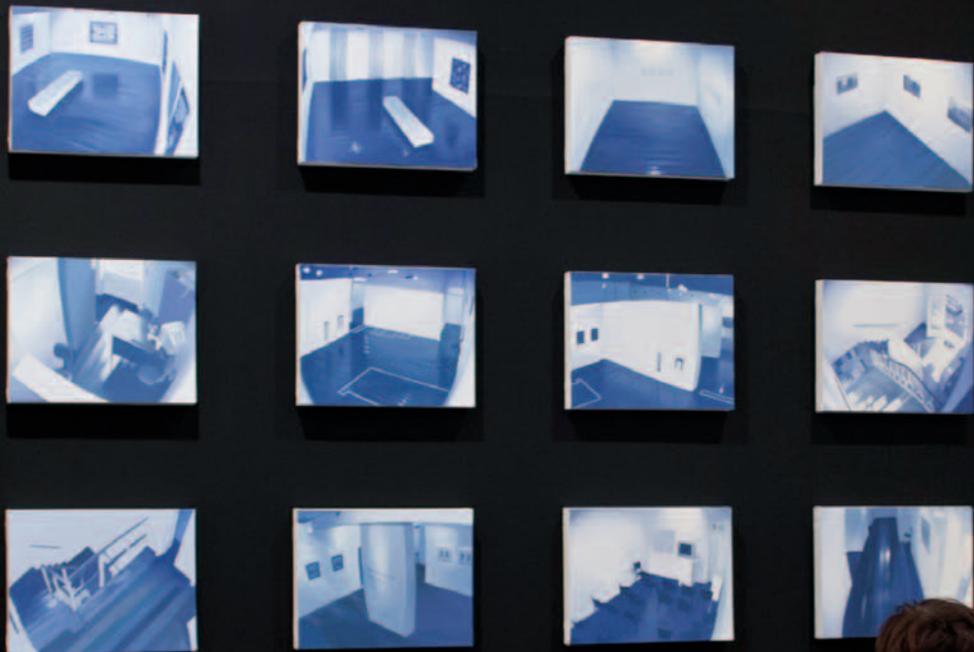


Revista CROMA, Estudos Artísticos
julho-dezembro 2015 | semestral
issn 2182-8547 | e-issn 2182-8717

CIEBA-FBAUL



croma 6



Revista CROMA, Estudos Artísticos
julho-dezembro 2015 | semestral
issn 2182-8547 | e-issn 2182-8717

CIEBA-FBAUL

croma 6

Revista **CROMA**, Estudos Artísticos,
Volume 3, número 6, julho–dezembro 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 6, julho–dezembro 2015,
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717
Ver arquivo em > croma.fba.ul.pt

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

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

Revista indexada nas seguintes

plataformas científicas:

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

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVREI»
> 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 Vieira, 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: Pedro Hurpia. Vista da Instalação
Ateliê Monitorado, 2006. *Site-specific* para o Ateliê
Aberto, Campinas. Óleo sobre tela, madeira, cadeiras.
Dimensões variadas. Foto cedida pelo artista.

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: 978-989-8771-23-0

Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista Croma

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Mail: congressocso@gmail.com



**CONSELHO EDITORIAL /
PARES ACADÉMICOS DO NÚMERO 6**
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 Pais 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
julho-dezembro 2015 | semestral
issn 2182-8547 | e-issn 2182-8717

CIEBA-FBAUL

croma 6

Índice	Index	
Arte e intervenção JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>Intervention and art</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-16
1. Artigos originais	1. Original articles	17-194
Corpo-realidad: arte, tecnología y lo aparentemente invisible MARTA LÓPEZ LÓPEZ	<i>'Corpo-realidad': art, technology and what is seemingly invisible</i> MARTA LÓPEZ LÓPEZ	18-27
O risco e a sorte dos viajantes: os mundos de Alina Duchrow ANA CRISTINA MENDES FAÇANHA	<i>Risk and fate of those who follow a journey... the worlds of Alina Duchrow</i> ANA CRISTINA MENDES FAÇANHA	28-36
Imagens flutuantes e espaços públicos na obra de Klaus W. Eisenlohr ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO	<i>Public spaces and floating images in the artwork of Klaus W. Eisenlohr</i> ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO	37-44
Repetição e resgate: o gesto na poética de Nelson Félix IRACEMA BARBOSA	<i>Repetition and rescue: the gesture in Nelson Félix</i> IRACEMA BARBOSA	45-53
Anotações de um artista-viajante: considerações sobre o processo criativo de Marcelo Moscheta PRISCILA RAMPIN	<i>Annotations on an traveler-artist: considerations about the creative process of Marcelo Moscheta</i> PRISCILA RAMPIN	54-59
Mar de Tierra: criação de Miquel Barcelò para a Catedral de Palma de Mallorca REGINA LARA SILVEIRA MELLO	<i>Sea of Clay: work of Miquel Barcelò in Palma de Mallorca Cathedral</i> REGINA LARA SILVEIRA MELLO	60-68
Imagens inauditas nos retratos íntimos de Fábio Magalhães ERIEL DE ARAÚJO SANTOS	<i>Unprecedented images in intimate portraits of Fábio Magalhães</i> ERIEL DE ARAÚJO SANTOS	69-76
Juan Cantizzani: taller Aural. Spatial Perception Study #12 GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA	<i>Juan Cantizzani: Taller Aural. Spatial Perception Study #12</i> GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA	77-82

