cantidad de connotaciones, trasladar una imagen icónica a otro formato mantiene los significados originales, y añade otros, y en algunos de los casos, la arquitectura pierde parte de su esencia y pasa a convertirse en monumento, pero en otras ocasiones la idea de monumentalidad aparece en la concepción del proyecto arquitectónico, como sucede en la serie *Nuevas Ampliaciones* (2011), en la que el artista realiza recortes de diferentes imágenes de arquitecturas y mediante la composición de collages configura la imagen de grandes monstruos arquitectónicos (Castillo; Doctor Roncero; Arévalo & Sagarminaga, 2011).

Otro recurso empleado para remitir al concepto arquitectónico es el uso de materiales propios de la construcción, los resultados finales de las obras pueden ser muy variados, pero al dejar al descubierto la procedencia de los materiales siempre permanecen esas reminiscencias, un claro ejemplo de ello lo tenemos en el caso de *Brutalismo* (2014), aunque la obra no recurre únicamente al uso



**Figura 1** · Marlon de Azambuja, Brutalismo [2014].  
Fotografía del autor del texto, en ARCO, Madrid, [2014].



de los materiales para remitir a la arquitectura, sino que la disposición de las diferentes piezas también recuerda a modelos de planificación urbanística, y la composición realizada con estos elementos se eleva en altura a modo de edificaciones. También en la obra *Techo Estrellado* (2011) recurre al material de la edificación, desmontando las placas del falso techo del espacio expositivo para componer con estos módulos una forma de estrella, apropiándose así tanto de los elementos constructivos propios del espacio como del lenguaje para dotar a la obra de una visión poética.

Destaque (2009-2011) es una pequeña serie que recoge varias de las ideas expuestas: la importancia del material arquitectónico, la preocupación por el lugar y la ubicación y el uso del espacio público. Muestra además a lo largo del tiempo la continua preocupación del artista por procesos de trabajo en torno a la arquitectura, en diferentes lugares y contextos. Manifestando una vez más la importancia y el rastro del traslado en el hecho de habitar, vivir el espacio y en el espacio, pensando la arquitectura desde lo común, dejando marcas que revelan en su obra una vinculación especial con su experiencia vital, y es que el hecho de trasladarse a vivir a otro lugar favorece la preocupación por la estadía, arrastrando el peso de un contexto a la vez que incorporando valores nuevos al introducirse en otro.

Es en ese desplazamiento de un lugar a otro en donde se suceden múltiples cambios y similitudes que Marlon identifica y pone en valor en sus obras. Mediante este viaje no sólo no renuncia a su bagaje sino que es lo suficientemente permeable como para incorporar nuevos aspectos mientras reconoce los que son comunes a los diferentes contextos para utilizarlos en sus obras. Es esta amplitud de miradas la que, además, posibilita diferentes lecturas de sus obras.

La mirada que ofrece Marlon a cuestiones en torno a cómo se ocupa y cómo pensamos el espacio implican un desplazamiento del lugar, señalando y aproximando formas de habitar el espacio arquitectónico, y atendiendo a ello podemos afirmar que una de las peculiaridades en su forma de trabajar el espacio es la independencia del marco. Si bien muchas de las intervenciones que realiza son específicas, al repetir el mismo método de trabajo en otro emplazamiento y con otros elementos, crea series que son trasladables a multitud de lugares y situaciones, dotando a la obra de una visión más globalizada, aportando una otra mirada al espectador.

De este modo, proponemos la idea de pérdida del referente y deslocalización espacial como manifestaciones de las preocupaciones del autor, prueba evidente de ello son las realizaciones de intervenciones similares en diferentes localizaciones del mundo. Obras que son reinventadas a partir de las

circunstancias y atendiendo a la especificidad del espacio en el que están, hecho que refuerza la idea de unir dos espacios aparentemente dispares bajo un mismo procedimiento de trabajo.

Estas son algunas de las cuestiones que nos invitan a afirmar que Marlon de Azambuja ha conseguido, a través de la arquitectura, conectar diferentes contextos en la realización de su obra, estableciendo relaciones espaciales entre países, ciudades e incluso continentes, lo cual no hace sino acrecentar el interés por su trabajo, facilitando su internacionalización y reconocimiento más allá de cualquier frontera.

### **Referências**

Castillo, Omar-Pascual; Doctor Roncero, Rafael; Arévalo, Antonio y Sagarminaga, Iciar (2011) *Marlon de Azambuja: la construcción del icono*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte

Moderno (CAAM).  
ISBN: 978-84-92579-06-8.  
*Marlon de Azambuja* (s/d) [Consult. 2015-01-10]. Disponible en [www.marlondeazambuja.com](http://www.marlondeazambuja.com)

# Del territorio al vecindario a través de la fotografía: paisaje, comunidad y redes sociales en la obra *O, 13-14* de Pere Grimau

*From land to neighborhood through  
photography: landscape, community and social  
networks in Pere Grimau's work O, 13-14*

**MAR REDONDO AROLAS\* & PERE FREIXA FONT\*\***

Artículo completo enviado el 12 de enero y aprobado el 24 de enero de 2014.

\*Fotógrafa y Profesora Universitaria. Licenciada y Doctora en Bellas Artes, Universitat de Barcelona, UB.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament de Disseny i Imatge. Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona, España. E-mail: redondo@ub.edu

\*\*Fotógrafo y Profesor Universitario. Licenciado y Doctor en Bellas Artes, Universitat de Barcelona, UB.

AFILIAÇÃO: Universitat Pompeu Fabra (UPF), Departament de Comunicació. Roc Boronat, 138, 08018 Barcelona, España. E-mail: pere.freixa@upf.edu

**Resumen:** Esta comunicación presenta y analiza la última obra de Pere Grimau, O, 13-14, la cual permite reflexionar sobre su proceso de trabajo en el que la fotografía, los límites del territorio urbano y la construcción del paisaje son constantes en diálogo. En este proyecto Grimau da voz a los habitantes del lugar que explora visualmente, incorporando las redes sociales como mecanismo de participación y compleción.

**Palabras clave:** Fotografía / Territorio / Arte participativo / Redes sociales / Paisaje.

**Abstract:** This paper presents and analyses the latest work by Pere Grimau, O, 13-14, which reflects on his creative process wherein photography, the boundaries of the urban territory and the construction of the landscape are constant features interacting with each other. In this project, Grimau gives voice to the inhabitants of the territory he visually explores, including social networks as a mechanism of participation which also completes his work.

**Keywords:** Photography / Land / Participatory art / Social networks / Landscape

## Introducción

El pasado 12 de noviembre se inauguró en el Museo de Arte Moderno de Tarragona la exposición de Pere Grimau O, 13-14, un año fotografiando la ciudad de la gente. En la nota de prensa de la exposición se ponía especial énfasis en el desarrollo del trabajo: "Durante un año, el fotógrafo camina diariamente por la ciudad y sus límites para fotografiarla sin prejuicios. (...) Las fotografías, que se publican en una red social, cobran vida gracias al comentario de los ciudadanos" (SCAN, 2014).

Esta comunicación se propone presentar y analizar la última obra de Pere Grimau, O, 13-14. Tanto la conceptualización del proyecto como su praxis permiten reflexionar sobre el proceso de trabajo del artista, quien utiliza el medio fotográfico para dialogar sobre los límites del territorio y los mecanismos de construcción del paisaje. Concebida como un *work-in-progress*, la participación de los habitantes a través de las redes sociales confirman la importancia del hecho fotográfico como dinamizador de debate sobre el territorio y la articulación del sentido de pertenencia al mismo.

Fotógrafo, ensayista y profesor universitario, Pere Grimau ha desarrollado durante la última década una extensa obra y reflexión sobre la construcción visual del paisaje mediante la imagen fotográfica.

## 1. Antecedentes: fotografía y paisaje en la obra de Pere Grimau

*La creencia básica i esencial de que es necesario conocer el territorio a partir de la experiencia directa y personal, y rescatarlo de la simple lectura bidimensional y proyectada del mapa. Caminar el mapa, entendiendo este simple hecho como una acción generadora de experiencias y, por tanto, de conocimientos* (Grimau et al, 2009).

La fotografía es concebida por Pere Grimau como el registro fragmentario, necesariamente parcial y limitado de una experiencia añadida a la acción de deambular. El acto de fotografiar se sucede al de pasear y está motivado por la voluntad de ver, de descubrir el paisaje mediado. Porqué un paisaje, cualquier paisaje, contiene múltiples paisajes, múltiples vivencias. En esta práctica transformadora del territorio está la base de la cartografía como interpretación estético-científica de hechos que ocurren en un lugar. El acto de errar, como sugiere Francesco Careri

*no prevé ni metas ni retornos (...). Es un procedimiento extremadamente adecuado para la interpretación de procesos microtransformativos en curso, para hacer una crónica en tiempo real del estado del territorio: una táctica de registro de la actualidad (2007:67)*

Pasear, pues, deviene un proceso de trabajo que yuxtapone diversos acontecimientos: observar, comprender, habitar y cartografiar con la imagen; actos primarios para la construcción del espacio y fundamentos para la experiencia estética del paseante.

Grimau ha promovido proyectos en los que la práctica fotográfica se ha vinculado con el tránsito y la experiencia de recorrer el territorio, acorde con las formulaciones del colectivo *Stalker*, ideado por Francesco Careri, del que Grimau formó parte. Cabe destacar *Rieres/Rambles* (2007), *Canódromo/Canódromo* (2010) y *Prótesis para un caminante* (2011).

Durante años, sus recorridos han escogido la periferia, los intersticios de ciudades. Los lugares degradados, abandonados, ignorados, indeterminados, son materia prima para la doble experiencia: pasear y registrar. Categorizados a menudo como espacios suburbanos, suelen describirse como no-lugares (Augé, 1993), parajes anónimos que forman “un mundo inquietante sin todavía imagen” (Grimau, 2006: 104). Pero precisamente esta particular humildad de dichos paisajes los convierte en dignos pretextos para la creación, en materia estimulante para el arte, utilizando los términos de Robert Smithson.

La perspectiva humana, sin duda, confiere sentido de existencia al paisaje. Indefectiblemente, la mirada será la que otorgue realidad y entidad al lugar, hasta este momento, en transición. Al recorrer los lugares, Grimau parece proponerse reconocerlos fotográficamente, interpretar esos espacios. Extensiones que a menudo los mapas no recogen ni dotan de significado. Con la fotografía se atiende a los vestigios, los rastros, los indicios, los accidentes naturales, urbanos que fracturan el territorio.



**Figura 1** · Fotografía de Pere Grimau (2014), O, 27/06/2014.

**Figura 2** · Fotografía de Pere Grimau (2014), O, 04/05/2014.

**Figura 3** · Fotografía de Pere Grimau (2014), O, 15/04/2014.

## 2. La Obra O, 13-14, explicación y descripción del proyecto

Cada día Grimau publica en su página personal de *Facebook* una imagen realizada esa misma mañana (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6). El trabajo se inicia como un reto personal, un ejercicio de recorrido y observación de su territorio inmediato y cercano. Como en sus trabajos anteriores, el deambular se convierte en desencadenante del reconocimiento y la reconstrucción visual del territorio. En *O, 13-14*, sin embargo, el formato de diario personal le confiere una dimensión distinta a los trabajos realizados hasta entonces: la publicación diaria desnuda el proceso a los ojos de los espectadores e invita a sus conciudadanos a la participación. La mirada cercana opera con empatía. En las imágenes aparecen el habitante, el ciudadano, el hombre de a pie. Los lugares tienen razón de ser, ya no sólo para quien los captura con un dispositivo fotográfico sino también para quien mira y es invitado a opinar y manifestarse.

De este modo se articula una configuración del paisaje a múltiples tiempos. El primero, la fotografía del artista, anclaje definitivo en el tiempo. Consecutivamente, decenas de resignificaciones, una por cada instante en que la imagen es vista y comentada. Cada participante da forma y sentido al espacio, lo convierte momentáneamente en su propio espacio. De este modo, asistimos a un proceso de reasignación visual del imaginario colectivo de la comunidad implicada. Parece que Pere Grimau se hace suyas las palabras de Careri referidas al hecho de caminar: “puede que sea poca cosa, pero aunque solo sirva para cambiar la mirada y la práctica de la ciudad por parte de algunos individuos ya es importante” (Grimau *et al*, 2010: 321)

## 3. Diálogos con los usuarios

El 30 de agosto de 2014 Pere Grimau publicaba la última foto del proyecto *O. 30/08/14* en su página de *Facebook*. Aprovechaba para despedirse de los seguidores, amigos y público que durante el último año participaron en la red comentando o añadiendo clics de “me gusta” en las imágenes:

*Hoy hace un año que publiqué una fotografía de Olesa. Desde ese día y hasta el pasado 12 de agosto he publicado una foto cada día, la mayoría de Olesa. Prácticamente un año de fotos. Este modesto proyecto ha finalizado.*

El *post* obtuvo más de 150 “me gusta” y unos 30 comentarios, la mayoría de ellos realizados por vecinos y conocidos de Olesa que siguieron día a día el proyecto, entre los que destacamos los siguientes: “Pere, gracias por la constancia y por mostrarnos la Olesa que tenemos. Un magnífico trabajo de crítica, imagen, patrimonio y sociedad. Pero sobretudo un trabajo artístico lleno



**Figura 4** · Fotografía de Pere Grimau (2014), O, 13/12/2013.

**Figura 5** · Fotografía de Pere Grimau (2014), O, 27/02/2014.

**Figura 6** · Fotografía de Pere Grimau (2014), O, 03/09/2013.



de sensibilidad. Adelante!” (X.R.); “Pere, mucha suerte y muchas gracias por enseñarnos Olesa de la manera que lo haces” (P.O.C.); “Ha sido un año apasionante, he aprendido mucho compartiendo tu mirada, parece un delicado, delicioso e inacabable proceso infinito de mirar el presente inexplicable de un pueblo que conozco poco, Olesa, gracias y un abrazo!” (X.G). Durante todo el proyecto participan de forma regular más de treinta vecinos, además de seguidores, colaboradores y amigos de Grimau.

Ciertamente, muchas de las imágenes publicadas por Grimau despertaron en el vecindario el deseo de participar y comentarlas. Algunas veces esos comentarios derivaron en una controversia sobre aspectos urbanísticos del pueblo (O, 19/02/14), sobre la precaria situación social (O, 8/11/13), sobre las transformaciones del paisaje urbano y el abandono de las áreas industriales (O, 19/11/13; O, 21/11/13; O, 2/12/13) (Figura 7) o sobre aspectos fotográficos (O, 4/01/14; ese día se discute el uso de la óptica angular y el trabajo fotográfico de Atget). Algunas intervenciones, como se puede apreciar en la figura 7, se acompañaron de fotografías tomadas por los propios participantes o de archivo, localizadas y escaneadas para la ocasión. O, 13-14 permite recordar lugares, situar y localizar el territorio y reflexionar sobre el paisaje inmediato, el hábitat cercano, mayoritariamente poco codificado y muy poco *arteficializado*, usando el término de Alain Roger (1997) que tanto gusta a Grimau.

Muchas de las fotografías dieron lugar a una dinámica lúdica entre los participantes, no prevista por el autor, consistente en localizar, reconocer parajes y añadir anécdotas a las imágenes. G.S.E. escribe a propósito de la cuarta fotografía publicada: “Cada día intento jugar a ver si reconozco el lugar fotografiado antes de leer de donde es. De momento, 4 de 4”. Dos días después, en medio de un animado debate, Pere Grimau aclara: “Mi intención no era enseñaros Olesa” (O, 6/09/13), aunque unos días más tarde asume e incita al juego desde el título de la imagen: “¿Alguien sabe dónde es?” (O, 29/09/13).

En anteriores trabajos, la experiencia del pasear suele ser compartida. El artista se camufla entre el grupo, forma parte del colectivo. Este último proyecto nace con un sentido nuevo de colectivo: el fotógrafo retoma la práctica en solitario pero expone su obra en *Facebook* a diario.

#### 4. De la red social a la galería

A pesar de su dimensión cuasi doméstica en el planteamiento inicial, de factura más propia del amateurismo, la obra O, 13-14 finaliza con un corpus formado por más de 350 fotografías. Grimau elige 32 de ellas para construir la exhibición O, 13-14, *un año fotografiando la ciudad de la gente* que se presenta en el Museo



**Pere Grimau Retratista**  
20 noviembre 2013 · pb

Osea, 19/11/13 (del día)

Magnolia · Comenta te · Comparte

¿? A l'altre Catalunya Bonaventur ja sé més esgruats, i a l'altre Catalunya Bonaventur ja sé més esgruats i a l'altre Catalunya Bonaventur ja sé més esgruats?

20 novembre 2013 a les 18:22 · Magnolia · 4/1

**Beno Grimes Bonaventur** and

20 novembre 2013 a les 18:22 · Magnolia · 4/1

**Racasha Bonaventur** la pel·lícula és de les pel·lícules, ja que

20 novembre 2013 a les 18:22 · Magnolia · 4/1

**Beno Grimes Bonaventur** "Plometa de les Sintes?"

20 novembre 2013 a les 18:22 · Colibri · Magnolia · 4/1

**Racasha Bonaventur** ja que és una pel·lícula

20 novembre 2013 a les 18:22 · Magnolia · 4/1

**Pere Grimes Bonaventur** Però a mi l'acció més "duška"

20 novembre 2013 a les 18:22 · Magnolia · 4/1

**Miguel Bonaventur** Anà de Osea obredada.

20 novembre 2013 a les 18:22 · Magnolia · 4/1

**Racasha Bonaventur** un altre edifici



20 novembre 2013 a les 18:24 · Magnolia · 4/1

**Pere Grimes Bonaventur** no hi ha cap "duška".



20 novembre 2013 a les 18:34 · Magnolia · 4/1

**Miguel Moore "duška"**  
Mostra la traducció



20 novembre 2013 a les 18:24 · Magnolia · 4/2

**Ameria Segura A Palma, jefes...** 200 a 200

20 novembre 2013 a les 11:02 · Magnolia · 4/1

**Pere Grimes Bonaventur** Anà ja és més un veu més productiu, un estímul que s'indolgia la forma en els processos

20 novembre 2013 a les 11:04 · Magnolia · 4/1

**Ameria Segura A Palma, jefes...** 200 a 200

20 novembre 2013 a les 11:02 · Magnolia · 4/1

**Parasha Bonaventur**

20 novembre 2013 a les 11:02 · Magnolia · 4/1

**Pere Grimes Bonaventur** Aquí és més de la pel·lícula està força bé.

[www.elsobrador.com/2013/11/19/01/](http://www.elsobrador.com/2013/11/19/01/)



20 novembre 2013 a les 11:04 · Colibri · Magnolia · 4/2

**Xavier Ferrer Mateu** Jo se ho hauré donat em a mi. Passat de mi pel·lícula?

20 novembre 2013 a les 13:11 · Magnolia · 4/1

**Dimitri Duganov** BONA!!!!!!!!! no és Osea a par de les altres de l'obra de Pere

20 novembre 2013 a les 13:41 · Magnolia · 4/1

**Dimitri Duganov** hi ha un altre de les pel·lícules de l'obra però ara ja no hi ha cap de les pel·lícules de l'obra ja està tractada per la meua

20 novembre 2013 a les 13:41 · Magnolia · 4/1

**Rob d'Osea** Mar para en la meua veu

20 novembre 2013 a les 13:41 · Magnolia · 4/1

**Pere Grimes Bonaventur** Hala Pui de què?

20 novembre 2013 a les 17:09 · Magnolia · 4/1

**Rob d'Osea** Hala Pere Grimes Bonaventur! El que me'n vaig de la foto que veia per meua para a un altre d'altre. Calia "no tenir" encara més de l'obra.

20 novembre 2013 a les 17:08 · Magnolia · 4/2

**Lluís Checa Bonaventur** en un moment veure el terra i de nou... és possible??

20 novembre 2013 a les 18:00 · Magnolia · 4/2

**Rob d'Osea** Així ho comença l'obra

20 novembre 2013 a les 18:01 · Magnolia · 4/1

**Lluís Checa Bonaventur** Calia més gràfic

20 novembre 2013 a les 18:01 · Magnolia · 4/1

**Rob d'Osea** Lluís Ferrer de mi fotografic amb meua a l'altre Osea Bonaventur



20 novembre 2013 a les 18:01 · Magnolia · 4/2

**Rob d'Osea**



20 novembre 2013 a les 18:01 · Magnolia · 4/2

**Lluís Checa Bonaventur** Aquí és més de l'obra de l'obra, el que veia per meua para a un altre d'altre. Calia "no tenir" encara més de l'obra.

20 novembre 2013 a les 18:01 · Magnolia · 4/2

**Rob d'Osea** No hi ha cap de les pel·lícules de l'obra però ara ja no hi ha cap de les pel·lícules de l'obra ja està tractada per la meua



20 novembre 2013 a les 18:01 · Magnolia · 4/1

**Rob d'Osea**



20 novembre 2013 a les 18:01 · Magnolia · 4/1

**Pere Grimes Bonaventur** En comença que veia més de l'obra

20 novembre 2013 a les 18:01 · Magnolia · 4/1

**Xavier Ferrer Mateu** Ferrer, ja hi ha l'obra, no veia?

20 novembre 2013 a les 18:01 · Magnolia · 4/1

**Pere Grimes Bonaventur** la veu més de l'obra

20 novembre 2013 a les 18:01 · Magnolia · 4/1

**Ameria Segura A Palma, jefes...** 200 a 200

20 novembre 2013 a les 18:01 · Magnolia · 4/1

**Juan Sanchez Escobedo**



20 novembre 2013 a les 22:18 · Magnolia · 4/1

**Juan Sanchez Escobedo**



20 novembre 2013 a les 22:18 · Magnolia · 4/1

**Juan Sanchez Escobedo**



20 novembre 2013 a les 22:18 · Magnolia · 4/1

**Juan Sanchez Escobedo** Fina de vídeo, no són realitat

20 novembre 2013 a les 22:18 · Magnolia · 4/1

Figura 7 · Composició. Fotografia de Pere Grimau (2013) O, 19/11/2013. Publicada en Facebook.com y comentarios de los lectores. Fuente: propia

de Arte Moderno de la Diputación de Tarragona el 12 de noviembre de 2014, en el marco del festival SCAN, festival internacional de fotografía (Scan, 2014). La exposición se complementa con 9 imágenes realizadas por Grimau en 2001, mostradas por primera vez en *Hybrida*, (Laguillo, 2004). La estrategia expositiva permite contraponer al trabajo actual las primeras aproximaciones realizadas por el autor sobre el territorio urbano y la periferia.

En las paredes de la sala del museo las imágenes se transforman. Pierden la proximidad familiar de *Facebook*, su hasta entonces hábitat natural. Adquieren distancia y se iconizan. ¿Supone éste un itinerario nuevo? Tal vez esta segunda conclusión del proyecto sea una constatación de cierta autonomía de la obra, que a menudo, trasciende al autor. En su crónica, Anna M. Ardevent subraya lo genérico de lo concreto:

*un proyecto que, inevitablemente nos hace reflexionar no sobre Olesa, sino sobre nuestro propio entorno, sobre los ítems que comparte nuestra ciudad con todas las ciudades, ítems que la convierten ya no en especial pero sí en única* (Ardevent, 2014).

### Conclusiones

Con la obra *O, 13-14, un año fotografiando la ciudad de la gente*, Pere Grimau parece haber repensado el tratamiento del paisaje marginal en sus nuevas imágenes. Mantiene aspectos comunes constantes de sus proyectos iniciales: “el recorrido a pie, el uso de la fotografía como parte de la experiencia y el territorio cercano a Barcelona, sobretodo el Baix Llobregat” (Grimau, 2012: 119). Sin embargo, en *O, 13-14*, parece poner en valor la condición de lugar de convivencia urbana.

La ciudad contemporánea ya no es un todo estable y aprehensible. Cada nueva incursión física o fotográfica al lugar supone una nueva oportunidad para reconsiderar lo que pensamos que ya conocemos:

*El paisaje se descubre, existe, después de las imágenes. El trabajo del artista debe permitir ver el mundo. Pero el paisaje se convierte siempre en una visión construida (...). La realidad es demasiado compleja para nuestra capacidad cognoscitiva, tan solo en la simplicidad y en la reducción que representa una imagen es posible ver algo razonable* (Grimau, 2006: 108).

El artista nos traslada casi inmediatamente la observación física transcrita visualmente, una observación sin juicios, resultado de su decisión de recorrer las calles de Olesa de Montserrat y sus márgenes indistintamente.

Las aportaciones de los usuarios completan el proceso. Por primera vez, incorpora en su trabajo fotográfico mecanismos de participación como son las

redes sociales. De este modo da voz a los habitantes del territorio que explora visualmente. La publicación de las fotografías en la red, los diálogos con los vecinos y sus aportaciones permiten observar cómo el proceso es generador en si mismo de una reconstrucción colectiva del imaginario visual de la ciudad. La maleabilidad y simultaneidad del medio Internet contribuyen a la redefinición dialéctica de los lugares, ahora ya comunes.

## Referències

- Ardevent, Anna M. (2014) *Visita fugaç de Pere Grimau al MAMT*. ARTicle.cat[Consult. 2014/12/10]. Disponible en: <URL: www.article.cat/visita-fugaç-de-pere-grimau-al-mamt>
- Augé, Marc (1993) *Los no lugares: Espacios del anonimato*. Antropología sobre modernidad. Barcelona: Gedisa. ISBN: 9788474324594
- Careri, Francesco (2007) *Errar*. En Colafranceschi, Daniela (dir.) *Land&ScapeSeries: Landscape+100 palabras para editarlo*. Barcelona:Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-2024-1, pp. 66-67.
- Domènech; Faus, Pau; Grimau, Pere (2009) *On Prat*. En Martí Peran (dir.) *Observatori Prat*. El Prat de Llobregat: Centre d'Art Torre Muntadas. DL. B-18009-2009.
- Grimau, Pere (2006) *Conjuntures urbanes. El fotògraf com a passejant de la geografia de les perifèries*. En Maya Creus, (ed.) *Fotografies i paisatges de la contemporaneïtat*. Sabadell: ESDI, pp. 103-128.
- Grimau, Pere; Domènec; Faus, Pau (2010) *Canòdrom/Canòdrom*. Un recorregut pels límits de Barcelona. Barcelona: Observatori Nómada Bcelona – CONCA, DL: B-27292-2010
- Grimau, Pere; Faus, Pau; Domènec; Careri, Francesco (2010). *Conversación*. En Grimau, Pere; Domènec; Faus, Pau *Canòdrom/Canòdrom*. Un recorregut pels límits de Barcelona. Barcelona: Observatori Nómada Bcelona – CONCA, DL: B-27292-2010
- Grimau, Pere; Ameller, Carles; Tapias, Dolors, eds. (2011) *ON Riu Llobregat*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Diputació de Barcelona, Ajuntament d'Olesa de Montserrat i Ajuntament de Martorell, DL: B-8773-2011
- Grimau, Pere (2012) *Caminar el límit*. En Joan Nogué, (ed.) *Franges, els paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge, pp. 117-133. ISBN: 978-84-615-3681-8
- Lagullo, Manolo, ed. (2004) *Hybrida*. El 1984 jo tenia 15 anys. Barcelona: Obra Social de Caja Madrid, Primavera Fotogràfica de Catalunya.
- Roger, Alain (1997) *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard. ISBN: 2-07-074938-X
- SCAN, Festival Internacional de Fotografia (2014). Pere Grimau. [Consult. 2014/12/10]. Disponible en <URL: www.scan.cat/ex-pere-grimau>

## Nota:

P. Freixa ha desarrollado esta investigación como parte del proyecto *Audiencias activas y periodismo. Interactividad, integración en la web y buscabilidad de la información periodística*. CSO2012-39518-C04-02. Plan Nacional de

I+D+i, Ministerio de Economía y Competitividad (España). M. Redondo ha desarrollado esta investigación como miembro del grupo de investigación *Poció, Poesia i educació*, (2014 SGR 1067)

# O privado na paisagem urbana: algumas fotografias de Elaine Tedesco

*The private in the urban landscape: some photographs of Elaine Tedesco*

KATIA MARIA KARIYA PRATES\*

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

\*Artista visual. Doutora em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Rua Senhor dos Passos, 248, 90020-180 Porto Alegre RS, Brasil. E-mail: prateskatia@yahoo.com

**Resumo:** Esse artigo aborda as imagens da série “Guaritas” da artista visual Elaine Tedesco em suas relações entre o público e o privado a partir do que percebemos em elementos de suas imagens de pequenas construções urbanas que têm finalidade de abrigar vigilantes.

**Palavras chave:** paisagem urbana / público e privado / fotografia.

**Abstract:** *This article addresses the images of the “Guaritas” series of the visual artist Elaine Tedesco in their relations between public and private arising from elements that can be perceived in her photographs of small buildings made for watchmen surveillance.*

**Keywords:** *urban landscape / public and private / photography.*

## Introdução

Quando se fala de uma cidade conhecida, ela pode parecer algo compacto, a partir da qual já podemos visualizar algo: uma rua, um ambiente, algum dia em algum lugar, mas cada rua e cada dia oferecem uma multiplicidade de eventos simultâneos para os quais nem sempre estamos atentos. A cidade é feita de

manifestações vivas e contínuas em uma teia complexa e delicada. Os eventos da cidade se tecem e, enquanto olhamos para um único aspecto, o quanto deixamos de perceber? Como nos diz Gilles Deleuze: "A percepção de uma coisa é a coisa menos algo que não me interessa" (Deleuze, 1981: 8). De tudo o que nos cerca, percebemos uma ínfima parte.

Se habitamos o cotidiano cegante das ações repetidas, talvez percamos o acesso a aspectos da complexa tessitura urbana. Se olhamos para um grande panorama talvez não vejamos o detalhe, se caminhamos a passos largos pela rua talvez percamos a sensação da caminhada. E, se no meio da rua encontramos a intimidade doméstica, estamos no ambiente público da cidade ou no privado do indivíduo? Na série fotográfica "Guaritas" da artista visual brasileira Elaine Tedesco, podemos encontrar uma face reveladora daquilo que nos escapa em nosso descarte do que pode parecer sem importância e que, por ser tão habitual, podemos não mais perceber. Guaritas são pequenas construções usadas por agentes de segurança particulares que se localizam nas esquinas das ruas de alguns bairros da cidade de Porto Alegre.

### **Ao observar a paisagem urbana**

Como coloca Denis Cosgrove: "A paisagem não é simplesmente o mundo que vemos, é uma construção, uma composição desse mundo. A paisagem é um modo de ver o mundo" (Cosgrove, 1985: 13). O modo como a série "Guaritas" revela a paisagem urbana é especialmente importante, porque nos liga novamente ao fluxo da cidade e renova, não somente seu tecido que não para de se reconstruir, mas nosso olhar que tantas vezes despreza as ricas camadas que constituem nosso habitat.

Elaine Tedesco transita por várias mídias, desenho, fotografia, vídeo, instalação. Entre 1998 e 2001, começa a fotografar esses cubículos urbanos como pesquisa de apoio para a elaboração de objetos de seu projeto "Objetos para o sono e Cabines para isolamento". As fotografias das guaritas compõe um conjunto de referências visuais onde a dimensão física – feita para abrigar alguma atividade humana – é tão diminuta que impede que um adulto possa deitar-se – "são como casinhas onde não se pode dormir" (Tedesco, 2009: 137). Cada guarita é construída de forma única, fazendo de sua existência uma particularidade precária no meio do trânsito de pedestres nas calçadas. Como construção, seu aspecto exterior se mescla com a desordem da dinâmica urbana. Esse objetos arquitetônicos, familiares para quem vive em nossa cidade, tornam-se estranhos e surpreendentes ao serem vistos como assunto fotográfico.

Em 2005, ao retomar aquele conjunto de imagens, passa a observá-lo em um aspecto diverso, mais decorrente de sua função do que de sua forma. A

restrição da possibilidade de dormir nas guaritas se dá propositalmente por serem espaços de onde um olhar vigilante deve ser projetado. O assunto desse arquivo de imagens torna-se objeto de trabalho e fotografias já realizadas ou novas obtenções passam a fazer parte de outros projetos artísticos: impressão em papel de imagens autônomas (Figura 1) e projeções realizadas ao ar livre sobre arquiteturas externas (Figura 2).

Podemos considerar a paisagem como uma cena que nos coloca no mundo e faz com que nos relacionemos com sua amplitude e os elementos que a constituem. A guarita pode ser um desses elementos na paisagem urbana. As particularidades que cada uma carrega entrelaçam-se com toda a densidade do que constitui o urbano. Assim como tantas paredes parecem similares, no entanto, são tão diferentes se olhadas com atenção.

Elaine vê em seu trabalho relações constantes entre “tensão e repouso, conforto e precariedade, casa e rua, sono e vigília” (Tedesco, 2009: 145). Apesar do recorte de suas imagens de guaritas quase sempre eliminar o ambiente que as abrigam, podemos perceber pela sua construção e dimensão que são objetos que suscitam estes aspectos antagônicos. Projetada sobre outras arquiteturas, ela vem a confrontar também esses anteparos somando as camadas de sua própria complexidade com aquelas superfícies sobre as quais adere.

Em 2007, durante a obtenção de novas imagens para serem expostas na Bienal de Veneza do ano seguinte, a artista passa a interessar-se pelo interior daqueles cubículos e a fotografá-los também (Figura 3, Figura 4 e Figura 5).

### **Privado público**

Em sua tese de doutorado, Elaine interroga se as guaritas, como objetos que servem ao ato de vigilância, são “caixas que demarcam territórios? Objetos para fortalecer a fronteira entre “nós e eles”, os “de dentro” e os “de fora”?” (Tedesco, 2009: 168)

Na teia urbana, as guaritas conformam em torno de si um perímetro a ser espreitado, elas observam o que está fora e corporificam essa vigilância sobre o mundo externo. No entanto, ao apresentar o interior desses espaços é o fora que olha para elas com um olhar indiscreto que explora sua fragilidade que vai além da estrutura da construção. Na banalidade dos objetos comuns, encontramos a intimidade de gestos curtos e das pequenas necessidades. Tudo está ao alcance da mão, pronto p/ o contato, por necessidade ou conforto. Constrói-se ali uma privacidade de prioridades e urgências. A visão da guarita aberta revela um insuspeitado aspecto doméstico cravado nas esquinas do tecido urbano. Cada interior é munido de diversas e diferentes amenidades para cada habitante,



**Figura 1** · Elaine Tedesco (2007). Guarita.  
Fotografia sobre papel, 46x124cm.

**Figura 2** · Elaine Tedesco. Projeção de guarita  
realizada na fachada do Instituto de Artes do  
Pará, Belém/Brasil em 2005. (Tedesco, 2005).





**Figura 5** · Elaine Tedesco (2007). Guarita.  
Fotografia sobre papel, 140x110 cm.

**Figura 6** · Elaine Tedesco (2007), Guarita.  
Fotografia sobre papel, 120x95cm.

**Figura 7** · Elaine Tedesco (2007), Guarita.  
Fotografia sobre papel, 120x100 cm.

o ventilador, o guarda-chuva, pares de sapatos, a bandeira do Brasil, a cuia. Cobertor e a cadeira se perdem no minúsculo espaço transformado em residência. É um micro-doméstico onde o privado está no meio do ambiente público desse urbano que, nessas imagens, é virado ao avesso e se torna inesperadamente íntimo.

As fotografias nos mostram um habitar condensado e, por isso, concentrado nessa área reduzida que se faz moradia temporária e, por meio dela, desvelam também um universo privado que resulta do desejo de sustentação da identidade pessoal manifesto dentro desses pequenos ambientes domésticos implantados nas calçadas da cidade.

As imagens produzidas pela artista falam dos habitantes e de suas construções criativas dentro de um urbano que é diverso para todos nós, embora compartilhem tantas vezes as mesmas ruas e as mesmas paisagens.

### Conclusão

As camadas do tecido urbano apresentadas por meio dessas imagens talvez possam fazer com que seu observador, a partir desse contato, venha a encontrar a cidade de forma menos habitual e mais vibrante, em fluxo sempre novo, sempre constituído pelo outro e pela nossa capacidade de apreensão de sua potência.

Habitar também está ligado ao hábito e essas imagens nos tiram da anestesia do convencional para descobrirmos nelas não só o que não veríamos, mas também o que contraria a natureza daquilo que nos pareceria adequado no cotidiano diário. Em sua particularidade de microcosmos, descrevem a cidade e seus habitantes, seus desejos e suas fragilidades, o traçado de um construir complexo e ininterrupto que faz a teia urbana que habitamos.

### Referências

Cosgrove, Denis (1998) *Social formation and symbolic landscape*. Madison: Wisconsin University Press. ISBN: 978-0299155148

Deleuze, Gilles (1981) Bergson: materia y memoria. Curso de los martes: Vincennes/Saint Denis. [Consult. 2014-10-01]

Disponível em <URL: [www.webdeleuze.com/TXT/ESP/050181.html](http://www.webdeleuze.com/TXT/ESP/050181.html)>

Tedesco, Elaine (2009) *Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre. [Consult. 2015-01-07]

Disponível em URL: [www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17034](http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17034)

# Fotomicrografías de la emoción: la mirada científica de lo cotidiano en la obra de Sasha R. Gregor

*Photomicrographs of emotion: the scientific view of everyday life in the work of Sasha R. Gregor*

RICARDO GUIXÀ FRUTOS\*

Artículo completo entregado el 12 de enero y aprobado el 24 de enero del 2015.

\*Fotógrafo. Doctor en Bellas Artes por la Facultad de Sant Jordi de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona (UB), Facultad de Bellas-Artes, Departamento de Imagen y Diseño. Pau Gargallo, 4. 08028, Barcelona, España. E-mail: rguixa@ub.edu

**Resumo:** Este artículo es un análisis de la obra del fotógrafo Sasha R. Gregor y su interés por mostrar lo aparentemente trivial con una mirada novedosa, gracias a la técnica científica de la microfotografía, que le permite ir más allá de lo visible para superar la tradicional representación figurativa asociada a la cámara, y plasmar metafóricamente el complejo universo de la emoción humana.