<p>Objeto, preensão e performance na construção de um desenho de Leticia Grandinetti CLÁUDIA MARIA FRANÇA</p>	<p><i>Object, hold and performance in Leticia Grandinetti's drawing</i> CLÁUDIA MARIA FRANÇA</p>	<p>83-89</p>
<p>Experiências poéticas contemporâneas: uma relação inevitável entre fotografia e pintura PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA</p>	<p><i>Poetical contemporary experiences: an inevitable relation between photography and painting</i> PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA</p>	<p>90-98</p>
<p>137 pasos y uno más: reinterpretándonos a la luz de la obra de Asunción Lozano MARÍA REYES GONZÁLEZ VIDA</p>	<p><i>137 steps and one more: reinterpreting ourselves in light of the work by Asunción Lozano</i> MARÍA REYES GONZÁLEZ VIDA</p>	<p>99-109</p>
<p>A intensidade estética na obra de Guillermo Kuitca: experiência do olhar FÁBIO WOSNIAK & JOECIELE LAMPERT</p>	<p><i>The aesthetic intensity in the work of Guillermo Kuitca: experience the look</i> FÁBIO WOSNIAK & JOECIELE LAMPERT</p>	<p>110-116</p>
<p>Juan Francisco Casas: hedonismo doméstico como reflejo de una sociedad líquida CARLOS ROJAS REDONDO & PACO LARA-BARRANCO</p>	<p><i>Juan Francisco Casas: home hedonism as a reflexion of a liquid society</i> CARLOS ROJAS REDONDO & PACO LARA-BARRANCO</p>	<p>117-124</p>
<p>Elementares: o desenho instalação de Ana de Sena CARLOS EDUARDO DIAS BORGES</p>	<p><i>The drawing-installation of Ana de Sena</i> CARLOS EDUARDO DIAS BORGES</p>	<p>125-132</p>
<p>Subjectividade nómada: novas cartografias do feminino em Kathleen Petyarre JOANA TOMÉ</p>	<p><i>Nomadic Subjectivity: new cartographies of the feminine in Kathleen Petyarre</i> JOANA TOMÉ</p>	<p>133-141</p>
<p>Belvedere: lugares da memória SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES</p>	<p><i>Belvedere: places of memory</i> SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES</p>	<p>142-148</p>
<p>Hai Kai: poemas picturais de Ema M. ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO</p>	<p><i>Hai Kai: Pictorial poems by Ema M.</i> ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO</p>	<p>149-154</p>

Délio Jasse: ensaios sobre a memória e o esquecimento TERESA MATOS PEREIRA	<i>Délio Jasse: essays on memory and forgetfulness</i> TERESA MATOS PEREIRA	155-164
Transportadores de Memórias de Rodrigo Bettencourt da Câmara: Cabo Verde no Vale de Chelas TERESA PALMA RODRIGUES	<i>'Transportadores de Memórias' of Rodrigo Bettencourt da Câmara: Cape Verde in Chelas Valley</i> TERESA PALMA RODRIGUES	165-172
A pintura de Lincoln Guimarães Dias enquanto uma dialética entre a ordem e o caos RAFAEL RESENDE	<i>The Lincoln Guimarães Dias's painting while a dialectic between Order and Chaos</i> RAFAEL RESENDE	173-179
Para olhar o mar através dos teus olhos: um corpo vibrátil entre dois continentes CLAUDIA TEIXEIRA PAIM	<i>In order to look at the sea through your eyes: a vibratile body between two continents</i> CLAUDIA TEIXEIRA PAIM	180-185
Além das Obras: o artista colombiano Oscar Murillo e o brasileiro Thiago Martins de Melo NEIDE MARCONDES & NARA MARTINS	<i>Beyond the works: the Colombian artist Oscar Murillo and brazilian Thiago Martins de Melo</i> NEIDE MARCONDES & NARA MARTINS	186-194

2. Artigos originais por convite

2. Original articles by invitation

195-208

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

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

196-201

Paragens de nenhum lugar
ANTÓNIO DELGADO

Landscapes from nowhere
ANTÓNIO DELGADO

202-208

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

Arte e intervenção

Intervention and art

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

Há um compromisso entre o artista e a sociedade. Não é possível retirar a arte do seu contexto social (Dewey, 1980; Hauser, 1998; Malraux, 2014). Neste projecto, em que se desafiam os criadores a pesquisar a obra de outros criadores, reúnem-se aqueles artigos que melhor demonstram a responsabilidade e a solidariedade entre os criadores e os seus pares sociais. São obras, artistas, projetos, plataformas de intervenção, projetos que enfatizam as relações sociais como suporte (Irwin, 2008; Swanson, 2008).

Sob esta temática geral foram reunidos 25 artigos para este número 6 da Revista Croma, em linhas de exploração variadas e mantendo a elevada internacionalização da revista: mais de noventa por cento das publicações são exógenas à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa ou do CIEBA, a sua unidade de investigação. Este é um indicador procurado e atingido de modo consistente em todos os exemplares publicados até hoje, e que se espera poder afirmar com continuidade.

O artigo de Marta López (Vigo, Espanha), “Corpo-realidad: arte, tecnología y lo aparentemente invisible,” aborda a obra de Maria Castellanos Vicente e o seu colectivo uh513, especificamente na área dos wearables, da performance e instalação explorando dispositivos de intermediação. Explora-se o visível aos olhos e o visível à câmara vídeo infra vermelhos, ou os dispositivos que permitem ouvir e ver como uma planta vive. Ou o nosso reflexo ao espelho, ou ainda a própria pele.

No texto “O risco e a sorte dos viajantes: os mundos de Alina Duchrow,” Ana Cristina Mendes (Ceará, Brasil) acompanha o projeto no qual Alina Duchrow, de viagem à Tunísia, aceita participar: uma encomenda, uma peça de roupa, um desafio de interação efêmero e respectiva documentada em caderno, antes de passar ao seguinte dos participantes, em outros países.

Elaine Tedesco (Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo “Imagens flutuantes e espaços públicos na obra de Klaus W. Eisenlohr” estuda as intervenções em espaços públicos deste autor alemão, investigando a “caixa negra” da fotografia (Flusser, 1985) e as suas opacidades electrónicas.

Em “Repetição e resgate: o gesto na poética de Nelson Félix,” Iracema Barbosa (Brasília, Brasil) apresenta a pesquisa em torno da intervenção junto de organismos vivos, atualizando os debates éticos sobre a reificação e sobre o território, dentro das suas idiossincrasias. Aqui Nelson Felix substitui, por exemplo, uma pérola por um diamante, no interior da ostra viva. Noutro trabalho, uma escultura em mármore encerra no seu interior uma segunda peça inalcançável.

O território é também a interrogação do artista Marcelo Moscheta, que Priscila Rampin (Rio de Janeiro, Brasil) dá a conhecer no texto “Anotações de um artista-viajante: considerações sobre o processo criativo de Marcelo Moscheta.” As pedras de uma fronteira são diferentes das outras pedras? Um traço no Ártico tem algum significado?

O artigo “Mar de Tierra: criação de Miquel Barcelò para a Catedral de Palma de Mallorca,” por Regina Lara Silveira Mello (São Paulo, Brasil) apresenta a obra em barro cozido, de grandes dimensões, realizada por Barceló para as paredes interiores da Catedral La Seu, em Palma de Maiorca, Espanha.

Eriel Santos (Bahia, Brasil), em “Imagens inauditas nos retratos íntimos de Fábio Magalhães” apresenta as naturezas-mortas de carnes cruas e expostas, num estudo das fronteiras dos vivos.

O texto “Juan Cantizzani: taller Aural. Spatial Perception Study #12,” por Gonzalo Rey (Vigo, Espanha), aborda o trabalho sonoro que Juan Cantizzani desenvolve para apresentar em Pontevedra, Espanha, em conjunto com intervenções junto de novos públicos, na forma de *workshops*.

Cláudia França (Minas Gerais, Brasil) no artigo “Objeto, apreensão e performance na construção de um desenho de Leticia Grandinetti” dá-nos a conhecer as performances de Grandinetti, em que objetos domésticos, de cozinha, são usados pra desenhar, metal na parede: reatualiza-se a performance de Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975, 6’05” [filme p/b sonoro].

A capa deste número da Revista Croma, uma instalação de Pedro Hurpia, foi originada a partir das imagens apresentadas no artigo de Paula Almozara

(São Paulo, Brasil), "Experiências poéticas contemporâneas: uma relação inevitável entre fotografia e pintura." O trabalho de Hurpia coloca o dispositivo 'pintura' nos seus limites essenciais: o observador, que fora constituído aquando da invenção da perspectiva, torna-se agora o agente da vigilância representada. As imagens são perigosas. O centro de recolha de informação, irónico, pode ser também a arte, que assim o denuncia. A pintura resiste à cegueira onisciente do *streaming*.