**Palabras clave:** Fotografía / Arte y ciencia / Vida cotidiana / Emociones / Lágrimas.

**Abstract:** *This article presents an analysis of the work by the photographer Sasha R. Gregor and his interest to show how things which seem trivial under a new look, thanks to scientific microphotography technique. This allows him to go beyond what is visible to overcome the traditional figurative representation associated to photo camera, and capture metaphorically the complex universe of human emotion.*

**Keywords:** *Photography / Art and science / Quotidian life / Emotions / Tears.*

## Introducción

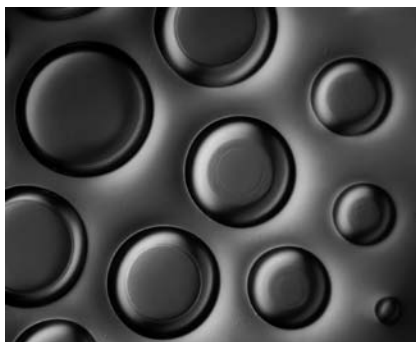
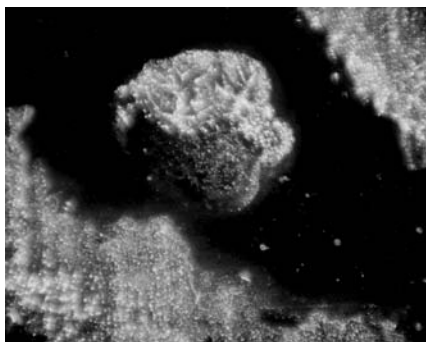
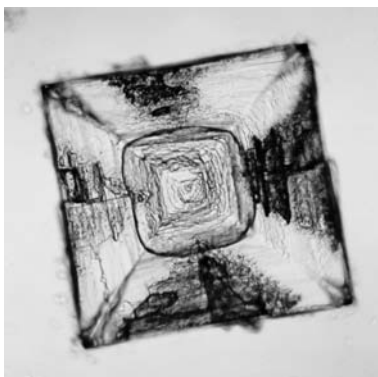
Desde su invención, la fotografía se asoció a la ciencia por su potencial para crear representaciones visuales de carácter documental. Con el tiempo, los

hijos del daguerrotipo adquirieron la facultad de proporcionar auténtico conocimiento sobre la naturaleza de lo real al superar la capacidad cognoscitiva del ser humano. A partir de mediados del siglo XIX, las mejoras en el terreno de la óptica y el material fotosensible permitieron traspasar las barreras de lo visible, propiciando que la astronomía, la biología o la física, entre otros campos del saber, lograran nuevos y sorprendentes descubrimientos gracias a su alianza con la cámara. Desde lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño, pasando por la representación del movimiento y las radiaciones no luminosas, el medio fotográfico desveló con sus imágenes una realidad más compleja y fascinante de lo esperado, afianzando su posición como dispositivo de utilidad científica y consolidando una nueva era de conocimiento predominantemente instrumental.

Los artistas de las vanguardias históricas del siglo veinte, especialmente futuristas, dadaístas y surrealistas, quedaron fascinados por la fuerza plástica y conceptual de estas imágenes, creando algunas de sus mejores obras a partir de ellas o bajo su influjo. La posibilidad de visibilizar energías inmateriales cautivó a pintores como Balla o Duchamp; y fotógrafos de la talla de Brasaï, Manuel Álvarez Bravo o Jean Painlevé, llegaron a adoptar algunas de las tecnologías y procedimientos propios de la investigación científica para la elaboración de sus creaciones, en un afán por trascender la representación realista característica de la cámara (Daston, 2011).

En el siglo XXI esta línea de trabajo está empezando a consolidarse como una nueva tendencia que cuestiona la tradicional relación de la representación fotográfica con la realidad, lo que implica inevitablemente una revisión de su estatuto epistemológico y, por extensión, de la propia ontología del medio, redefiniendo su papel en las artes y en la propia sociedad.

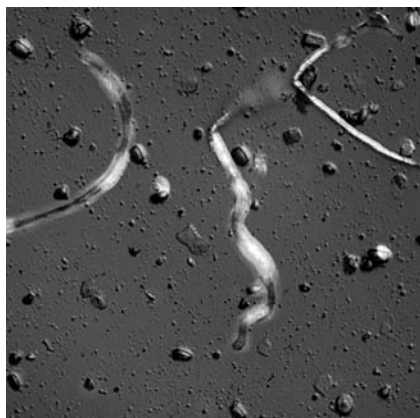
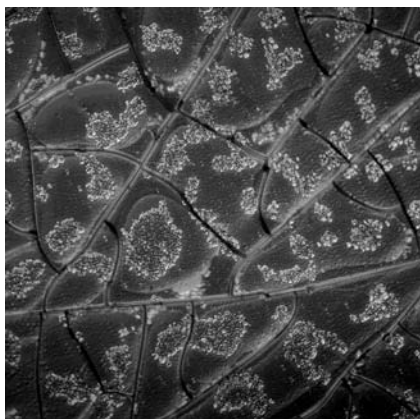
El artista Sacha R. Gregor, alter ego del fotógrafo catalán Roger Grasas (Barcelona 1970), es uno de los pocos creadores españoles que se incluye en esta línea de trabajo. Graduado en la especialidad de fotografía científica por la Universidad Politécnica de Catalunya, inició en 1997 una serie de proyectos en los que emplea la técnica de la fotomicrografía, siguiendo la estela de creadores como Laure Albin Guillot, o György Kepes, para ir más allá de las meras apariencias de lo cotidiano, en un deseo de superar la función mimética de lo real tradicionalmente asociada a la fotografía (Wilder, 2009; Wajcman, 2012). El resultado son imágenes abstractas de impactante belleza, que ahondan poéticamente en los misterios de la materia, y de las propias emociones humanas, por medio del extrañamiento producido al cambiar el espacio discursivo comúnmente asociado a la investigación científica por el territorio del arte y la creación plástica.



**Figura 1** · Sasha R. Gregor. Grano de sal fina de mesa. 2.000 aumentos. Iluminación de campo claro. Copia cromógena 60x60 cm. (2005). Fuente: [www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832](http://www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832)

**Figura 2** · Sasha R. Gregor. Surco de la huella digital del propio artista. 6.000 aumentos. Iluminación de campo oscuro. Copia cromógena 120x150 cm. (2005). Fuente: [www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832](http://www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832)

**Figura 3** · Sasha R. Gregor. Microesferas de spray fijador Nelly (la laca de la abuela) 3000 aumentos. Iluminación con luz polarizada. Copia cromógena 60x90 cm. (2005). Fuente: [www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832](http://www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832)



**Figura 4** · Sasha R. Gregor. Ala de canario. 2000 aumentos. Iluminación de contraste interferencial Nomarsky. Copia cromógena 60x60 cm. (2005). Fuente: [www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832](https://www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832)

**Figura 5** · Sasha R. Gregor. Gloria Toledo de la serie "Lacrimosa." Fotomicrografía a 2.000 aumentos. Iluminación de contraste interferencial Nomarsky Copia cromógena 90x90 cm. (1998). Fuente: [www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832](https://www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832)

**Figura 6** · Sasha R. Gregor. Marcela Pimienta de la serie "Lacrimosa." Fotomicrografía a 2.000 aumentos. Iluminación de contraste interferencial Nomarsky Copia cromógena 90x90 cm. (2006). Fuente: [www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832](https://www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832)

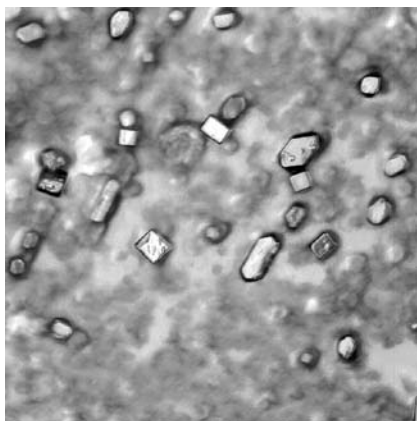
## 1. "10<sup>-9</sup>". El misterio de lo cotidiano

Las asombrosas imágenes que suministran los modernos microscopios revelan un universo invisible de una complejidad difícilmente imaginable que sobrepasa todas nuestras expectativas. En la serie "10<sup>-9</sup>," cuyo título hace referencia al nanómetro en tanto que unidad de medida de la luz ("10<sup>-9</sup>" metro – 0,000.000.001 metro – 1 nanómetro), fotografía materiales que forman parte de nuestro entorno más cotidiano como sal común, laca para el pelo, gotas de cerveza o su propia huella dactilar, amplificándolos hasta 6.000 veces con la intención de poner a prueba la banalidad de lo aparentemente trivial, y en el contexto general de su interés por glorificar los objetos comunes.

Para un científico especialista en la materia, con la mente adiestrada para descifrar este tipo de representaciones, las imágenes obtenidas por Sasha tienen un sentido muy concreto, proporcionando una información precisa sobre el objeto fotografiado que revela su estructura más íntima. Sin embargo, para un gran mayoría de espectadores, inexpertos y profanos en la materia, el cambio de escala implica una pérdida de referentes que convierte estos objetos ordinarios, que cualquiera ha visto cientos de veces porque los tiene en su casa, en formas extrañas, irreconocibles, adquiriendo la apariencia de originales dibujos o pinturas abstractas. Sin embargo, el hecho de que sean fotografías introduce una interesante paradoja que está directamente relacionada con el estatuto epistemológico de lo fotográfico y su particular subordinación con la realidad representada.

Como es sabido, la fotografía consiste una huella de luz reflejada por la superficie de aquello que se ha fotografiado que, inevitablemente, implica una presencia real de la misma delante de la cámara, si no media una manipulación por parte del fotógrafo. En cierta manera, se la puede considerar como un certificado de existencia producido por una máquina, gracias al poder de la óptica y la química combinadas. Este hecho hace que sus representaciones sean imágenes altamente icónicas, tradicionalmente asociadas a la objetividad y la precisión, que refuerzan esta categoría epistémica en su contacto con el método científico.

Por esta causa, al mirar las fotomicrografías de Sasha R. Gregor nos enfrentamos a una representación que sabemos corresponde a un mundo invisible a simple vista pero real. Entendemos que nos son conjeturas de la mente, lo que refuerza nuestro interés por ellas, ya que nos trasladan a un nuevo territorio por encima de nuestras capacidades perceptivas. No obstante, mediante un cambio de marco epistemológico, estas hermosas imágenes van más allá de los datos que proporcionan, pasando del territorio de la investigación científica al de la creación plástica.



Guixà Frutos, Ricardo (2015) "Fotomicrografías de la emoción: la mirada científica de lo cotidiano en la obra de Sasha R. Gregor."

**Figura 7** · Sasha R. Gregor. Jordi Samaranch de la serie "Lacrimosa."  
Fotomicrografía a 2000 aumentos Iluminación de contraste interferencial  
Nomarsky. Copia cromógena 90x90 cm. (1999). Fuente: [www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832](http://www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832)

**Figura 8** · Sasha R. Gregor. Roger Grasas de la serie "Lacrimosa."  
Fotomicrografía a 2000 aumentos. Iluminación de contraste interferencial  
Nomarsky. Copia cromógena 90x90 cm. (1998). Fuente:  
[www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832](http://www.facebook.com/pages/Sasha-R-Gregor/174444992573832)



La complejidad de su estatuto cognitivo, a medio camino entre ciencia y arte, como la propia fotografía, se convierte en la pieza clave de su interpretación. A su indudable valor heurístico se suma la capacidad de producir emociones estéticas, generando una tensión entre ambas. Ya no son simplemente documentos científicos, puesto que transmiten una visión personal de su autor. Sus colores, ritmos y contrastes juegan un papel fundamental, abriendo las puertas a un mundo aparentemente ajeno a nuestra vida cotidiana pero absolutamente próximo y ordinario. Las misteriosas formas que revelan son capaces de despertar la imaginación simbólica del espectador, proporcionando un nuevo modo de percepción que ofrece una mirada libre de la tediosa superficialidad de los tópicos.

## **2. “Lacrimosa:” la renovación iconográfica del llanto**

En el ambicioso proyecto “Lacrimosa,” Sasha crea retratos conceptuales fotografiando con un microscopio Interferencial Nomarski sus propias lágrimas y las de otras personas, entre las que se incluyen familiares, amigos y personajes públicos como el ciclista Alberto Contador, la ex ministra Leire Pajín, la cantante Monica Naranjo o la actriz Paula Etxebarria. Mediante este procedimiento, el artista introduce en la imaginería científica un matiz autobiográfico y emocional de carácter poético a través del llanto, en tanto que metáfora de lo irracional en el ser humano.

Ciertamente llorar es un acto connatural a nuestra especie que puede producirse por causas muy diversas, desde la necesidad por comunicarse de manera no verbal, propia de la primera infancia, hasta las lágrimas provocadas por algún agente irritativo como la clásica cebolla o los gases lacrimógenos. Sin embargo, los impulsos emocionales suelen ser su origen principal, y el que más interés ha despertado entre filósofos y pensadores de todos los tiempos ya que, desde esta perspectiva emotiva, se trata de un rasgo distintivo específico de las personas.

El llanto es un fenómeno complejo que se caracteriza por la secreción de lágrimas, cuya la composición varía en función de su autor y de las causas que las originaron. Por un lado, hay que tener en cuenta los componentes bioquímicos naturales relacionados con la edad, el sexo, la salud, los hábitos alimentarios, la medicación, la exposición a agentes contaminantes, y muchas otras características específicas de cada persona. Por otro, también hay que considerar si su origen es emocional o irritativo, ya que las sustancias que se pueden encontrar al analizar las lágrimas sentidas varían con respecto a las de origen fisiológico. Estudios recientes han confirmado que la emoción a ellas asociada

aumenta los niveles de elementos como el potasio o el manganeso, hace variar la concentración de proteínas y la de ciertas hormonas como la prolactina.

Es necesario destacar que la técnica empleada para crear estas fotografías proporciona una tinción de luz coloreada que permite elegir el matiz general de la lágrima, y ofrece variaciones que dependen del grosor, composición, topología y densidad de la muestra, pero que no han recibido tratamiento digital por parte del autor, por lo que el resultado obtenido depende exclusivamente del poder de la luz como vehículo cognoscitivo.

En consecuencia, cada una de las imágenes de esta serie es única e intransferible, porque el residuo seco de la muestra lagrimal es diferente para cada individuo. De esta manera, el estímulo psicológico se convierte en un elemento fundamental en la apariencia de cada uno de estos particulares retratos. Así, las formas, tonos y texturas del paisaje gráfico captado devienen en transmisores de los sentimientos y energías asociadas al ser humano que las produjo, sintetizando la capacidad afectiva y emotiva de nuestra especie, e incorporando en cada lágrima fotografiada el misterioso microcosmos de esta experiencia universal de carácter catárquico.

### Conclusión

En la obra fotográfica de Sasha R. Gregor la luz se convierte en el vehículo de un conocimiento más profundo de los misterios del mundo interior y exterior del ser humano, extrapolando las virtudes del método científico y sus procedimientos al campo de la expresión creativa de las artes plásticas, gracias al poder del medio fotográfico para visualizar lo invisible. Traspasando los umbrales perceptivos nos libera de la visión tradicional, poniendo de manifiesto la grandeza de lo pequeño, e incorporando en sus creaciones la fuerza expresiva de las formas libres del mimetismo asociado a la representación visual característica de la fotografía con cámara.

### Referències

Daston, Lorraine (2011) *Histories of Scientific Observation*. Chicago: The University of Chicago Press ISBN: 9780226136783  
Wajcman, Gérard. (2012) *El ojo absoluto*.

Buenos Aires: Editorial Manatíal. ISBN 9789875001558  
Wilder, Kelley (2009). *Photography and Science*. London: Reaktion Books Ltd. ISBN 978-1 86189-399-4

# Julio Schmidt e o estatuto das aparências

*Julio Schimdt and the statute of appearances*

LINCOLN GUIMARÃES DIAS\*

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

\*Artista visual. Graduação em Artes Plásticas, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Mestrado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (COS/PUC-SP). Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo; Centro de Artes; Departamento de Artes Visuais (DAV/CAR-UFES). Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras. CEP 29075-910, Vitória, ES, Brasil. E-mail: lincoln-guimaraes@uol.com.br

**Resumo:** O artigo analisa a instalação denominada Instalação e circuito, de 2008, do artista brasileiro Julio Schmidt. Ao mesclar recursos de pintura, cenografia e ilustração, a obra lida com os diferentes tipos de imagem visual e seus estatutos. A análise mostra que o trabalho produz sentido por meio de uma renovação irônica da presença da ilusão na arte e pela discussão do estatuto da pintura frente a outros sistemas de produção de imagens.

**Palavras chave:** Pintura / Imagem / Representação / Ilusão.

**Abstract:** *This article analyses the installation “Installation and Circuit” from 2008 by the Brazilian artist Julio Schmidt. Mixing various resources such as painting, scenography and illustration, the work deals with the different types of visual images and their statutes. The analysis highlights the fact that this work produces meaning by virtue of an ironic renovation of the presence of illusion in Art and by the discussion of the statute of painting vis a vis other systems of image production.*

**Keywords:** *Painting / Image / Representation, / Illusion.*

## Introdução

Julio Schmidt concluiu a sua formação em 2001 na Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória, cidade onde ainda reside e trabalha. Desde então, realizou pinturas sobre superfícies planas e tridimensionais, além de instalações

onde técnicas de pintura e de escultura se mesclam a recursos cenográficos. É sobre uma de suas instalações, denominada *Instalação e circuito*, que pretendo me deter.

Seus trabalhos incluem pinturas, objetos e instalações. Mas é preciso reconhecer como prioritário que todos eles tratam das mesmas questões ligadas aos diferentes tipos de imagem visual representativa e aos seus respectivos estatutos. Os seus trabalhos colocam em discussão os modos como são percebidas e julgadas as representações imagéticas de cada um desses tipos.

Seus trabalhos se valem de recursos de pintura, de cenografia e de ilustração, que são tratados como sistemas específicos e distintos de produção de imagens. Há nos trabalhos uma consciência de que o reconhecimento, por parte do observador, do sistema com o qual se está lidando é decisivo na qualidade das atenções por ele dispensadas às imagens em questão. Está em jogo uma certa arbitrariedade do olhar, o fato de que a percepção estética não se apoia fundamentalmente na positividade do objeto e tampouco na fisiologia do observador (Crary, 2013:34). Ao colidir diferentes sistemas, Schmidt evidencia que, alguém ou além da experiência estética com a imagem, o reconhecimento desses sistemas acaba por influir decisivamente no valor a elas atribuído pelo observador.

É em *Instalação e circuito* que esta questão se coloca de modo mais efetivo e completo. Mas ela veio se configurando, pouco a pouco, ao longo de seus trabalhos anteriores. Por isso, é válido falar de alguns deles antes de tratar da instalação que é o objeto desse estudo.

### 1. Alguns antecedentes

Schmidt atuou por muitos anos como cenógrafo, quando produziu objetos e cenários que provocavam efeitos ilusórios com finalidades publicitárias. As demandas mais frequentes eram por estandes comerciais compostos por peças que imitavam os produtos oferecidos e as suas respectivas logomarcas. Os anos dedicados à lide com *isopor*, gesso, papel *maché* e outros materiais na produção artesanal de peças que imitavam garrafas de vidro, painéis metálicos e embalagens de plástico funcionaram como base técnica para os seus trabalhos artísticos posteriores. O permanente exercício de identificar e resolver problemas técnicos ligados às necessidades da verossimilhança a se obter a partir das possibilidades e limitações daqueles materiais levou o artista a acumular um rico repertório de soluções.

Em seus trabalhos artísticos, desvinculados das finalidades publicitárias, os recursos cenográficos passaram a indagar pelas relações entre a configuração plástica dos objetos e a experiência perceptiva do observador. Nessa interação, compõem os efeitos de uma dimensão política involuntária, resultante da

ação de uma rede de discursos heterogêneos, que tende a instituir hábitos de percepção e de julgamento condicionados com os quais o observador é forçado a lidar (Agamben, 2009:28-9).

Exemplifico com dois trabalhos que representam dois produtos encontrados nos supermercados brasileiros, a saber, uma lata de atum Gomes da Costa e uma lata de sardinhas em molho de tomate Beira Alta. Ambos os trabalhos consistem em grandes estruturas tridimensionais que imitam os formatos e as proporções das latas, assim como suas cores e rótulos. As estruturas foram feitas em madeira, ficando a cargo da pintura a imitação da aparência metálica das latas e das superfícies dos rótulos, com suas imagens e textos. Os trabalhos resultaram muito semelhantes aos seus modelos, salvo pela escala ampliada e pelo fato de terem sido fixados às paredes e, assim, expostos ao modo de pinturas.

A afinidade com o *Brillo Box*, de Andy Warhol é evidente, mas não esgota o sentido das obras em questão: em um outro trabalho, *Feijão*, que faz parte de uma série de pinturas sobre tela chamada *Decalques: cosméticos e comestíveis*, Schmidt apresenta a imagem de uma mandorla com flores e rendas, que circunscreve a palavra “feijão”, escrita em caligrafia caprichosa. Não há, neste caso, a reprodução de um produto comercial específico e sim de um tipo geral de imagem, a saber, as decorações de latas de grãos e cereais, que encontrávamos nas cozinhas de nossas avós no Brasil. Esse tipo de imagem evoca as aspirações de aconchego e afetividade ligadas ao lar e que se expressam em configurações adocicadas, que oferecem ao observador a promessa de felicidade sem esforços interpretativos.

O *Brillo Box* operava o deslocamento de um objeto, do espaço dos “objetos comuns” para o espaço das “obras de arte”, produzindo uma mudança no estatuto desse objeto e recolocando em discussão o problema da definição da arte (Danto, 2005; Danto, 2006: 16-7). Embora as caixas de Warhol fossem objetivamente representações, por não serem verdadeiras caixas de sabão Brillo, elas funcionaram prioritariamente como um tipo de *ready made*, cujo sentido decorre desse tipo de deslocamento. *Feijão*, por sua vez, se constitui efetivamente como representação; ele não desloca um objeto singelo de uma cozinha popular para uma galeria de arte, mas opera a partir da representação de um certo tipo de imagem. Para tanto, se vale dos mesmos recursos técnicos comumente utilizados na produção da imagem original, mas o trabalho final é apresentado como *pintura*. É por esta razão que deve ser considerado não uma pintura, mas uma imagem que discute o lugar e o valor da pintura como sistema de produção de imagem.

Mas é em outro trabalho que Schmidt reintroduz o problema da ilusão na

imagem, problema este que ele irá explorar mais amplamente em *Instalação e circuito*. *Aparador* se apresenta como um consolo de parede, de tipo popular, feito em gesso. Suas curvas lânguidas e a parte inferior ornamentada com flores em relevo sugerem uma evocação *kitsch* de mobiliário rococó. O mimetismo extremo e a sua instalação na parede da galeria nas mesmas condições em que o encontraríamos nas residências sugere uma operação de deslocamento. No entanto, trata-se, uma vez mais, de uma representação, desta vez, com recursos de ilusão.

O consolo parece ter sido adquirido pelo artista em uma fabriqueta de esculturas de gesso em série com o uso de fôrmas. No entanto, a legenda nos informa que o objeto foi produzido pelo próprio artista, com outros materiais. A ilusão, portanto, começa com uma impressão equivocada a respeito da origem material do objeto. Esta não é isenta de consequências: o artista produz artesanalmente um objeto que é notoriamente, produzido em série. Ele não só disfarça os traços da produção manual como também se abstém de acrescentar qualquer elemento que o modifique em relação ao modelo.

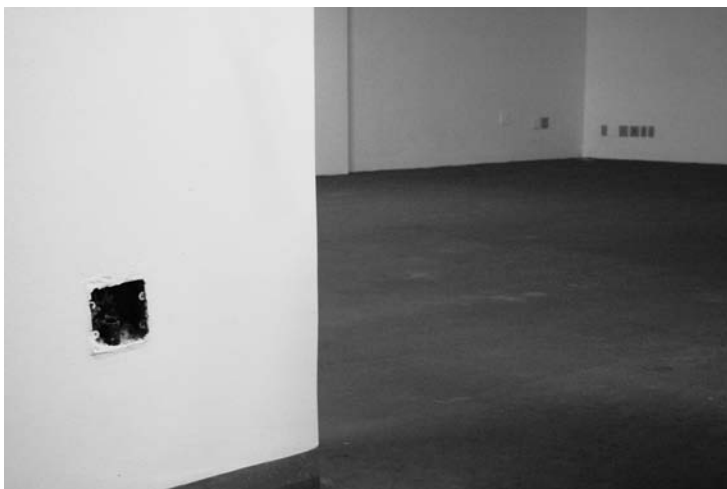
Sobre o consolo, observa-se à distância um alicate de unhas e um remove-dor de cutículas. Ao aproximar-se, o observador se dá conta de que esses dois objetos são, na verdade, pintados na superfície do consolo com requintes de verossimilhança. Aqui aparece, efetivamente, a primeira reintrodução da ilusão pictórica de tipo *trompe l'œil* operada pelo artista em seu trabalho.

Certamente, o trabalho não se reduz a um jogo de ilusionismo recreativo. Ele deve a sua eficácia ao processo interativo entre obra e observador, em que a percepção e o entendimento deste último precisam ser recorrentemente reajustados. O verdadeiro jogo é a desarticulação das impressões anteriores que são produto de hábitos perceptivos condicionados.

Com as latas de peixe, o artista parte de um tipo de representação *pop* cuja predileção recai sobre objetos destituídos de requintes formais, de apelo popular e que ocupam um lugar menor na cadeia da produção industrial. Com o *Aparador*, ainda na vertente que enfoca o ordinário e vulgar do cotidiano, o artista reintroduz a ilusão na experiência de interação com a arte. É, porém, em *Instalação e circuito* que o problema da ilusão chega a maiores consequências.

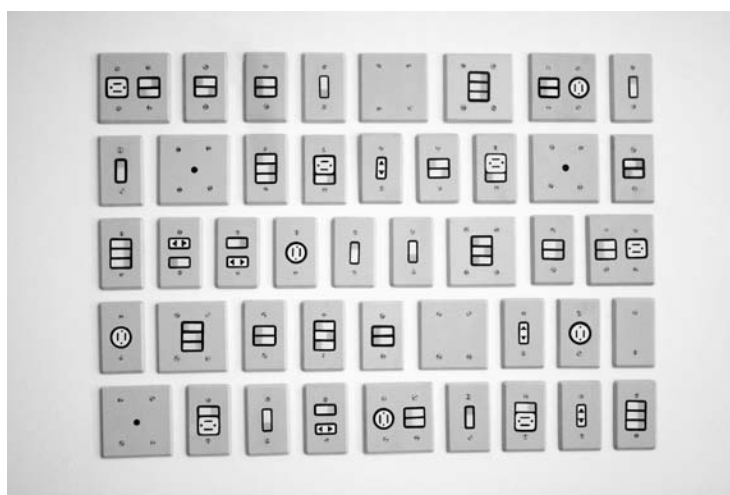
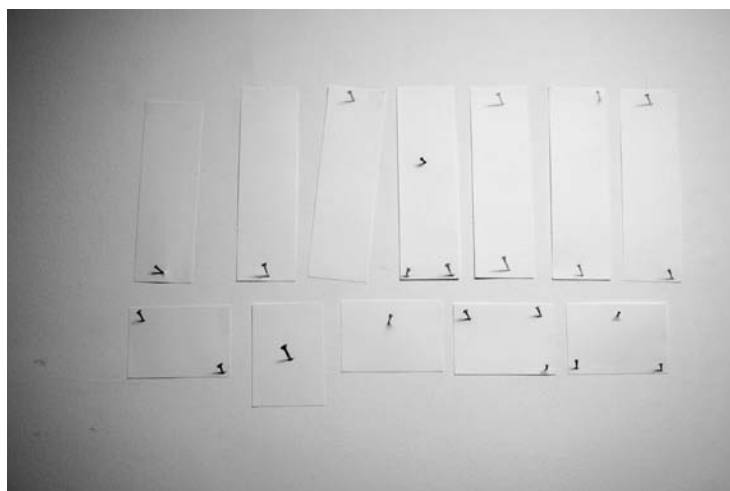
## 2. A instalação

*Instalação e circuito* foi montada em uma ampla sala irregular localizada no mesmo edifício onde está a Galeria Homero Massena, em Vitória, e foi palco das ações educativas sob encargo da galeria. Por não ser destinado a exposições, e também devido a uma certa precariedade institucional, o espaço não recebia cuidados de acabamento e tampouco equipagem de galeria de arte.



**Figura 1** · Julio Schmidt. *Instalação e circuito* (detalhe). Tinta vinílica sobre chão de cimento e placas de madeira pintadas. (2008). Galeria Homero Massena. Foto: Luara Monteiro (2008).

**Figura 2** · Julio Schmidt. *Instalação e circuito* (detalhe). Em primeiro plano, à esquerda: tinta vinílica sobre parede. (2008). Galeria Homero Massena. Foto: Luara Monteiro (2008).



**Figura 3** · Julio Schmidt. *Instalação e circuito* (detalhe).

Grafite sobre papel preso a parede com fita adesiva.

(2008). Galeria Homero Massena.

Foto: Luara Monteiro (2008).

**Figura 4** · Júlio Schmidt. *Instalação e circuito* (detalhe).

Vinílica sobre placas de madeira. (2008).

Galeria Homero Massena. Foto: Luara Monteiro. (2008).



A proposta da exposição, no entanto, se serviu muito bem dessas condições e o artista soube se valer delas para potencializar ao máximo o sentido do material exposto.

O trabalho compreende uma série de pequenas intervenções realizadas com técnicas de pintura e desenho nas paredes e no chão, além de algumas pequenas placas de madeira pintadas de modo a se parecerem com interruptores e receptáculos de luz elétrica. As intervenções sobre paredes e chão se configuravam como imagens de interruptores de luz, ralos para escoamento de água e de buracos retangulares com fios e entulho, do tipo que se vê nas paredes quando os interruptores e receptáculos são retirados. Tais imagens foram pintadas com a escala e a simplicidade formal próprias de seus modelos originais, o que resultou em representações de grande verossimilhança (Figura 1 e Figura 2).

Dois elementos foram realizados com grafite: o primeiro deles consistia em desenhos de pregos sobre folhas de papel afixadas sobre a parede. Os pregos não somente se passavam por verdadeiros, como pareciam ser responsáveis pela fixação dos papéis à parede, coisa que, afinal, era feita com fita adesiva (Figura 3). Em outra parede, e feitos diretamente sobre ela, apareciam desenhos de pregos dispersos, com suas respectivas sombras projetadas. Junto deles havia também alguns pregos verdadeiros, mas a certa distância todos pareciam iguais.

As placas de madeira foram confeccionadas com o mesmo tamanho e formato dos receptáculos e interruptores que lhes serviram de modelo. Sua pintura simulava o fundo acinzentado e também os parafusos, teclas e receptores de tomadas próprios desses objetos. Algumas se encontravam dispersos em vários pontos das paredes, mas sempre em locais passíveis de se localizar um verdadeiro interruptor.

Um grupo de quarenta e quatro peças foi afixado em uma das paredes, lado a lado, a pouca distância um do outro, resultando num grande painel retangular (Figura 4). Este é o único elemento da instalação que se apresenta como algo que foi deliberadamente instalado dentro do espaço, ao invés de se confundir com ele e passar despercebido como parte dele.

O aspecto geral do espaço expositivo, e da instalação propriamente, era de uma amplo espaço vazio, pois os elementos constitutivos da instalação não se evidenciavam como objetos contidos no espaço e sim como partes constitutivas dele. A verossimilhança leva o visitante a não perceber a intervenção e a supor que a galeria está “vazia”. A interação entre visitante e obra começava, portanto, com um contato em que esta última não era efetivamente percebida.

## Conclusão

É possível dizer que a obra de Schmidt no seu todo, toma como matéria prima a imagem visual representativa para investigar os seus poderes denotativos. Isso implica, por um lado, na própria configuração das imagens; na sua elaboração como discurso apto a ser interpretado de um certo modo e, por outro, um certo “enquadramento” operado pelo observador, que não é fruto de sua sensibilidade estética ou de suas susceptibilidades psicológicas individuais, e sim efeito de hábitos perceptivos produzidos socialmente e que são decisivos na qualidade da apreciação que este irá fazer da imagem em sua presença.

A instalação deve a sua eficácia a um diálogo entre pintura e cenografia ao mesclar os recursos produtivos e os efeitos visuais desses dois sistemas. O trabalho se vale de recursos cenográficos para operar fora do contexto habitual da cenografia e produz sentido por meio de uma renovação irônica da presença da ilusão na arte e da discussão do estatuto da pintura frente a outros sistemas de produção de imagem.

## Referências

- Agamben, Giorgio (2009). *O que é um dispositivo?*. In: O que é o contemporâneo e outros ensaios. Chapecó: Argos. ISBN: 978-85-7897-005-5.
- Crary, Jonathan (2013). *A modernidade e o problema da atenção*. In: Crary, Jonathan (2013). *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosacnaify. ISBN: 978-85-405-0453-0.
- Danto, Arthur C. (2005). *A Transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosacnaify. ISBN: 85-7503-419-7
- Danto, Arthur C. (2006). *Após o fim da arte*. São Paulo: Odyseus/Edusp. ISBN: 85-314-0932-2.

# Visibilizar lo invisible

*Make the invisible visible*

MARÍA CASTELLANOS VICENTE\*

Artículo completo submetido a 12 de janeiro e aprobado a 24 de janeiro de 2015.

\*Artista e investigadora. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo 2008.

AFLIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Grupo de investigación DX7 Tracker Laboratorio Visual. Rua Maestranza, nº2. 36002. Pontevedra, España. E-mail: mariacastellanosvicente@gmail.com

**Resumen:** El objetivo de este artículo es realizar una aproximación al trabajo del artista Ricardo O’Nascimento. Centrándonos en dos de sus obras en las que indaga acerca de las ondas electromagnéticas y como visibilizarlas a través de sus práctica artística. Conceptos que el artista formaliza mediante la creación de wearables, instalaciones o esculturas.

**Palabras clave:** Ricardo O’Nascimento / wearable / media art / cuerpo / contaminación electromagnética.

**Abstract:** *The aim of this article is to approach the work of the artist Ricardo O’Nascimento, focusing in two of his works, where Ricardo researches about the electromagnetic waves and how to make them visible through their artistic practice. These concepts are formalized by the artist when creating wearables, installations and sculptures.*

**Keywords:** Ricardo O’Nascimento / wearable / media art / body / electromagnetic pollution.

## Introducción

Este artículo se centra en el trabajo de Ricardo O’Nascimento (Brasil, 1977), artista e investigador que focaliza su trabajo en el campo de los nuevos medios y el arte interactivo. Ricardo O’Nascimento se licenció en Relaciones Internacionales, Ciencias Sociales y Diseño Multimedia. Más tarde realiza un máster en Bellas Artes en el departamento de Interface Culture de la University of Arts and Industrial Design de Linz. Su obra ha sido presentada a lo largo de todo el mundo en festivales y espacios como Ars Electrónica Festival, Transmediale, V2-o LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, entre otros. En la actualidad ha creado Popkalab, un estudio de investigación y desarrollo en diseño e interactividad donde crea

entornos y objetos interactivos para otros artistas y diseñadores, además de continuar trabajando en su propia práctica artística (Ryan, 2014).

Este artículo centrará la atención en dos de sus trabajos: Taiknam Hat y Feather Tales II, donde Ricardo investiga como visibilizar algo que los humanos no podemos ver a simple vista, pero que sin embargo nos rodea a diario, como son las ondas electromagnéticas.

### **1. Cuerpo como interface primaria**

El cuerpo es imprescindible en obra de Ricardo O’Nascimento. Gran parte de su trabajo está formalizado a través de la creación de instalaciones interactivas o wearables. El concepto de wearable es relativamente reciente, se trata de una palabra de raíz anglosajona que significa literalmente “llevable” o “portable” y se utiliza para designar pequeños dispositivos electrónicos que se incorporan a alguna parte de nuestra vestimenta para interactuar con el usuario, el entorno o ambos.

Ricardo O’Nascimento crea wearables como recurso formal en su práctica artística. En ocasiones incluso realiza instalaciones, sin embargo el cuerpo juega también un papel clave en el desarrollo de sus piezas más instalativas, activadas mediante acciones cotidianas, como hablar por el teléfono móvil, como veremos a continuación.

### **2. Polución electromagnética como recurso en la práctica artística**

Las ondas electromagnéticas están presentes en nuestra vida cotidiana. Desarrollamos actividades básicas gracias a ellas; ver la televisión, escuchar la radio, disponer de conexión wifi o incluso hablar por nuestro teléfono móvil. No se sabe con certeza si estas son perjudiciales para nuestra salud o no, lo que si que es evidente es que vivimos rodeados de radiación electromagnética que somos incapaces de percibir a simple vista. Ricardo O’Nascimento quiere hacer patente este hecho y lo aborda desde su práctica artística para concienciar a los espectadores de que estamos rodeados de ondas electromagnéticas y que esa contaminación está ahí aunque no la podamos ver a simple vista.

Uno de sus primeros proyectos acerca de este concepto fu el trabajo Taiknam Hat (Figura1), desarrollado entre 2007 y 2008 conjuntamente junto con la artista Ebru Kurbak. Este wearable consistía en un sombrero que reaccionaba con movimiento ante la polución electromagnética. Según Ricardo O’Nascimento Taikman Hat “Materializa lo invisible y contribuye al conocimiento de la radiación electromagnética en nuestro entorno” Realizado con plumas, cuando detectaba un teléfono móvil que estaba emitiendo o recibiendo señales, las plumas se ponían en movimiento emulando la sensación de carne



**Figura 1** · Ebru Kubak & Ricardo O' Nascimento & Fabiana Shizue. Taiknam Hat (2007–2008).  
Imagen cedida por el artista.

**Figura 2** · Ebru Kubak & Ricardo O' Nascimento & Fabiana Shizue. Feather Tales II (2012).  
Imagen cedida por el artista.

de gallina. La carne de gallina es una reacción psicológica que ocurre tanto en humanos como en algunos animales. Es el efecto de estados emocionales como miedo, irritación, admiración o incluso deseo sexual. Estableciendo así un paralelismo y una visión metafórica de nuestro día a día con las ondas electromagnéticas y los dispositivos que las emiten y las reciben.

Taiknam Hat (Figura 1), incluido en el renombrado libro de Sabine Seymour (2008) "Fashionable technology" proporcionó a Ricardo una gran visibilidad en el mundo de los wearables y la investigación sobre la incorporación de tecnología en la vestimenta. Abriéndole las puertas a otros proyectos y colaboraciones y posicionarse actualmente como una de las carreras más prometedoras en este ámbito.

Otra de sus piezas que me gustaría nombrar es Feather Tales II, producida en LABORAL Centro de Arte y Creación Industrial en España, durante una residencia de producción del artista en este centro. Esta instalación compuesta de 200 unidades reactivas y 1000 plumas blancas de avestruz investiga también acerca de las ondas electromagnéticas y como hacer visible su entorno material. Cada una de las unidades de las que estaba compuesta la instalación constaba de un sensor electromagnético, un procesador y un servomotor que hace posible el movimiento de las plumas.

Las columnas de la sala de exposiciones, recubiertas de plumas eran hipersensibles a las ondas electromagnéticas que abarcaban desde el uso de un teléfono móvil, la utilización de wifi o bluetooth. Por lo tanto los visitantes podían interactuar con la propia obra utilizando alguna de estas vías desde sus dispositivos móviles, visualizando así las ondas electromagnéticas imperceptibles a simple vista (Figura 2).