Ainda dentro do tema das imagens de vigilância ou de identificação, a autora María Reyes González (Granada, Espanha), no artigo "137 pasos y uno más: reinterpretándonos a la luz de la obra de Asunción Lozano," debruça-se sobre a obra desta última artista, que integra a dimensão da identidade e da substituição nas suas instalações e intervenções gráficas e fotográficas.

O texto "A intensidade estética na obra de Guillermo Kuitca: experiência do olhar," de Fábio Wosniak & Jocielle Lampert (Santa Catarina, Brasil), discute a obra do argentino Kuitca, especificamente uma pintura 'selvagem' dos anos 80, *el mar dulce*, onde o espaço palaciano amplifica uma solidão contemporânea do sexo praticado por muitas pessoas, miniaturizadas, esmagadas pela diferença de escala, separadas de si mesmas.

Numa outra exibição do corpo sexualizado pelo flash do observador, os desenhos a caneta *bic* de Francisco Casas, apresentados por Carlos Rojas & Paco Lara-Barranco (Sevilha, Espanha), no artigo "Juan Francisco Casas: hedonismo doméstico como reflejo de una sociedad líquida," parecem interrogar as dimensões da imagem, a sua superficialidade tátil, a sua disponibilidade quase sexual: a cultura parece ter uma pele (Kerkhove, 1997).

Em "Elementares: o desenho instalação de Ana de Sena," por Carlos Eduardo Borges (Espírito Santo, Brasil), é apresentada uma instalação de desenho que preenche a totalidade do 'cubo branco' (O'Doherty, 2007) da galeria, interrogando-o por dentro da sua oficialidade e reivindicação de insubstituibilidade.

Joana Tomé (Lisboa, Portugal), no texto "Subjectividade nómada: novas cartografias do feminino em Kathleen Petyarre," debate as cartografias femininas apresentadas pelas paisagens australianas e aborígenes de Petyarre, onde a mobilidade é identitária, numa afirmação do descentramento essencial, sozinho na paisagem.

Sandra Gonçalves (Rio Grande do Sul, Brasil), em "Belvedere: lugares da memória," introduz as fotografias do brasileiro Bob Wolfenson, e da sua série *Belvedere*. Procura-se, também aqui, a identidade, a memória.

O artigo "Hai Kai: poemas picturais de Ema M," por Zalinda Cartaxo (Rio de Janeiro, Brasil), debruça-se sobre a exposição de Ema M. na galeria

Amarelongro, no Rio de Janeiro. Seis poemas hai kai são o ponto de partida para mostrar o invisível, ou ‘pintar a palavra.’

Teresa Matos Pereira (Lisboa, Portugal), no artigo “Délio Jasse: ensaios sobre a memória e o esquecimento,” apresenta o artista angolano Délio Jasse que revisita os processos fotográficos para os reinterpretar, segundo o tema da identidade, arquivo, e pós-modernidade e pós colonialismo, questionado aspectos do diálogo norte-sul através da exposição de fotografias feitas para o acesso impossível ao espaço Schengen.

Ainda sobre as relações identitárias e o seu desenraizamento, o texto “‘Transportadores de Memórias’ de Rodrigo Bettencourt da Câmara: Cabo Verde no Vale de Chelas,” por Teresa Palma Rodrigues (Lisboa, Portugal), detém-se sobre a série de fotografias de Rodrigo Bettencourt da Câmara nos terrenos urbanos em Lisboa plantados por cabo-verdianos com plantas daí originárias, como a cana-de-açúcar: procura-se o paraíso perdido.

Rafael Resende (Espírito Santo, Brasil), no artigo “A pintura de Lincoln Guimarães Dias enquanto uma dialética entre a ordem e o caos,” interroga os princípios de pesquisa filosófica numa pintura que exhibe a sua fragmentação, a sua separação pictórica, dela se alimentando plasticamente.

Em “Para olhar o mar através dos teus olhos: um corpo vibrátil entre dois continentes,” Cláudia Paim (Rio Grande do Sul, Brasil), visita a obra em vídeo de Ana Maio, polarizada entre duas localidades opostas, a Póvoa do Varzim, Portugal, e Porto alegre (Brasil), parecendo querer olhar a viagem do tempo, o vínculo original e identitário.

Neide Marcondes & Nara Martins (São Paulo, Brasil), no artigo “Além das Obras: o artista colombiano Oscar Murillo e o brasileiro Thiago Martins de Melo,” Apresentam um olhar abrangente sobre dois artistas, o colombiano Oscar Murillo, e o brasileiro Thiago Melo, ambos com referência a uma figuração selvagem, com referências ora mais antigas (os grandes temas mitológicos) ora mais recentes (Basquiat).