## Conclusión

La creación de wearables ha incrementado en los últimos años, la incorporación de tecnología a la vestimenta es de completa actualidad. Ricardo O' Nascimento utiliza este recurso en su obra, pero sus creaciones no son únicamente estéticas, sino que están conceptualizadas y proyecta en ellas una preocupación por una realidad actual; la contaminación electromagnética. Evidenciando y haciendo visible y material algo que a simple vista no podemos ver. Ofreciendo así un punto de vista crítico en perfecta combinación con la metáfora.

## Referencias

- |   |   |
|---|---|
| Ryan, Susan (2014) <i>Garments of paradise: Wearable Discourse in the Digital Age</i> . Ed. MIT Press Massachusetts. ISBN: 978-0-262-027441 | Seymour, Sabine (2008) <i>Fashionable Technology: the intersection of design, fashion, science and technology</i> . Ed. Springer cop. ISBN: 978-3-211-79591-0 |
|---|---|

# Pretty Ribbons de Donigam Cumming y Cárcel de los sueños por Vida Yovanovich: dos versiones sobre la vejez

*'Pretty Ribbons' of Donigam Cumming and 'Cárcel de los sueños' of Vida Yovanich: two versions of the old age*

M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ\*

Artículo completo enviado a 13 de enero y aprobado el 24 de enero de 2015.

\* Artista visual i plàstic. Profesora del Departamento de Dibujo de la Universidad de Barcelona (UB). Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona.

AFILIACÃO: Universidad de Barcelona (UB), Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, España. E-mail: montselopez@espaiefimer.com

**Resumen:** Pretty Ribbons de D. Cumming y Cárcel de los sueños de V. Yovanovich son dos proyectos que giran alrededor de un parejo sujeto de investigación: el período de vida en el que la persona está dejando de existir y comenzando a bosquejar su deceso, en la antesala de la muerte. El objetivo principal de este artículo es abordar el cotejo entre ambas propuestas que, pese a sus diferencias, se nos revelan como dos versiones complementarias de la vejez.

**Palabras clave:** Donigam Cumming / Vida Yovanovich / Arte contemporáneo / Fotografía / Vejez.

**Abstract:** *Pretty Ribbons of Donigam Cumming and Cárcel de los sueños of Vida Yovanich are two projects that revolve around a steady subject of research: the period of life in which the person is starting to sketch its demise, in the hall of death. The main objective of this article is to address the balance between both proposals that, despite their differences, will reveal how two complementary versions of the old age.*

**Keywords:** Donigam Cumming / Vida Yovanovich / Contemporary art / Photography / Old age.

Una conocida sentencia de Diana Arbus reza: “una cosa no se ve porque es visible sino que es visible porque es vista”. Éste es uno de los aspectos más sobresalientes de los dos proyectos que comparten el presente artículo. Ambos materializan las palabras de la fotógrafa norteamericana y nos interpelan nítidamente sobre la vejez. Podemos fingir que el tema no nos atañe, en igual medida que nuestra sociedad – o sistema – nos permite escudar en sus primordiales valores al uso: juventud, belleza y dinero. Todo aquello que no converja con la incuestionable tríada debe reservarse a lugares bien apartados: hospitales, geriátricos y tanatorios proliferan en las periferias de pueblos y ciudades, allá donde no alcance nuestra vista. Lo que no se ve no existe. Enfermedad, vejez y muerte, si no perturban, no existen. Rehuyéndolas, evitamos tener que nombrarlas. Y bien es sabido que todo aquello que carece de nombre tampoco existe. Prohibido nombrarlas, primer principio de la aseveración de un tabú.

Donigan Cumming (1997, Danville, California) en el proyecto *Pretty Ribbons* (1982-1993) fotografía intermitentemente los últimos once años de vida de Nettie Harris, una mujer que, aunque por entonces ya anciana y viuda, cuenta con una extraordinaria e intensa vida a sus espaldas, como periodista, modelo, actriz y madre de tres hijos. La obra muestra la decrepitud fisiológica de un cuerpo que contrasta fuertemente con la actitud vital de quien no se rinde ante la inminente extinción. La propuesta se concreta en distintas series fotográficas, dos publicaciones y un vídeo, *A Prayer for Nettie* (1993), registro del último verano de Nettie y homenaje póstumo.

Es de justicia resaltar la valentía manifiesta en *Pretty Ribbons*, tanto por lo que respecta al artista D. Cumming como a la modelo Nettie Harris. El crítico Hans Michael Herzog, refiere el proyecto en términos de “acte de franchise – aussi bien de la part du modèle que du photographe” (Herzog, 1996) al contextualizarlo en las coordenadas sociales de su – nuestro – tiempo. Trátese de valentía o franqueza, lo cierto es que este tipo de obras nos conceden la oportunidad de cuestionarnos esos sobrevalorados principios de la aldea global y posicionarnos de manera algo más crítica respecto del modelo imperante.

Semejante valor es igualmente atribuible al proyecto *Cárcel de los sueños* (1987-93) de la artista de adopción mexicana Vida Yovanovich (La Habana, Cuba, 1949). Esta propuesta constituye un retrato coral de un grupo de ancianas que cohabitan en un asilo próximo a la Villa de Guadalupe, en México. El encierro, el olvido y la muerte son el último bastión de estas mujeres mayores y desahuciadas. El proyecto se muestra a través de una serie de 45 imágenes y una publicación de idéntico nombre.

En ambos proyectos, *Pretty Ribbons* y *Cárcel de los sueños* (Figura 1, Figura



2), sus artistas nos revelan sendas muestras del período vital en el que la persona comienza a bosquejar su deceso, en la antesala de la muerte. Pero, pese a unas actitudes artísticas cercanas y a abordar idéntico asunto, Cumming y Yovanovich, parten de visiones personales distintas y emplean modos de proceder diferentes, tal y como se expone en este texto, ofreciéndonos dos versiones complementarias sobre la vejez; nombrar y mostrar para desmontar el tabú.

Casi siempre, un título enuncia el contenido parcial o total de una obra y, en el caso que nos ocupa, sus denominaciones no sólo los prefiguran sino que igualmente preconizan su complementariedad. De un lado, *Cárcel de los sueños* está formado en primer lugar por un sustantivo de connotación negativa al tildar la etapa de la vejez de cárcel o prisión, que ata o priva de libertad a un individuo. Y, en segundo lugar, el complemento del nombre agrava el perjuicio, dado que la reclusión no priva sólo de libertad física sino que, todavía más, despoja al individuo inclusive de su libertad mental, de su libertad para soñar. El nombre del proyecto es, pues, una apelación nostálgica en tanto que muerte anunciada de unos sueños latentes condenados a extinguirse a la par que los cuerpos que los sustentan. Esta primera reflexión surge a partir de la consideración del tema global enunciado por el título de la obra junto a una observación detenida del retrato grupal de ancianas. No obstante, si incluimos en el análisis los autorretratos de la artista al lado de octogenarias del geriátrico, el título propone otro significado plenamente autobiográfico y que, con acierto, ha descrito Elena Poniatowska, quien relata la situación “como los años que aprisionan a la fotógrafa que vive en carne propia el encarcelamiento de sus sueños” (Poniatowska, 1997).

En el extremo opuesto se sitúa *Pretty Ribbons*, título que de ningún modo debe interpretarse de manera literal, tal y como advierte Herzog (op. cit.) Su nombre apela, principalmente y entre todos los significados posibles, a los vínculos (lazos) que N. Harris mantiene con las personas queridas que comparten con ella ese abiertamente reconocido momento final de su vida y en el que D. Cumming tiene reservado un lugar especial. *Lazos bonitos* dibuja el puente que se tiende entre el artista y su modelo; habla de un tiempo vivido y compartido, de una excepcional relación forjada entre ambos durante el transcurrir de más de una década. De hecho, la relación entre Nettie y Donigam, el encuentro entre ambos, funciona como el verdadero impulsor y promotor del proyecto. No es de extrañar, por tanto, que una expresión metafórica del término *relación* designe el proyecto *Pretty Ribbons*. El encuentro entre Cumming y Harris se concibe *a modo de* una prolongada conversación, a la que tan sólo logra poner fin el fallecimiento de ella en 1993.



**Figura 1-2** · Vida Yovanovich, Carcel de los sueños (1987-1993). Fuente: <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/vida/vida12sp.html>

**Figura 3** · Donigam Cumming, Pretty Ribbons, (1982-1993): 10 de Abril de 1992. Fuente: Hans-Michael Herzog (1996) Donigam Cumming. Pretty Ribbons, Zurich: Stemmler.

Desde que se conocieran en 1982, el artista ha proclamado en repetidas ocasiones una profunda admiración por Nettie Magder Harris, no sólo por resultar una modelo de excepción sino principalmente por su extraordinaria personalidad, tal y como atestiguan algunos de sus biografías. Nettie Harris nació en 1912 en Ontario (Canadá), la segunda de once hijos de una familia judía. Se inició pronto en el periodismo, su vocación, en el Toronto Star, en los años 30. Conoció a su marido Ted Harris, editor durante varias décadas del desaparecido Montreal Herald, mientras cubría un congreso en Montreal. Tuvieron tres hijos, todos ellos también periodistas. El mérito no fue tanto que una mujer se dedicase al periodismo hacia mediados del siglo pasado, como su voluntad de compromiso con su entorno social más próximo. Mientras sus coetáneas frecuentaban clubs sociales, Harris, por ejemplo, se dedicaba a través del periodismo de investigación a destapar un caso de corrupción tras la muerte sospechosa de un magnate americano de la época. Mantuvo siempre ese compromiso. Poco antes de morir, vivía pendiente de una máquina de escribir que utilizaba para ayudar a sus compañeros de la residencia de día que frecuentaba. Le fallaba la vista ante la pantalla del ordenador pero era una excelente taquígrafa y escribía la correspondencia de sus compañeros impedidos. Falleció a los 81 años.

La relación entre Cumming y Harris estaba garantizada, una relación en la que – valga la manida expresión – el primero propone y la segunda dispone. Ella elige las poses y los atuendos, dirige los *attrezos* y reorganiza todos y cada uno de los detalles de las composiciones. Se manifiesta extremadamente lúcida a la hora de dejarse representar, consciente del testimonio que constituye y de su gran trascendencia como referente único, no ya sólo en el ámbito estrictamente artístico, sino, y sobre todo, para el extra-artístico, como un último y definitivo testimonio de compromiso con la sociedad.

Su representación se halla en el polo opuesto al *cliché* reproducido por Yovanovich, en *Cárcel de los Sueños*. Esta última reedita el estereotipo descrito de manera singular por Laurent Graff en referencia a otra imagen de la vejez, en este caso literaria, de Mireille, la anciana coprotagonista de su novela *Els dies felïços*. Las mujeres retratadas por Yovanovich – podría decirse – son todas ellas la misma: “una viejecita como tantas otras, que la edad y el aspecto reducen a un prototipo, a una imagen, a un cliché, como si no hubieran tenido una vida anterior, como si no tuviese historia. Sus arrugas no son la marca del tiempo, sino un hecho sin pasado ni futuro, solo indican la proximidad de la muerte. Eso sólo es lo que parece hoy, anclada en la vejez, sin ningún mañana que permita verla de otra manera” (Graff, 2004).

La de Harris de Cumming no se corresponde con este *topos*. Por un lado,



**Figura 4** · Vida Yovanovich, Cárcel de los sueños, (1987-1993). Fuente:  
<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/vida/vida6sp.html>.

**Figura 5** · Donigam Cumming, Pretty Ribbons, (1982-1993):  
25 de Mayo de 1990. Fuente: Hans-Michael Herzog (1996)  
Donigam Cumming. Pretty Ribbons, Zurich: Stemmler.

**Figura 6** · Donigam Cumming, Pretty Ribbons, (1982-1993):  
27 de Abril de 1991. Fuente: Hans-Michael Herzog (1996)  
Donigam Cumming. Pretty Ribbons, Zurich: Stemmler.

no existen tantos referentes ni predecesores ni coetáneos similares. Y por otro, Harris es ciertamente única; es esa otra piel en la que desearíamos, sin duda, enfundarnos en nuestra propia vejez y desprender, como hace ella, ante la inminencia de la muerte, ese exultante olor a vida.

En lo concerniente al supuesto documentalismo atribuido a ambos trabajos destaca “el deseo de documentar fotográficamente todo aquello que está destinado a desaparecer” (Zamorategui, 2014), justificación ulterior de todo material documental. A tal empeño el factor tiempo se torna imprescindible: once años comparten Cumming y Nettie en *Pretty Ribbons* y seis permanece Yovanovich junto a las mujeres del asilo. En el caso de Cumming, además, este articula su proyecto a la manera de un álbum de fotos biográfico, fechando las imágenes a pie de foto y aseverando así la reconstrucción pseudofidedigna del período final de Harris.

Sin embargo y asimismo, la dimensión artística se revela en sendas propuestas, a través de una latente reivindicación de la subjetividad, inherente a cualquier tipo de representación, inclusive la documental. En el caso de *Pretty Ribbons*, el componente artístico recae a partes iguales entre el artista y la modelo. La coexistencia de la continuidad del género documentalista y la ruptura, de la práctica artística, es asumida por el propio Cumming como un rasgo predominante en su obra. Desde ella, de hecho, se generan las imágenes *Pretty Ribbons*, una propuesta instalada en una dualidad permanente. La aparición de Nettie desnuda y vestida es una dicotomía reeditada con asiduidad por Cumming. Harris es fotografiada desnuda al lado de su refrigerador (la imagen más conocida del proyecto) y en idéntico encuadre vestida. También Nettie aparece con y sin ropa recostada sobre un colchón ajado en posición fetal. Cumming alude con esa doble representación al álter ego de Nettie para con Nettie misma.

De igual modo sucede con la alternancia entre una Nettie ora con los ojos muy abiertos o despierta, ora con los ojos cerrados, simulando dormir, que nunca profundamente dormida. Pues, en proporción, pocas veces Nettie dirige sus ojos a la cámara, aunque, cuando lo hace, es de frente y sin ningún temor, ni hacia su concurrencia *in situ* (el artista y su cámara) ni hacia su posterior público-espectador (nosotros). Su mirada es inteligente, viva y audaz. Por el contrario, a menudo mantiene sus ojos levemente cerrados. Sus “ulls clucs” (Formiguera, 2002) confieren a la imagen un aire más inquietante, si cabe. Esa mirada sellada nos remite a un juego vacilante entre un mirar sin ser mirado y una mirada introspectiva. Se trata de una invitación a mirar más allá de la fotografía, de la imagen representada, de lo que parece ser o de lo que creemos que



**Figura 7** · Vida Yovanovitch, Cárcel de los sueños, (1987-1993).  
Fuente: [www.pueg.unam.mx/revista3/?p=125](http://www.pueg.unam.mx/revista3/?p=125).

somos, un viraje hacia el corazón: “No es veu bé més que amb el cor. L’essencial és invisible als ulls” (Saint-Exupéry, 1946).

En referencia a la dimensión artística en el proyecto *Cárcel de los sueños*, esta es asumida de pleno por Yovanovich. La extrema vulnerabilidad de la mujeres que la artista retrata las imposibilita de cualquier tipo de participación activa, no quedando por ello exentas de la aceptación por pasiva que conlleva el ser tratado. En *Cárcel de los sueños*, sobre Yovanovich recae únicamente el compromiso, compartido en *Pretty Ribbons*, que implica revelar la condición del otro retratado, su muerte inminente y la propia. Pero, en tanto que opciones artísticas, ambos proyectos por igual y pese a todas las diferencias señaladas, procuran “resguardar la universalidad de la responsabilidad del otro, el principio obligatorio propuesto por Emmanuel Lévinas en el cual reconoce que la *precariedad de la vida* responsabiliza al uno del otro y ampara la compasión humana, pues esto es, lo único que se mantiene al margen de cualquier interés o ideología” (Zamorategui, 2014).

### **Referències**

Formiguera, Pere (2002) Ulls clucs. Barcelona:

Museu Nacional d’Art de Catalunya.

Graff, Laurent (2005) Els diez felços.

Barcelona: La Campana.

Herzog, Hans-Michael (1996) Donigam Cumming.

Pretty Ribbons. Zurich: Stemmler.

Poniatowska, Elena (1997) Cárcel de los sueños

de Vida Yovanovich. México: Casa de las Imágenes – CONACULTA – Centro de la Imagen.

Zamorategui, Israel (2014) Es una decisión de vida, vida frente a la muerte. [Consult. 2014-12-22]. Disponible en URL: [www.unam.academia.edu/IsraelZamorategui](http://www.unam.academia.edu/IsraelZamorategui)

# Adentrando os poros abertos de Cláudia Paim

*Entering the open pores of Cláudia Paim*

ANA ZEFERINA FERREIRA MAIO\*

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

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

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

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

**Palavras chave:** performance / corpo / dispersão.

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

**Keywords:** performance / body / dispersion.

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



coletivas de artistas ou multidisciplinares na América Latina.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



**Figura 3** · Claudia Paim, Corpopaisagem #1.  
Fotoperformance, Brasil (2012).

**Figura 4** · Claudia Paim, Amálgamas.  
Performance, Brasil (2013).

**Figura 5** · Claudia Paim, Fluoxetina.  
Performance, Brasil (2013).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Referências

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

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

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

Gagnebin, Jeanne Marie (1999) História e

narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva.

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

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

# Rosana Paulino: Fluxos e Assentamentos

*Rosana Paulino: Assentamento exhibition*

MARCOS RODRIGUES AULICINO\* & RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA\*\*

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

\* Arte Educador / Pesquisador.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina (UEL), Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA), Departamento de Arte Visual. Rodovia Celso Garcia Cid (PR 445) km 380 Campus Universitário. Cx. Postal 10.011 CEP 86.057-970, Londrina – PR, Brasil. E-mail: marcosaulicino@gmail.com

\*\* Professor universitário e artista visual. Par acadêmico externo desta revista.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Arte Visual. Rodovia Celso Garcia Cid, Pr 445 Km 380, Campus Universitário. Cx. Postal 6001, CEP 86051-990, Londrina – Paraná – Brasil. E-mail: roliv1@gmail.com

**Resumo:** A partir da Exposição Assentamento, este artigo reflete sobre determinadas imagens da artista visual brasileira Rosana Paulino, principalmente no que diz respeito às questões relacionadas ao lugar do sujeito e da condição da cultura negra na constituição da sociedade brasileira. Um olhar crítico para séculos de história faz nascer imagens contundentes que compõem um importante testemunho reflexivo de uma artista mulher e negra que questiona as atrocidades da sociedade a qual pertencemos e nela estamos nos constituindo enquanto sujeitos e coletividade.

**Palavras chave:** Cultura Negra / Assentamento / Identidade.

**Abstract:** *Based on the Exhibition Assentamento (Settlement), this article articulates approaches on specific images produced by Brazilian artist Rosana Paulino, mainly in respect to problems related to the place and location of the subject and condition of Black culture in the constitution of Brazilian society. A critical gaze on centuries of history bring to light strong images that compose an important reflexive story of a female and black artist who questions and evaluates the atrocities of the society to which we belong and constitute ourselves as subjects and collectivity.*

**Keywords:** *Black Culture / Settlement / Identity.*

## Introdução

Há algo de educador no trabalho de Rosana Paulino. Há algo de transformador quando nos deparamos com suas imagens – algo que vai se instaurando e



nos sacode, incomoda, faz-nos olhar para a história do Brasil e a história de nós mesmos. Rosana Paulino, artista visual brasileira, paulista, desde a década de 1990, utiliza em sua produção artística elementos da sua vivência familiar que ressoam na cultura de uma coletividade, a população brasileira, com seus laços diretos ou indiretos com a cultura trazida pelos africanos para o Brasil.

Rosana se situa num longo processo de articulação de imagens próprio da constituição da cultura brasileira em seus diferentes estratos e aspectos, os quais foram se instituindo como referência, ou que foram marginalizados, relegados e silenciados. Neste processo impuseram-nos um perfil homogeneizador, ora idealizando-nos, generalizando-nos, uniformizando-nos; ora nos colocando num lugar de margem. Rosana volta seu olhar para séculos da história brasileira e por meio de uma produção coerente e constante vai compondo um importante testemunho reflexivo de uma artista, mulher e negra que viveu e ainda vive as atrocidades desta sociedade à qual pertencemos.

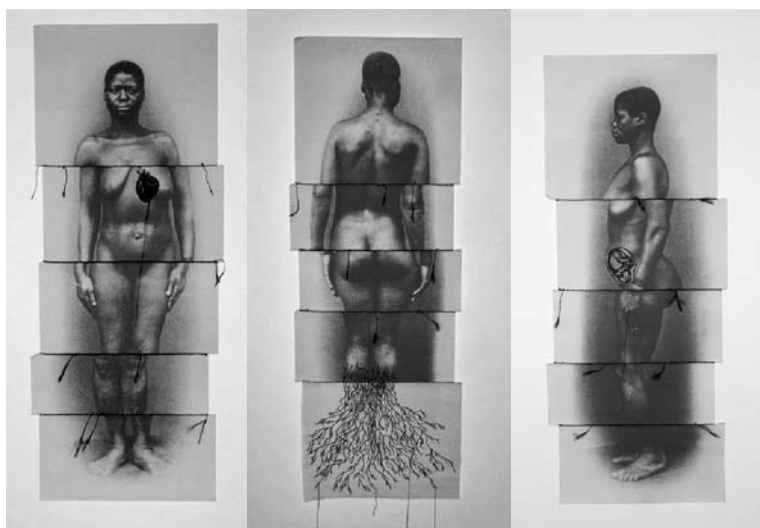
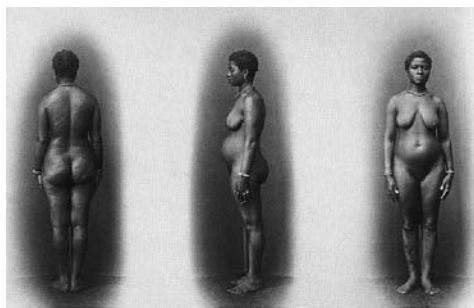
A partir de um olhar reflexivo sobre obras apresentadas na exposição *Assentamento*, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Americana, Estado de São Paulo, Brasil, no ano de 2013, o propósito deste artigo é discorrer sobre os modos como Rosana Paulino vem atuando no campo das artes visuais, principalmente no que diz respeito às questões sobre o lugar que a cultura negra e o próprio sujeito negro ocupa na constituição da sociedade brasileira.

### **Fluxos e Assentamentos**

Para a exposição *Assentamento*, Rosana Paulino se apropria das imagens de Augusto Stahl – uma série de fotografias tidas como documentais, realizadas sob encomenda do zoólogo Louis Agassiz, num projeto racista de cunho científico desenvolvido no Brasil entre 1865 e 1866 – e potencializa o seu caráter fragmentário. Por meio do corte e tentando recompor as imagens pelo ato da costura, a artista vai interferindo e buscando de algum modo dar sentido ou mesmo “atar” as partes – que não mais se ajustam – de um corpo (Figura 1 e Figura 2).

As imagens de Stahl têm o propósito único de tornar o ser humano objeto coisificado pela ciência. As imagens são apresentadas em suas três facetas: de corpo inteiro e despido, fragmentadas em três rígidas posições, de costas, de frente e de perfil. Este é um padrão catalográfico de imagens que trata o referente como objeto de estudo e de classificação.

As imagens articuladas por Rosana não se recompõem perfeitamente, como se sua integridade lhes tivesse sido destituída. Referem-se a seres que foram desagregados de seus afetos, de seus parentes, destituídos de suas identidades, línguas, saberes e crenças, sendo despojados da terra onde seus



**Figura 1** - Augusto Stahl. c. 1865. Fonte: The Peabody Museum of Archeology e Ethnology  
Fonte: [www.negromidiaeducacao.xpg.uol.com.br/intelectuais](http://www.negromidiaeducacao.xpg.uol.com.br/intelectuais)

**Figura 2** - Rosana Paulino imagens impressas sobre tecido, linóleo e costura pertencentes à instalação *Assentamento*, Museu de Arte Contemporânea de Americana, SP, Brasil, 2013.  
Fonte: [www.rosanapaulino.com.br/trabalhos](http://www.rosanapaulino.com.br/trabalhos)

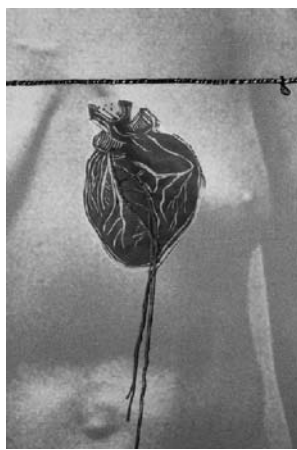
ancestrais estavam enterrados, única garantia de um lugar para além da morte. São condenados, portanto, a vagar pelos mares, ou por uma terra desconhecida e sem laços sagrados. Nesta outra terra tiveram que se reconstituir ao lado dos seus inimigos tribais, sob o chicote e as torturas dos capatazes. Como poderiam reconstituir suas vidas se nem o próprio corpo lhes pertencia mais, explorado como força de trabalho, usado até a cesura máxima da resistência? Como sobreviver a estas circunstâncias devastadoras?

Quando constituíam laços afetivos, procriavam para produzir mais mão de obra para o senhor. Os filhos eram tirados dos seios das mães, para que estas amamentassem os filhos das senhoras, o seu sumo sentimental.

O trabalho de Paulino resgata os fluxos de vida, as trocas econômicas do sistema colonial, a permanência de sistemas viciados, mas em constantes reformulações, através dos preconceitos e dos cerceamentos da maior parcela da população brasileira. O fluxo de leite branco que corre dos peitos das amas-de-leite que amamentam os filhos das senhoras; o fluxo de sangue vermelho do ventre das mucamas que pariram os filhos dos senhores, os miscigenados, muitos deles futuros senhores, senhores de suas próprias mães escravas, herdadas como propriedade em inventário. Os fluxos dos sentimentos, a escrava que com a perda de seu bebê, substitui seu afeto pelo bebezinho do senhor em seu colo. E ao mesmo tempo o ódio de quem maltrata, de quem controla e domina; de quem lhe tira tudo e só deixa o vazio, a senzala, os fundos da casa, do navio, do mar sem fim.

Trata-se de uma história de barbárie e estranheza (Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8). Mas a artista nos revela que é dessa barbárie, dessa estranheza, que brota também uma potência única, que nasce dessas idiossincrasias, dessas heterogeneidades e contradições. Aí está a possibilidade de se constituir novos laços, sem as ilusões da convivência simpática, mas assumindo as demandas, as lutas constantes da nossa sociedade desigual; desigual nas oportunidades, resultado de injustiças históricas que ainda se mantêm. Porém, a artista também revela que a nossa qualidade está nas nossas diferenças, na estranha mistura que não se amalgamou, mas gerou tantas outras identidades.

Com isso a artista fala muito mais das impossibilidades, e revela frustrações nessa nossa tentativa de ajustar o que não tem mais ajustes possíveis, unificar o que se caracteriza como partido, fragmentário, distinto. Seu trabalho, assim, se contrapõem aos ideais modernistas, que apesar de resgatarem o negro e a cultura dos afrodescendentes como parcela fundamental da cultura brasileira, procuraram apresentá-los num todo orgânico e unificado: o caldo cultural brasileiro resultado da harmonia entre o indígena, o negro africano, e o branco europeu. Rosana não quer reproduzir este discurso. As imagens que ela apresenta



**Figura 3** · Vista da Instalação Assentamento, Rosana Paulino (imagens impressas sobre tecido, linóleo e costura), "Fardos" (braços em terracota sobre pilha de lenha) e monitores de vídeo, Museu de Arte Contemporânea de Americana, Americana, SP, Brasil, 2013.  
Fonte: [www.rosanapaulino.blogspot.com.br](http://www.rosanapaulino.blogspot.com.br)

**Figura 4** · Rosana Paulino, *Fardos* – braços em terracota sobre pilha de lenha e detalhes de gravura sobre corpo de figura de mulher ambas as imagens pertencentes à Instalação Assentamento, Museu de Arte Contemporânea de Americana, Americana, SP, Brasil, 2013.  
Fonte: [www.rosanapaulino.blogspot.com.br](http://www.rosanapaulino.blogspot.com.br)

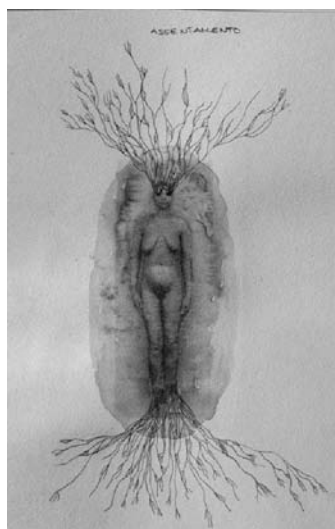
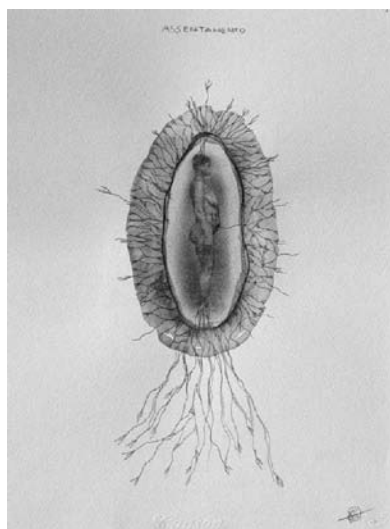
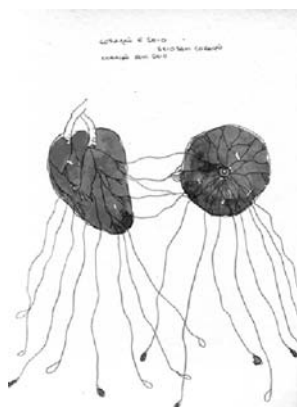
aqui revelam os desajustes, e não as fusões. O incômodo com as classificações pejorativas é potencializado. O que era considerado “feio” e “aberração” para o século XIX (noção estética contaminada por padrões classicistas euro-centrados), o resgate de Rosana traz novas visagens e novas leituras, em uma potência que se faz presente quando são revelados seus nós, suas contradições, seus paradoxos. Outras vozes vêm à tona, e não somente aquelas referentes aos padrões. Isso se dá com a retirada da imagem do lugar que lhe foi originalmente destinado, reinstalando-a para novos olhares, novos julgamentos e apreciações.

No projeto para a instalação *Assentamento*, Rosana Paulino traz a definição do dicionário Aurélio para o verbo “assentar” – “ato de fixar-se ou de estabelecer residência em algum lugar”. Esse trabalho de Rosana articula outras inserções da palavra sugerindo uma importante conexão da artista com as religiões afro-brasileiras, e a contundência dessa questão para a identidade e a diversidade que nos caracteriza. Rosana argumenta que “transplantados à força, os africanos e africanas que aqui chegaram trouxeram seus saberes e práticas. Assentaram aqui sua força, seu axé” (grifo dos autores), e volta ao Aurélio para revelar o sexto e último verbete, “6. Bras. Rel. *Ser, ou objeto onde assenta a energia sagrada de qualquer entidade religiosa afro-brasileira; assento*”. (Paulino, s.d.: s.p.)

No que tange ao Candomblé, a palavra “assento”, ou *ajobo*, define objetos nos quais é fixado o orixá, “o duplo sobrenatural do orixá fixado na cabeça de sua filha, ou seja, o *otá*, as ferramentas” (ver Lépine, 2004), mas também os recipientes nos quais esses objetos são “assentados”, e mais ainda, o local onde os recipientes são assentados, o “assentamento”. Além disso, todas as substâncias, sangue de certos animais abatidos ritualmente e ervas decoctadas e misturadas à água em rituais com canções sagradas, que revestem os objetos utilizados, fazem parte fundamental do “assentamento” e, assim também o constitui.

Rosana, neste trabalho, resgata uma das fontes fundamentais para a re-identificação cultural com a origem africana, tanto pessoal da artista, negra e descendente de africanos, como coletiva, rompendo com os sistemas de colonização ideológicos, inclusive o nosso sistema educacional, e apontando a diversidade como nossa maior potência cultural.

Fluxos e encontros, na maior parte das vezes violentos, os *trusts* e conglomerados capitalistas de ontem e de hoje, a presença massiva da propaganda e do apelo ao consumismo, formam um repertório de dominação e exploração tanto do passado como do presente, onde o dominador, o colonizador, também não passa incólume, ileso, pois incorporou elementos da cultura do colonizado, miscigenou-se e se transformou. É da força dessas transformações, desses fluxos e refluxos, dos assentamentos novos que se produziram



**Figura 5** · Rosana Paulino, Desenho da série Ama de Leite, acrílica e grafite sobre papel, 32,5x25 cm, 2005.

Fonte: [www.rosanapaulino.com.br/trabalhos](http://www.rosanapaulino.com.br/trabalhos)

**Figura 6** · Rosana Paulino, Mãe e filha – cegas, desenho da série tecelãs, aquarela e grafite sobre papel, 32,5x25 cm, 2003.

Fonte: [www.rosanapaulino.com.br/trabalhos](http://www.rosanapaulino.com.br/trabalhos)

**Figuras 7 e 8** · Imagens da série Assentamento de Rosana Paulino – Museu de Arte Contemporânea de Americana, Americana, SP, Brasil, 2013. Fonte: [www.rosanapaulino.com.br/trabalhos](http://www.rosanapaulino.com.br/trabalhos)

por aqui, que podemos reagir às novas demandas do capital, aos novos meios de alienação e coerção.

Esta realidade, recuada no tempo que o trabalho de Rosana nos faz ver tão bem faz refletir sobre o quanto necessitamos de uma educação que se paute em uma prática centrada na diversidade, naquilo que o processo histórico foi construindo de maneira tão contundente e desumana, que foi a supremacia de alguns sobre outros. Ainda hoje vemos, nos mais variados setores da nossa sociedade, as consequências deste processo construído de maneira tão determinante. Arthur Efland, nos lembra que:

*A crítica cultural pós-moderna começou a ter impacto no discurso educacional e tem propiciado o nascimento de uma pedagogia crítica. A pedagogia crítica freqüentemente questiona suposições e premissas do modernismo. [...] A esquerda educacional está interessada em mudar o status quo para que estudantes de diversos grupos étnicos, raciais e sociais experimentem uma igualdade educacional. Muitas vezes defenderam uma reestruturação radical das práticas educacionais, argumentando que o status quo beneficia alguns grupos enquanto desvia ou oprime outros. (Efland,2005:175)*

Estas reflexões de Efland acerca da necessidade de outra maneira de pensar e praticar educação vão ao encontro daquilo que Rosana Paulino postula tanto em voz, quanto em imagem. Em sua tese de doutoramento intitulada “Imagens de Sombras” a artista afirma:

*O objetivo desta tese é construir, através de trabalhos realizados na área de poéticas visuais, uma reflexão que procure compreender como a mulher negra é vista na sociedade brasileira atual e o modo pelo qual as sombras lançadas pela escravidão sobre esta população se refletem nas negrodescendentes ainda hoje, criando e perpetuando locais simbólicos e sociais para este grupo. (Paulino, 2011:5)*

Seus trabalhos não buscam redensões; ao contrário, revelam as constantes frustrações e inquietações da artista em relação à realidade do nosso meio contemporâneo. A artista propõe o movimento constante, ao produzir imagens, nos mais diversos meios e linguagens, desenhando, gravando, reproduzindo moldes e modelos, cerzindo pedaços esgarçados, ressignificando tudo a partir do que nos é imposto, pela coerção das mídias massivas, e inserindo outro “corpo” nesses espaços, fragmentos de corpos amontoados sobre pilha de lenha, como a clamar pelo fogo que tudo transforma. Rosana Paulino desconstrói para reconstruir sob bases mais sólidas, mesmo que o resultado nunca deixe o seu aspecto fragmentário, as suas cicatrizes. A dor é assentada, ela deixa marcas profundas, que nunca mais poderão ser esquecidas. O assentamento dessas marcas nos

traz a consciência de quais matérias e de quais espíritos somos feitos. Rosana Paulino vai tecendo sua obra por meio da memória. Toca numa dimensão de centro e margem, daquilo que foi instituído, para aquilo possível de se fazer instituir. Com sua produção artística potente, pulsante e constante, a artista mostra a si mesma e a nós, possibilidades e maneiras de nos reinventarmos, assim como Paulo Freire, que nos legou por meio de seus pensamentos e ações o desafio da transformação e a responsabilidade por ela. Freire nos ensina que:

*[...] As sociedades não se constituem pelo fato de ser isso ou aquilo; Sociedades não são, estão sendo o que delas fazemos na História, como possibilidade. Daí a nossa responsabilidade ética [...] A luta já não se reduz a retardar o que virá ou assegurar a sua chegada; é preciso reinventar o mundo. A educação é indispensável nessa reinvenção. Assumirmo-nos como sujeitos e objetos da História nos torna seres da decisão, da ruptura. Seres éticos. (Freire, 2001: 39-40)*

O trabalho de Rosana Paulino assim como de Paulo Freire aponta-nos maneiras de transformar, de nos reinventarmos enquanto indivíduos e enquanto sociedade. O trabalho de Rosana Paulino é também uma estratégia pedagógica, que se propõe em sucessão de movimentos, como a sucessão das marés que levam e trazem, é fluxo e assentamento. A maré bate aos pés de cada um que se aproxima do trabalho, e uma vez atingido, vai sair molhado desse encontro, vai saber que também é feito de água, de sal e de fluxos, e possivelmente poderá sair renovado, pois esse assentamento também lhe é benéfico. Somos todos acolhidos aqui. É a nossa cultura em sua diversidade, que aqui tem lugar, é aqui assentada.

## Referências

- Efland, Arthur (2005) *Cultura, sociedade, arte e educação em um mundo pós-moderno*. In: Barbosa, Ana Mae e J. Guinsburg (Ed.). "O Pós-Modernismo". São Paulo: Perspectiva, ISBN: 85-273-0711-1
- Freire, Paulo (2001) *A sombra desta Mangueira*. São Paulo: Olho d'Água, ISBN: 85-85428-15-5
- Lépine, Claude (2004) *Análise formal do panteão nagô*. In Moura, Carlos Eugênio Marcondes de (Ed.). *Culto aos Orixás*. Rio de Janeiro: Pallas. ISBN: 978-85-347-0237-9
- Paulino, Rosana. (2011). *Imagens de Sombras*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP



# Ilha errante: um ensaio sobre *Herança* de Thiago Rocha Pitta

*Errant Island: an essay on "Heritage"*  
by Thiago Rocha Pitta

LILIAN DE CARVALHO SOARES\*

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

\*Artista visual, fotógrafa. Mestre em Ciência da Arte, Especialista em Práxis e Discurso Fotográfico, Graduada em Educação Artística.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes (EBA), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Av. Pedro Calmon, n.º 550. Prédio da Reitoria, 7º andar, sala 701. Cidade Universitária / Ilha do Fundão. Rio de Janeiro, RJ, CEP: 21941-901, Brasil. E-mail: liliansoares22@gmail.com

**Resumo:** Este artigo pretende fazer uma reflexão ensaística sobre o trabalho “Herança” de Thiago Rocha Pitta, artista contemporâneo brasileiro a partir de um olhar poetizado e traçando um diálogo entre o conceito foucaultiano de heterotopia, as reflexões de Santiago Navarro sobre deriva, o conto Terceira Margem do Rio de Guimarães Rosa e o texto “Causas e razões das ilhas desertas” de Deleuze.

**Palavras chave:** Ilha / Herança / Deriva

**Abstract:** *From a poetic point of view and tracing a dialogue between Foucault's concept of heterotopia, the reflections of Santiago Navarro on drift, the Third Margin of the River by Guimarães Rosa and the text "Causes and reasons of the deserted islands" by Deleuze, this paper aims to make an essayistic reflection on the work "Heritage" of Thiago Rocha Pitta, brazilian contemporary artist.*

**Keywords:** *Island / Heritage / Drift.*

## Introdução

Thiago Rocha Pitta é um artista contemporâneo brasileiro, nascido em 1980 no estado de Minas Gerais, que trabalha com diversas mídias, desde pintura, passando por escultura e vídeo. Atualmente Thiago vive e trabalha em no estado de

São Paulo e mais recentemente produziu um vídeo intitulado "Atlas/Oceano" (2014). Seus trabalhos são um diálogo com a dinâmica da natureza tais como gravidade, leveza, umidade. Além disso, reflexões sobre o desvio ou a paisagem também estão presentes nos seus trabalhos.

Dentre seus trabalhos, este artigo pretende fazer um ensaio poético sobre um trabalho não tão recente intitulado "Herança" (2007). O trabalho em questão é um convite para tornar-se caminhante sem rumo, guiado por uma rosa-dos-ventos sem norte. O navegar é um fim em si mesmo, no genuíno estado do perdido. "Herança" é esta ilha desafixada de duas árvores deambulando mar a dentro. Por meio de um olhar poetizado e traçando um diálogo entre o conceito foucaultiano de heterotopia, as reflexões de Santiago Navarro (2011), o conto Terceira Margem do Rio de Guimarães Rosa (2001) e o texto "Causas e razões das ilhas desertas" de Deleuze (2006), este artigo pretende fazer um ensaio sobre este trabalho de 2007 no intuito de compreendê-lo como a construção de uma Ilha Errante.

### 1. Ilha Errante

Na imagem (Figura 1): um barco, duas árvores, o mar. A errância da embarcação é vestígio do constante sentimento de partida. No balançar marinho as folhas, elemento de aparente incoerência com a paisagem, acenam um adeus. *Herança* é esta ilha desafixada de duas árvores deambulando mar a dentro. Brota na imagem de *Herança* este espaço lacunar, vacante. E as palavras como um sopro procuram imergir neste convite à prática da deriva, nesta imagem-desejo de estar em algum lugar ali onde a embarcação navega com seu pedaço de continente.

Como não estranhar essas árvores quase humanizadas dançando ao sabor dos ventos e das ondas? Em uma avaliação talvez precipitada nos remeteremos as narrativas bíblicas de Noé. Contudo, a medida que a imagem vai no tempo nuances da imagem vão eclodindo ao olhar e ao pensamento. As árvores não estão sendo salvas de um dilúvio eminente, elas estão ali, dentro daquela canoa, nem larga, nem fina, mas resistente ao tempo. Para onde seguem?

A canoa carrega o vestígio de um continente e na mesma medida é uma espécie de utopia efetivamente realizada. Naquele pequeno espaço todos os lugares se encontram simultaneamente representados. Nesta mínima parte do mundo, neste pedaço continente todos os lugares estão representados, todos os espaços deambulam. Trata-se de uma utopia realizada, poderíamos por meio de uma abordagem foucaultiana dizer: heterotopia a deriva. O tempo escorre e o espaço brota. Espaço e tempo escapam a materialidade deste mínimo mundo a navegar.



**Figura 1** · Thiago Rocha Pitta, *Herança*, 2007. (vídeo 11')

Somos, diante deste todo que é parte, um adeus constante. Não podemos alcançar este pedaço deambulante de lugar. *Herança* torna-se prisioneira de sua própria partida e na mesma medida é sua mais sublime libertação, pois navega sem destino, sem rumo. Esta parte de continente está entregue ao “rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior de tudo.” (Foucault, 2013:12). As duas árvores acenando adeus pertencem a este lugar entre lugares, entre espaços. Esse deslocamento existencial de território sinaliza um deslocar-se de nós mesmos, uma espécie de separação absoluta.

A herança aponta para este legado do tempo e de uma liberdade de alcançar a terceira margem, esta linha invisível, mas presente de um lugar além. Há um abismo de lugar, que não está nem nas águas do mar, nem no terreno da costa. O entrelugar desta imagem carrega uma solidão e perambula em uma existência que ora se mostra, ora desaparece. A condição quase humana deste pedaço de continente passa a encontrar-se no inconstante. E desfazendo-se da linha que percorre, desencontra a si mesmo, e renasce um novo habitat em meio a deriva poética. Há nesta imagem a terceira margem roseana é um despertar do navegar sem rumo, do perdido, como uma e rosa-dos-ventos sem norte, sul, leste ou oeste. Há apenas essa enigmática embarcação a deambular gentilmente.

As pequenas embarcações têm com o corpo esta proximidade: carregam essa energia cósmica de serem uma espécie de ilha da impermanência onde a única morada possível é um estado de constante “flutuação”. As ilhas, por sua vez, carregam esse poder mítico de serem uma miniatura do mundo, um lugar de re-começo ao mesmo tempo que carregam a essência da origem – de uma segunda origem, diria Deleuze (2006). É esta condição imaginante que permite o distanciamento da realidade, faz brotar um ser em vertigem. A narrativa dos seres que habitam esse casulo aquático cria um lugar de “espaços do rio de meio a meio” (Rosa, 2001:75). A canoa não aporta em “nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio” (Rosa, 2001:77). Nesta linha silenciosa uma terceira margem se constrói a partir do incessante deslocamento. Nos alojamos nos desejos errantes, nos instantes lacunares em que sua matéria cósmica carrega esta essência de coisa sem margem. Passa a viver neste espaço separado do continente, torna-se fissura cigana. A geografia deste casulo de continente compõe-se do imaginário da transmutação do homem em ilha, um homem que se encontra separado do mundo. “Na ilha deserta, uma tal criatura seria a própria ilha deserta à medida que ela se imagina e se reflete em seu movimento primeiro.” (Deleuze, 2006:19) Na existência à deriva somos poetas navegando e coexistindo com essa natureza líquida. Esta geografia transmuta este pequeno barco com duas árvores em objeto vagueante. A morada instável é mar e canoa.

*A ilha é o que o mar circunda e aquilo em torno do que se dão voltas, é como um ovo. Ovo do mar, ela é arredonda. Tudo se passa como se ela tivesse posto em torno de si o seu deserto, fora dela. (...) A ilha é o mínimo necessário para esse recomeço, o material sobrevivente da primeira origem, o núcleo ou o ovo irradiante que deve bastar para re-produzir tudo.* (Deleuze, 2006: 21)

Neste sonhar ilha, tornar-se errante está na essência dessas instâncias que se dinamizam no rompimento do elo entre aquilo que somos na margem e aquilo que nos tornamos ao nos transformamos a partir da mínima parte o próprio mundo. Há aí um espaço que não se narra, não se descreve. Tudo é apenas um vestígio de um acometimento impossível de ser visto ou dito. Há a liberdade da força criadora, de um estado de entrega ao interminável, de um algo presente apenas no silêncio de uma solidão pura. Em *Herança* o que se transmite é essa consciência.

#### **Referências**

Deleuze, Gilles (2006) *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras. ISBN: 85-7321-248-9

Foucault, Michel (2013) *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva. ISBN:978-85-273-0109-1

Navarro, Santiago García (2011) *73 notas sobre a deriva (fragmentos)*. São Paulo: MAM 320

Panorama da Arte Brasileira.

Rosa, Guimarães (2001) *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 978-85-209-3915-4

Pitta, Thiago Rocha. [Consult. 2015-01-10]. Disponível em: URL: [www.thiagorochapitta.com/](http://www.thiagorochapitta.com/)

# Sensorimemórias: sensorialidades como matéria de criação em dança

*Sensormemories: sensorialities as a material  
of creation in dance*

THAÍS GONÇALVES\*

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

\* Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP e professora da graduação em Dança (Bacharelado e Licenciatura) do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará – ICA/UFC, no setor de estudos Técnicas e Práticas de Dança. Bolsista da CAPES.

AFILIAÇÃO: Frequenta o curso de doutoramento na Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Motricidade Humana (FMH), Doutoramento em Dança. Faculdade de Motricidade Humana, 1499-002, Lisboa, Portugal. E-mail: thgoncalves@hotmail.com

**Resumo:** Sensorimemórias conceitua a investigação de estados sensoriais que resultaram na obra Peças curtas para desesquecer, da Companhia Perdida, dirigida pela coreógrafa brasileira Juliana Moraes. Que conexões existem entre essa obra e as indagações ao corpo lançadas pelos artistas plásticos Lygia Clark e Hélio Oiticica? De que modos a sensorialidade pode potencializar a dança na contemporaneidade?

**Palavras chave:** sensorimemórias / sensorialidade / dança contemporânea.

**Abstract:** "Sensormemories" conceptualizes research sensory states that resulted in the work *Short pieces for unforgetting, the Companhia Perdida, directed by the Brazilian choreographer Juliana Moraes. Which connections can there be between this work and the questions to the body launched by the plastic artists Lygia Clark and Hélio Oiticica? In which ways can the sensoriality enhance dance in the contemporarity?*

**Keywords:** *sensormemories / sensoriality / contemporary dance.*

## Sensorialidade, uma ideia-corpo

A sensorialidade e os saberes do/no corpo como condição para a criação em dança. Como acionar corporalmente estados físicos que desafiem a

constituição de uma gestualidade artística? De que modo o foco no fator cinético pode implicar num outro modo de composição coreográfica? Com o desejo de investigar um modo diferente de acionar a sua criação em dança, a coreógrafa Juliana Moraes, diretora da Companhia Perdida, sediada em São Paulo (Brasil), realizou, entre junho de 2011 e março de 2012, um processo de pesquisa denominado *Sensorimemórias*, que resultou na obra *Peças curtas para desesquecer* e no lançamento do e-book *Estudos para sensorimemórias* (Moraes, 2012), o qual conta com textos de artistas convidados para ministrar workshops durante a pesquisa e com relatos das intérprete-criadoras.

As indagações lançadas por Juliana Moraes e o modo como seu processo foi conduzido será apresentado nesse texto para questionar a dança em sua contemporaneidade, tendo como panorama histórico a sensorialidade que atravessa e instiga a arte ao longo do século XX e que segue desafiando o corpo no tempo presente. Do início das experimentações em torno das práticas da Educação Somática, imbuídas em reunir corpo e mente, a tempos separados pelo predomínio do pensamento racional sobre as emoções e sensações, ao caráter performático das vanguardas modernistas e às obras dos artistas plásticos brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica, os quais trazem para o corpo do público a experiência a ser vivida com a obra de arte. Nos parecem proposições artísticas da ordem das ideias-corpo, ideias que se fazem no e pelo corpo e que invertem a seta de uma arte representativa, figurativa e ilustrativa que, até então, depositavam ideias no corpo.

### **1. Sensorimemórias e a criação em dança**

O processo de pesquisa de *Sensorimemórias* tenciona ser uma ideia-corpo, por tratar-se de um estudo dedicado a dar materialidade artística a memórias advindas de experiências sensorialmente impregnadas no corpo das intérprete-criadoras Carolina Callegaro, Isabel Monteiro, Érica Tessarolo e Flávia Scheye, bem como da bailarina e coreógrafa Juliana Moraes. A partida foi a investigação de estados sensoriais como um desafio à descoberta de diferentes gestualidades, desafiando as metodologias de criação até então vivenciadas pelo grupo. Para este estudo, foram convidados artistas e docentes da cena da dança e do teatro contemporâneos de São Paulo: Ana Terra, Gustavo Sol e Antônio Januzeli.

O objetivo foi de “libertar o corpo de estilos e técnicas enraizadas e possibilitar novas formas de exploração cinética a partir de experiências sensoriais profundas” (Moraes, 2012: 47). Assim, entre os workshops, houve a imersão no universo artístico de Lygia Clark, artista plástica brasileira cuja obra foi marcada pelo objetos relacionais, através dos quais eram produzidas relações

sensoriais quando o público tocava, brincava e experimentava a obra de arte. Os artistas plásticos Lygia Clark e Hélio Oiticica, entre os anos 1960 e 1980, evidenciaram o corpo como lugar de arte, processo, experimentação e encontro entre artista, obra de arte e público.

A partir dessa experimentação, primeiramente conduzida pela artista da dança Ana Terra, as artistas encontram respostas de movimentos particulares que classificaram como estranhos. Segundo Juliana Moraes, foi uma experiência que mobilizou o corpo para além da representação, no qual ele “não quer ser/fazer algo, ele simplesmente é” (Moraes, 2012: 47). Espasmos, pausas prolongadas, fluxos contínuos de movimentos são matérias compositivas resultantes da pesquisa. Para alcançar tais níveis de percepção cinética, constituindo o que a coreógrafa nominou de texturas, foi preciso colocar o corpo em estados físicos de atenção diferenciada, como um relaxamento tal que somente o tempo presente fosse instaurado, assim como o mover-se a partir da relação com os objetos relacionais ou a partir do toque do outro.

Com o ator Gustavo Sol, aprofundou-se a percepção de que os estados sensoriais eram variáveis em suas estruturas motoras, ora condensando-se e tornando-se matéria ora desfazendo-se, caracterizando-se como fugazes. Com isso, entendeu-se que era preciso potencializar estados sensoriais enquanto estavam acontecendo, pois não há modo de conter a energia que, certamente, irá passar. Domar o movimento mostrou-se um modo de empobrecê-lo. Era preciso dançar no fluxo das energias que se materializavam, tendo como estratégias de potencialização dos estados sensoriais a contaminação entre corpos, o diálogo e a troca de estados entre as intérpretes-criadoras.

A textura corporal, assim, se materializa quando há elementos significativos que a singularizam, dando a ela uma identidade, ainda que assumidamente provisória, “constante o suficiente para que a textura se concretize, porém aberta o suficiente para que ela possa se desenvolver criativamente no tempo e no espaço” (Moraes, 2012: 54). Estabelecido o entendimento da identidade das texturas, percebeu-se que havia eixos em torno dos quais o movimento se organiza e, então, o estudo levou ao estímulo de novas combinações cinéticas até encontrar uma variedade de texturas suficientes para a composição de *Peças curtas para esquecer* (Figura 1 e Figura 2).

E para isso, foram experimentados dispositivos de investigação como a condensação da qualidade de movimento em uma parte do corpo, alterar as graduações de intensidade dos fluxos de energia, articulações em diferentes partes do corpo, esvaziamento da energia, insistência em uma determinada qualidade de movimento. Junto a essas descobertas, o artista cênico Antônio Januzeli (Janô)





**Figuras 1 e 2** - Juliana Moraes, *Peças curtas para desesquecer*. Imagens do espetáculo da Companhia Perdida, São Paulo, Brasil, 2012. Fotografia de Cris Lyra.

inseriu a percepção de que os estados de presença não se são exclusivamente cênicos, mas que estendem-se e são transversalizadas pela percepção que se tem da vida. E, no caso das *sensorimemórias*, o protagonista é o corpo em ação.

Dito isso, as opções cênicas para a apresentação de *Peças curtas para esquecer* implicaram em um figurino que evidenciasse o corpo, ao mesmo tempo em que não o erotizassem, e um cenário simples, pois o objetivo foi de que o espectador tivesse como foco o corpo em ação. Assim como o processo, as opções dramatúrgicas se deram a partir de improvisações semi-estruturadas, incorporando à obra o próprio caráter de provisoriedade dos estados corporais evidenciados e estudados.

As peças foram assumidas, ainda, como estudos, não tendo como preocupação um produto final único e repetível, mas a apresentação de uma experimentação profundamente investigada pelas intérpretes-criadoras, cuja materialidade foi afetada pela perda de controle do corpo, por movimentos desarmonicos e descentralizados, ação em partes do corpo sem conexão direta com outras, movimentos involuntários, internalização do foco (olhos fechados), deslocamentos produzidos por descontroles internos. Elementos que se fazem presentes durante a apresentação da obra.

“Desenvolvemos estratégias para que a cada nova apresentação tenhamos que experimentar de novo em profundidade e não caiamos no vício da repetição oca” (Moraes, 2012: 64). Não há, nessa criação, uma encenação e nem uma ficção, mas uma concretude da experiência de lembrar os estados sensoriais pelo corpo. Trata-se, em nossa percepção, de uma sensorialidade a potencializar a dança ao desvendar uma metodologia de criação de caráter performático, que pretende e se constitui, ao mesmo tempo, por uma experimentação única, irrepetível, singular e no tempo presente de sua ação.

## 2. Sensorialidades em perspectiva

Embora as artistas da Companhia Perdida tenham estranhado as posturas, estados do corpo e texturas encontrados ao longo do processo de investigação das *sensorimemórias*, o que nos parece é que os caminhos de pesquisa estão em sintonia com o modo como Antonin Artaud, Hélio Oiticica, Gilles Deleuze e tantos outros artistas e filósofos descrevem as experiências artísticas e estéticas que não têm nome, que não podem ser categorizadas, definidas, representadas, mas que se dão no/pelo corpo. Algo parece dançar quando escapa das classificações, até mesmo a dança que foge de padrões estilísticos e estéticos previamente estabelecidos.

Historicamente a produção artística moderna e contemporânea vem se voltando de modo mais incisivo para o corpo em suas implicações somáticas, cinéticas, sensoriais, ampliando a ideia de uma percepção de mundo para além

das elaborações racionais. Mais do que as inovações nos formatos apresentados pelas obras de arte, os artistas passaram a indagar-se sobre o que estavam propondo para o mundo com suas criações. Transversalizando as artes, a performance passou a ser um dos elementos de conexão entre as diferentes linguagens artísticas, a exemplo de exposições propostas pelos surrealistas, nas quais as experimentações sensoriais já se faziam presentes.

Em comum, as vanguardas artísticas passaram a interessar-se por uma produção que não fosse figurativa, ilustrativa e representacional. O que os artistas passaram a desejar era uma arte dionisíaca, na qual as forças inconscientes, desmedidas e descontroladas pudessem ser evidenciadas. Na dança em início do século XX, a embriaguez do movimento passou a interessar artistas como as bailarinas Loie Fuller e Mary Wigman, com suas danças livre de técnicas e de passos coreografados. Rudolf Laban promovia experimentações com os corpos nus, em contato com a natureza, tendo como frase emblemática a ideia de que dançar é esquecer. As práticas somáticas, mais tarde denominadas como Educação Somática, investiram na ampliação do campo perceptivo do corpo, quebrando com o predomínio da razão sobre as sensações, emoções, percepções do/no corpo.

Em 1969, com a obra *O corpo é a casa*, Lygia Clark diz que, com seus objetos sensoriais, "o homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si" e que cada um "torna-se o objeto de sua própria sensação" (Clark, 1980: 35). Ao mesmo tempo, Hélio Oiticica, com seus parangolés, obras vestíveis e dançáveis, diz que a obra requer a participação corporal direta e que a dança, em sua percepção, é "in-corporação" (Oiticica Filho & Coelho, 2013).

## Conclusão

As questões da sensorialidade seguem interessando aos artistas da dança na contemporaneidade, na medida em que seus criadores cada vez mais interessam-se por uma dança livre de julgamentos morais porém próximas de preocupações éticas, poéticas e estéticas interligadas com a vida, em sua estranheza, em seus fluxos e descontinuidades. Uma arte que se faz no tempo presente, na singularidade de relações entre artista e público, reforçando um caráter performático e ordenado por uma lógica das sensações.

## Referências

Clark, Lygia (1980) *Lygia Clark: Textos de Lygia Clark, Ferreira Gular e Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Funarte.  
Moraes, Juliana (2012) *Sensorimemórias: um*

*processo de criação da Companhia Perdida*. São Paulo: E-book. ISBN: 978-85-914765-0-3.  
Oiticica Filho, Cesar e Coelho, Frederico (2013) *Conglomerado Newyorkaises*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue. ISBN 978-85-7920-107-3.

# Obstruir la mirada. La observación en el cine de Laida Lertxundi: Utskor: Either/Or

*Obstructing the gaze. The observation in Laida Lertxundi cinema: Utskor: Either/Or*

RITA SIXTO CESTEROS\*

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

\*Artista plástica, Doctora en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU) Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Campus de Leioa, Barrio de Sarriena s/n. 48940. Leioa, Bizkaia, Espanha. E-mail: rita.sixto@ehu.es

**Resumen:** El paisaje aparece en el cine de Laida Lertxundi con especial resonancia emocional, transformado por las personas que lo habitan. "Utskor:Either/Or" es un ejercicio de observación que se distancia del posible carácter romántico del paisaje noruego, por las interrupciones a la contemplación que Lertxundi construye desde la propia materialidad filmica.

**Palabras clave:** Observación / Contemplación / Cine experimental / Laida Lertxundi.

**Abstract:** *Landscape appears in Laida Lertxundi films with special emotional resonance, transformed by the people who inhabit it. "Utskor:Either/Or" is an observation exercise which grows away from the romantic character of the Norwegian landscape by the disruptions to contemplation that Lertxundi builds from the own filmic materiality.*

**Keywords:** *Observation / Contemplation / Experimental cinema / Laida Lertxundi.*

El paisaje tiene una presencia especial en el cine de Laida Lertxundi (Bilbao 1981). Afincada en Los Angeles, su formación con autores tan representativos del cine observacional como Peter Hutton o James Benning, ha contribuido a que los procesos de observación sean un aspecto clave en su trabajo. Heredera

consciente de las estrategias del cine estructuralista, construye imágenes-tiempo a las que dota de intensa carga emocional. La película *Ukstor:Either/Or* (7,5 min. 16 mm.) resulta especialmente apropiada para profundizar en el tipo de observación que Lertxundi practica. Rodada en el norte de Noruega en 2013, el paisaje del sol de medianoche parece situarnos ante un lugar especialmente privilegiado para la contemplación. Distanciándose sin embargo de una actitud romántica, recursos propios de la materialidad fílmica vienen a frustrar el deseo de contemplación presuntamente implícito en el film.

### 1. Contexto

Laida Lertxundi realiza esta película comisionada por LIAF 2013, una biennial que se celebra en las Islas Lofoten, situadas por encima del círculo polar ártico. El título elegido por los comisarios reformulaba el del famoso collage de Richard Hamilton en los siguientes términos: *Just What is it That Makes Today so Familiar, so Uneasy?*. Si Hamilton en los años cincuenta se preguntaba por el carácter tan diferente, tan atractivo, que los hogares tenían entonces, LIAF 2013 ponía el acento en ese aspecto tan familiar y a la vez tan incómodo, tan inquietante, con que vivimos el presente (Figura 1). El documento base del festival describía el actual estado de crisis como condición permanente; como un bucle, en el que las ideas que dieron forma a nuestro mundo se han vuelto insostenibles, a la vez que carecemos de alternativas que pongan fin a este limbo. Elegían cuatro conceptos para la reflexión: Extrañamiento, Sueño, Estancamiento y *Transición*.

Ukstor es una pequeña población, apenas media docena de casas –el mar, las montañas, las ovejas...; un lugar remoto, al que como en anteriores ocasiones (Araújo, 2013: 51-2) Lertxundi se desplaza con tiempo –dos meses y medio– y acompañada de un pequeño grupo de personas, de amigos que se convertirán unas veces casi en actores y otras en equipo técnico. El lugar llega a ser un personaje que no distrae a quienes lo habitan, al contrario, evidencia el paso del tiempo, trae a la conciencia el propio estar allí (Lertxundi, 2014b).

### 2. Familia

Así comienza: un interior doméstico, dos personas trajinando en la cocina, al frente una ventana se abre al espacio exterior: un árbol, el mar, en el horizonte las montañas. Antes de mostrar el título del film, la actividad cotidiana se verá interrumpida dos veces por brevísimos y cerrados planos de las montañas; pantallas rojas punzan los cortes. En estos intervalos, mientras permanece el ruido del cacharreo de la cocina, solo entonces, suena Bobby Bland. La señal



**Figura 1** · Lofoten International Art Festival 2013, Portada del Catálogo, Noruega (2013), diseñado por Moniker, Amsterdam.

**Figura 2** · Laida Lertxundi, fotograma de *Utskor: Either/Or*, 2013, 7,5 min., 16 mm. Imagen cedida por la artista.

**Figura 3** · Laida Lertxundi. Fotograma de *Utskor: Either/Or*, 2013, 7,5 min., 16 mm. Imagen cedida por la artista.

de carretera confirma el título (Figura 2) y el mar pasando de nuevo por el rojo nos devuelve al interior; el paisaje entra por la ventana donde una mujer y dos niñas están leyendo (Figura 3). Leen un pequeño fragmento de *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* escrito por Engels en 1884. La niña lee con dificultad – “Marx and my self”, dice por ejemplo – y se atasca una y otra vez; el inglés no es su lengua materna. Con paciencia la mujer repite y recupera el flujo, al tiempo que atiende a la más pequeña que se suma al coro.

El fragmento escogido pertenece al capítulo que Engels dedica a la familia monogámica (Engels, 2006: 68-90). En el recorrido histórico, la monogamia aparece como la primera forma de familia basada en condiciones económicas, concretamente en el triunfo de la propiedad privada. Se fundamenta en el predominio del hombre y su fin expreso es el de procrear hijos cuya paternidad sea tan indiscutible como lo será la adjudicación de la herencia. La mayor solidez en los lazos conyugales no aparece como una reconciliación entre hombre y mujer, sino “como la proclamación de un conflicto entre los sexos” (Engels, 2006: 72). Lo que de manera tan entrecortada la niña lee dice así: “La primera oposición de clases que apareció en la historia coincide con el desarrollo del antagonismo entre el hombre y la mujer en la monogamia” (ibid.)

“Al leer a Engels puedes *sentir* su feminismo” – decía Lertxundi (2014b). El texto le resulta familiar, lo siente como algo abierto, como un punto de entrada. Es aquí su manera de tratar lo político: un interior tan familiar en un paisaje tan idílico; un texto que tan tiernamente se atraganta, que con tanta serenidad la mujer va reconstruyendo fonéticamente. Lertxundi había utilizado la voz, la palabra cantada, siempre diegética; ahora es texto que se alcanza solo por el tiempo, por reconstrucción de la voz, de los sonidos que emiten los cuerpos, ante la explícita dificultad de la lectura ... *so Familiar, so Uneasy*: un tierno desasosiego que deja el significado en modo latente. Lertxundi, consciente de su género y sintiéndose en continuidad con el lenguaje artístico del minimalismo, necesitó desde el comienzo de su trayectoria responder a ese entorno estructuralista de dominio claramente masculino. La intensidad emocional con que calienta esas mismas estructuras, el amor y tanto llanto en sus títulos (*Footnotes to a House of Love, My Tears Are Dry, Cry When It Happens*) y en las canciones que suenan, vienen a reivindicar “como mujer (...) un modo de pensar y ver más directo y emocional” (Araújo, 2013: 54, v.et. Lertxundi, 2014a:9).

Pantalla roja / la cámara ha retrocedido para mostrar los tres asientos ahora vacíos y el cuaderno sobre el aparador, suena Reuben Bell y balbucea la pequeña mientras la cámara se acerca al paisaje/ otra vez rojo / y al lado de la



**Figura 4** - Laida Lertxundi. Fotograma de *Utskor: Either/Or*, 2013, 7,5 min., 16 mm.  
Fuente: [laidalertxundi.com/liaf\\_biennial.html](http://laidalertxundi.com/liaf_biennial.html)



ventana alguien recoge poco a poco el cuidado bodegón que ha acompañado la escena. Lo último, el altavoz que ha estado sonando.

El aquí y el ahora que venía caracterizando el cine de Lertxundi (Collado, 2013) se percibe en Utskor dilatado, tanto que la propia autora se ha referido a esta película como un “palimpsesto, habitado por otro lugar y tiempo” (Lertxundi, 2014b). Engels ha sido el primer invitado, enseguida llegará el segundo.

### 3. Sol de medianoche

*Transición*, concepto clave en LIAF 2013 lo es sin duda en esta película. Caracteriza el montaje su modo abrupto y el uso del color rojo como *transición* entre los planos, en su mayoría breves. El rojo al interponerse señala el corte, la *transición* en su calidad matérica se tiñe de símbolo. Es el mismo rojo que el del sol de medianoche: un sol que nunca llega a ponerse, que cuando parezca a punto de ocultarse volverá a remontar. La imagen cumple las condiciones del Romanticismo: el “rojo crepuscular” que C. D. Friedrich utilizaba, “siempre con el propósito de suscitar la inquietud mística” (Argullol, 1983:78). También la escena anterior del grupo familiar ante la ventana podría parecer próxima al Romanticismo. “Encuadres de la escisión”, llamó Argullol a las ventanas de Friedrich y seguidores: “De un lado se halla la reflexión, la conciencia, la racionalidad; de otro, el universo de los sueños. *Sueños que, como tales, se ven pero no se poseen ni se controlan*” (Argullol 1983: 57).

Pero el cine de Lertxundi no es solo imagen, está construido con cortes de duración tan visual como sonora. La imagen del sol de medianoche parece perfecta para la contemplación: el horizonte a un tercio, el sol en el centro, sugerentes montañas en los laterales, mientras la corriente de agua fluye serenamente hacia el observador en una trama impecable (Figura 4). Una voz viene a interrumpir la contemplación: la de Antonio Tejero, cabecilla del intento de golpe de Estado de 1981 durante la *Transición* Española.

Resulta quizá tan dramático como absurdo escuchar aquí: “Quieto todo el mundo”; el agua sigue su curso, nada se inmuta, ni los disparos que parecen querer intimidar al universo alteran lo que no era sino quietud. Pero la capa del palimpsesto se ha activado, el rojo *transición* revela su auténtica dimensión. “El montaje es muy abrupto, y hay este sentimiento de que algo va a estallar, un sentimiento familiar” (Lertxundi 2014b).

Lertxundi, que nació unos meses después del suceso, lo definía como un momento *either/or*: un momento de disyuntiva, de extrema tensión, dos opciones mantenidas como se mantiene el sol de medianoche (ibid.); un *either/or*, una de dos, un ultimátum que podría haber cambiado de manera muy drástica



**Figura 5** - Laida Lertxundi. Fotograma de Utskor: Either/Or, 2013, 7,5 min., 16 mm. Imagen cedida por la artista.

**Figura 6** - Laida Lertxundi. Fotograma de Utskor: Either/Or, 2013, 7,5 min., 16 mm. Imagen cedida por la artista.

la vida de las personas. Las cortinillas rojas se han acabado, ya no habrá intervalo rojo entre los planos.

#### 4. Contemplación de la contemplación

La película sigue: en el interior de un barco, ante una gran ventana la imagen de la familia monogámica al completo. Y el último plano que se mantiene en el tiempo: una mujer contempla el paisaje desde la popa, solo vemos la parte posterior de su cabeza, su pelo movido por la brisa, el zumbido del barco, la estela, el paisaje en retroceso. La cabeza llena el encuadre, de modo que en su contemplación oculta lo contemplado (Figura 5). Justo cuando podría liberar el paisaje, al iniciar su marcha, se corta el plano.

De nuevo nos acordamos de Friedrich, una parte considerable de su obra “pone de relieve que la mirada del hombre sobre la naturaleza es siempre *contemplación de la contemplación*” (Argullol, 1983: 67). Personajes de espaldas, estáticos y absortos, introducen al espectador en el fondo infinito del paisaje. Para poder aplicar el término paisaje, – según Maderuelo (1997:10) – “es necesario que exista un ojo que contemple el conjunto y que se genere un sentimiento que lo interprete emocionalmente”. El paisaje es más una construcción cultural que un lugar físico. Lertxundi utiliza el término “PAISAJE PLUS: una imagen del paisaje no, una imagen del cineasta en el paisaje” (Lertxundi, 2014c: 5) “ya que dentro de la toma hay alguien mirando al paisaje, lo cual admite e incorpora el hecho de que no es una experiencia directa, sino una mediación” (Araujo, 2013: 56).

Pero el cuerpo que media ahora en la experiencia del paisaje de Utskor viene a obstruir la mirada del espectador. Podría tratarse de la misma frustración que expresaba Kleist ante un paisaje marino de Friedrich: “Era así yo mismo el capuchino y era el cuadro la duna; pero aquello que yo debía mirar con anhelo no estaba: el mar. Nada puede ser más triste y más precario” (Kleist, H. 1987:134); identificación con el personaje que culmina en decepción. En Lertxundi: la ruptura de la suspensión crítica propia del cine, la desestructuración de la ficción. Y es que a pesar del presunto flirteo con aspectos románticos son evidentes las diferencias con que se aborda la relación con lo real. Si según Argullol (1983:66) “la *contemplación romántica de la Naturaleza* sólo secundariamente es una contemplación del exterior”, porque hacia donde se dirige la mirada “es hacia el interior, hacia el Inconsciente”, y la “contemplación deja de ser meramente física para convertirse en contemplación abstracta” (ibid: 68), el PAISAJE –en el diccionario de Lertxundi (2014c: 5) es taxativamente “un documento, no una abstracción.” Nada de minimizar al sujeto ante la inmensidad, al contrario, es

su cuerpo quien acapara en el tiempo la visión para impedir trascender. Puede resultar así impropio hablar de contemplación: "del latín *cum-templum* hace referencia al *templum*, es decir, al espacio acotado que ocupa el augur para observar o contemplar el cielo, (...) y extraer de él un mensaje divino" (López Silvestre, 2009: 24).

### Como conclusión: resistencia

Hay en Lertxundi una aproximación vitalista al paisaje, en ocasiones claramente lúdica; de mirada y escucha físicas, una experiencia corporal. No solo en *Utskor*, pero sí especialmente aquí, las continuas obstrucciones -desde el texto, la voz, la visión, el montaje- ponen claramente en crisis la idea de paisaje como construcción óptica (o como abstracción ocular). Quizá no está de más recordar cómo ya Cézanne -según Crary (2008: 276)- descubrió que mirar algo intensamente no llevaba a un entendimiento más pleno sino a su desintegración como forma inteligible. Durante la segunda mitad del siglo XX, experiencias como la del Neorrealismo, la Nouvelle Vague desembocando desde la Nouveau Roman, la Deriva Situacionista, o incluso el Land Art, y por supuesto cineastas como Frampton, Baillie o Benning, asumieron la observación en su complejidad. Lo interesante en Lertxundi es la inclusión del quiebro, del disturbio, la interferencia, la obstrucción que colapsa la mirada -la escucha, como si el proceso de contemplación que *Utskor* contiene como promesa, contuviera también su propio fracaso.

Decía Bergson (2006) que la percepción pura es un ideal, que solo podría existir en un ser absorto en la inmediatez de un presente instantáneo. *Utskor: Either/Or* se construye desde la presencia habitada por la memoria; una temporalidad dilatada que se condensa, constituyéndose en acto de resistencia. "Unyielding" es el término que la autora prefiere para nombrar eso que se resiste a ser representado (Araújo, 2013: 56). No es otra cosa el arte según Deleuze (2013): un modo privilegiado de resistencia.

Un interior con ventana, un giro desde el cielo, y lo último que suena son las esquilas de las ovejas.

## Referències

- Araújo, C. (2013) "Películas habladas" en *Arte y políticas de identidad* [en línea] vol 8, julio, 33-93, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, disponible en: [www.revistas.um.es/api/article/view/191651](http://www.revistas.um.es/api/article/view/191651) [última consulta 2015-01-6]
- Argullol, Rafael (1983) *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Bruguera. ISBN:84-02-09375-2
- Bergson, H. (2006), *Materia y memoria* [1896]. Buenos Aires, Cactus. ISBN: 9789872100049
- Collado, E. (2013) "Aquí y ahora: el cine de Laida Lertxundi". *Lumière/Xcèntric* 2013 [en línea] [última consulta 2015-01-6] [www.elumiere.net/exclusivo\\_web/xcentric\\_11\\_12/xcentric\\_12\\_13\\_02\\_lertxundi.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/xcentric_11_12/xcentric_12_13_02_lertxundi.php)
- Crary, J., (2008) *Suspensiones de la percepción*. Madrid, Akal. ISBN: 9788446021797
- Deleuze, G. (2013) "¿Qué es el acto de creación?" Conferencia en la Fémis, Paris, Escuela Superior de Imagen y sonido, 1987-03-17 [En línea] [última consulta 2015-01-05] disponible en: [www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks](http://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks)
- Engels, F. (2006) *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* [1884]. Madrid, Fundación Federico Engels, Colección Clásicos del Marxismo. ISBN: 84-962276-17-1 (El fragmento leído es el siguiente: *In an old unpublished manuscript, written by Marx and myself in 1846, I find the words: The first class opposition that appears in history coincides with the development of the antagonism between man and woman in monogamous marriage.*)
- Kleist, H. (1987) "Sentimientos ante un paisaje marino de Friedrich" [1810] en Arnaldo, J. (Ed.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid, Tecnos. ISBN: 84-309-1388-2
- Lertxundi, L., Estrada, J., Collado, E. (2014a) *Llora cuando te pase*. Bilbao: Alhóndiga Bilbao. ISBN: 978-84-616-8672-8
- Lertxundi, L. (2014b) "Setting soundtracks to the desert, the sea, and the sky" [Entrevista] Katie Bradshaw en *BOMB Magazine*, October 20, [En línea] Brooklyn [última consulta 2014-01-09] disponible en: [www.bombmagazine.org/article/1000289/laida-lertxundi](http://www.bombmagazine.org/article/1000289/laida-lertxundi)
- Lertxundi, L. (2014c) *Espacios de Libertad*. Playtime Audiovisuales (con motivo de la exposición "Visiones contemporáneas 006", DA2 Centro de Arte Contemporáneo de Salamanca)
- LIAF( 2013) Lofoten International Art Festival, Curated by Szefer Karlsen, A., Gonzalez-Sancho, E., and Bassam El Baroni, B. [En línea] Noruega [última consulta 2014-01-08] disponible en: <http://liaf2013.no/en/>
- López Silvestre, F. (2009) "Pensar la historia del paisaje" en Maderuelo (dir.), *Paisaje e historia*. Madrid, Abada. ISBN: 978-84-96775-65-7
- Maderuelo, J. (1997) *El paisaje* [Actas del II Curso: Arte y Naturaleza, septiembre 1996]. Huesca, Diputación de Huesca. ISBN: 84-86978-24-6

# [DF]\_códigos de actuación

## [DF]\_action codes

MARTA AGUILAR MORENO\*

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

\*Artista visual y Profesora en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Doctora en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad Complutense de Madrid (UCM), Facultad de Bellas Artes (FBA), Departamento de Dibujo I (Dibujo y Grabado). Greco, 2, 28040 Madrid. E-mail: maraguil@art.ucm.es

**Resumen:** DentroFuera [DF], formado por Antonio Areán y Julio Jara, actúa desde 2005 en Madrid y se define como colectivo generador de espacios y plataformas de intervención y acción artístico-social donde la autoría individual se diluye para dar paso a la creación colectiva sin nombres propios.