Na secção de “Artigos Originais por Convite” contamos, nesta edição da Revista Croma, com dois artigos.

No artigo “Oriol Vilapuig; ‘Tan funesto deseo:’ el ensayo, como oscilación entre ser, pensar y hacer,” de Josep Montoya (Barcelona, Espanha), visita-se a obra de Oriol Vilapuig, a sua exploração do ensaio entendido como prática e como pensamento, articulando as dimensões plásticas e conceptuais com a hibridação de recursos expressivos e imagens *ready-made*.

António Delgado (Lisboa, Portugal) em “Paragens de nenhum lugar” aborda a obra da dupla de artistas bascos Amaia Lekerikabeaskoa & Isusko

Vivas articulando o seu imaginário com a realidade pós industrial e urbana de Bilbao.

As diferentes perspectivas apresentadas nos variados artigos expõe a obra de autores que exploram dimensões relacionais ou perante as quais o espectador é convocado a deslocar o seu posicionamento, a desassossegar-se. A implicação surge como resultado da articulação expressiva dos recursos mais variados, em constante mistura, exibindo o modo como as dimensões materiais e ideais são fundadoras das diversas propostas.

Nesta revista não há indiferença, há diferenças.

Referências

- Dewey, John (2005) *Art as experience*. London: Penguin books. ISBN 0-399-53197-1
- Flusser, Vilém (1985) *A Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec.
- Hauser, Arnold (1998) *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 9788533608375
- Irwin, Rita L. (2008). "Communities of a/r/tographic practice." In S. Springgay, R. Irwin, C. Leggo, & P. Gouzouasis (Eds.), *Being with a/r/tography* (pp.71-80). Rotterdam, the Netherlands: Sense.
- Kerkhove, Derrick (1997) *A pele da cultura: uma investigação sobre a nova realidade eletrónica*. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN: 9789727083411
- Malraux, André (2014) *O Museu imaginário*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 9789724416472
- O'Doherty, Brian (2007) *no interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 9788533616868
- Swanson, Dalene (2008). "Shadows between us: An a/r/tographic gaze on issues of ethics and activism." In S. Springgay, R. Irwin, C. Leggo, & P. Gouzouasis (Eds.), *Being with a/r/tography* (pp. 179-186). Rotterdam, the Netherlands: Sense.

1. Artigos originais
Original articles

Corpo-realidad: arte, tecnología y lo aparentemente invisible

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

MARTA LÓPEZ LÓPEZ*

Artículo completo enviado el 13 de enero e aprobado el 24 de enero 2015.

*Artista visual docente e investigadora (BBAA, Uvigo)Licenciada en Bellas Artes. Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (BBAA, Uvigo). Máster universitario de profesorado. Especialidad: Arte. Dibujo, Facultad de Ciencias de la Educación y del Deporte de Pontevedra (FCCED, Uvigo). Máster universitario en arte contemporáneo, creación e investigación. (BBAA, Uvigo). Programa de doctorado en arte contemporáneo, creación e investigación. (BBAA, Uvigo).

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo (UVIGO), Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Grupo *Modos de conocimiento artístico* (MODO). Maestranza, nº2, 36002 Pontevedra, España. E-mail: martadoslopez@gmail.com

Resumen: *Corpo-realidad* es una performance de la creadora española María Castellanos Vicente. En ella convergen tres temas fundamentales de su tesis doctoral: el estudio de la percepción (el ojo humano frente al mecanizado), las carencias sensoriales del ser humano y la relación cuerpo-piel. Su wearable, transparente ante cámaras infrarrojas, demuestra que la creación artística es investigación en sí misma.

Palabras clave: arte / tecnología / transversalidad / percepción / piel.

Abstract: *Corpo-reality is a performance of the Spanish creator Maria Castellanos Vicente. In it three key themes of her doctoral thesis converge: the study of perception (the human eye versus its machining version), sensory deprivation of human beings and the relation body-skin. Her wereable, transparent to infrared cameras, shows that artistic creation is research itself.*

Keywords: *art / technology / transversality / perception / skin.*

Introducción

María Castellanos Vicente es artista e investigadora predoctoral de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo. Ha presentado su obra, además de en España, en Portugal, Argentina, Colombia, Australia y Japón. Ha sido galardonada en numerosas ocasiones consolidando así el inicio de su carrera, que es una de las más prometedoras de su universidad.

Su proyecto más destacado es *Corpo-realidad*, y en él convergen tres temas fundamentales de su tesis doctoral: el estudio de la percepción (el ojo humano frente al mecanizado), las carencias sensoriales del ser humano y la relación cuerpo-piel (Figura 1).