**Palabras claves:** Arte e inclusión social / Intervención / Acción.

**Abstract:** *DentroFuera [DF], formed by Antonio Areán and Julio Jara, the group performs since 2005 in Madrid defining themselves as a collective generator of spaces and platforms for artistic social-action intervention where the individual authorship fades to give way to the collective creation without proper names.*

**Keywords:** *Art and social inclusion / Intervention / Action.*

### Introducción

Cinco de enero, una tarde soleada de invierno, me encuentro en la terraza de la residencia La Madeja con la intención de profundizar en el recorrido artístico del colectivo DentroFuera. La finalidad es mostrar como con el arte es posible generar y modificar conductas en las comunidades, organizaciones e incluso cambiar los valores éticos. Como con el arte es posible favorecer el intercambio de experiencias, como a través de la herramienta del fracaso se puede conseguir la integración de personas que están en riesgo de exclusión, como con la creación de proyectos artísticos se puede favorecer la inclusión social generando nuevas audiencias para el arte (*Arte, fotografía participativa e inclusión social, s/d*).

La conversación deriva hacia la conflictividad de la vida cotidiana de nuestro entorno. Como consecuencia de la crisis, emergen nuevos protagonistas en el conflicto, afectando a nuevas capas sociales, produciéndose graves antagonismos. Personas arrumbadas, fuera del sistema, en definitiva aparcadas en la cuneta. Antonio Areán (arquitecto y artista) y Julio Jara (cantante, poeta y artista plástico) se cuestionan, desde el ámbito de la creación y la gestión artística, el sistema político, económico y social presente en lo cotidiano, abordando la realidad con la intención de hacer visible lo excluido.

DentroFuera no es un espacio como tal, sino un concepto. Es una galería ubicada en la calle Chindasvinto 78 del Bajo Carabanchel, en una residencia para personas sin hogar (*DentroFuera: Restos*, 2009). Pero no se trata de una residencia al uso sino de un espacio intermedio entre un centro de acogida y un piso normalizado. La Mini Residencia, que así la llaman, se concibe como un espacio residencial comunitario abierto y flexible con capacidad para doce personas sin hogar, donde Julio Jara vive como voluntario. Los usuarios llegan a la residencia por derivación del Albergue San Martín de Porres, detrás están los padres dominicos (*Fundación San Martín de Porres, s/d; 50 años. Fundación San Martín de Porres*. 2012).

DentroFuera, en *Música para Camaleones. El Black Álbum de la sostenibilidad cultural* (2012: 111), se autodefinen como:

*un espacio que no está localizado paradójicamente ni dentro ni fuera, sino detrás. Su objetivo principal es el desarrollo de acciones, proyectos y programas a favor del salud: - ¡Hola, qué tal!*

*DF es obra de los demás, no suya, porque pretende siempre en sus propuestas no ser el centro, sino los otros, tanto de dentro como de fuera. En este sentido, trabaja activamente con palmas, olés, jaleos y acompañamiento, con el fin de borrar todos los estereotipos y prejuicios que en un principio lanzamos hacia quienes no están localizados en nuestro propio centro.*

Comienza la andadura del colectivo artístico DentroFuera, participando en 2005 y 2006 en el *Día de los sin techo*, con el fin de favorecer el encuentro de las personas sin hogar entre las diferentes fundaciones de Madrid. Creadores de espacios de participación, se implican en la lucha contra estereotipos y mecanismos de la exclusión social. Talleres, conferencias, exposiciones, jornadas, incluso intervenciones de meses de duración, inciden en la importancia del proceso como causa primordial rehuyendo de los resultados, interesa destacar la implicación y potenciar experiencias. Algunas de las intervenciones realizadas son: *Pablo Tránsito*, 2005, taller con sesiones de dibujo, poesía, música y

teatro pilotadas por un escritor, un actor y dos artistas; *Dar la voz*, 2005, vídeo instalación en La Casa Encendida de Madrid; *Yo también pinto algo*, 2006, talleres y exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

### 1. La Residencia – Los visitantes acuden a la Mini

Tras las experiencias vividas estos años, el colectivo decide inaugurar en 2008 la galería DentroFuera, un lugar de encuentros, un espacio alejado de los circuitos habituales del arte, en la Mini Residencia, donde tendrán lugar intervenciones en la que participan y colaboran los residentes usuarios y todos los artistas participantes que se van sumando con sus acciones, como Isidoro Valcárcel Medina, Mireia Sentís, Gonzalo Cao, Iván Aledo, Belén Cueto, Jesús Acevedo, Fernando Baena, Teresa del Pozo, Jaime Vallaura, Rafael Lamata y otros.

Curiosamente se inaugura fuera, en la calle, con la intervención *Soy obra tuya*, 2008, que tuvo lugar en la Gran Vía de Madrid y consistió en subir la calle desde el número 73, donde se inició la acción, para finalizar a la altura del número 43, diciendo a la gente que se cruzaba con Julio Jara – “Soy obra tuya. ¿Me firmas?” y seguidamente se les ofrecía un rotulador para que firmaran sobre una bata blanca que llevaba puesta, para después de preguntarles “¿Cómo te llamas?” cantar flamenco con su nombre por la Gran Vía.

Continuarán diversas intervenciones en las que los artistas serán reconocidos no por sus obras sino por los encuentros tenidos con ellos. Destacaremos *Epílogo*, (Baena, 2009), trabajo de Fernando Baena y su equipo, consistente en poner orden e idear una vida a partir de una caja llena de fotografías abandonadas en una casa tras la muerte de su inquilino (Figura 1).

*Comer de sobras*, 2009, instalación realizada por Isidoro Valcárcel Medina tras culminar un largo proceso de colaboración con el Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Son los restos, los sobrantes del montaje de la exposición Los encuentros de Pamplona. Detrás, en el patio trasero del Museo, tendrá lugar la acción *Restos*. DentroFuera se desprenden de los restos generados por el catálogo y los deshechos de la exposición, arrojándolos a un contenedor. Detrás es una cuestión de posicionamiento, debemos destacar su actitud “ainstitucional”, trabajan en paralelo a la institución, nunca contra ella (Figura 2).

*Cielo*, 2010. Taller formulado para los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca con la intención de que tengan una experiencia, fuera del ambiente académico y supuestamente artístico, de convivencia con personas que no son de su entorno y con distintas realidades a las suyas. Los artistas invitados a los talleres son: Los Torreznos que intervienen con *el cielo en acción*; Joaquín Risueño con *el cielo pintado*; José Luis Montón con *el cielo oído* desde la guitarra



flamenca; explicado por la matemática Capi Corrales *el cielo científico y el cielo comestible* impartido por Rafael Suárez.

## **2. Tomamos la calle – FavourISfavour Gallery**

DentroFuera no es un espacio como tal sino lo forman las personas con las que se trabaja. La segunda etapa está marcada por la actuación en la calle, con la intención de dignificar, a través del arte, los lugares de inclusión. Para ello los protagonistas son los vendedores del periódico La Farola. Favour, situado en la calle Fuencarral 77, se resiste a acercarse a la institución... por lo que todos se desplazan a su lugar de trabajo convirtiendo el espacio en FavourISfavourR Gallery, una galería de arte en la propia calle (Figura 3).

Hasta ahora las intervenciones han sido sin ánimo de lucro, pero la necesidad de salir a la calle y trabajar con África lleva a crear la Plataforma Olaketal formada por DentroFuera y FavourISfavourR Gallery (*Palabras Habladas #4 Julio Jara y Favour is Favour Gallery*, 2011), firmando un convenio base entre ambos con fines lucrativos; el dinero recogido de las acciones la mitad será para Favour Kakati director de la galería y la otra mitad para comprar bono buses para todas las futuras galerías censadas (puntos de venta de La Farola) desde Sol hasta Quevedo (Figura 4).

ARCO Nigeria es una acción que tiene lugar durante la feria de arte en febrero de 2011. La fotografía de los participantes Bouba y Modibo Sididbe, fotografiados en la parte de fuera del recinto ferial, donde reparten tarjetas anunciando el stand de Nigeria, se enmarca como documentación de la acción, para a continuación ser subastada por FavourISfavourR Gallery con la intención de que diferentes espacios públicos o privados la adquieran temporalmente por un euro al día.

## **3. Universidad EN Tránsito – UCM**

Según palabras de Julio Jara, la mayor exclusión es no poder tener acceso a la cultura. Universidad EN Tránsito es una propuesta realizada por el Vicedecanato de Extensión Universitaria de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid a DentroFuera, con la intención de que los usuarios del Albergue San Martín de Porres y la residencia conozcan de cerca el funcionamiento de la institución para que así adquirieran confianza y sean conscientes de sus propias capacidades y recursos. La propuesta, durante el segundo cuatrimestre del curso 2011-12, radicó en realizar un trabajo conjunto para fomentar el encuentro entre mundos que a simple vista parecían estar muy alejados, la universidad y las personas sin hogar. Además de las clases habituales se realizaron diversas intervenciones fuera de las aulas con los usuarios, los estudiantes y los



**Figura 1** · *Epilogo*. Fernando Baena, 2009.

Fuente: [www.fernandobaena.com/old/performances/epilogo.html#](http://www.fernandobaena.com/old/performances/epilogo.html#)

**Figura 2** · *Restos*. DentroFuera, 2009.

Fuente: [www.dailymotion.com/video/xeraqc\\_restos\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xeraqc_restos_creation)





**Figura 3** · Favour!SfavouR Gallery.

Fuente: © Sofía de Juan, 2010.

**Figura 4** · Milton Mosquera, Favour Kakati, Julio Jara y Hugo Reyes (Olaketal Orquesta) en la acción de Miedo, Palabras Habladas, 2011. Fuente: [www.youtube.com/watch?v=2dwDe21W94c](http://www.youtube.com/watch?v=2dwDe21W94c)

profesores de las asignaturas participantes en el proyecto destacando el taller *El circo del mundo: el objeto y el equilibrio* en el que colaboraron Isabel Manteca e Irene Araus; la mesa redonda en la que participaron DentroFuera junto a Pedro Cabrera, Pedro García Romero y Tomás Guido; la exposición EN en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes donde exponen alumnos y usuarios juntos; el taller *Mitologías Subalternas* elaborado por Trinidad Irisarri recogido más tarde en un libro de artista; la realización de cortometrajes de la mano de Marcos Roca, entre otros.

La participación en el proyecto supuso un buen pretexto para fomentar la sensibilización de todos, alumnos y docentes, proponiendo la ayuda a la integración social de personas que están más fuera que dentro, en la cuerda floja. Con la intención de contribuir a un cambio social, a través de la participación del alumnado en proyectos artísticos donde se requiera compromiso y desarrollo de procesos de aprendizaje colectivos, se consiguió la participación activa de diferentes grupos sociales y se continuó con el proyecto durante el segundo cuatrimestre del curso 2012-13. Durante este periodo es de destacar la colaboración de la Asociación APURVA – Fomentando la Interculturalidad y el Desarrollo Comunitario, que impartieron el taller *Donde habito: imaginarios y construcción del espacio a través del dibujo y la fotografía*, donde se aplicaron los principios básicos de la metodología de la fotografía participativa, como herramienta de expresión y comunicación de experiencias y realidades sobre diferentes aspectos de la vida cotidiana (Figura 5).

En mayo de 2013, el alumno usuario Modibo Sididbe realiza una exposición en la Librería Enclave de Madrid donde muestra sus obras realizadas en la universidad, promovido por DentroFuera y FavourISfavour Gallery (Universidad EN Tránsito, s/d) (Figura 6).

Para concluir la intervención en la universidad, el tercer curso 2013-14 los alumnos usuarios son ya doctorandos y se convierten en conferenciantes, invitando a los alumnos universitarios a la *I Jornada de la Proximidad* en el Albergue de la Fundación San Martín de Porres. Se trata de dos mesas redondas. En la primera mesa se analizó el concepto de proximidad desde su significado hasta los riesgos que acarrea. En la segunda mesa se expuso la proximidad como forma de trabajo y colaboración conjunta entre entidades: Facultad de Bellas Artes de la UCM, colectivo artístico DentroFuera y la Asociación Apurva.

### **A modo de conclusión**

En la actualidad se está llevando a cabo el proyecto *Lista de espera*, donde grupos de personas se dedican a organizar fiestas bajo un concepto, con la comida



**Figura 3** · Universidad en Tránsito, UCM.

Fuente: [www.fundacionsmp.org/](http://www.fundacionsmp.org/)

**Figura 4** · Modibo Sidibe. Librería Enclave.

Fuente: [www.bellasartes.ucm.es/en-transito](http://www.bellasartes.ucm.es/en-transito)

como protagonista. Encuentros con el propósito de estar las personas juntas, crear una conexión emocional, fomentar la proximidad, vivir experiencias que luego puedan ser contadas fuera.

Con estas experiencias de intervención socio-artísticas, DentroFuera muestran las muchas posibilidades que ofrece el arte, no solo como herramienta de expresión sino como componente responsable de generar una conciencia crítica, ayudando a crear afán de superación, fomentando procesos de emancipación social y toma de conciencia de otras realidades para defender la igualdad de oportunidades.

### **Referències**

- 50 años. Fundación San Martín de Porres.* (2012) Memoria 2012 [Consult. 2015-01-08] disponible en URL: [www.fundacionsmp.org/descargas/MEMORIAFSMP2012.pdf](http://www.fundacionsmp.org/descargas/MEMORIAFSMP2012.pdf)
- Arte, fotografía participativa e inclusión social (s/d)* [Consult. 2015-01-08] Vídeo. Disponible en URL: [www.youtube.com/playlist?list=PLziAbsilqQqerl60N0Y7CnkPpaFcJmlt](http://www.youtube.com/playlist?list=PLziAbsilqQqerl60N0Y7CnkPpaFcJmlt)
- Baena, Fernando. (2009) *Epílogo*. Madrid: DentroFuera, [Consult. 2015-01-08] Vídeo. Disponible en URL: [www.fernandobaena.com/old/performances/epilogo.html#](http://www.fernandobaena.com/old/performances/epilogo.html#)
- DentroFuera: Restos* (2009) [Consult. 2014-12-20] Vídeo. Disponible en URL: [www.dailymotion.com/video/xeraqc\\_restos\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xeraqc_restos_creation)
- Fundación San Martín de Porres (s/d)* [Consult. 2015-01-08] Vídeo. Disponible en URL: [www.fundacionsmp.org](http://www.fundacionsmp.org)
- Música para Camaleones. El Black Álbum de la sostenibilidad cultural.* (2012) DentroFuera ISBN: 978-84-615-9060-5
- Palabras Habladas #4 Julio Jara y Favour is Favour Gallery,* (2011) [Consult. 2015-01-08] Vídeo. Disponible en URL: [www.youtube.com/watch?v=2dwDe21W94c](http://www.youtube.com/watch?v=2dwDe21W94c)
- Universidad EN Tránsito (s/d) [Consult. 2015-01-08] Disponible en URL: [www.bellasartes.ucm.es/en-transito](http://www.bellasartes.ucm.es/en-transito)

# Delineando Narrativas Visuais A/r/tográficas em Marcos Martins

*Drawing A/r/tographic Visual Narratives in Marcos Martins*

FLÁVIA PEDROSA VASCONCELOS\*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015.

\*Artista visual. Mestre em Artes Visuais – UFPB/UFPE, graduada em Artes Plásticas pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE.

AFLIAÇÃO: Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF), Colegiado de Artes Visuais, Grupo de Pesquisa Multi, Inter e Trans em Artes (MITA – CNPQ), Laboratório de Produção Didática em Artes Visuais (LAPDAVIS), Av. Antonio C Magalhães, 510, Country Club, Juazeiro – BA, 48902-300, Brasil. E-mail: flapedrosa@gmail.com

**Resumo:** Este artigo busca demonstrar possíveis linhas de cruzamento teórico e prático entre o trabalho artístico em instalação e escultura urbana do docente universitário, artista visual e pesquisador Marcos Martins com os discursos do Desenho na perspectiva de análise da formação do professor/artista/investigador com referência aos estudos de Irwin (2004).

**Palavras chave:** Desenho / Artístico-Educativo / Professor-Artista-Pesquisador.

**Abstract:** *This paper aims to demonstrate possible lines of theoretical and practical intersection between the artwork installation and urban sculpture from university professor, visual artist and researcher Marcos Martins with Drawing discourse on the analysis perspective of professor/ artist/researcher with reference to Irwin (2004) studies.*

**Keywords:** *Drawing / Artistic-educative / Professor-Artist-Researcher.*

## Entendimentos introdutórios

Trago neste artigo uma reflexão acerca das relações entre a teoria e a prática do processo criativo ao processo artístico/educativo, intentando demonstrar e analisar os meandros da formação do professor que atua também como artista



e pesquisador, vislumbrando a necessidade de sua ação nos campos da poética, da pedagogia e da investigação qualitativa nas Artes Visuais.

Com o uso de narrativas visuais e escritas, aproprio-me da visão de Viadel (2005: 260) e traduzo-as num olhar investigativo da Pesquisa em Arte/Educação Baseada em Artes Visuais focando nos aspectos artístico/educativos dos trabalhos escolhidos para análise.

### **1. Processos criativos, narrativas visuais e processos artístico/educativos**

Na literatura especializada em Artes Visuais, podem ser encontrados os seguintes termos quando se aborda o trabalho do artista em termos de produção do abstrato (pensamento) ao concreto (obra): Processos Criativos, Poéticas do Processo ou Poética.

Esses três denominadores visam tratar do território do fazer artístico sobre olhares que se diferenciam quanto ao como se pensa o fazer, a sua relação estética e a importância da obra ou produto realizado.

Ao mencionar processos criativos, além de unir o fazer com o criar, se atenta ao espaço que existe entre o que foi escolhido como meio ou técnica e as formas pelas quais se desenvolveu do pensamento a obra criada. A ideia de que uma obra artística é criativa é mais um viés dessa denominação. O processo criativo está ligado a uma organização do desenvolvimento da obra artística.

Poéticas do Processo condiz com a indicação desde o início de que todo processo envolveu-se de estruturas estéticas e com isso ele é esteticizado, ou seja, a produção da obra artística envolve fazeres específicos e condizentes com a produção, revelando um espaço que demonstra um olhar que classifica de maneira meticulosa cada fase da criação. As Poéticas do processo estão preocupadas em definir e defender um pensar/conceituar acerca do desenvolvimento da obra artística.

Quando se fala em Poéticas, por vezes, se confunde com Processos Criativos ou Poéticas do Processo. Poéticas são os usos estéticos apropriados durante ou após a produção da obra, podendo se referir a expressões que se interconectaram, e a elementos intersubjetivos que foram considerados no processo e na montagem da obra.

Por conseguinte, aplico as análises dos trabalhos de Marcos Martins a partir de uma reflexão que pontua os seus Processos Criativos como artista, visando um diálogo entre imagens e palavras, nas narrativas visuais e escritas.

Como são Processos Criativos realizados em períodos diferentes, trago o território e o imaginário (Durand, 1998), o território dentro do desenvolvimento da obra, e o imaginário ao considerar imagens mentais e vocabulário gráfico, os

quais participam do processo designado e desenhado na obra artística.

Por essa razão, as imagens escolhidas exibem Processos Criativos em que as imagens funcionam como indícios, traços que revelam narrativas visuais conversantes em Desenho com o espaço em que a obra artística reside e o público que a percebe, lê e pode com ela ter algum tipo de interação.

Como narrativas visuais compreendo imagens que conduzem a um olhar que a escrita não consegue atingir (Foucault, 1988), sendo uma imagem que não apresenta nem simplifica uma realidade em si e aborda aspectos que a realidade do contexto e de quem a produziu estão intrinsecamente conectados.

As narrativas visuais atuam neste texto delineando outras características da representação do artista em Desenho, não sendo a obra em si mas a ela remetendo interpretações, como registro dessa produção desenvolvida e registro da obra finalizada em seu espaço, aliando não como ilustração mas como um outro texto a ser lido e relido, contando o processo da produção da imagem com suas possíveis significações.

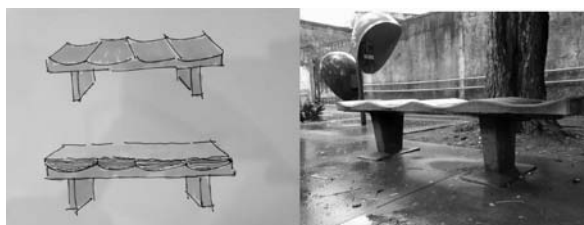
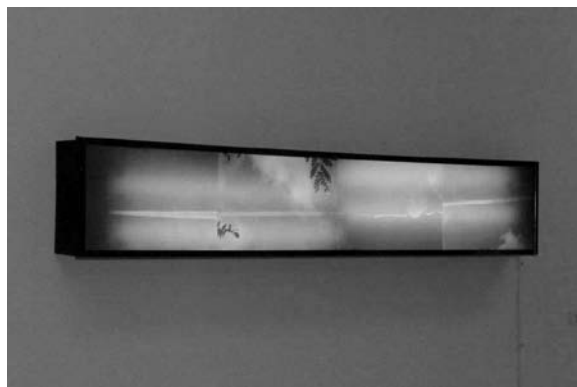
No que condiz aos processos artístico/educativos, infiro que estão entre a criação e o aprendizado, conectando e expressando representações que partilham as experiências construtoras de um conhecer e reconhecer crítico, possibilitadas nos interstícios do sistema de escolarização em Arte.

Dessa maneira, os processos artístico/educativos permitem que intersubjetividades prefiguradas das imagens mentais sejam ponto de partida para a produção, imbricando os Processos Criativos com a necessidade da representação, culminando em sua concretização em obras que se tornam produtos da inventividade e da imaginação (Francastel, 1983: 17).

Recordo que os processos artístico/educativos podem ser encontrados e evidenciados no trabalho do artista que leciona, correspondendo que o Processo Criativo, a docência e a investigação das práticas do criar e das práticas do educar são elementos que conduzem a pontes ampliadas no exercício da profissão, uma influenciando e contribuindo para a ressignificação da outra.

Relendo o exposto em Irwin (2004) acerca do tornar-se ou *becoming* e considerando as possibilidades de se interpretar o ensino, a criação e a pesquisa nas Artes Visuais na abordagem a/r/tográfica, entendo que o indivíduo atuante ativamente em ações e reflexões que partem de Processos Criativos e chegam a processos artístico/educativos, vai sendo configurado por meio das experiências da profissão um professor/artista/pesquisador.

Por isso, trago as características e as definições apontadas como presença significativa do professor/artista/pesquisador Marcos Martins na construção de uma relação que revisita o espaço não como lugar-comum de apresentação



**Figura 1** · *Linhas do Desejo*. Evento Fora-do-eixo. Fonte: Acervo cedido pelo artista. Superquadras de Brasília–DF, Brasil. (2007)

**Figura 2** · *Skyline*. SESC. Fonte: Acervo cedido pelo artista. Juazeiro do Norte – CE, Brasil. (2012).

**Figura 3** · *reprojeto #1*. Trabalho inédito de pesquisa doutoral na USP. Fonte: Acervo cedido pelo artista. São Paulo, Brasil. (2014)

de objetos, mas como espaço que é expandido (Kraus, 1984) por meio de uma releitura experienciada das poéticas que o Desenho traduz.

## 2. Desenhos em trabalhos de Marcos Martins

Por que uma análise acerca do Desenho nos trabalhos de Marcos Martins? O Desenho é o começo do pensamento visual. Do Desenho mantido em um vocabulário gráfico que vai sendo expandido com o tempo, ao Desenho consumado no ato do registro e plasmado na superfície, exponho que ele não se resume a uma linguagem, é representação expressa e simbolizada com o contexto.

Os trabalhos que descrevo e analiso a seguir estão em ordem cronológica e tem como semelhança as fricções e as linhas que coadunam com a realização de uma poética do Desenho em um processo artístico/educativo.

Aproximam-se do regesto e do inacabado em Salles (1998) são caminhos encontrados, destinos, em linhas que dão formas a aspectos expressivos em Instalação e Intervenção escultural urbana, como interferências no espaço, provocantes de olhares mais amplos.

Em *Linhas do Desejo*, de 2007, (Figura 1), Marcos Martins subverte o plano urbanista, utilizando palavra e linhas desenhadas pelo corpo no piso-teamento do gramado. O caminhar é Desenhado por um desejo do corpo que escolhe entre ladrilhos arquitetados e uma linha traçada em desvio, encurtando distâncias e trajetórias.

Em *Skyline* (Figura 2), de 2012, as fotografias justapostas em formato de instalação, unindo rastros de aviões no céu, desenharam uma linha nos espaços aéreos que conjugam as cidades de Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Fortaleza em uma trajetória de paisagens que se confundem em um só caminho.

No reprojeto #1, Marcos Martins demonstra um trabalho de pesquisa em processo, construindo um debate que vai do Desenho de projeto ao Design da obra produzida, interferindo no espaço urbano com uma obra que é também objeto utilitário. Ele relê as linhas em formas sinuosas que adentram um espaço do ergonômico e instigam uma conexão entre forma e fôrma, espaço visível e invisível.

## Conclusão

Os três trabalhos demonstrados têm em comum relações com poéticas do Desenho em um processo artístico/educativo desenvolvido por Marcos Martins, dando abertura a uma infinidade de leituras e releituras e se configurando como frutos de um tornar-se contínuo, em um indivíduo que caminha e traça trajetórias no ensino, na criação e na pesquisa.

Por fim, destaco que compreendo a dimensão qualitativa desses processos e reforço a necessidade de se repensar o Desenho nas tensões da atuação e da formação do professor/artista/pesquisador, assim como do Desenho como conhecimento que dá acesso a outras possibilidades de produção e reinvenção polissêmicas em teorias e práticas das Artes Visuais.

### Referências

- Durand, Gilbert. (1998). Imaginaire. In: Servier, Jean. (dir.). *Dictionnaire critique de L'ésoterisme*. Paris: PUF. 640-642.
- Foucault, Michel (1988). *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Francastel, Pierre. (1983). *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*. Coleção Vida e Cultura. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- Irwin, Rita L. (2004). A/r/tography: a metonymic métissage. In Irwin, Rita. L. ; Cosson, Alex de. (eds.). *A/r/tography: rendering self through arts-based living inquiry*. Vancouver, Canada: Pacific Educational Press. (27-38).
- Salles, Cecília Almeida. (1998). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, Annablume.
- Viadel, Ricardo Marin. (2005). 'La Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales' o 'ArteInvestigación Educativa'. In Viadel, Ricardo Marin. (ed.). *Investigación en Educación Artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje de las artes y culturas visuales*. Granada: Editorial Universidad de Granada. 223-274.

# La huella como andamio para una poética de la ausencia: una mirada a través de la obra de Graciela Sacco

*The mark as a scaffold for a poetics of absence.  
A look through the work of Graciela Sacco*

MARÍA GUILLERMINA VALENT\*

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

\*María Guillermina Valent: Artista Visual Profesora en Artes Plásticas, orientación Grabado y Arte Impreso. Profesora en Historia de las Artes Visuales.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Facultad de Bellas Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Calle 8 num 1326, 1er piso. 1900. La Plata. Argentina. E-mail: guillerminavalent@hotmail.com

**Resumen:** El siguiente artículo se propone indagar en el trabajo de la artista argentina Graciela Sacco desde una mirada conceptual, donde la construcción del discurso artístico se da en la relación dinámica del conjunto de los elementos que la componen. En este sentido reconocemos la configuración de un tipo de relato que se fortalece desde la ausencia. Y configura una poética tributaria del diálogo entre soporte e imagen impresa, en su calidad de huella.

**Palabras clave:** Imagen / Soporte / Huella / Ausencia.

**Abstract:** *The following article aims to look into the work of the Argentinian artist Graciela Sacco from a conceptual perspective, where construction of artistic discourse occurs in the dynamic relationship of all its parts. In this way, we recognize the configuration of a type of story that gets stronger from the absence. And set a poetic as a result of dialogue between media and printed image, as a mark.*

**Keywords:** *Picture / Media / Mark / Absence.*

*...a las ideas hay que tratarlas como espacios potenciales, las ideas son potenciales, pero potenciales ya comprometidos y ligados en un modo de expresión determinado. Y es inseparable del modo de expresión determinado. Es inseparable del modo de expresión, así como no puedo decir: "tengo una idea en general". En función de las técnicas que conozco, puedo tener una idea en un determinado campo, una idea en cine o bien distinto, una idea en filosofía.*

Gilles Deleuze (1987)

## Introducción

Las ideas de Graciela Sacco se constituyen obras involucrando una serie de elementos técnicos, materiales y retóricos indivisibles. Cada uno de ellos infiere en el conjunto de su propuesta de manera sustancial. Pero esto sucede no solo al interior de cada proyecto, sino también en el conjunto de toda su propuesta artística. Es singular ver como cada conjunto extiende sus límites por largos períodos de tiempo y de qué manera conviven el comienzo de unos con el desgaste de otros. O se desarrollan en tiempos simultáneos tocándose, impregnándose de sentidos.

Así lo demuestra su última exposición retrospectiva “Nada está donde se cree...” emplazada en el Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF de la ciudad de Buenos Aires a mediados del año 2014, donde bajo la propuesta curatorial de Diana Wechsler es exhibida una parte importante del trabajo realizado por la artista desde 1994.

En virtud de lo anterior hemos decidido remitirnos a un conjunto de obras que allí se encontraban y entre las cuales existen importantes elementos comunes que nos hablan de algunos posibles ejes de interpretación.

Se trata de la serie Cuerpo a cuerpo (Figura 1 y Figura 2), más específicamente la selección del conjunto: Botella (1996-2010), Matorral (1996- 2014), Enfrentados (1996-2009) (sala 2) . Y de la serie Sombras del Sur y del Norte (2001- 2010), más específicamente Victoria y Lanzapiedras ( Figura 2 y Figura 3). Ambas exhibidas en salas contiguas a las anteriores.

### 1. Luces que dejan huella, o un simulacro de la presencia.

Transitando por la muestra realizada en el tercer piso de lo que fuera el Hotel de inmigrantes, hoy MUNTREF, sentí la necesidad de repensar cual es el lugar de mi propia sombra.

Observando de qué forma aquella especulación de mí se acoplaba al terreno como testigo de la presencia y transitaba inevitablemente adherida a mi propia contingencia, pude reconocer algo que la obra de Graciela Sacco susurraba.

Como testigo del encuentro, la sombra resulta de un choque. La colisión de un cuerpo opaco que se interpone frente a un haz de luz.

Pero las sombras están sujetas a los cuerpos. En primer lugar al cuerpo



**Figura 1** · Graciela Sacco. De la serie *Cuerpo a cuerpo: Botella y Matorral* (1996-2014). Fuente: autora en la Muestra Nada está donde se cree... MUNTREF.

**Figura 2** · Graciela Sacco. De la serie *Cuerpo a cuerpo: Botella y Matorral* (1996-2014). Fuente: Graciela Sacco en la Muestra Nada está donde se cree... MUNTREF. En línea: <http://www.gracielasacco.com/> (Septiembre de 2014)

**Figura 3** · Graciela Sacco. De la serie *Sombras del Sur y del Norte: Lanzapiedras y Victoria* (2001-2010) Fuente: autora en la Muestra Nada está donde se cree... MUNTREF.

**Figura 4** · Graciela Sacco. De la serie *Sombras del Sur y del Norte: Lanzapiedras y Victoria* (2001-2010) Fuente: Graciela Sacco en la Muestra Nada está donde se cree... MUNTREF. En línea: <http://www.gracielasacco.com/> (Septiembre de 2014)



interpuesto, aquella opacidad densa imposible de ser atravesada y en segundo lugar, pero no menos importante, al cuerpo o territorio sobre el cual la silueta del primero se apoya.

Esta reciprocidad cuerpo-sombra, donde la segunda da cuenta de la presencia del primero, nos habla de una manera situada de ver el mundo. Cuerpos que impregnan sus sombras en territorios que copian aleatoriamente una silueta temporal.

En esta línea encontramos cómo, la correspondencia entre ambos elementos constituye un todo. Existen numerosos ejemplos de esta reciprocidad de alto calibre simbólico, pero nos resultan por demás significativos para este análisis los rituales mejicanos que Alma Barbosa describe:

*cuando se muere trágicamente, fuera del hogar, es imprescindible ir al lugar donde el cuerpo cayó y murió la persona para “levantar” su sombra y depositarla en un cuerpo simbólico, evitando así que el alma se cuelgue en el cuerpo de otra persona” (Diéguez, 2013 p.168)*

Por lo tanto uno remite inevitablemente al otro, o mejor dicho lo representa.

El conjunto de obras que nos ocupa especialmente juega con estas totalidades, desagregando cuerpos, manipulando sombras y refundando territorios.

Con diversas fuentes de luz, Sacco persigue opacidades, señala con tenacidad la existencia de los sólidos que ya no están y deja testimonio de su tránsito con sombras que han quedado fijas, y que como referentes de contigüidad devienen huella.

### 1.1. Fotografías como huellas

Lo que describimos se encuentra cerca de la lógica que articula al dispositivo fotográfico. Sobre todo su condición indicial. El registro de las luces y las sombras, da como resultado una imagen, que como huella da cuenta de los cuerpos confinados en un tiempo que pertenece al pasado. (Belting 2012: 268)

Analizada como fenómeno complejo, la fotografía es atravesada por una serie de conceptos en conflicto, que tensionan todo el universo previo a su aparición. Imagen y medio, semejanza y acontecimiento, copia y realidad.

Pero es innegable que la temporalidad del dispositivo fotográfico impregna sus imágenes. Así lo explica el historiador del Arte Hans Belting:

*Si bien en la fotografía confundimos la lógica de mimesis y analogía, que es de naturaleza metafórica, con la lógica del contacto y del rastro, que pertenece a la metonimia, es imposible separarla del acto que la produjo; es un image-act, o sea una incisión aguda en el sentido espacial y temporal (2012: 270)*

Por lo tanto, lo que resulta ser la mecánica de construcción de la imagen, el acto fotográfico, repercute con enormes consecuencias en sus niveles de interpretación.

Susan Sontag reflexiona entorno a la magnitud de este acto y afirma que "Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto, poder." (2012:14)

Pero los trabajos de la artista rosarina no se agotan en la fotografía, comienzan con ella, o mejor dicho con el acto fotográfico. En las dos propuestas las imágenes recuperan su condición de sombra, y con ella delatan la densidad de los cuerpos. No se trata de una toma fotográfica, sino de construir evidencia sensible de las corporalidades que ya no están. Darle entidad a la huella.

Desde 1994 la artista ha comenzado con esta búsqueda que indaga entre luces y sombras. Bajo el nombre "Escrituras solares, La heliografía en el campo artístico" fueron presentados los resultados de una investigación que realizara en torno a este recurso técnico y sus posibilidades retóricas en el campo del arte. En aquel momento conseguiría experimentar con emulsiones fotosensibles que le posibilitaron "imprimir imágenes heliográficas en todo tipo de superficies y lugares" (catálogo de la muestra 2014 MUNTREF).

En esta búsqueda, inicialmente técnica se encuentra el eje que articula la relación de la que hablábamos.

La heliografía, es lo que se denomina un procedimiento fotográfico de positivo directo. Se trata del registro de superficies opacas que son interpuestas entre una fuente de luz dirigida y una superficie fotosensible sobre la cual quedan visibilizadas las sombras de las primeras, de manera permanente (NB: la permanencia de estas impresiones es bastante relativa ya que una vez realizado el proceso de fijación, la superficie oscurecida continúa con una progresiva desintegración. La imagen continúa desvaneciéndose por efecto del contacto con la luz, la misma fuente que le dio origen, hasta desaparecer). Este procedimiento técnico fue abordado por la artista de manera exhaustiva. Soportes de diversa materialidad podían ahora ser la superficie fotosensible sobre las cuales fijar las sombras.

Salvando las distancias este tipo de registro nos recuerda la innegable relación de contigüidad del sudario cuando recibiera la impregnación fantasmática del cuerpo de Cristo sobre el textil. ¿evidencia de lo real?

De esta manera, al impregnar imágenes en diversidad de soportes, Sacco, no sólo las desplaza de su bidimensionalidad "neutra" (papel), sino que comienza a establecer diálogos con materialidades que operan en el nivel poético. Abrevando en la idea de que "la materia no es expuesta por su textura sino especialmente por su memoria, por la carga experiencial que la diferencia de otras materias (Diéguez: 2013: 248)

## 2. Imagen y dispositivo, diálogos para una poética de la ausencia.

Sacco nos propone revisar los artilugios de la luz exponiendo al máximo los hilos del dispositivo fotográfico. Y a través de estas estrategias nos invita a ser testigos de acontecimientos que nos preceden.

La idea de huella reviste una importancia sustancial en los problemas que atañen al Arte contemporáneo en general y el Arte Impreso en particular. Esta idea que corresponde básicamente al orden del síntoma, la sospecha, el indicio (cada uno con su particularidad) opera en el presente pero con una siempre sugestiva y necesaria referencia al pasado.

De manera general coincidimos en la teoría que menciona un desplazamiento teórico, donde una estética (clásica) de la mimesis, de la analogía, de la semejanza (el orden de la metáfora) daría paso a una estética de la huella, del contacto, de la contigüidad referencial (del orden de la metonimia) (Dubois, 1986)

Lo que visto desde la perspectiva de Eliana Diéguez se trata de un " giro hacia lo real en el arte contemporáneo (que) ha puesto de manifiesto el desplazamiento progresivo del dispositivo de la mimesis y del recurso metafórico para dar mayor presencia a las construcciones metonímicas y a la estrategia alegórica." (Diéguez, 2013 :247).

Por lo tanto, si como dice Eduardo Grüner, en la concepción posmoderna de la representación " la imagen reemplaza al objeto" y con esto pierden la relación conflictiva, o el punto donde la imagen arde, en palabras de Didi-Huberman, entonces Sacco otorgando nuevos cuerpos a las huellas restituye el conflicto.

Imagen y dispositivo son puestos en dialogo. Es así que las huellas se erigen como sobrevivientes que:

*designan 'algo que persiste y da testimonio de su estadio desaparecido de la sociedad' (Didi-Huberman, 2009, 52) sobreviviente como huella de lo que vivió en otro tiempo, de lo ausente, para que, desplazado a otros escenarios, como el arte contemporáneo, pueda dar cuenta de las acumulaciones matéricas y fantasmales que lo pueblan. (Diéguez 2013: 223)*

Tanto "Cuerpo a cuerpo" como "Sombras del Sur y del norte" se esgrimen desde la luz para escarbar entre las sombras y sus densidades. Representan multitudes, para señalar ausencias.

En el primer conjunto, las escenas de manifestaciones parecen enfrentarnos, pero no lo hacen. Impregnados sobre fragmentos de tablas corroídas, los manifestantes a escala 1:1 avanzan sobre el silencioso y enorme espacio de exhibición. Gritos que no se oyen, corridas que no avanzan, explosiones que están a punto de suceder.

Las tablas como cuerpos, restituyen la frágil materialidad de esos espectros incansables que auguran desvanecerse. Imagen y soporte (fotografía y tablas) se disponen de manera redundante y nos hablan simultáneamente de los opuestos: fragmento/conjunto, efímero/eterno.

El segundo grupo, va un poco más allá. El soporte ahora es el medio que produce la imagen, las tablas ya no son maderas ensambladas, son fragmentos que proyectan sus sombras sobre el espacio.

Los manifestantes que en el grupo anterior parecían enfrentarnos ahora nos incluyen. Mientras más nos acercamos al conflicto nuestra propia sombra queda atrapada en la imagen. La silueta pasiva y rígida que nos acompaña se acopla a la proyección y borra partes de la protesta, denunciando la actitud contemplativa que como observadores conservamos frente a la pura acción de la marcha.

Un inquietante lanzapiedras, anónimo y enorme, arroja su proyectil a su fuente de luz. En un acto sacrificial atenta contra lo que produce su propia imagen, como si intentara desnudar para nosotros los artificios que sostienen la inquietante escena. Denunciando que con sólo apagar la luz todo aquello desaparecería.

### Consideraciones finales

Hasta aquí pudimos dar cuenta de lo que entendemos como estrategias enunciativas propias de una poética que insiste en señalar la fragilidad del acontecimiento y con esto nuestra propia precariedad. La huella como indicio y sobre todo como sobreviviente se constituye en el andamiaje que rodea, sostiene y nos permite acercarnos al vacío.

Lo que inicialmente se entiende como una resolución técnica (heliografía) tiene notables consecuencias poéticas, conservando los rastros de la acción que la artista nos acerca. Quedamos en cuerpo presente sobre un territorio plagado de espectros, que sin más siguen en acción.

Si bien estas obras tienen una fuerte impronta política por la elección de su temática (la representación de la protesta), creemos que el sustrato político de mayor tenor se encuentra en la tensión que la artista construye entre los cuerpos presentes y los ausentes. ¿Una tensa convivencia pasiva, o la calma que precede la tormenta que fue?

### Referencias

- Belling, Hans (2012) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores.
- Deleuze, Gilles (1987) ¿Qué es el acto de creación? Conferencia en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS. (Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido) el 15 de mayo. Traducción de Bettina Prezioso, 2003. [En línea] Disponible en [www.estafetagabrielpulecio.blogspot.com.ar/2012/03/gilles-deleuze-que-es-el-acto-de.html](http://www.estafetagabrielpulecio.blogspot.com.ar/2012/03/gilles-deleuze-que-es-el-acto-de.html)
- Didi-Huberman, Georges (2014) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Diéguez, Ileana (2013) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: Ediciones Documenta/Escénicas.
- Dubois, Phillippe (1986), *El acto fotográfico. De la representación a la acción*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Grüner, Eduardo (2004) "El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura". *Revista La Puerta*. Año 1. Núm. 0. Facultad de Bellas Artes de la UNLP. La Plata. [En línea] Disponible en [www.publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wpcontent/uploads/2012/03/La-Puerta-N1.pdf](http://www.publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wpcontent/uploads/2012/03/La-Puerta-N1.pdf)
- Sontag, Susan (2012) *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Ed. Debolsillo.
- Wechsler, Diana (Ed.) (2014) *Graciela Sacco. Nada está donde se cree*. Catálogo. Buenos Aires: MUNTREF.

# Vazadores: um dispositivo de ruptura estética

*Vazadores: a device of aesthetic break*

BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER\*

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

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

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

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

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

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

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

## Introdução

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

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

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

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

### 1. “Vazadores”, o dispositivo

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

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

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

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



**Figura 1** · Vistas do Pavilhão Cicillo Matarazzo – Parque do Ibirapuera, São Paulo, Brasil, 2014. Fotografias do autor.

**Figura 2** · A obra *Vazadores*, de Rubens Mano, Foto de Juan Guerra, disponível em <http://www.bienal.org.br/post.php?i=633>

**Figura 3** · Vistas da área Parque (térreo) da 31ª Bienal de São Paulo – Pavilhão Cicillo Matarazzo, 2014. Fotografias do autor.

**Figura 4** · Vistas da área Parque (térreo) da 31ª Bienal de São Paulo – Pavilhão Cicillo Matarazzo, 2014. Fotografias do autor.

## 2. Área Parque

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

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

Para tanto, Oren Sagiv – que assinou o desenho da mostra – dividiu o Pavilhão Ciccillo Matarazzo em três áreas arquitetônicas distintas e articuladas: Parque, Rampa e Colunas. A área Parque é todo o andar térreo do edifício (4.512 m<sup>2</sup>) e conforme Sagiv “explora a transparência e a condição de fronteira entre o parque público e a exposição de arte, para configurar um espaço que estimule a interação social” (Mayo, 2014: 215). Atento a intenção original de Niemeyer, Sagiv manteve todas as entradas do pavilhão abertas.

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

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

## 3. Ruptura

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



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

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

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

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

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

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

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

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

### Conclusão: quando a arte toca a política

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

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

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

### Referências

- Antenore, Armando (2002) Sob protesto, Rubens Mano deixa a Bienal de São Paulo in *Jornal Folha de São Paulo*, Reportagem de Armando Antenore, São Paulo. [Consult. 2014-11-21]. Disponível em <[www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2405200210.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2405200210.htm)>
- Mano, Rubens (2013) O Espaço Enquanto Imagem Projetada. Palestra do artista Rubens Mano realizada na Escola da Cidade. [Consult. 2014-10-15] Disponível em <[URL:www.youtube.com/watch?v=kPWlK0yHFw8](http://URL:www.youtube.com/watch?v=kPWlK0yHFw8)>
- Mano, Rubens (2002) *Vazadores*. Foto de Juan Guerra. Blog Arquivo Bienal [Consult. 2014-10-15] Disponível em <[www.bienal.org.br/post.php?i=349](http://www.bienal.org.br/post.php?i=349)>
- Mayo, Nuria Enguita e Beltrán, Erick (org.) (2014) *Catálogo e Guia da 31ª Bienal de São Paulo – Como (...) coisas que não existem*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. ISBN: 978-85-85298-48-7 230.
- Rancière, Jacques (2010) *O espectador emancipado* (tradução José Miranda Justo) Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-06-2

### Agradecimento

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

# La experiencia expositiva como medio para superar una fobia en la obra de Visi Ortega

*The exhibition experience as a means to overcome a phobia in the work of Visi Ortega*

LUIS ÁNGEL LÓPEZ DIEZMA\*

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

\*Artista visual Licenciatura en Bellas Artes, Máster Universitario Producción e Investigación en Arte, Doctorando en Arte (FBAUGR).

AFILIACIÓN: Universidad de Granada (UGR), Facultad de Bellas Artes (FBA), Departamento de Pintura, Grupo de investigación Nuevos Materiales para el Arte Contemporáneo (HUM-611). Avenida de Andalucía, S/N, C.P. 18071 Granada, España. E-mail: luisangellopezdiezma@hotmail.com

**Resumen:** Este artículo se presenta como una aproximación a los elementos comunes en la obra de Visi Ortega, para comprender el sentido autobiográfico que caracteriza su trabajo. La superación de una fobia a través del arte contemporáneo como estrategia interdisciplinar.

**Palabras claves:** Miedo / Oscuridad / Danza / Luz / Performance.

**Abstract:** *This article is presented as an approximation to the common elements in the work of Visi Ortega, to understand the autobiographical sense that characterizes her work. Overcoming a phobia through contemporary art and interdisciplinary approach.*

**Keywords:** *Fear / Darkness / Dance / Light / Performance.*

## Introducción

El objetivo principal en la obra de Visi Ortega es la superación del miedo a la oscuridad desde el arte contemporáneo, entendiendo éste como un vehículo

racionalizador que le permite crear contextos reales en situaciones ficticias. Para ello hace uso de su propio cuerpo como soporte generador de espacios efímeros que construye mediante la danza, la luz o la usencia de esta (la oscuridad), enfrentándose a las diferentes funciones adaptativas que debe realizar para entender y asimilar el miedo espacial a oscuras y las diferentes estrategias mnemónicas que se generan para la superación de la fobia.

Para entender este proceso creativo, concebido aquí como catártico, nos detendremos en las funciones/reacciones corporales adaptativas frente al miedo a la oscuridad: acluofobia. Un análisis sobre las posibles adaptaciones racionales al medio que vincula las estrategias artísticas utilizadas en el proceso creativo, cuyo interés principal es la presencia del miedo y su vencimiento.

De la misma manera que profundizaremos en el concepto luz como fuente de energía, que condiciona al resto de elementos comunes presentes en sus obras: oscuridad, negro, miedo, superación y espacio-cuerpo-danza. El cromatismo negro, propio de la oscuridad y representación de la misma, es un elemento que redundante en la obra de la artista y sus connotaciones negativas derivadas de la sociedad occidental que se manifiestan de forma consecutiva en la cotidianidad del individuo, provocando una patología emocional derivada en fobia. El cuerpo y el espacio le proporcionan nuevas construcciones donde la danza actúa como nexo de unión, es decir, el cuerpo es sometido a contextos espaciales no convencionales, donde la oscuridad está presente, y es supeditado emocionalmente por la presencia de objetos visuales que les exportan a lugares creados por su propia imaginación.

Para concluir, revisaremos los diferentes trabajos que enfatizan las amplias estrategias constructivas, que la propia artista genera mediante la terapia expositiva aplicada a la experiencia como metodología para superar la fobia. Estas obras son entendidas como metáforas de una realidad social construida por el miedo, por el sentimiento de peligro real o imaginario.

### **1. El miedo irracional; la acluofobia**

Es necesario profundizar en el sentido autobiográfico que condensa la obra de Visi Ortega, nos referimos al sentimiento de miedo a la oscuridad que condiciona su forma de enfrentarse al mundo desde la infancia. Este miedo patológico desmedido generalmente causado por el hecho de que la persona no puede ver en la oscuridad, se denomina acluofobia. Un miedo irracional que se caracteriza por el pánico provocado en situaciones donde la no-luz está presente haciendo muy complejo la percepción visual de los elementos que componen lugares oscuros, provocando que el sujeto se encuentre en situación

de riesgo, realizando cambios fisiológicos y físicos corporales para afrontar el peligro real o imaginario.

Desde la aclofobia, a través de la creación artística, la artista pretende racionalizar y entender la forma de asimilar el miedo, imaginando el modo de salvaguardarse, no abdicando la consciencia sino llevándola a su punta más extrema. El proceso artístico es entendido como terapia de exposición, para la superación del miedo a los espacios oscuros y el estudio de estos comportamientos se convierte a su vez en las pautas necesarias para poder ser aplicadas a la superación del miedo irracional ante la oscuridad.

### **1.1 La luz como fuente de energía / La oscuridad como ausencia de vida**

Como apuntábamos al inicio del capítulo, el miedo a la oscuridad es una patología que la propia artista de forma autobiográfica canaliza a través de la creación artística expositiva, es decir, utilizando el espacio negativo, el espacio oscuro, para desarrollar las propuestas que marcarán a su vez unas pautas para percibirlo y concebirlo de forma diferente. Esta percepción no podría entenderse sin detenernos en el concepto contrario, la luz como experiencia sensorial con aspectos tanto físicos como emocionales.

Como elemento alegórico, la luz expresa seguridad, calidez, vida. Simbología positivista que en la obra de la artista se concibe como el principal arma para combatir el miedo. Por ello el término luz, no se entiende si no prestamos atención a la oscuridad, debemos tener consciencia que está ligado intrínsecamente ya que una no se produce si no está la otra, en palabras de Hegel “la luz pura y la pura oscuridad son dos vacíos que son la misma cosa” (Stoichita, 1999: 10). La determinación de luz viene dada por medio de la cantidad de oscuridad; y la determinación de la oscuridad es provocada por la cantidad mínima de iluminación y luminosidad que irradie el foco lumínico.

Por consiguiente entendemos la oscuridad como ausencia de luz y claridad para percibir los objetos, los espacios. La oscuridad es concebida en la obra de la artista como un territorio donde la ritualización hacia la espiritualidad se produce de forma más inmediata y factible, como un fenómeno que irrumpe de lo inesperado en la propia percepción visual del espectador y se convierte en una sensación inusual, ya que el sentido prioritario de la vista no obtiene la referencia visual que cotidianamente percibe.

### **1.2 La danza como estrategia del proceso creativo**

Para terminar de comprender la obra de Visi Ortega es necesario detenernos en el sentido ritual de la escena en el contexto creativo a través del cuerpo, el

espacio, el movimiento y el sonido, prevaleciendo éstos ante la percepción visual. El cuerpo como contenedor, como espacio y las diferentes funciones adaptativas que debe realizar para entender y asimilar el medio espacial a oscuras.

Para ello la artista hace uso de la danza como un lenguaje vivo que habla del hombre y es utilizado como mensaje artístico que se proyecta a una realidad superior donde con imágenes y alegorías se establecen relaciones más íntimas entre las emociones y la necesidad de comunicar del ser humano (Wigman, 2002:17).

El movimiento natural a través del gesto conforma un sentido y un significado connotativo y estético, que a su vez puede estar concebido y estructurado. Es un arte de representación que utiliza el cuerpo como medio de expresión:

*El cuerpo como espacio, como contenedor y emisor de emociones, que a su vez establecen límites entre lo corpóreo y lo vacío, entre lo interior y lo exterior; dicotomías establecidas análogas a la luz y la oscuridad que conforman a su vez el espacio y lo definen (Ortega, 2012:69).*

## 2. Miedo (2007-2010)

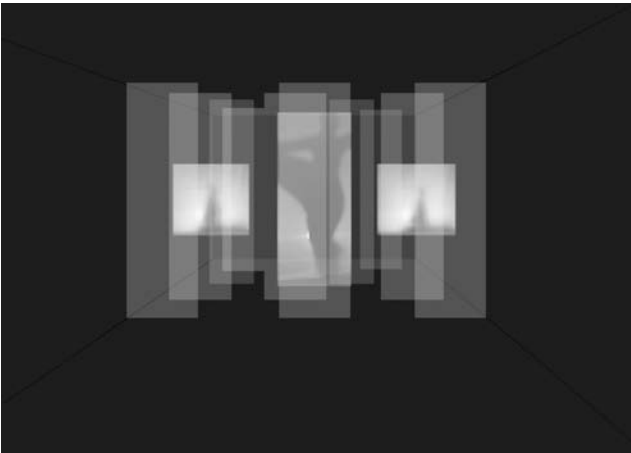
La obra titulada *Miedo* (Figura 1) reflexiona sobre los acontecimientos ocurridos de manera repentina donde el cuerpo establece relaciones sensoriales hacia el interior, es decir, la oscuridad lo inunda y los impulsos corporales nacen irracionalmente como consecuencia de una danza propia del movimiento primitivo del cuerpo en situación de riesgo. Un vestido negro, símbolo de luto, la muerte, la soledad, las tinieblas, como encubridor y protector del cuerpo, confeccionado como un escudo y acompañado de otros elementos como la venda negra para ocultar los ojos y los zapatos del color del fuego.

La acción se produce en un espacio y tiempo determinado y con un sonido concreto; los latidos del corazón conforman los ritmos musicales marcados para la evasión del cuerpo. Un trabajo donde el movimiento, la danza, el espacio y el tiempo se conjugan para conformar nuevas concepciones espaciales y nuevas connotaciones simbólicas de la oscuridad.

*Como primeras indagaciones sobre estos contextos producidos con espontaneidad, donde el cuerpo no ha decidido que tenga lugar, se desarrolla un proceso artístico cargado de connotaciones simbólicas, análogas a los diferentes contextos cotidianos que nos son dados desde el desconocimiento y la extrañeza de su ejecución (Ortega, 2012: 94)*

## 3. La caja de música (2009-2010)

En esta propuesta se nos presenta la *caja* como universo oscuro envuelto de



**Figura 1** · Performance *Miedo*, de Visi Ortega en la sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Granada, 2007. Fotografía de: Visi Ortega.

**Figura 2** · Visi Ortega. *La caja de música*, 2009-2010. [Maqueta instalación] Dimensiones variables. Tejido de algodón negro, tejido translúcido blanco, proyector y audio. Fotografía de: Visi Ortega.

miedos, de recuerdos que representan un pasado y condicionan un presente. Con el objetivo de sellar y guardar las turbaciones internas y que no sean expuestas al mundo exterior. La sombra y los espacios ocultos son los elementos claves de la obra, una instalación conformada por un espacio cúbico, donde se generan zonas no visibles pero sí accesible, donde el espectador puede formar parte de un espacio constructivo.

Las imágenes proyectadas representan tres figuras: dos muñecas a ambos lados y una bailarina central que es la propia artista, desarrollando movimientos, creando diferentes contestos espaciales, en contrapunto con las muñecas que solo giran sobre su propio eje. En palabras de la artista: "Una analogía a la privacidad, la incapacidad de superación, la provocación, lo oculto que desea ver la claridad; una intuición del miedo interno que no se deja domesticar" (Ortega, 2012:117).

### Conclusión

Para concluir, podemos destacar que la premisa que justifica la obra de la artista Visi Ortega es conseguir que el arte participe como vehículo ritualístico capaz de conmover tanto al creador como al espectador, siendo este coautor de la obra, entendiendo que la misma se finaliza en cuanto a la percepción y comprensión por un tercero.

Un proceso creativo que se desarrolla con el propósito de interrelacionar el arte como reflexión antropológica a la concepción del arte como medio reflexivo capaz de supeditar emociones a través de las posibilidades que ofrece la luz y la no-luz en el espacio convencional.

Otro de los elementos a destacar en la obra de la artista es la utilización del lenguaje del cuerpo como herramienta de construcción y apropiación del espacio, teniendo en cuenta su morfología y contextualización.

El desarrollo de la danza en contextos oscuros es la estrategia metodológica que fundamenta la obra de la artista, mediante la cual se enfrenta a la superación de una fobia, lo que supone la adaptación corporal en un espacio y un tiempo determinado. La apelación al movimiento a través de la danza construida principalmente por la sombra, como elemento interno que narra los miedos irracionales íntimos ligados al sujeto.

### Referències

Ortega, Visitación (2012) *Miedo a la oscuridad. El arte contemporáneo como estrategia de intervención para superar la fobia a los espacios oscuros*. Granada: Universidad de Granada (Inédito).

Stoichita, I. Victor (1999) *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela. ISBN: 8478444394, 9788478444397

Wigman, Paul; Nardone, Giorgio (2000) *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Aguazul. ISBN: 8492355115.



# Devotionalia e a violência no Rio de Janeiro

*'Devotionalia' and the violence in Rio de Janeiro*

RAFAEL PAGATINI\*

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

\*Artista Plástico, Mestre em Artes Visuais, graduação em Artes Plásticas.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais. Av. Fernando Ferrari, 514 – Goiabeiras; Vitória – ES, Brasil; CEP 29075-910, Brasil. E-mail: rafael.pagatini@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo analisa a obra *Devotionalia* dos artistas Maurício Dias e Walter Riedweg abordando a violência contra a criança e o adolescente moradores de rua na cidade do Rio de Janeiro. O objetivo é apresentar uma argumentação da relação entre arte e alteridade a partir da forma como os artistas apresentam o problema social como experiência estética.

**Palavras chave:** Dias & Riedweg / Violência / Alteridade.

**Abstract:** *This article analyzes the work Devotionalia from the artists Mauricio Dias and Walter Riedweg approaching the violence against homeless children and adolescents in the city of Rio de Janeiro. The objective is to present an argument of the relationship between art and otherness through the way the artists present the social problem as aesthetic experience.*

**Keywords:** *Dias & Riedweg / Violence / Otherness.*

A pesquisa dos artistas Maurício Dias (1955) e Walter Riedweg (1964) tem como objetivo estudar a formação cultural do *outro* estabelecido como pequenos grupos ou microsistemas que constroem e habitam as cidades. Os artistas estudam os processos de construção da subjetividade fragmentada, além de suas próprias formas de interpretação e relações com o lugar e o entorno geográfico. Buscam revelar as múltiplas realidades socioculturais e os conflitos inerentes aos grupos e aos autores sociais, sem estigmatização, exotismo ou estereótipos. Através dessa metodologia de ação os artistas possibilitam

uma construção coletiva em que todos os envolvidos passam a ser colaboradores das obras.

No presente artigo será abordada a obra *Devotionalia* (Figura 1) que consiste em moldes em cera de pés e mãos de jovens e crianças moradores de rua do Rio de Janeiro para a criação de uma grande instalação. O projeto desenvolvido pelos artistas indica como metade dos meninos de rua participantes das ações perderam suas vidas vitimados por circunstâncias violentas. Dessa forma, a presente investigação tem como objetivo perceber como se estrutura a abordagem da violência na obra dos artistas, além do conceito de alteridade, através da produção colaborativa entre os artistas e os jovens moradores de rua.

### Violência

A violência na estrutura social brasileira tem como fundo histórico a desigualdade social e a segregação urbana. Desde o processo de colonização, a concentração de renda e a desigualdade contribuíram para os constantes conflitos que possuem em seu núcleo rígidas fronteiras hierárquicas entre brancos – herdeiros do colonizador português, negros escravizados, homens livres destituídos de propriedades da terra e populações indígenas (Adorno, 2002). Segundo o sociólogo Sérgio Adorno a superação do problema passa por transformações profundas na sociedade, principalmente na concentração da riqueza e da precariedade da qualidade de vida em bairros periféricos. Dados apresentados pelo pesquisador indicam que esses locais possuem maior predisposição para desfechos violentos e conflitos sociais. Ademais, mesmo que nas últimas décadas o crescimento econômico tenha possibilitado acesso ao conforto e aos bens de consumo ainda permanecem restritos setores fundamentais para a cidadania, como educação, saúde e lazer.

A precariedade das condições sociais, segundo Adorno, influenciam os índices de homicídios, como exemplo, o autor cita os bairros nos quais ocorrem ocupações ilegais e que acabam carentes de serviços básicos de saneamento e instituições públicas. Dessa forma o pesquisador cria um elo entre a maior ocorrência de violência com a concentração da desigualdade. Para o autor o processo de criminalização do pobre, ou seja, uma espécie de patologia que relacionaria a pobreza com a violência e veria no crescimento econômico a erradicação do problema, não apresenta a solução da questão. A argumentação de Adorno, por sua vez, busca a superação dos conflitos na justiça social e não na economia.

*Em uma sociedade como a brasileira, na qual não se universalizou o modelo contratual de organização societária, e não prevalece o reconhecimento do outro como*

*sujeito de direitos, no qual muitos se encontram a mercê de poucos, em que vige, sem interditos, acentuada assimetria no acesso aos recursos, bem como a sua distribuição, e a vida de muitos não tem o mesmo valor e significado da vida de alguns, somente pode ser instituída a “guerra de todos contra todos” como modo de funcionamento regular e normal. Daí que a violação de direitos humanos não seja menos escandalosa que a desigualdade social e o espectro de pobreza (Adorno, 2002:128).*

A obra de Dias & Riedweg se relaciona com locais nos quais a injustiça e os processos de exclusão são profundamente latentes. Os artistas se aproximam desses contextos através da constatação de que as transformações da sociedade brasileira dependem da eliminação das raízes da violência estrutural no país. Além disso, todo o processo de colaboração na produção das proposições artísticas com o contexto local tenta apresentar a situação de violência e de preconceito nos quais os moradores rotineiramente são vitimados.

Outro ponto importante é a forma como a desigualdade afeta a criança e o jovem morador de rua no Brasil. Apenas no início dos anos 70, segundo Sérgio Adorno, com o aumento gradual da violência urbana nas grandes cidades, levou o comportamento coletivo e a opinião pública a perceberem a violência sofrida pelos menores ou por propensos atos criminais realizados por estes como problemas sociais (Adorno, 1999). O crescimento da urbanidade e o aumento da desigualdade acabam por promoverem uma relação problemática entre adolescentes de baixa renda oriundos principalmente de classes trabalhadoras com a criminalidade.

Segundo o geógrafo Jailson de Souza e Silva essa violência contra adolescentes e crianças no Rio de Janeiro encontra também seu fundamento não apenas na injustiça social, mas no processo de urbanização da cidade e suas divisões marcantes entre o asfalto e a favela. Jailson pontua como a crescente presença de jovens andando em bando ou mesmo utilizando a própria rua como moradia, levou a imprensa a partir dos anos 90 a apresentar essas crianças e adolescentes, que muitas vezes cometem atos violentos como forma para obter dinheiro para se alimentar ou a manter muitas vezes seus vícios em drogas, como criminosos. Taxados como potencialmente perigosos em uma cidade turística na qual seus próprios cidadãos não reconhecem esses moradores de rua como pertencentes a aquele meio urbano iniciou-se um movimento a exigir do estado ações punitivas com o objetivo de “resolver o problema”. A grande mídia acabou por reforçar os estereótipos do infrator ao taxá-los como uma ameaça a ordem social. Nesta conjuntura a criança e o adolescente infrator tornaram-se os criminosos e ao mesmo tempo as grandes vítimas da violência, como fica evidente nas altas taxas de mortalidade entre pobres, negros e morador da periferia.

*Isso tem reflexo direto na forma como a polícia trata essas crianças e adolescentes, como demonstram os dramáticos episódios da chacina de Acari, Vigário Geral, Candelária e a mais recente, da Baixada Fluminense. Todas realizadas por integrantes das forças policiais, assim como tantas outras, diluídas no cotidiano do país. As mortes provocadas pela polícia, no Rio de Janeiro, cresceram mais de 300% de 1999 a 2003. A prática amplifica a espiral da violência e demonstra o descontrole da ação letal da polícia no estado. (Souza,s/data:99).*

## Devotionalia

O projeto *Devotionalia* consiste em uma série de ações que buscaram perceber como se estrutura a vivência, o desejo, marcas e memórias que os meninos de rua deixam na paisagem e principalmente como são vitimados pela violência no Rio de Janeiro. O trabalho iniciou em 1994 com um atelier móvel, no qual os artistas percorriam as ruas da cidade e produziam moldes em gesso da mãos e pés de mais de 600 crianças. Ao longo do projeto foram produzidas mais de 1200 ex-votos de reprodução de mãos e pés de crianças e adolescentes que viviam nas ruas da cidade. Cada criança que participava do projeto expressava durante a produção das formas de gesso um desejo que era documentado em vídeo pelos artistas que também gravaram as brincadeiras. O projeto teve a primeira exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1996 (Figura 1) e suscitou algumas polêmicas tais como a forma de colaboração, a obra de arte como produção individual e a estrutura da exposição (Velloso, 2002:40). Os moldes de cera produzidos a partir das formas de gesso foram expostos sobre uma pista de asfalto enquanto televisores apresentavam os vídeos das formas de gesso sendo produzidas e as crianças revelavam seus desejos.

Após um período de quase 10 anos os artistas reencontraram algumas dessas crianças e com o objetivo de retomar o projeto para uma nova exposição produziram um novo vídeo no qual gravaram conversas dos mesmos meninos contando como foram suas vidas ao longo desse período e de como se estruturavam agora seus desejos e anseios (Figura 2). As histórias contam como muitos dos participantes morreram vitimados por circunstâncias violentas. Os depoimentos revelam que metade do grupo de crianças do projeto já havia morrido, fato que é constatado pelos artistas em notícias de jornais nos quais suas mortes ganharam as manchetes. Os artistas incluíram na instalação o vídeo com os dois momentos, o da produção das formas de gesso e dos desejos até o depoimento no qual são narradas as mortes dos amigos e recortes do jornal indicando o testemunho da imprensa sobre os fatos.

*Devotionalia* estrutura-se como um ex-voto social e coletivo, uma troca que ao invés de ser com o divino é com a sociedade carioca, na qual o sacrifício



**Figura 1** · Instalação *Devotionalia*. 2012. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Fonte: Catálogo da exposição “Até que a Rua nos Separe” de Dias & Riedweg.

**Figura 2** · Instalação *Devotionalia*. 1996. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: Catálogo da exposição “Até que a Rua nos Separe” de Dias & Riedweg.

desses jovens se materializa na perpetuação do problema social. Os pequenos pés e mãos presentes na exposição mais do que simples alegorias da ausência apresentam o genocídio silencioso acontecido na cidade. A produção dos ex-votos promove a relação com a prática muito popular no Brasil de oferecer um testemunho público de gratidão ao santo, especialmente por alguém que obteve uma graça ou milagre alcançado. No entanto, diferentemente do contexto religioso, os artistas criam ex-votos como testemunhos da ruína dos sonhos como da vida daqueles jovens. Catástrofe que se perpetua diariamente na realidade brasileira e que ainda está longe de ser superada. A não aceitação de uma parcela da sociedade da perda dessas vidas como ex-votos coletivos promove uma rejeição da realidade e do contexto local, o que acarreta uma relação tensa da sociedade consigo mesma.

Assim, Dias & Riedweg articulam o campo da estética em torno da perda, da violência, da injustiça e da morte. Apesar de ser comum observar crianças vendendo balas, doces e salgados no semáforo, auxiliando o motorista a estacionar o carro, engraxando sapatos, ou mesmo mendigando algum trocado, seja na paisagem carioca ou em qualquer grande cidade brasileira, esses jovens continuam a ser criminalizados quando na verdade são eles as grandes vítimas. Os artistas em *Devotionalia* apresentam uma rica reflexão e troca de olhares entre o público, o campo da arte e os participantes do projeto, mostrando possibilidade de aproximação e discussão com estratos marginalizados e excluídos da sociedade. Assim, como afirma Maurício Dias:

*Toda a prática artística é em si um exercício de alteridade. O que diferencia a arte das outras formas de alteridade é que ela se utiliza do território da representação para sua inserção no mundo. Mas a representação, se vista como uma possível ressonância, é também uma mera ferramenta da alteridade. Hoje, mais que nunca, arte não é só saber o que dizer, mas saber onde fazê-lo ser dito. (Dias, 2012: 112)*

## Referências

- Adorno, Sérgio (2002) *Exclusão socioeconômica e violência urbana*. Sociologias. Porto Alegre, v. 4, n. 8 : 84-135, jul./dez.
- Adorno, Sérgio. (1999) *São Paulo em Perspectiva: O adolescente e as mudanças na criminalidade urbana*. São Paulo Perspec. v.13 n.4, out./dez. São Paulo [Consult. 2015-01-13] Disponível em [www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88391999000400007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88391999000400007&script=sci_arttext)
- Dias, Maurício. (2012. Dias & Riedweg: *Até que a rua nos separe*. Rio de Janeiro: Nau – Imago, Escritório de Arte, 320.
- Silva, Jailson de Souza, (S/d). *Violência nas comunidades e nas ruas: Observatório de Favelas do Rio de Janeiro*. [Consult. 2015-01-13] Disponível em [www.unicef.org/brazil/pt/Cap\\_05.pdf](http://www.unicef.org/brazil/pt/Cap_05.pdf)
- Velloso, Beatriz Pimenta. (2011). *Dias & Riedweg: alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Apicuri, 152.

# Expedição Ephifenomênica África: fotografias de Gustavo Jardim

*Ephiphenomic expedition to África:  
photos of Gustavo Jardim*

HENRIQUE AUGUSTO NUNES TEIXEIRA\*

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

\*Fotógrafo, Artista Visual Licenciado em Artes Visuais Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Escola de Belas Artes (EBA). Mestre em Artes Visuais, EBA, UFMG.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) / Escola de Belas Artes (EBA) – Faculdade de Educação (FAE) / Prof. do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais (CEEAV). Av. Antônio Carlos, 6627 – Campus Pampulha. CEP: 31.270-901. Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: henritex@gmail.com

**Resumo:** Neste trabalho, a série fotográfica África, do artista visual Gustavo Jardim, é abordada a partir de três eixos de aproximação: enquanto “durolagem”; a partir de questões sobre imagem e tecnologia; e a partir da estesia perceptiva da série de imagens. A poética fotográfica epifenomênica de Gustavo Jardim atualiza questões cruciais das imagens contemporâneas.

**Palavras chave:** Fotografia / Epifenômeno / Tecnologia / Durolagem.

**Abstract:** *In this work, the visual artist Gustavo Jardim photo essay África is addressed by a three folded approach: as “durolagem”, considering issues on image and technology that it arises and from the perceptive aesthesis of the image series. Gustavo Jardim epiphenomic photo poetic updates crucial issues of contemporary images.*

**Keywords:** *Photography / Epiphenomenon / Technology / Durolagem.*

## Introdução

Neste trabalho, analisaremos elementos da obra do cineasta e artista visual Gustavo Jardim, especialmente da série fotográfica África (2014). Por meio da

apresentação do processo de Durolo – refilmagem de projeções de filmes e fotografias para outras mídias e tamanhos –, discutiremos questões ligadas à filosofia da imagem e à tecnologia. Como estratégia de aproximação ao processo criativo de Gustavo, apresentaremos, em um primeiro momento, um contato com o artista, a partir da transcrição de uma entrevista concedida por ele em 2010 (complementada com notas de outra entrevista, realizada em dezembro de 2014). Em seguida, abordaremos algumas questões de fundo levantadas pelo o autor. Por fim, apresentaremos a série fotográfica África e algumas notas sobre esse trabalho em processo.

### 1. DuRolando Gustavo Jardim

Gustavo Jardim é um jovem artista brasileiro que reside e trabalha em Belo Horizonte. cursou Comunicação na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e Cinema Etnográfico na Universidade de Toronto. Iniciou sua carreira aos 19 anos, com cinema documental, trabalhando em várias parcerias com projetos em Artes Visuais e Cinema Autoral. Trabalha com audiovisual documental, além de realizar pesquisa experimental junto ao coletivo DuRolo, que agrupa diferentes artistas e colaboradores em processos de criação. Em 2010, em parceria com Aline X, lançou Rivadavia (15’'), curta metragem que explora pesquisa transmediática. Feito a partir de celulares, foi durolado, conferindo às imagens uma textura próxima da pintura, na qual o foco suave torna o pixel mancha. De forma recorrente, tem explorado em seus projetos experiências de Arte e Tecnologia, transitando entre a gambiarra e o desenvolvimento da durolagem.

Em entrevista ao Labmídia (disponível em [vimeo.com/13048992](https://vimeo.com/13048992)), realizada em 13 de maio de 2010, durante o Seminário DuRolo: modos de usar, que aconteceu na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Gustavo conta do surgimento do coletivo DuRolo e da pesquisa homônima:

*O filme que deu o nome ao coletivo foi uma espécie de animação criada em um rolo de papel higiênico... A princípio, a gente falava “vamos lá mexer no rolo”, porque era o rolo de papel higiênico, mas depois a gente começou a falar “vamos durolar aquela imagem”. A gente começou a experimentar refilmar nossas imagens diversas vezes. Como quando a gente repete várias vezes a palavra, a ponto de estranhá-la (escrever, escrever, escrever, escrever, escrever), a ponto de nos perguntarmos se essa palavra existe ou não.*

*Gostávamos de como, a cada vez que fazíamos esse processo, ia ficando impresso um vestígio no filme desse segundo (ou terceiro) olhar, ficávamos impressionados com o quanto o processo ficava impregnado do quanto revolvíamos o próprio filme.*



*Qualquer ínfimo movimento do lcd transforma a imagem completamente. Nas segundas imagens, a gente tem um momento de tratamento, analógico, da imagem. Dependendo do jeito que você está refilmado, muda tudo. (...) Por exemplo, para tirar o pixelado, a solução que a gente encontrou foi deixar a refilmagem um trisco fora de foco, transformando esse grão, que ante ser a quadradão, em coisas que são parecidas com pinceladas.*

A partir dessa conversa, uma das formas de compreender a pesquisa da durolagem é enquanto processo palimpsesto audiovisual, de filmagem da filmagem da filmagem, no qual o grão, o pixel e a mancha eletromagnética se amalgamam. O que move a obsessão de ver a incorporação de camadas novas de elementos visíveis dada pelo meio que cria a imagem? Tal qual um cozinheiro engrossando uma feijoada bem cozida, onde peles, grãos e ossos se dissolvem, as imagens durroladas ganham espessura.

Em seu trabalho, Gustavo Jardim retoma o germe poético do escrever sobre escrever (Galáxias) de Haroldo de Campos, ao filmar sobre filmar, repetindo a imagem até que ela, por espessura, ganhe estranheza e, ao ser estranhada, possa ser emaranhada com a trama/entranha perceptiva. O mundo assolado pelas imagens é exorcizado a partir de um diálogo com a presença da imagem pela hipersaturação que lhe traz corpo, tornando-a passível de ser vista.

*Rivadavia* foi feito a partir de celulares que, tecnicamente, não eram capazes de gerar imagem em alta-resolução (HD), não podendo capturar mais de 24 frames por segundo. Há, na imagem, um vestígio de movimento, uma lentição pictórica que mancha e vaza frame a frame, tornando opaca a segmentação temporal própria do cinema. Muitas pessoas vinham perguntar se a primeira gravação era uma gravação de película. Pensando junto de Flusser (1985), tratar a imagem de maneira analógica é jogar com sua operação maquínica, desprogramando sua atualização enquanto output de um sistema-imagem. Em África, observamos a mesma pictorialização da imagem via durolagem. A seguir, problematizaremos algumas questões da imagem e da tecnologia apontadas pela pesquisa de Gustavo Jardim.

## **2. Imbricações: do corpo duRolado à imagem**

A imagem (em especial a fotográfica e a audiovisual), no que diz respeito a seu fazer, experimentar, circular, tornou-se um fenômeno extremamente disperso e capilarizado. Como são experimentadas as imagens contemporâneas? A partir de que práticas são vivenciadas? Considerando as possíveis associações a partir da imagem entendida como categoria contemporânea complexa, é possível pensar práticas que configuram tensões: produzir, ver, fruir, entreter,

identificar, criar, recriar, comentar, desejar, relacionar, consumir, usar, sentir, experimentar imagens. Essas práticas são compostas por relações entre agentes. Nesse sentido, agentes podem ser tanto praticantes (pessoas), como instrumentos tecnológicos (como a câmera fotográfica) ou contextos (onde a própria prática acontece).