1. Corpo-realidad

Corpo-realidad desvela el cuerpo de la artista a pesar de estar vestida. María Castellanos se presenta ante el público con un vestido elaborado por ella misma con pequeñas piezas hexagonales de plástico opaco al ojo humano, pero transparente a la luz infrarroja. Es decir, nuestro ojo ve a la artista vestida en un contacto visual directo, pero desvestida en tres monitores que reproducen su imagen a tiempo real. Posteriormente, la acción concluye vistiéndose ante la cámara espía. En esta ocasión, ella solapa otro traje cuyo material es opaco a la luz infrarroja. Así que, en las pantallas recubre su cuerpo desnudo.

El gesto es sencillo y cotidiano, 'vestirse', y la tecnología va de la mano de lo aparentemente invisible. El resultado puede interpretarse desde una revisión de la venus contemporánea hasta una posible utopía ciborg, una tecnología ponible (wearable), e incluso una denuncia del uso de escáneres corporales. Los enfoques, desde el espectador, son infinitos.

De cualquier modo, este proyecto fue diseñado ex profeso en el contexto del Premio Astragal 2012, que le fue concedido a María. Se trata de una convocatoria para jóvenes artistas asturianos que no superen los 35 años, y así apoyarles desde su Comunidad Autónoma, enmarcada en el noroeste de España. La Sala Astragal, ubicada en Gijón (Asturias) y subvencionada por diferentes instituciones locales y autonómicas, es un referente artístico de ese área geográfica.

Desde entonces, finales de 2013, la performance *Corpo-realidad* fue presentada en 2014 en el cs-lab de Zokei University (Hachiōji, Tokio - Japón) y en la exposición Eidos da imaxe en el MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, España).

2. Percibir lo invisible. La tecnología al servicio del arte

A partir de 2011 María Castellanos viene desarrollando proyectos en los que la tecnología y lo aparentemente invisible tienen un papel protagonista.



Figura 1 · María Castellanos Vicente, *Corpo-realidad*. Sala Astragal, 2013. Gijón, España.

Figura 2 · *Clorofila 3.0*. Detalle. Obra de María Castellanos Vicente y Alberto Valverde (Proyecto uh513). ArteSantander 2011

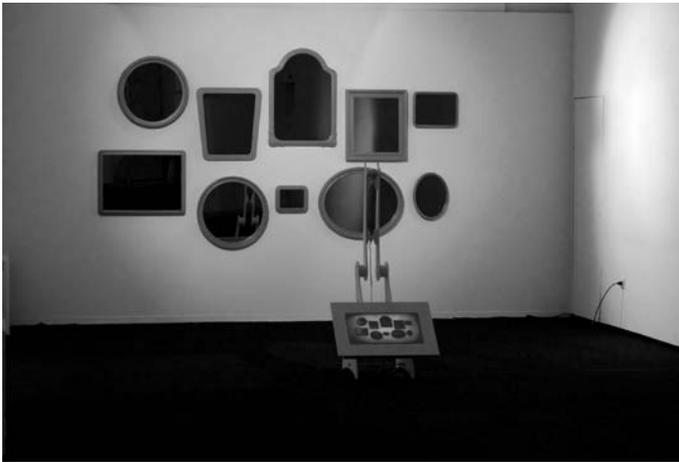


Figura 3 · María Castellanos Vicente, *Imaxe virtual*. 2º Premio Auditorio de Galicia para nuevos artistas 2013.

Figura 4 · María Castellanos Vicente, *Lo real*, 2014. Zona C, Santiago de Compostela.

Clorofila 3.0 (2010-2012) (Figura 2), por ejemplo, es una instalación que investiga los impulsos eléctricos que producen los organismos vegetales y los interpreta en sonido. Un programa creado específicamente para el proyecto capta los cambios de voltaje que reflejan el estado de la planta, traduciéndolos en sonido a tiempo real a través de un módulo dispuesto en el propio organismo. Estos dispositivos miden las cargas eléctricas que varían dependiendo de la temperatura, el sistema químico de la planta, u otros factores como presión, movimiento de aire o proximidad de objetos físicos. Lo que para el ojo humano es imperceptible, se visibiliza en forma de sonidos minuciosamente seleccionados que expresan las sensaciones de estos organismos vegetales.

Imaxe virtual (2013) (Figura 3), es otra instalación que propone un juego de percepción al espectador, creando un tejido digital sobre su rostro. Concretamente, el montaje de la pieza consta de un espejo en el que el reflejo del rostro del espectador se ve intervenido por una serie de motivos que se dibujan sobre él. De esta forma, la webcam que está escondida tras el espejo detecta la cara de la persona que se sitúa en frente, y además dibuja en torno a sus ojos reflejados una especie de máscara digital. Como resultado, un efecto casi mágico diseñado ex profeso para esta pieza, tanto el software como el montaje del espejo y toda la trastienda invisible (webcam, ordenador y pantalla integrada).