Da mesma forma que outros objetos foram simbolizados culturalmente e seus usos absorvidos no cotidiano (como é o caso dos meios motorizados de transporte e telefonia celular, dentre outros), é difícil imaginar formas de viver (individuais ou coletivas) desconectadas das imagens. A vida comum é perpassada pelo contínuo fluxo de fotografias – do aparato de vigilância aos rituais de aniversários e formaturas. Imagens são imprescindíveis para que as coisas aconteçam. Isso ocorre tanto em termos de relações e práticas concretas – é inconcebível um aniversário em que não se tire fotos do aniversariante e dos convidados – quanto em termos de acesso à memória individual e coletiva.

Há um domínio do visível no sistema-mundo contemporâneo (Dubois 1993, Debray 1993). Essa premência é tão efetiva que poderia inclusive ser concebida como um modelo geral de funcionamento das relações, como o proposto por Flusser (1985), ao considerar uma possível filosofia da fotografia. A descrição detalhada de como funciona o aparato fotográfico é um possível modelo metafórico para a vida contemporânea: um jogo contínuo entre um operador e a máquina (tanto a câmera quanto o aparato de fazer/circular imagens). Existiria uma dominação do corpo do praticante presente na operação dos instrumentos tecnológicos, na medida em que existe uma expectativa de um corpo-usuário pré-definido.

Existe, inegavelmente, uma inflação de imagens nas formas contemporâneas de se relacionar. Tais imagens cumprem funções diferentes, como: agentes da memória, da política, da estética, da comunicação, dentre outras possibilidades, o que implica em um processo de expressão imagético-cognitiva. De documentos de identificação, passando pelas redes sociais, várias práticas com imagens compõem o viver contemporâneo. As pessoas são chamadas a lidar com diferentes imagens e a significá-las a partir de experiências perceptivas mediadas pela tecnologia, que lhes dá a ver suas imaginações (é dizer, suas imagens e ações).

Uma maneira contemporânea de pensar praticantes e suas agências em contextos tecnológicos é a partir de um modelo perceptivo comum que Couchot (2003) nomeou de tecnoestesia. (Comentários sobre o conceito podem ser encontrados em Couchot, 2003, :15. O autor, no entanto, não desenvolveu mais o conceito, que aqui é retomado e expandido).

Um saber materializado em um instrumento (ex.: o telefone celular), juntamente com a experiência estésica (ex.: usar o aparelho), cria uma forma de agir no mundo, além de articular relações sistêmicas. Por exemplo, contemporaneamente, se há uma vibração no corpo, esta pode ser associada a uma chamada de aparelho celular colocado em modo silencioso; tal formulação hipotética só é compreendida por aqueles que partilham estesias prévias que, de um certo aspecto, incluem-no no sistema de telefonia móvel. Conversar com alguém que não está presente fisicamente e usar o corpo como extensão do aparelho (assim como a vibração do aparelho em substituição à audição, ao ser chamado por alguém) é partilhar uma tecnoestesia.

### 3. Expedição Ephifenômica África

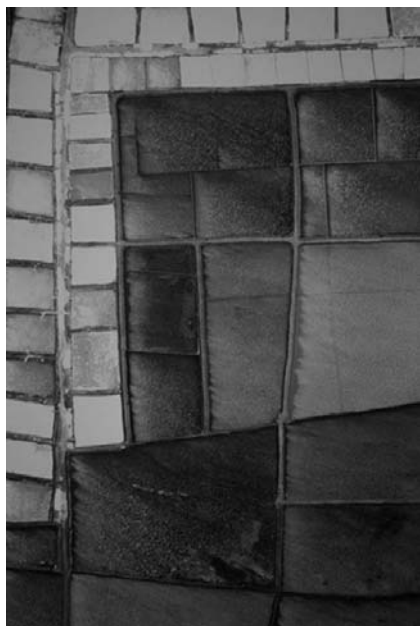
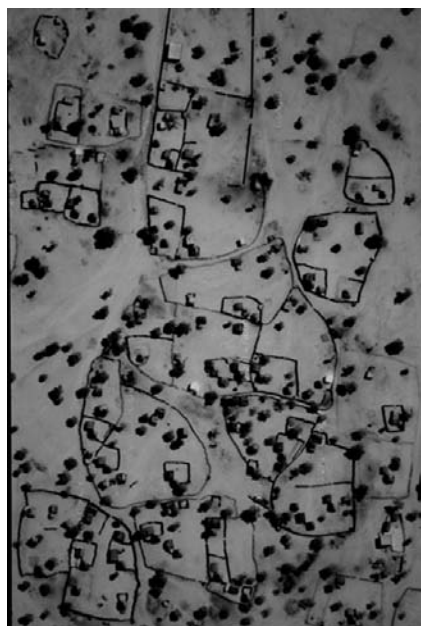
A série África (30 imagens digitais, 2014) é uma proposta tecnoestésica de uma expedição fotográfica empreendida a partir do deslocamento de um ponto de vista satelital à terra. Através de circulação via *google maps*, Gustavo Jardim seleciona pontos de vista aéreos de localidades no continente africano, reenquadrando-os e transformando-os em uma série fotográfica de imagens de segunda geração. A partir desses pontos de vista, o artista re-fotografa as telas dos dispositivos móveis usados na navegação e as reenquadra, gerando a imagem final. Dessa forma, instaura um campo sensível de hesitação na superfície da imagem, onde a pele geográfica, a ótica do satélite, a tela do dispositivo de acesso ao *google maps* eo enquadramento fotográfico permutam informações visuais e se amalgamam. Após a análise das imagens da série África, temos a hipótese de que a parafernália técnica empreendida na durolagem resulta em um parangolé visual, no qual a imagem final precisa ser vestida pelo olhar, hesitante, vibrante. A experiênciade ver é, dessa forma, desalojada da superfície fotográfica, requisitando a presença docorpo para se efetivar. A seguir, exibimos cinco das 30 imagens que compõem a série atualmente (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5)

### Conclusão

Imaginar sobre o imaginar é o futuro do imaginar.

Com a intensificação das formas de ser afetado, de ser desafetado, de imobilizar, de mobilizar as formas de se afetar e imaginar dadas pela gestalt contemporânea tecnomediada, a poética de Gustavo propõe um hiato-curto circuito em nossa cognição imaginativa.

Ephifenômeno é fenômeno que vem ter, juntar-se ao ser, mas sem influenciá-lo. Fenômeno secundário, aparentemente não relacionado à origem, con-



**Figura 1** · Gustavo Jardim, *Al Fashir*, da série *África*, 2014.

**Figura 2** · Gustavo Jardim, *Aroma*, da série *África*, 2014.

**Figura 3** · Gustavo Jardim, *el daein*, da série *África*, 2014.

**Figura 4** · Gustavo Jardim, *un badr*, da série *África*, 2014.

**Figura 5** · Gustavo Jardim, *White Nile*, da série *África*, 2014.

sequência de um fenômeno primário. Efeito de um fenômeno, epifenômeno, consequência, mas não afeto do primeiro. A percepção epifenomênica da realidade geográfica da África, do ponto de vista subsatelital – acima de pássaros e aviões, mas abaixo de satélites artificiais e de estrelas – permite uma experiência perceptiva, mental, patafísica para além da possibilidade de afetos, no entanto válida dentro de seus limites indelimitados da mente/corpo. Se há um corpo que suporta a percepção, este o faz a partir de uma experiência imersiva dada pelas imagens, de um deslocamento e afetação para além do universo material, mas também para além daquilo que está além do material. A África epifenomênica de Gustavo Jardim torna redundante o corpo e a própria percepção da imagem enquanto imagens; é convite aberto para imersão total em uma outra dimensão meta-perceptiva, além corpo, mar, substantivo e cor.

### **Referências**

Couchot, Edmond (2003) *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: editora da UFRGs,  
Debray, Régis (1993) *Vida e morte da imagem: uma*

*história do olhar no ocidente*. Petropolis: Vozes.  
Dubois, Philippe (1993) *O ato fotográfico*.  
Campinas: Papirus.  
Flusser, Vilém (1985) *Filosofia da caixa preta*.  
São Paulo: Hucitec.

# Apropiaciones e intertextualidades en las instalaciones de Cristina Planas

*Appropriations and intertextuality in the installations of Cristina Planas*

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA\*  
& ROSA GONZALES MENDIBURU\*\*

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

\*Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza. Artista visual. Dirección de Estudios. Directora Laboratorio de Investigaciones y Aplicaciones de Semiótica Visual. Directora Revista Memoria Gráfica.

AFILIACÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú ( PUCP), Facultad de Arte, Dirección de Estudios y Especialidad de Diseño Gráfico. Av. Universitaria 1801, Lima, Perú. E-mail: mradule@pucp.edu.pe

\*\*Rosa Gonzales Mendiburu. Diseñadora. Decana Facultad de Arte Pontificia Universidad Católica del Perú.

AFILIACÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú ( PUCP), Facultad de Arte, Decanato y Especialidad de Diseño Gráfico. Av. Universitaria 1801, Lima, Perú. E-mail: ragonzal@pucp.edu.pe

**Resumen:** Cristina Planas, escultora, artista visual y curadora peruana, construye realidades artísticas a partir del misterio de la representación cristiana, en instalaciones con efecto epifánico. El objetivo de esta ponencia es analizar el desarrollo epistemológico provocado por la integración cultural de referentes de lo sagrado y lo profano, como fuente de una experiencia a través de la cual el público puede explorar su propia identidad cultural.

**Palabras clave:** Instalación/Epifanía/Referencia / Lo sagrado y lo profano / Integración cultural.

**Abstract:** *Cristina Planas, sculptor, visual artist and Peruvian curator builds artistic realities from the mystery of the Christian representation in installations with epiphanic effect. The purpose of this paper is to analyze the epistemological development caused by cultural integration of referents of the sacred and the profane, as a source of experience through which the public can explore their own cultural identity.*

**Keywords:** *Installation / Epiphany / Reference/ Sacred and profane / Cultural integration.*

## Introducción

El diálogo del arte con el público define su carácter de objeto cultural y sus interacciones con la cultura. Mostrar su mundo es para el artista no sólo dar a conocer su modo de ver, pensar y sentir las experiencias de la vida sino también crear presencias que emergen y se instalan como estancias de diálogo en espacios reales. Es comprensible en este contexto la importancia de los temas esenciales para el ser humano así como la opción por la instalación. Cristina Planas, escultora, artista visual y curadora peruana, desarrolla esta doble línea de acción. El objetivo de esta ponencia es explorar la construcción de realidades artísticas significantes a partir del misterio de la representación cristiana en instalaciones que han despertado polémicas y han provocado censuras en Lima, en el momento de su presentación en las exposiciones “La migración de los santos” (2008) y “Así Sea” (2012).

### 1. Epifanías e instalaciones

Las instalaciones de Cristina Planas crean presencias *in vivo*, *hic et nunc*. Para ello la artista elabora matrices deícticas, cuyos elementos se conectan a la memoria para dar sentido a las semánticas instaladas en una puesta en escena que se propone generar un evento epifánico (Parret: 2008): epifanías en tanto que manifestaciones que provocan la comprensión de la esencia de las cosas, concepto que emerge del pensamiento griego, anterior al sentido específico de revelación divina que la Iglesia Católica le asigna.

La puesta en escena de “La migración de los santos” (Lima, 2008) hace un acto de apropiación masiva del imaginario de la representación religiosa (Figura 1, Figura 2). Entabla intertextualidades negativas, por negación de las formas tradicionales preestablecidas para íconos y contenidos de la esfera de lo sagrado; a la vez entabla intertextualidades positivas, apropiándose y cambiando el valor de estructuras de la vida profana, como vestimenta y medios de transporte. Usa los referentes de la memoria para crear un escenario híbrido que comparte elementos de avión y de iglesia, cuyas retóricas desarrollan de manera complementaria las dos dimensiones del viaje: el viaje exterior, en busca de nuevos horizontes y el viaje interior, en busca de nuevas perspectivas. La semántica de la migración se abre en estos dos sentidos que comparten la voluntad vital de la exploración y transformación de uno mismo. Los íconos religiosos son los lares de este emprendimiento y para ello se recupera los signos de la humanidad inicial de los santos. No es casual que los santos presentes sean los íconos religiosos de la cultura popular peruana, San Martín de Porres, Santa Rosa de Lima y Sarita Colonia, los tres originarios de Lima, representando cada

uno una particular vivencia religiosa. Sus narrativas participan en una semiótica cultural de las emociones (Fabbri: 2001) activando la propiedad vivencial de la memoria en torno al núcleo semántico de la acción: el ejercicio del poder de San Martín, la experiencia del proceso de Santa Rosa, la acción como atrevimiento de Sarita Colonia.

En la instalación, en el altar principal está el Señor de los Milagros, el Cristo Moreno, ubicado junto al friso del templo de Pachacamac, el Dios de los Temblores prehispánico (Figura 3). Esta sintaxis enfoca no sólo el sincretismo religioso, sino también, según la historiadora peruana María Rostworowski, la transformación del culto milenario al dios Pachacámac en el culto del "Patrono jurado por la Ciudad de los Reyes contra los temblores que azotan la tierra" tal como fue declarado el Cristo de los Milagros por el Cabildo de Lima, el 21 de septiembre de 1715. Al lado derecho, "a la diestra del Señor", están San Martín, el primer santo mulato de América, conocido como "el santo de la escoba" y Santa Rosa, la primera santa de América, Patrona de Lima, del Perú (desde 1669), del Nuevo Mundo y Filipinas (desde 1670). A la izquierda está Sarita Colonia, la santa popular no reconocida por el Vaticano, que mira directamente al Cristo, con una expresión juguetona (Figura 4, Figura 5). Merleau-Ponty (1985) advertía que estamos por naturaleza condenados al sentido: las diferencias en la representación de los santos producen efectos pasionales tanto por el acercamiento a la humanidad de los santos como por la alteración de las imágenes tradicionales instaladas en la memoria afectiva de los observadores, sobre todo tratándose de las cuatro imágenes religiosas más veneradas en Lima. En un terreno de interacciones arriesgadas (Landowski: 2009) las regularidades que remiten enfáticamente a la humanidad (recorriendo la distancia del pasado vivido de los santos al presente vivido de los observadores) como el uso de la vestimenta de plástico que deja ver la ropa interior, se vuelven, desde este punto de vista, irregularidades. El juego arriesgado de los referentes anclados en la actualidad, como lectura en el plano real y como lectura en el plano metafórico, se hace aún más complejo con el reemplazo de las espinas y los clavos por las armas de fuego (Cristo Moreno es retratado clavado de fusiles); el altar de Sarita Colonia es una especie de vehículo de transporte popular, típico de Lima; San Martín se ve como muchacho de barrio; Santa Rosa es una mujer apasionada. Las cuatro esculturas en resina son de tamaño natural y su estética kitsch incluye tatuajes (en el cuerpo de Santa Rosa de Lima) y colores vivos.

Cuatro años más tarde, la exposición "Así sea" (2012) ingresa nuevamente en el espacio de la religiosidad con nuevas propuestas de apropiación y negociación en el campo de la significación y del sistema de valores (Landowski: 2009)





**Figura 1** · Cristina Planas. Santa Rosa en la instalación *La migración de los santos* (2008) Fuente: La colección de la artista.

**Figura 2** · Cristina Planas. Jesús, en la instalación *La migración de los santos* (2008) Fuente: La colección de la artista.

**Figura 3** · Cristina Planas. Jesús, en la instalación *La migración de los santos* (2008). Fuente: La colección de la artista

**Figura 4** · Cristina Planas: detalle, *Sarita Colonia*, en la instalación "La migración de los santos" (2008). Fuente: La colección de la artista.

**Figura 5** · Cristina Planas *Sarita Colonia*, en la instalación "La migración de los santos" (2008). Fuente: La colección de la artista.

(Figura 6, Figura 7). El uso transgresor de la relación entre los contenidos y las formas predeterminados para su representación opera, al igual que en el caso de "La migración de los santos", en el marco de una deontología del intercambio, basándose una vez más en intertextualidades con la esfera de lo sagrado, al integrar a Cristo, a santos y a escenas de los relatos divinos; y con la esfera de lo profano a través del cuerpo desnudo humano, en situaciones críticas y esenciales. Resulta evidente que los parámetros religiosos hacen que la instalación alcance esta vez también puntos sensibles de la cultura e imaginario del observador, y la artista ingresa, una vez más, en una zona crítica, susceptible de afectar las representaciones rituales preestablecidas. Por otro lado, es junto en estas circunstancias que la práctica de la interlocución se vuelve eficaz, pues pone en marcha el discurso de la interrogación. Reconocer el valor simbólico del espacio creado y de su matriz deíctica lleva al observador a evaluarse a sí mismo como comportamiento que procede de hábitos, rituales y demás formas de regularización cultural.

La instalación "Así sea" es un gran teatro del mundo, una especie de auto-sacramental con personajes simbólicos que encarnan conceptos y sentimientos sintetizando el mundo y la naturaleza en torno a la dialéctica vida - muerte (Figura 8, Figura 9). El alma aporta la fuerza de su esperanza y lo hace enfrentándose a sus miedos, a los cuales les da forma y los expone. Hay violencia y muerte en las representaciones de la instalación, realizada con esculturas y fotografías, que incluye una estatua del Cristo desnudo y otras de santos como San Martín de Porres o Santa Rosa de Lima. Los cuerpos aparecen desnudos, expresión de vulnerabilidad y angustia. Su anatomía es basada en la anatomía de la artista, una manera de percibirse a sí misma y a la condición de la existencia al mismo tiempo, en camino inexorable hacia la muerte. La construcción signica reúne lo profano y lo sagrado, en una síntesis imaginativa donde la comunicación emocional se vierte en una simbología cargada de violencia. Los referentes de carácter religioso alcanzan también el título de "Así Sea", como final de oraciones plásticas en este relato de vida y muerte (Figura 10, Figura 11). El título recuerda al mismo tiempo el poema "Así Sea" de la poeta peruana Blanca Varela: "El día queda atrás, / apenas consumido y ya inútil. /Comienza la gran luz,/todas las puertas ceden ante un hombre / dormido, / el tiempo es un árbol que no cesa de crecer.

## 2. El signo de Jano

Las instalaciones de Cristina Planas generan emociones a partir de un *frame* religioso, que se proyecta sobre las inquietudes de la gente, sobre la muerte,



**Figuras 6,7, 8, 9, 10 e 11** - Cristina Planas,  
imagen de la instalación *Así Sea* (2012).  
Fuente: La colección de la artista.

sobre su condición, sobre la protección de lo sagrado a las horas sufridas de su existencia profana. Son situaciones en que la gente se encuentra profundamente implicada. Lo que la artista hace es capturar la esencia de estas situaciones en términos de PARADIGMA ESCENARIO (Fabbri: 2001) y disponer los elementos de lectura necesarios para una reacción emocional que se caracterice por cognición y cultura, a la vez que implique pasiones. El signo de Jano, el Dios de las puertas, de los comienzos y de los finales, parece regir esta visión.

La provocación estimula el diálogo y abre perspectivas psicológicas que alcanzan las estructuras profundas del imaginario colectivo. Las instalaciones de Cristina Planas son un documento de la subjetividad del imaginario de su creadora pero también son parte de un camino que recorre los espacios de la psicología colectiva, para voltear interior / exterior y exponer las semánticas que relacionan lo sagrado y lo profano, en un permanente intento de desvelamiento del misterio esencial y de su presencia en la vida cotidiana, con sus historias, identidades y particularidades. Nacen así relatos simbólicos en los cuales fusionan los elementos universales del cristianismo con elementos locales del imaginario de la cultura urbana en un espacio dialógico recorrido por asociaciones subjetivas y mundos emergentes, que se define en la instalación como categoría discursiva que actualiza valores referenciales, psicológicos – dramáticos y simbólicos, para remitir por igual a la realidad externa y a la realidad interna. Con este fin, Cristina Planas usa las intertextualidades que fomentan el diálogo cultural.

La apropiación de las figuras religiosas es re-contextualizada en las representaciones de Cristina Planas e implica una re – significación que conserva elementos con respecto a la fuente a la vez que introduce diferencias. La conservación de elementos es la base del establecimiento de las relaciones con las redes explícitas de referencias universales mientras que el ingreso de las asociaciones locales sustenta la transferencia de nuevos valores simbólicos. La intertextualidad resultada de esta apropiación heterogénea motiva y fundamenta la interpretación del observador, lo que quedó evidente en los alcances meta-artísticos de las instalaciones. El desarrollo epistemológico provocado por la integración cultural de referentes de diferentes fuentes pero principalmente emergentes de dos campos que en la actualidad se distancian progresivamente, lo sagrado y lo profano, hizo de la recepción artística de las instalaciones de Cristina Planas una experiencia activa a través de la cual el público emprendió la exploración de su propia identidad cultural.

### **Conclusiones**

En las instalaciones con referentes religiosos de Cristina Planas, la creación artística se manifestó como ejercicio de poder, posicionando el acto creativo

como fundador de un universo de sentido que firma su acta de conciencia y relevancia discursiva para los demás. Es un acto importante para la identidad de la obra y para su intervención en el entorno como discurso cultural y estatus artístico, resaltando la capacidad de la instalación de plantear sus propias fronteras simbólicas y de abordar los acontecimientos fundamentales de la existencia humana.

### **Referências**

Fabbri.P. (2001) *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa Editorial.  
Landowski, E. (2009) *Interacciones arriesgadas*. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial.

Merleau-Ponty, M. (1970) *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.  
Parret, H.( 2008) *Epifanías de la presencia*. Ensayos semio-estéticos. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial.

# Bill Viola, o tempo em suspensão

*Bill Viola: the suspension time*

ANGELA GRANDO\*

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

\*Doctorat en Histoire et Science de l' Art, Université de Paris I, Sorbonne. Maitrise en Histoire de l' Art et Archéologie, Université de Paul Valéry, Montpellier, France. Licence en Histoire de l' Art et Archéologie, Université de Paul Valéry, Montpellier, France. Bacharelado em Música (piano), Escola de Música do Espírito Santo, EMES.

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

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

**Palavras chave:** Bill Viola / Aby Warburg / Nachleben / Pathosformel.

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

**Keywords:** Bill Viola / Aby Warburg / Nachleben / Pathosformel.

## Introdução

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

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

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

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

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

### **Um xamã da imagem**

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



**Figura 1** · Bill Viola, *Room for St. John of the Cross*, vídeo/sound installation, 1983.

**Figura 2** - Esquerda: Tommaso di Cristofano (Masolino), *Cristo in Pietà* (detalhe), 1424.  
Direita: Bill Viola, *Emergence*, vídeo/sound installation, 2000.



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

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

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

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

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

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

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

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



**Figura 3** · Esquerda: Bill Viola, *The Greeting*, Vídeo/sound installation, 1995. Direita: Jacopo Carrucci (Pontormo), *La Visitación*, óleo s/tela, 292x156 cm, 1528.

**Figura 4** · Esquerda: Bill Viola, *Six Heads*, 102.1x61.0x8.9 cm, vídeo, Bilent, 20 min; plasma screen. 2000. Direita: Antonio de Pereda, *Estudio de Cabezas*, c. 1650-1675.

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

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

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

### Considerações finais

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



**Figura 5** · Acima: Taller de Dieric Bouts, *Mater Dolorosa y Cristo coronado con espinas*, díptico, 1475-1500.

Abaixo: Bill Viola, *Four hands*, Políptico de Vídeo montado sobre estante, 22,9x129,5x20,3cm. 2001.

**Figura 6** · Esquerda: Michelangelo Buonarroti, *Schiavo morente*, 1513. Direita: Bill Viola, *Silent Mountain*, Díptico de vídeo, 102,1x121,9x8,9cm. 2001.

**Figura 7** · Esquerda: Aby Warburg em seu quarto no Palace Hotel, Roma, Itália, 1928-9 [Warburg Institute Archive, London]. Direita: Bill Viola em seu ateliê, Sul da Califórnia, USA, 2003 [frame de Bill Viola: *The Eye of the Heart*, 2003; Mark Kidel].

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

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

## Referências

- Agamben, Giorgio. (2012) *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra.
- Didi-Huberman, Georges. (2013) *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Duque, Félix. (2006) “Bill Viola verus Hegel: tecniconodulia contra lógica iconoclasta”. In: Kuspit, Donald (Ed.). *Arte digital y videoarte: transgrediendo los limites de La representación*. Madrid: Círculo de Belles Artes.
- Walsh, John (Concep.) (2004) *Bill Viola: Las pasiones*. Madrid: Fundación “la Caixa”.
- Warburg, Aby. (2010) *Atlas Mnemosyne*. Tradução de Joaquin Chamorro Mielke. Madrid: Akal.
- Worringer, Wilhelm. (1908) Tese de doutorado *Abstraktion und Einfühlung ein Beitrag zur Stilpsychologie*, defendida em Berna, foi publicada em Neuwied como dissertação em 1907, e em Munich como livro em 1908.

# O tempo e a mulher

## *Time and Women*

REGINALDO DA NÓBREGA TAVARES\*

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

\*Artista visual. Engenharia Eletrônica, Mestrado em Ciências da Computação.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Centro de Engenharias (CEng)/Centro de Artes (CA). Rua Alberto Rosa, 62, CEP: 96010-770, Pelotas, RS, Brasil. E-mail: regi.ntavares@gmail.com

**Resumo:** O tempo e a mulher são os objetos de estudo da artista plástica Angela Pohlmann. A passagem do tempo e a vida latente presente no corpo da mulher motivam a artista a desenhar. Este artigo descreve algumas ideias sobre o trabalho desta artista.

**Palavras chave:** Tempo / Mulher / Forma / Desenho / Latente.

**Abstract:** *Time and women are the objects of studies for the plastic artist Angela Pohlmann. The elapsed time and the latency of the life that are present in the women body motivates the artist to draw. This paper describes few ideas about the work of the artist.*

**Keywords:** *Time / Women / Form / Drawing / Latency.*

### Introdução

O tempo e a mulher são os objetos de estudo da artista plástica Angela Pohlmann. Angela desenha, grava e imprime desde 1980. Este texto apresenta algumas reflexões sobre o seu trabalho em desenhos e gravuras. Os comentários que faço nas próximas linhas consideram apenas uma parte muito pequena do trabalho e são resultantes de uma breve convivência com os desenhos e gravuras em metal da artista.

Angela observa a passagem do tempo, uma tarefa comum e conhecida, mas que exige tempo, dedicação e esforço. A passagem do tempo e a vida latente presente no corpo da mulher motivam a artista a desenhar, a gravar e a imprimir. A passagem do tempo é o substrato que alimenta os seus estudos e reflexões sobre a vida. O corpo da mulher é o componente enriquecedor deste

substrato, é o elemento que ativa o trabalho, que potencializa os contornos e provoca os desdobramentos das formas que nascem e iniciam novas formas durante o ato de desenhar. Portanto, parte deste esforço de observação da passagem do tempo e de suas reflexões sobre a mulher e seu corpo é induzido em desenhos e gravuras. A Figura 1 e a Figura 2 mostram desenhos de mulheres. Os desenhos da artista não estão dando formas e contornos a ideias geométricas e não descrevem uma linguagem matemática, os seus desenhos são sobre corpos e procuram mostrar a vida que está no corpo da mulher.

Para Angela o corpo da mulher é bonito e sua beleza está lá calmamente presente. Os seus desenhos sugerem que a beleza do corpo da mulher não está limitada a uma estética escolhida e impiedosamente imposta pela indústria. Baudrillard (1997) comenta que a estetização é o maior empreendimento do ocidente e está acima do próprio mercantilismo. Os desenhos da artista parecem que se opõem a esta estetização do consumo adotada para ser mercadoria. A preocupação dos seus desenhos é lembrar que existe uma grande variedade de formas e corpos, que são portadores de belezas escondidas, que estão despercebidas, à margem do padrão de beleza hegemônico, sem ainda estarem capturadas pela indústria, e, talvez por isto mesmo ainda livres de uma concepção de beleza mercantilizada. A busca das evidências da passagem do tempo está assinalada no corpo e entra em oposição ao corpo socialmente imposto. A Figura 3 mostra um desenho de uma mulher.

O desenho é um recurso material que o artista pode fazer uso para registrar suas percepções e sentimentos. Com o traçar das linhas, encontros, pontos e contornos, as percepções e sentimentos ganham dimensões no plano. Marar & Sperling (2007: 243) comentando sobre os sinônimos “ver” e “entender” que acontecem em algumas línguas comentam “Há uma ideia de que o artista só desenha o que ele entende, pois é tarefa (re)construtora que necessita reter qualidades: formas, estrutura, proporções, claros-escuros, perspectivas, ritmos”. No desenho as ideias tomam alguma forma. O desenho é quase um olhar sem olhos. Guto Lacaz (2007: 259) descreve a importância do desenho quando comenta “Acho que uma pessoa só pode dizer que viu uma coisa, depois de tê-la desenhado”.

Um desenho é um registro realizado em um momento. Um momento é um ponto no tempo ou um pequeno período de tempo; sendo ponto ou período, o desenho descobre este momento. O tempo do olhar não precisa ser contado, não importa a quantidade de décimos de segundo, segundos, minutos ou horas. Se for para ser contado então será necessário uma outra unidade de medida, uma que torne o olhar menos científico, menos pragmático e que traga um





**Figura 1** - Angela Pohlmann. Desenho a carvão. 70x50 cm. 1982. Fonte: acervo da artista

**Figura 2** - Angela Pohlmann. Desenho a carvão. 70x50 cm. 1982. Fonte: acervo da artista

**Figura 3** - Angela Pohlmann. Desenho a grafite. 70x50 cm. 1980. Fonte: acervo da artista



**Figura 4** · Angela Pohlmann. Desenho.  
Grafite e pastel seco. 50x70 cm. 1984.

Fonte: acervo da artista.

**Figura 5** · Angela Pohlmann. *Ver sonho, ser vento.*  
*Invento?* Gravura em metal (maneira negra).

15x20 cm. 1982. Fonte: acervo da artista

olhar cada vez mais humano. O olhar de Angela captura o momento quando o momento está estendido. Mas quanto? Não importa. Para Angela o significativo está na simples ampliação do momento. O seu ponto de vista não é em sentido único, não é apenas um olhar para o mundo, mas vira 180 graus, está presente também no sentido oposto, seu olhar também é de fora para dentro. Os seus desenhos querem fazer emergir a instantaneidade entre o olhar externo e o olhar interno.

Os desenhos mostram que a passagem do tempo amplia a vida, e que a vida está potencializada no corpo da mulher. A Figura 4 exemplifica esta ideia. Existem diferentes momentos de vida em um mesmo corpo, momentos de vida que serão revelados durante o passar do tempo, que estão latentes em um corpo, e que não dependem de sua forma. O desenho da Figura 4 toca nas transformações da forma do corpo, que somente durante a passagem da vida podem acontecer. Os desenhos de corpos com formas não idealizadas procuram enfatizar que a vida não depende da forma.

O trabalho de Angela busca registrar através de desenhos e gravuras as fases que se manifestam nos corpos de mulheres como mostra a Figura 4. O seu interesse não é contar o tempo em unidades de medidas, mas coletar e juntar as marcas durante a passagem do tempo. Ela observa a passagem do tempo e as diferentes fases que marcam a construção da vida, destacando a vida da mulher, os movimentos circulares nos quais a vida parece estar inserida. A Figura 5 ilustra o trabalho de observação da artista. A figura refere-se a uma gravura em metal na qual a luz se desloca e ilumina o corpo de uma mulher em uma fase de sua vida.

As diferentes fases da vida, embora deslocadas no tempo, estão potencializadas em um mesmo corpo, e, portanto, em uma única vida.

## Referências

Baudrillard, Jean (1997) *A arte da desapareição*.

*Organização de Katia Maciel*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. ISBN 85-86043-02-8

Lacaz, Guto (2007) "Desenho" In: Derdyk, Edith.

*Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo:

Editora Senac SP, pp. 253-262.

ISBN 978-85-7359-645-8

Marar, Ton & Sperling, David (2007) "Em matemática, metadesenhos." In: Derdyk, Edith. *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac SP, pp. 241-252.

ISBN 978-85-7359-645-8

# Eduardo Salavisa: um Desenhador do Quotidiano

*Eduardo Salavisa: a Daily Drawer*

SHAKIL YUSSUF RAHIM\*

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

\*Arquitecto, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUTL); Doutoramento no ramo Arquitectura, especialidade Desenho, Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Arquitectura (FA), 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.ulisboa.pt

**Resumo:** O artigo investiga a produção de desenhos de Eduardo Salavisa. O desenhador privilegia o registo por observação in situ, com o objectivo de desenhar o percurso do olhar e a sua permanência no tempo. Investiga o desenho de viagem como pesquisa visual de uma fenomenologia do lugar. Este artigo realiza, ainda, uma análise sobre o seu diário gráfico da cidade de Braga, onde se conclui uma marca autoral na descrição da morfologia, na tipologia da linha, na agregação do movimento e na liberdade da mancha de cor.

**Palavras chave:** Desenho de Observação / Diário de Viagem / Eduardo Salavisa / Portugal.

**Abstract:** *The paper studies the production of Eduardo Salavisa's drawings. The drawer focuses on the registration by observation in situ, in order to draw the eye path and its time permanence. He researches the travel drawing as visual search of a phenomenology of the place. This article also carries out an analysis on its sketchbook of Braga, which concludes authorial brand in describing the morphology, in the line type, in the aggregation of movement and in freedom of color stain.*

**Keywords:** *Observational Drawing / Sketchbook / Eduardo Salavisa / Portugal.*

## Introdução

Eduardo Salavisa (Lisboa, 1950-) é formado em design de equipamento pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa. O trabalho que realizava em design foi

progressivamente substituído pelo ensino de artes visuais e pelo desenho. Actualmente, auto denomina-se um “desenhador do quotidiano”, pela possibilidade de desenhar os pormenores da banalidade, do acaso e do desconhecido. Como produtor de imagens interessa-se pelo desenho enquanto processo e hipótese, dando importância à metodologia de diário gráfico como caixa portátil e íntima. O objectivo da investigação é entender o *Caderno* como unidade de pesquisa visual e prova material da experiência do autor. O desenho como extensão da memória de uma fenomenologia visual.

Salavisa concilia o carácter lúdico e didáctico, actualizando o espírito da viagem cultural do *Grand Tour*. Viaja para desenhar, desenha para viajar. É um dos correspondentes portugueses do grupo *Urban Sketchers*. Esta comunidade internacional de desenhadores tem como lema “Mostrar o mundo, um desenho de cada vez”. O objectivo é conectar desenhadores de todo o mundo, e desenhar por observação *in situ*, como actividade técnica e criativa, para posterior publicação dos desenhos em plataformas digitais (*blog, facebook, flickr*). A viagem tem um sentido amplo, que vai da escala do corpo e da rua do bairro da cidade onde vive, à vista da janela do hotel de uma cidade que visita num continente distante.

### 1. O Desenhador: Uma Entrevista de Citações

Para alargar a compreensão sobre o pensamento e a produção do desenhador, utiliza-se de seguida uma metodologia em formato de entrevista, respondida por citações do autor. Enquadradas por perguntas orientadas ao discurso do autor (oral e escrito), as “respostas” na primeira pessoa, permitem mergulhar no universo visual do desenhador. As suas preocupações e motivações, bem como os seus objectivos, métodos e instrumentos, dão acesso à sua produção centrada no desenho:

— O termo Diário Gráfico é, hoje, amplamente utilizado. Porém, neste contexto, utiliza com muita frequência o termo Caderno de Viagem. Porquê?

*Eu gosto de chamar a estes cadernos Diários de Viagem porque posso relacionar o dia-a-dia, o quotidiano como uma viagem. E gosto de integrar estes cadernos de diários gráficos na minha rotina. E andar por aí, a desenhar qualquer coisa, desenhar pequenas coisas... parar... desenhar uma vista, enfim ... desenhar tudo* (Salavisa & Alfaro, 2012: 00:53-01:18).

— Quantos cadernos de desenhos tem?

*Hoje já são umas largas dezenas de cadernos. São muitos anos a desenhar quase todos os dias* (Salavisa & Alfaro, 2012: 01:44-01:49).

— Para que serve fazer diários de desenhos?

*Os autores dos desenhos (...) têm um hábito: desenharem em cadernos de uma maneira sistemática, diariamente, diria mesmo, obsessivamente. Não é só quando viajam ou quando têm disponibilidade. Não é só quando vêem algo interessante (...) Não é só porque simplesmente lhes pode dar prazer (...) ou precisam de analisar um objecto, uma situação, uma tarefa e pelo desenho conseguem-no melhor, ou para simplesmente passar o tempo. Ou seja, pode ser por todas as situações descritas anteriormente, mas também pode ser por nenhuma delas (Salavisa, 2011c: 9).*

— Qual é o interesse em ser num caderno?

*É curioso verificar como cada autor “organiza” a dupla página do seu caderno ou, no caso de querer, usa uma única. (...) O desenho pode ocupar as duas páginas inteiras como se fossem uma só, tirando até algum proveito expressivo da dobra. Constata-se, assim, que o facto de o Diário de Viagem ser um caderno tem, inevitavelmente, influência no resultado final. (...) Além das razões de ordem material e técnica, o facto de estarmos perante um caderno e não folhas soltas tem outras implicações, como o introduzir-se um princípio de narratividade que termina quando acaba o caderno (...)* (Salavisa, 2008: 22).

— O desenho na cidade tem sido um tema explorado nos seus diários de viagem. Que sensações produz desenhar espaços públicos em cadernos privados?

*Deambular pelas ruas de uma cidade com o único fito de registar graficamente o que nos atrai a atenção é muito estimulante. São registos descontraídos, executados sem nenhum propósito à vista. Observar pessoas, espaços, pormenores ou algum acontecimento fugaz, e desenhá-los (...) recorda-nos esses momentos com mais intensidade e, sobretudo, dá-nos uma sensação, difícil de definir, mas que anda próximo da liberdade (Salavisa, 2011b: 15).*

— Qual é o lugar do desenhador no desenho que se está a desenhar?

*Este registo pessoal, feito de observação no próprio local, faz com que os desenhos transpareçam isso mesmo: que o desenhador estava lá, que fazia parte da cena (...) Sentado ou em pé, confortavelmente ou em posição precária, o desenhador não é um mero observador. É um receptáculo de informação, de experiências, transformando-as em símbolos, em grafismos, em linhas e manchas que, por sua vez, comunicam com o observado (Salavisa, 2014: 18).*

— Como relaciona o verbo transitivo desenhar com o verbo viajar no intransitivo?

*Não consigo dissociar viajar de desenhar. Esta estreita relação traz-me inúmeras vantagens. Quando viajo sou impelido a desenhar, o que faz com que fique com imensas memórias e as minhas viagens se transformem em pilhas de cadernos que posso reviver sempre que quero. O desenho adquire um valor precioso por ser um pretexto de aproximação (...)* (Salavisa, 2008: 80).

— Qual é a importância do factor tempo na produção do desenho?

*(...) o factor tempo é o que distingue o desenho de outras actividades de registo. O tempo em que estamos a fazê-lo. O tempo em que acontecem coisas à nossa volta (...) Mesmo quando o desenho é um simples gesto (...) há toda uma preparação por trás: concentração, observação, análise, selecção. E o gesto é a síntese. É a parte visível de todo o processo intelectual* (Salavisa, 2014: 18).

— Porque utiliza tanto a caneta para desenhar?

*Como os desenhos são feitos em circunstâncias muito variadas, difíceis, complicadas, às vezes em movimento, pessoas que aparecem e desaparecem. Eu desenho normalmente em pé. E isso faz com que prefira a caneta, porque é um material que desliza depressa e permite fazer um desenho rápido* (Salavisa & Alfaro: 02:46-03:09).

— Com que materiais e de forma usa a cor nos seus desenhos?

*A cor. Quanto à cor, eu uso a película depois. Em casa, calmamente, ou no hotel, quando estou a viajar, claro. E uso a aguarela. Portanto é um material que eu gosto mais. Ultimamente, também, tenho utilizado umas canetas pincel, que têm um depósito com tinta. E então, algumas cores uso na altura. Por exemplo os cinzentos, sombras, podem ser importantes. Mas não diversifico muito o material. Há pessoas que o fazem, que diversificam bastante, que experimentam. Mas eu não tenho feito isso* (Salavisa & Alfaro: 06:34-07:21).

— O pincel tem novidades que a caneta não encontra?

*(...) O uso do pincel permite-nos registar mais rapidamente uma grande área através da mancha, que pode ser a área que a forma do modelo escolhido ocupa no espaço. (...) A mancha pode, por vezes sugerir outras formas interessantes de movimento. Neste caso, podem dar azo à imaginação e inventar outros movimentos, gestos e formas* (Salavisa & Cid, 2012: 61).

— Desenha com frequência a figura humana em movimento. Que dicas nos pode dar para melhor registar um modelo cuja velocidade parece ultrapassar o desenhador?

*Escolher uma pessoa de cada vez. Observar atentamente os seus movimentos procurando compreender/ sentir a acção principal: o que está a fazer e como? Observar as características principais da pessoa, como movimenta o tronco, as ancas, pernas, etc. Que atitude tem a pessoa? Caminha com um passo pesado e cansado ou alegre, confiante, etc. (...) E depois de observar bem, registar o que nos foi possível apreender (Salavisa & Cid, 2012: 60-61).*

— Qual a importância do desenho, no mundo tecnológico de hoje?

*Mesmo com os avanços tecnológicos de registo de imagens, como a fotografia e o vídeo, o desenho continua a ser imprescindível na recolha de informação, na memorização de acontecimentos, no pensamento reflexivo ou no desenvolvimento da criatividade. Por isso sempre foi fundamental o seu uso em várias áreas do nosso conhecimento. E em particular o seu uso realizado em cadernos (Salavisa, 2012: 251).*

— Publica os seus desenhos nas redes digitais. Como entende esse fenómeno de partilha e divulgação pública de desenhos que se situam na esfera da intimidade?

*Um Diário é, por natureza, um objecto íntimo. Não o mostramos a ninguém ou só mostramos a quem nós queremos que o veja. Resulta daí, principalmente para principiantes, que seja um espaço propício à experimentação, ao fazer sem inibições, à criatividade. É por isso que expor o nosso Diário de Viagem na blogosfera pode parecer um paradoxo. Mas só na aparência. Porque apesar de não podermos seleccionar as pessoas que vêem, sabemos que seleccionamos o que mostramos (...)*

*(...) também faz com que sejamos mais atentos e desenhemos no nosso quotidiano com mais frequência. Como se tivéssemos um compromisso com os visitantes (virtuais) (Salavisa, 2008: 25).*

— Considera-se um ilustrador ou artista?

*Não. Não me considero ilustrador. Faço desenhos no dia-a-dia, mas sem nenhum objectivo. Claro que me dão prazer. Não me considero artista nem ilustrador. Sou só um desenhador do quotidiano (Salavisa, 2012: 11:14-11:32).*



## 2. O Caderno de Desenhos: O Caso da Cidade de Braga

Neste quadro, o objecto de estudo do artigo é o diário gráfico em Braga (Salavisa, 2011a) (Figura 1), criado no âmbito da Capital Europeia da Juventude (Fundação Bracara Augusta). O caderno perfaz 44 desenhos, na continuidade da identidade gráfica do autor. Constitui um corpo único, orientado à temática da paisagem urbana civil, religiosa e patrimonial de Braga (Figura 2 e Figura 3). Para além do desenho da morfologia física da cidade (arquitectura e urbanismo), Salavisa procurou registar a dinâmica urbana através de um olhar sobre os pormenores do quotidiano: os serviços, a população, as esplanadas e os objectos típicos.

Os métodos e as técnicas seguem uma linha rápida e sobreposta, riscada a caneta preta, que define a volumetria do edificado e a estrutura da perspectiva urbana (Figura 4). A simplicidade da linha é um aspecto operacional de maior importância na identidade do desenho de Salavisa. Esta simplicidade materializa-se pelo rigor da direcção e da posição da geometria, subtraindo a descrição exaustiva do detalhe. A selecção visual dos aspectos relevantes da cena observada traduz-se em marcas gráficas escolhidas para melhor representar os aspectos fenomenológicos e humanizados da percepção.

A perspectiva, seja de um ou dois pontos de fuga, manipula a profundidade através da sobreposição e do tamanho, na composição da diversidade. A rigidez linear é substituída pela naturalidade da visão. De igual forma, a figura humana é desenhada como volume, com importância no registo da pose e da expressão corporal em movimento (Figura 5). A dupla página do caderno, sem fractura da dobra, permite aumentar a amplitude do campo visual (Figura 6). Ainda que a maioria dos desenhos sejam de dupla página e na horizontal, encontra-se alguns registos de pormenor numa única página.

Através da aguarela, a película de cor, marca uma vibração de intensidades, matizes e saturações nos ritmos e nas massas. O uso da cor sublinha dois aspectos da cidade: *hierarquia tipológica* em contexto urbano e *contraste de materiais históricos* nas fachadas da arquitectura. A hierarquia tipológica distingue o edificado urbano, focando a atenção para os equipamentos públicos patrimoniais, religiosos e administrativos. O contraste de materiais torna-se evidente na marcação das cantarias, vãos, varandins, arcadas e outros detalhes construtivos e decorativos (Figura 7 e Figura 8). O pincel de Salavisa demarca ainda as zonas de sombra própria e projectada das reentrâncias do edificado, numa paleta personalizada que procura uma aproximação à atmosfera da cidade (Figura 9). Os desenhos apresentam dois recursos metodológicos que são marca do autor: a *pincelada dispersa* e a *pincelada absorvida*. A pincelada dispersa depende da consciente utilização da mancha branca, da cor da folha. Torna-se um recurso



**Figura 1** · Eduardo Salavisa, *Capa do Diário Gráfico em Braga*.  
Fonte: (Salavisa, 2011a).

**Figura 2** · Eduardo Salavisa, *Ascensor e estátua de São Longuinhos no Bom Jesus do Monte*, desenho n.º 2. Fonte: (Salavisa, 2011a).

**Figura 2** · Eduardo Salavisa, *Igreja do Bom Jesus do Monte*, desenho n.º 3. Fonte: (Salavisa, 2011a).



**Figura 4** · Eduardo Salavisa, *Edifício do Turismo*, desenho nº 21.  
Fonte: (Salavisa, 2011a).

**Figura 5** · Eduardo Salavisa, *Transeuntes junto da esplanada de A Brasileira*, desenho nº 23. Fonte: (Salavisa, 2011a).

**Figura 6** · Eduardo Salavisa, *Barbearia Matos e o Senhor Manuel Matos*, desenho nº 27. Fonte: (Salavisa, 2011a).



**Figura 7** · Eduardo Salavisa, *Rua da Violinha a partir do Largo da Praça Velha*, desenho n° 31. Fonte: (Salavisa, 2011a).

**Figura 8** · Eduardo Salavisa, *Interior da Sé Catedral*, desenho n° 36. Fonte: (Salavisa, 2011a).

**Figura 9** · Eduardo Salavisa, *Igreja de S. João do Souto e Casa dos Coimbras*, desenho n° 39. Fonte: (Salavisa, 2011a).

visual importante que permite desenhar com a luz e libertar os desenhos de sobrecarga plástica. A cor é utilizada de forma espaçada e dispersa, e muitas vezes com aproveitamento da ponta seca do pincel ou de salpicos com o pincel. A pincelada absorvida relaciona-se com a densidade cromática e procura um resultado expressivo através do desgaste da mancha. O papel absorvente subtrai a cor viva e deixa uma ténue película cromática.

## Conclusão

Eduardo Salavisa pode ser nomeado como um desenhador inteiro do quotidiano disperso. Inteiro porque associa um conhecimento de informação visual e pedagógica à sua actividade prática e inquieta como desenhador. Disperso porque o quotidiano inclui o desenhador, induzindo-o à selecção visual da experiência no tempo. A atenção divide a sua percepção do campo de visão. Os focos atencionais hierarquizam-se numa topografia de aberturas e encerramentos do cone visual. Se estou aqui e agora, não estou ali. Se estou ali e depois, posso estar aqui agora.

Em resumo, desta experiência visual emergem quatro parâmetros ou relações fundamentais: i) a resolução visual como medida de fixação, atenção e interesse; ii) a direcção do ponto de fuga como presença do desenhador na cena visual que desenha; iii) o volume/ densidade de registos como possibilidade de experimentação compulsiva e iv) o tempo de observação como agregação de informação multimodal e em movimento.

## Referências

- Salavisa, Eduardo (2008) *Diários de Viagem, desenhos do quotidiano*. Lisboa: Quimera Editores. ISBN: 978-972-589-188-9
- Salavisa, Eduardo (2011a) *Diário Gráfico em Braga*. Braga: Fundação Bracara Augusta. ISBN: 978-972-8635-44-2
- Salavisa, Eduardo (2011b) Introdução. In Salavisa, Eduardo et. al. *Diário de Viagem em Lisboa, Sete Colinas, Sete Desenhadores*. Lisboa: Quimera Editores. ISBN: 978-972-589-212-1
- Salavisa, Eduardo (2011c) *Não Somos Desenhadores Perfeitos*. In Salavisa, Eduardo (coord.) *Diários Gráficos em Almada*. Almada: Câmara Municipal de Almada. ISBN: 978-972-9134-93-7
- Salavisa, Eduardo (2012) *O Diário Gráfico*. In Salavisa, Eduardo (coord.) *Urban Sketchers em Lisboa, desenhando a cidade*. Lisboa: Quimera Editores, pp. 251. ISBN: 978-972-589-212-1
- Salavisa, Eduardo e Alfaro, José (2012) Eduardo Salavisa. *A drawer of the daily / Um desenhador do quotidiano*. [Consult. 2015-01-07] Vídeo. Disponível em <URL: [www.vimeo.com/40228552](http://www.vimeo.com/40228552)>
- Salavisa, Eduardo e Cid, Mónica (2012) *Cais do Sodré, captar o movimento com esboços rápidos*. In Salavisa, Eduardo (coord.) *Urban Sketchers em Lisboa, desenhando a cidade*. Lisboa: Quimera Editores, pp. 60-71. ISBN: 978-972-589-212-1
- Salavisa, Eduardo (2014) *Da Inutilidade Destes Desenhos De Viagem*. In Salavisa, Eduardo (coord.) *Diários de Viagem 2. Desenhadores-Viajantes*. Lisboa: Quimera Editores, pp. 17-19. ISBN: 978-972-589-249-7



## **2. Artigos originais por convite** *Original articles by invitation*

# Paula Sampaio e a ética nos caminhos

*Paula Sampaio and the ethic in the ways*

ORLANDO MANESCHY\*

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

\*Artista visual, curador independente e professor pesquisador. Par acadêmico externo da revista.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes. Pça da República s/n. Belém, Pará. CEP 66.017-060, Brasil. E-mail: orlandomaneschy@gmail.com

**Resumo:** Este artigo aborda a produção da artista Paula Sampaio, fotógrafa mineira radicada no estado do Pará (Norte do Brasil), na Amazônia. Sampaio há mais de vinte anos vem lançando seu olhar para as migrações e seus impactos na região, a partir do fluxo migratório incentivado pelos planos de desenvolvimento propagados pelo governo, em especial os que motivaram a construção da Rodovia Transamazônica, no final da década de 1960 e início dos anos 1970. Abordaremos como Sampaio constrói sua obra em contato com o outro, estabelecendo vinculações e constituindo projetos de grande comprometimento com o sujeito e a ética.

**Palavras chave:** Amazônia / Paula Sampaio / Ética / Arte e Política.

**Abstract:** *This article discusses the production of artist Paula Sampaio, photographer born in the state of Minas Gerais living in the state of Pará (north of Brazil), in the Amazon. Sampaio for over twenty years has been releasing his look at migration and its impact on the region, from the migration encouraged by development plans propagated by the government, especially those motivating the construction of the Trans-Amazon Highway, in the late 1960s and early 1970. We will discuss how Sampaio builds his projects in contact with each other, establishing linkages and constituting a major commitment to work with the subject and ethics.*

**Keywords:** *Amazon / Paula Sampaio / Ethic / Art and Politic.*

## Introdução

Na produção visual de Paula Sampaio destacamos, neste artigo, alguns projetos de significativa importância dentro do seu modo de trabalho, em que reordena



sua própria obra, a partir do contato com o outro durante os processos de alguns projetos, mergulhando ainda mais na reflexão acerca da cidadania, da fragilidade do sujeito, abandonado à própria sorte nos rincões da região norte do Brasil. Este aprofundamento reflexivo faz com que, em alguns momentos, a artista optasse por exibir as imagens e as vozes do outro como parte do trabalho. Este tempo de sua produção foi constituído a partir de retornos a localidades que visitou ao longo de mais de vinte anos captando a Amazônia, por meio de rotas desenhadas por ela, cruzando as rodovias Transamazônica e Belém-Brasília, no fluxo da relação com migrantes que deslocaram-se em busca de uma vida melhor. A partir desses encontros/desencontros, Sampaio depara-se com sujeitos que lutam para sobreviver em condições extremamente adversas. É no momento da troca, do embate, do diálogo com o outro que sua obra, de matriz documental, acontece e atinge uma outra espessura, em que a fotógrafa passa a ser um agente para o desvelar de condições do humano, reunindo imagens, fragmentos de depoimentos, vídeo para, num conjunto que não se pretende totalizante, lançar luz, por meio da arte, à fragilidade do humano que habita esses lugares esquecidos.

Nessa perspectiva abordaremos o projeto *Antônios e Cândidas tem Sonhos de Sorte* e a instalação *O Lago do Esquecimento*. Serão dois projetos que, em suas instâncias, revelam os processos com os quais Sampaio se relaciona com o outro, como indica a artista ao falar sobre sua produção em *Embarque / Paula Sampaio*, catálogo especial lançado pela Fundação Romulo Maiorana em 2013, (marcando a presença da artista como homenageada no Projeto Arte Pará do ano anterior em que a instalação *O Lago do Esquecimento* faz parte de suas ações artísticas no projeto):

*É meu destino percorrer esse corpo amazônico. Sua pele, tatuada de rios, florestas e rastros de seres de todo tipo, é um organismo imponderável. Mas é na rota das longas e trágicas estradas da região que surgem os encontros.*

*No início, as rodovias Transamazônica e Belém Brasília foram o itinerário principal, um motivo para a partida. Com o tempo, os incidentes e o acaso provocaram desvios sem fim. Inocentes paragens, novos caminhos e muitos retornos que estão marcados nesse mapa de lembranças e esquecimentos.*

*Um caleidoscópio de imagens-histórias foi se construindo, fazendo-se matéria e me abraçando ao fim de cada viagem. E é essa natureza (da vida) a minha estrada. (Sampaio, 2013: 12).*

### **1. Percursos, percursos, percursos**

Paula Sampaio nos convida a compreender que o percurso é intrincado e repleto de pontos de contato, vinculações e surpresas, pois se inscreve no fluxo da vida.

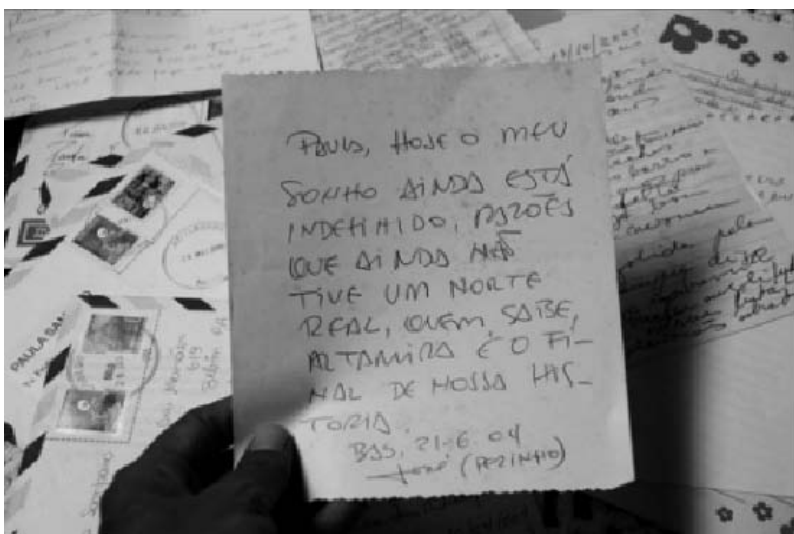
A artista, chegou a região como migrante, junto com sua família, em busca de novas possibilidades e acabou constituindo um dos documentos mais contundentes acerca da migração na região e das condições enfrentadas pelos cidadãos comuns que se lançaram rumo ao sonho desenvolvimentista. Contemporânea, sua obra dialoga com um legado político da arte brasileira, chamando atenção para situações complexas presentes na vida dos habitantes das localidades nas quais desenvolveu seus projetos.

Em *Antônios e Cândidas tem Sonhos de Sorte*, (1990 - 2010, em fase de conclusão), a fotógrafa atravessa os estados do Pará, Piauí, Maranhão, Acre, Tocantins, Amazonas, Paraíba, Pernambuco, bem como o Distrito Federal, ativando sua rede de relações, organizando um balanço poderoso, materializado em um conjunto de dados e imagens, memórias do povo brasileiro. Sampaio vai concentrar-se em olhar para esse sujeito exilado dentro de seu próprio país, como aponta no texto de sua própria autoria publicado em seu site: "Neste projeto, que vem sendo desenvolvido desde 1990, esses homens e mulheres contam suas histórias materializadas em imagens, escritos e memórias orais, entrelaçadas nesse imenso território onde pulsam sonhos de sorte, nesse Brasil do Norte" (Sampaio, 2005) (Figura 1).

Neste projeto, a artista encontra sujeitos e reencontra outros, anos, décadas depois, em seu longo percurso pelas rodovias, deparando-se com os desejos ainda acalantados, desilusões, vontades de uma vida que ficou fincada à margem das estradas. Sonhos de famílias inteiras que vivem e sobrevivem da forma que podem, e que Sampaio descortina de maneira densa por meio de suas fotografias e dos documentos recolhidos (Figura 2).

No tempo em que este projeto vem ocorrendo, Sampaio estabeleceu relações muito próximas com vários dos sujeitos com os quais interagiu, presenteado os retratados com fotografias, trocando cartas, impressões; costurando laços de amizade com as pessoas (Figura 3). Assim, nessas décadas, terminou por compor uma percepção singular acerca das mudanças na região e sobre os habitantes que margeiam as vias, em especial sobre a Transamazônica, estrada esta que a fotógrafa percorreu em vários dos seus trechos, chegando a sobrevoar para fotografar os segmentos que a floresta tomou de volta.

Este projeto de Paula Sampaio reverbera em outros, mantendo como eixo a "memória oral e imagens do cotidiano de comunidades específicas". As fotos compõem uma série de imagens que perpassa os seus diversos projetos e revelam a figura do anônimo, daquele acostumado com o lento tempo das margens das estradas. (...) Identificações e subjetividades presentificam-se no humano, na paisagem e no lugar que habitam. O olhar de Paula Sampaio amplia essa



**Figura 1** · Paula Sampaio, fotografia, *Tatiane Nascimento Belém-Brasília, São Miguel do Tocantins*, 1998, que integra o projeto *Antônios e Cândidas tem Sonhos de Sorte*. Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará.

**Figura 2** · Paula Sampaio, fragmento de vídeo realizado a partir de fotografias, documentos visuais e sonoros coletados pela artista, Projeto *Antônios e Cândidas tem Sonhos de Sorte*, publicado no site paulasampaio.com.br, 2012.



**Figura 3** - Paula Sampaio, fotografia que compõe o vídeo do Projeto *Antônios e Cândidas tem Sonhos de Sorte*, publicado no sítio paulasampaio.com.br, 2012.



**Figura 4** · Paula Sampaio, instalação *O Lago do Esquecimento* (fotografias e video-instalação).  
Fonte: Acervo do artista.

realidade e nos faz ver o que ali existe e se potencializa. Trata-se de um olhar político e incisivo que, sem esquecer as questões estéticas, transforma a cena em uma poética e contundente imagem. (Maneschy & Mokarzel, 2012: 145)

Em O Lago do Esquecimento – projeto iniciado em dezembro de 2011, e que teve sua primeira etapa concluída dentro do Projeto Arte Pará 2012, quando Sampaio foi a artista homenageada, e que encontra-se em sua terceira etapa, após receber o *Prêmio Marc Ferrez de Fotografia - 2012 - Funarte/MINC* -, Sampaio dirigiu seu foco para o lago formado pela barragem da hidrelétrica de Tucuruí, no Pará, uma das mais importantes fontes de energia do país. Lá, a artista concentra-se nas árvores petrificadas com a inundação para a formação do lago e na descoberta de resistentes moradores, sobrevivendo em algumas das 1.100 ilhas que foram formadas com a enchente; pessoas largadas   própria sorte em uma área que supostamente não deveria ter ninguém habitando. A fotógrafa irá documentar a monumentalidade da constru o, os pared es, os túneis de acesso, mas as árvores rígidas e mortas que resistem como esqueletos na placidez das águas que impactaram a artista, conclamando sua aten o. A partir daí, Sampaio começou a cruzar o lago refletindo sobre o apagamento da vida que habitava aquele lugar, fotografando as árvores como últimas testemunhas daquele processo de degrada o, encontrando no trajeto e entrevistando os habitantes remanescentes que permanecem ali, vivendo isolados.

Apresentado no Projeto Arte Pará 2012, o primeiro resultado da pesquisa resulta na instala o composta por algumas fotografias e um vídeo feito a partir das imagens tomadas no lago e de áudio composto pelo barulho de barcos e depoimentos, que parece tentar trazer à tona as vozes dos moradores restantes. Pungente, a instala o revela o absurdo do impacto de projetos que se sobrepõem ao humano e a natureza, em nome de uma necessidade de desenvolvimento, como aponta a própria artista em *Embarque / Paula Sampaio*:

*O rosto de concreto é a tradu o do regime autoritário, que na década de 1970 deu início   constru o da quarta maior hidrelétrica do mundo: Tucuruí. E ninguém pode imaginar que ao atravessar o túnel de acesso ao lago de mais de 3 mil quil metros quadrados, formado pelo represamento das águas do rio Tocantins, está cruzando com a energia de aproximadamente 45 trilhões de litros d' gua.*

*Mas, ao tomar a barca e iniciar essa viagem, as cifras gigantes se materializam na paisagem fossilizada e estranhamente poderosa das árvores que silenciosamente revelam os restos das florestas, dos animais, das cidades, das tribos indígenas e das histórias afogadas nesse lago de esquecimentos. L , invisíveis, estão mais de seis mil pessoas que vivem no topo das mil e cem ilhas formadas pelo represamento das águas, ao longo de 270 quil metros quadrados de território paraense.*

*Isso tudo é somente o prólogo dessa história. (Sampaio, 2013: 48).*

## Conclusão

As palavras dessas pessoas, que embaralham-se ao som das hélices na água, quase inaudíveis, parecem como que sair das árvores petrificadas na barragem de Tucuruí. Sampaio ao olhar para o presente parece apontar para os futuros processos de violência na região. São histórias de vidas sonhadas que se depararam com uma realidade dura e que a artista, de forma crítica e sensível, transporta pela imagem, ao campo da arte, estabelecendo no intrincado espaço amazônico um campo de densidade, entre a rigidez das árvores mortas espalhadas pelo “sobrenatural” Lago do Esquecimento (Figura 5).

A obra de Paula Sampaio nos obriga a olhar para a região e para as demandas impostas a esta. Havia um tempo lento e um conhecimento em que natureza e homem se entrelaçavam em meio a processos de vivência de intimidade, no qual a temporalidade da experiência vivida era a medida da compreensão das coisas na existência. Depois, com o avanço da ideia de Progresso, a aceleração das máquinas invadiram a selva, num afã de cruzar o Norte de Leste a Oeste. Tratores, doença e violência constituíram, no delírio desenvolvimentista dos anos 1970, bolsões de miséria e desolação, destruindo sonhos de uma geração de migrantes que acreditaram no *país do futuro verde e amarelo* a ser desenhado em um território às margens da linha do equador.

Infâncias, desejos, futuros. Famílias inteiras deslocadas na tentativa de acreditar em uma vida melhor. Famílias inteiras devastadas por gripe, prostituição e assassinato nos processos de expulsão e dizimação dos povos da floresta. Ameaçadas de morte, as vozes dos que bradavam por justiça muitas vezes foram silenciadas em meio a balas e sangue, jogados em meio a mata.

Militantes, brancos, caboclos, índios que eram da terra ou tornaram-se parte dela, lutaram por um viver com dignidade nos rincões da Amazônia. O governo os esqueceu. Sem títulos de posse, sem remédios, sem estradas, sem rosto, sem voz. Alguns, poucos, raros artistas lançaram seus olhares, lutaram por alguma dignidade. Dentre eles, uma migrante, também trazida, junto com a família, na procura de um futuro melhor compôs, num ir e vir pelas estradas da região caminhos de entendimento, contato, troca e olhar para o outro. Na tentativa de enxergar mais além e deter, neste contato com o outro, um pouco mais do que aquilo que, de maneira singular, captava: dignidade.

Haveria alguma saída? Talvez a ética, o cuidado e a delicadeza que Paula Sampaio emprega, para além de sua sensível e sofisticada fotografia, com o Outro. Nas tantas vozes, nos tantos rostos, visíveis e invisíveis nos quais ela insiste em olhar e reencontrar e tentar descobrir alguma coisa que alimente a alma. Assim, entre fotografias, histórias e pequenos sonhos ainda sonhados, a artista nos fala daquilo que ainda é mais importante: a esperança.



**Figura 5** · Paula Sampaio, fotografia, *Lago de Tucuruí / PA*, 2012. Fonte: Acervo do artista.

Talvez seja esta a força que move a artista a lançar-se no fundo do coração da Amazônia, deparando-se com situações de extrema miséria e abandono, mas realizando torções que apenas aqueles que acreditam na potência do humano conseguem fazer, transformar o que poderia ser silenciado em documento, em registro, em arte, dando voz a esses tantos Antônio, Candidas, Tatianes, João e Marias que mesmo tendo sido desconsiderados pelos detentores do poder, conseguiram encontrar na artista alguém que pode lembrar que mesmo esquecidos ali, esses sujeitos existem.

### Referências

- Maneschy, Orlando & Mokarzel, Marisa. (2012) "Fora do centro, dentro da Amazônia: Fluxo de Arte e lugares na estética da existência." In: *Amazônia: ciclos de modernidade*. São Paulo: Zureta.
- Sampaio, Paula (2005) *Antônios e Cândidas*

*tem Sonhos de Sorte*. [Consult. 2015-02-14] Acessado em: [www.paulasampaio.com.br/projetos/antonios-e-candidas-tem-sonhos-de-sorte-2/](http://www.paulasampaio.com.br/projetos/antonios-e-candidas-tem-sonhos-de-sorte-2/)

- Sampaio, Paula. (2013) "As Rotas." In: *Embarque / Paula Sampaio*. Belém: Fundação Romulo Mairona.



### **3. Croma, instruções aos autores**

*Croma, instructions to authors*

# Ética da revista

## *Journal ethics*

### Ética da publicação e declaração de boas práticas

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Croma está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Acadêmicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

#### **Autores**

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retracts a publicação.

#### **Editores**

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de gênero, de orientação sexual, de crença religiosa, de origem étnica, de cidadania, ou de filosofia política dos autores. O editor é responsável pela decisão final de publicação dos manuscritos submetidos à revista.

O editor poderá conferir junto de outros editores ou pares acadêmicos na tomada de decisão. O editor ou outros membros da revista não poderão revelar qualquer informação sobre um manuscrito a mais ninguém para além do autor, par académico, ou outros membros editoriais. Um editor não pode usar informação não publicada na sua própria pesquisa sem o consentimento expresso do autor. Os editores devem tomar medidas razoáveis quando são apresentadas queixas respeitantes a um manuscrito ou artigo publicado.

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

### **Pares acadêmicos**

A revisão por pares acadêmicos auxilia de modo determinante a decisão editorial e as comunicações com o autor durante o processo editorial no sentido da melhoria do artigo. Todos os manuscritos recebidos são tratados confidencialmente. Informação privilegiada ou ideias obtidas através da revisão de pares não devem ser usadas para benefício pessoal e ser mantidas confidenciais. Os materiais não publicados presentes num manuscrito submetido não podem ser usados pelo par revisor sem o consentimento expresso do autor. Não é admissível a crítica personalizada ao autor. As revisões devem ser conduzidas objetivamente, e as observações apresentadas com clareza e com argumentação de apoio. Quando um par académico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares acadêmicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

# Croma — condições de submissão de textos

## *Submitting conditions*

A *Revista 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).

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 *Revista 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.

- Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a comparticipação nos custos de publicação.

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 perspetivas 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 *Revista Croma* envie um e-mail para [estudio@fba.ul.pt](mailto:estudio@fba.ul.pt), com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em \_a e em \_b.

Por exemplo:

- o ficheiro palavra\_preliminar\_a.docx contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro palavra\_preliminar\_b.docx contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

### **Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório**

Cada artigo final tem um máximo 11.000 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 referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

## Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o ‘meta-artigo’ nas páginas seguintes.

## Cedência de direitos de autor

A *Revista Croma* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

## Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: \_\_\_\_\_

que apresento à *Revista Croma*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista 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 \_\_\_\_\_

# Meta-artigo auto exemplificativo

## *Self explaining meta-paper*

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

### **Resumo:**

*O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.*

**Palavras-chave:** *meta-artigo, conferência, normas de citação.*

### **Abstract:**

*The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.*

**Keywords:** *meta-paper, conference, referencing.*

## **Introdução**

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas :*Estúdio*, *Gama*, e *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 revista, 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.

## 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]

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, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

## 2. Citações

A revista não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página. 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).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista :*Estúdio* (Nascimento & Maneschy, 2014), na Revista *Gama* (Barachini, 2014), ou na Revista *Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

### 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. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



**Figura 1.** Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia). Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

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).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



**Figura 2.** Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 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.’

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).

**Quadro 1.** Exemplo de um Quadro. Fonte: autor.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

#### 4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. 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.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações *:Estúdio, Gama* e *Croma*, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

## Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO'2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]  
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

# Chamada de trabalhos: VII Congresso CSO'2016 em Lisboa

*Call for papers:  
7th CSO'2016 in Lisbon*

**VII Congresso Internacional CSO'2016** — “Criadores Sobre outras Obras”  
17 a 23 março 2016, Lisboa, Portugal. [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

## **1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas**

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

### Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

### Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

## **2. Línguas de trabalho**

**Oral:** Português; Castelhana.

**Escrito:** Português; Castelhana; Galego; Catalão.

## **3. Datas importantes**

Data limite de envio de resumos: 7 dezembro 2015.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 20 dezembro 2015.

Data limite de envio da comunicação completa: 30 dezembro 2015.

Notificação de conformidade ou recusa: 10 janeiro 2016.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como o número 13 da Revista *:Estúdio*, os números 7 e 8 da Revista *Gama*, os números 7 e 8 da Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2016. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do VII Congresso (dotada de ISBN).

#### 4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

#### 5. Submissões

**Primeira fase, RESUMOS:** envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

**Segunda fase, TEXTO FINAL:** envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

#### 6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

##### Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

## 7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Estudantes dos cursos de mestrado e doutoramento da FBAUL estão isentos.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).

Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

Conferencistas, inscrição cedo: até 21 janeiro 2016

Conferencistas, inscrição tarde: até 28 janeiro 2016

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 | <http://cso.fba.ul.pt>

# Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers  
— biographic notes*



**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). 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 Galeria SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galeria 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). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega. En 2014 publica o livro "Pintura site".



**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, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em [www.abarbosa.org](http://www.abarbosa.org)).





**ANTÓNIO DELGADO** (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós-graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 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 colectivas 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 artista e 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), do qual é coordenador geral. Professor Permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação da UFES. 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, Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes, cultura, processos criativos contemporâneos e arte pública. 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 (2005 — 2008); Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011); Pró-reitor de Extensão da UFES (2008-2014). Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ e FAPES.



**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.

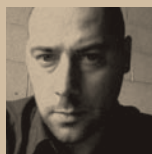


**CARLOS TEJO** (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de 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 Contemporânea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemanha; ACU, Sidney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.

**CLEOMAR ROCHA** (Brasil). 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. Orientador do doctorado em Diseño e Creación da Universidad de Caldas, Colômbia. 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 Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



**FRANCISCO PAIVA** (Portugal). 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](http://www.designa.ubi.pt)).



**HEITOR ALVELOS** (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Vice-Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. *Outreach Director* do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro do *Executive Board* da European Academy of Design e do *Advisory Board for Digital Communities* do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. É músico no ensemble Stopestra desde 2011. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o *weltschmerz icon Antifluffy* desde 2013. Investigação recente nas áreas da cidadania criativa, media participativos e criminologia cultural.



**ILÍDIO SALTEIRO** (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões (Plástica), História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. É professor de Pintura e coordenador da Licenciatura de Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tem feito investigação artística regular com trinta exposições individuais desde 1979, a mais recente, intitulada «O Centro do Mundo», no Museu Militar de Lisboa em 2013.



**JOÃO PAULO QUEIROZ** (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). 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). Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) 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 (anual, desde 2012). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



**J. PAULO SERRA** (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de Retórica desta associação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *Retórica e Política* (2014). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



**JOÃO CASTRO SILVA** (Portugal). Nasceu em Lisboa em 1966. Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



**JOAQUÍN ESCUDER** (Espanha). Licenciado en 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 Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Sagastellón 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 menos 1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).



**JUAN CARLOS MEANA** (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no el trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados con a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (director), desde 2010 à 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». Bolseira 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/UNI) e do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT-ULHT). 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), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



**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 Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



**MÔNICA 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 Desitjos 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. Actualmente expõe o seu trabalho mediante uma seleção de desenhos e vídeo-projeções com o título "De la Seducción" na livraria Papesait (secção de arte), localizada na Praça Gispert, Manresa.



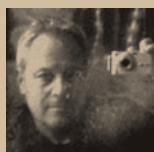
**NEIDE MARCONDES** (Brasil), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, 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). 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 (Honorary Research Fellow) do Departamento de Antropologia, Universidade de Aberdeen 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. Desenvolve estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFGA/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: *Triangulações*, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; *Pororoca: A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014; *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, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procltura 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 *Producció Artística i Recerca* ProDart (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colección 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

## About the 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 *Revista 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 *Revista 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 *Revista 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 26 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

### **Uma linha temática específica**

A Revista CROMA centra a sua linha de pesquisa em obras e artistas que tenham uma vertente de implicação social, de compromisso, de cidadania e de denúncia, de intervenção na disseminação ou na criação de novos públicos, não raro justapondo a educação artística informal com a obra de arte mais relacional.

Esta linha temática é diferenciadora em relação às revistas *Estúdio*, ou *Gama*.

# Ficha de assinatura

## Subscription notice

### Assinatura anual (dois números)

Portugal	18 €
União Europeia	24 €
Resto do mundo	42 €

No caso de ter optado pela transferência bancária, enviar o comprovativo da mesma por via eletrónica. Pode optar por cartão de crédito devendo para isso contactar-nos de modo a ser acionado um canal de transação eletrónica segura. A assinatura apenas terá efeito aquando da efetividade da transferência ou depósito. Contacto: Isabel Nunes (Gabinete de Relações Públicas, FBAUL).

### Aquisição da revista

A aquisição de exemplares anteriores está limitada à sua disponibilidade.

Cada número:

Portugal	16 €
União Europeia	22 €
Resto do mundo	40 €

### Intercâmbio entre periódicos

Para intercâmbio entre periódicos académicos, contactar Licínia Santos, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Biblioteca), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

**Mail:** biblioteca@fba.ul.pt

A revista Croma é de acesso livre aos seus textos completos, através da sua versão online.

### Contacto geral

**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

<http://cso.fba.ul.pt>



Como é característica fundadora do projeto CSO – criadores sobre outras obras – os artistas são aqui convidados a comunicar o seu conhecimento sobre outros artistas, dentro de um descentramento que toma os idiomas ibéricos como uma plataforma territorial de emergência, e de resistência, também. É uma área cultural periférica, alternativa, que se afirma em crescente grandeza.

Dentro deste dispositivo comunicativo, a revista *Croma* delimita mais ainda o seu tema, nos artistas que de algum modo fazem incorporar a implicação social, a interação e a criação e formação de novos públicos como um dos componentes estruturantes da sua obra. Surgem na *Croma* obras intervenientes, que provocam, e que convocam, que estabelecem pontes, ou que as ameaçam. São obras em que a componente relacional (N. Bourriaud) ou formativa e integradora (P. Freire) assumem uma atualidade constante e renovada.

Os artigos reunidos neste quinto número da Revista *Croma* propõem, no seu conjunto uma intenção de proximidade, de confronto com realidades, de inconformismo, de procura e de questionamento identitário. Dos seus múltiplos países e das suas diversificadas abordagens a variadas técnicas, os vinte e cinco artigos aqui apresentados complementam o poder do desassossego e da inquietação poética: os artistas falam connosco, através de outros artistas, que os souberam ver e ouvir.

ISBN 978-989-8771-22-3



9 789898 771223 >

Crédito da capa: Sobre escultura de Flyppy (2008),  
*Naranjo-Limonero*, recinto de Cajamurcia, Murcia, Espanha.