El proyecto anterior, *Imaxe virtual*, obtuvo el 2º Premio Auditorio de Galicia para nuevos artistas 2013. Dicho galardón, prestigioso en el noroeste de España, supuso una ayuda a nivel económico y la oportunidad de llevar a cabo un proyecto individual en la sala de exposiciones Zona C de Santiago de Compostela durante el año 2014. Así es como nace *Lo real* (Figura 4).

Lo real (2014) es el último proyecto que ha presentado María Castellanos Vicente, a finales del pasado año para ser exactos. En él también invita al espectador a descubrir aquello que no se ve a simple vista, pero que está ahí. Formalmente, María creó una instalación en la que una de las paredes de la sala de exposiciones se veía repleta de espejos aparentemente normales. Sin embargo, nada es lo que parece, ya que una cámara infrarroja situada en la sala captura a tiempo real el texto que está escrito tras los espejos, y que el ser humano no ve. Se trata de la siguiente cita: 'Lo real ya no es aquello que se puede reproducir, sino lo reproducido' (Baudrillard, 2001: 253). Paralelamente, en el centro de la sala de exposiciones existe un monitor que reproduce a tiempo real la imagen que la cámara de vídeo captura, que demuestra 'lo real'. Es decir, el texto agazapado. El espectador puede dudar, pero si experimenta con la cámara y el monitor, será consciente de lo que verdaderamente está sucediendo.

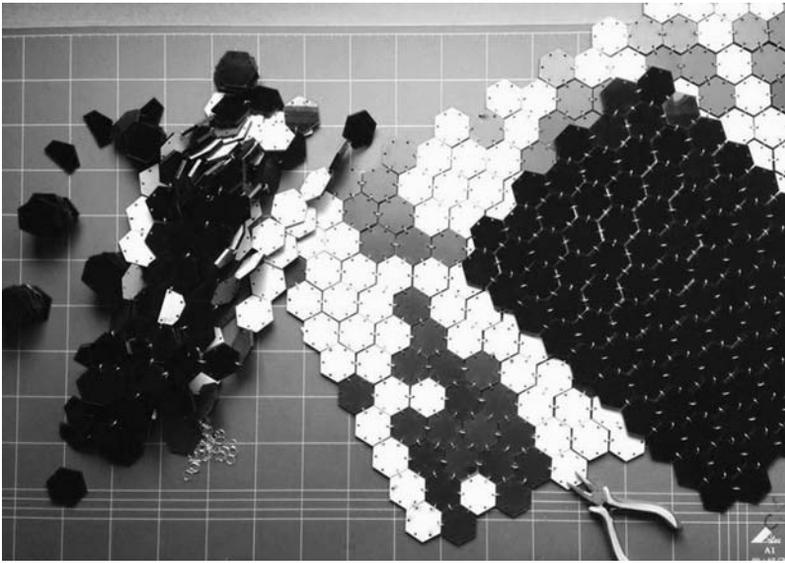


Figura 5 · María Castellanos Vicente, *Serie Erupción*, 2012.
Fotografía.

Figura 6 · María Castellanos Vicente, *Corpo-realidad*, 2013.
Proceso de elaboración de la pieza. Detalles.

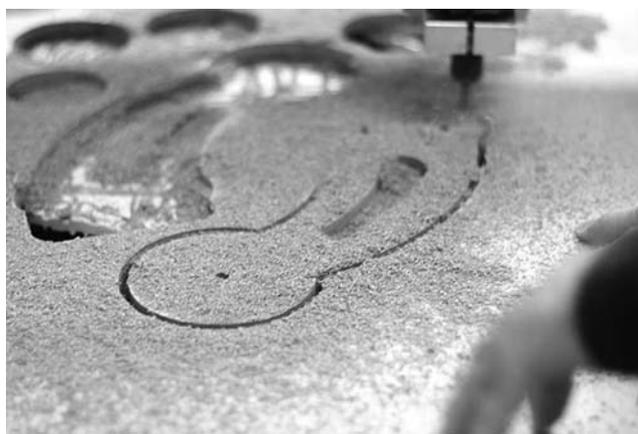
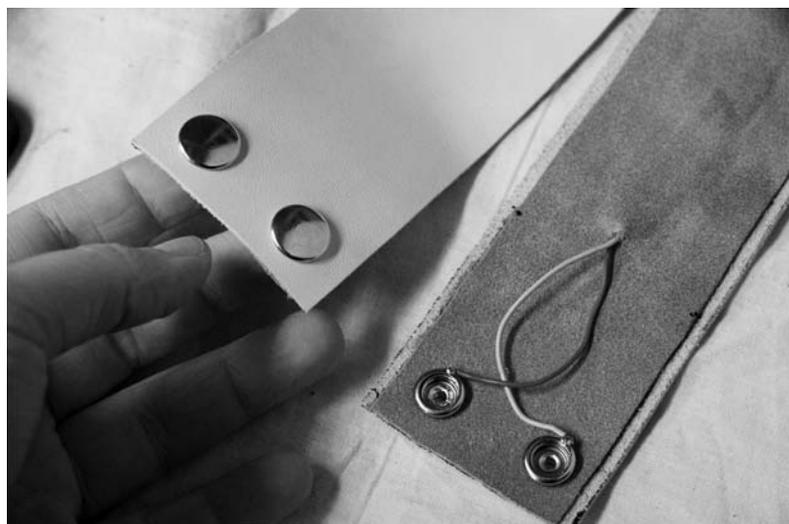


Figura 7 · María Castellanos Vicente, *Corpo-realidad*, 2013.
Proceso de elaboración de la pieza. Detalles.

Figura 8 · María Castellanos Vicente, *Corpo-realidad*, 2013.
Proceso de elaboración de la pieza. Detalle.



Figura 9 · María Castellanos Vicente, *Corpo-realidad*, 2013.
Proceso de elaboración de la pieza. Detalle.

Figura 10 · María Castellanos Vicente, *Corpo-realidad*, 2013.
Proceso de elaboración de la pieza. Trajes. Detalles.

3. La piel

La piel es un elemento presente, tanto formal como conceptualmente, en los proyectos artísticos de María Castellanos. La piel virtual, como vimos en uno de los ejemplos anteriores, y la piel humana que muta y se transforma se hace visible en otras piezas de los orígenes de su carrera como creadora (Figura 5). La piel como material, tejido, soporte. Aquello que hay entre el tú y el yo.

Además de las piezas en las que la tecnología tiene un fuerte protagonismo, y la interacción del espectador es fundamental, en María también existen otros trabajos en soporte fotográfico y bidimensional más cercanos a lo convencional.

4. Los procesos de creación

Para María Castellanos Vicente, los procesos de creación que implican el desarrollo y elaboración de sus proyectos son fundamentales. Durante la preparación de cada instalación, por ejemplo *Corpo-realidad*, se descubren nuevos materiales e incluso ella se ve obligada a inventar programas/software propios con la ayuda de su compañero artista Alberto Valverde. Ambos conocidos como uh513 cuando trabajan específicamente de forma colectiva.

En las imágenes (Figura 6) se pueden ver en detalle las pequeñas piezas hexagonales de plástico opaco al ojo humano, pero transparente a la luz infrarroja, que ha tenido que recortar la artista y engranar posteriormente una a una para construir su 'vestido mágico'. Tras la performance presentada frente al público con una gran carga tecnológica y futurista, mostrando esta prenda wereable, hay una serie de pasos previos absolutamente manuales y laboriosos que conforman esa escenografía 'mágica' en su presentación final.

Por otra parte, está el cuello blanco que añade a su primer vestido transparente a la luz infrarroja. Esta superficie accesoria es opaca ante el ojo humano y la cámara de vídeo. Sin embargo, en estas fotos de detalle veremos que hay un circuito eléctrico creado en cada corchete, puntos en los que María añade una serie de tiras blancas que poseen varios LEDs. Dichos LEDs se iluminan a tiempo real en el monitor que registra la grabación de las cámaras infrarrojas, sin embargo, la luminosidad es imperceptible ante el ojo del espectador (Figura 7, Figura 8).

Por último, cabe destacar los elementos tridimensionales que sirven de soporte del aparataje necesario para proyectar la imagen en tiempo real de la performance que lleva a cabo María Castellanos. En total, son tres soportes de madera que contienen las cámaras de vídeo infrarrojas y los monitores en los que se puede ver la acción de la artista (Figura 9). En concreto, cada cámara está en un ángulo distinto para abordar diferentes encuadres de lo que se produce en la sala. Cuando finaliza la performance, el vídeo podrá verse en *buble* también desde

estos tres televisores, y los dos vestidos (el de hexágonos y el cuello con tiras) quedan en exhibición para que el espectador pueda reconstruir la historia (Figura 10)

Conclusión

Durante la antigüedad, no había ninguna separación entre artistas y científicos. Los griegos no hacían distinciones, todo era *techné* (arte, habilidad, técnica, destreza...). En este sentido, Leonardo da Vinci representa una culminación espléndida de la síntesis de los otros oficios. Sin embargo, el divorcio entre artistas y científicos tuvo su inicio con Newton y su modelo mecanicista del universo, y se consolidó a continuación con las consecuencias de su método, singularmente durante la Revolución Industrial. Los artistas, como reacción, se refugiaron en sí mismos; lo habitual entre ellos era una actitud como la de William Morris, el cual declaraba que 'el artista y la máquina eran absolutamente incompatibles'.

Desde entonces, también existieron artistas que plantearon una visión alternativa más cercana a la tecnología, por ejemplo, los artistas futuristas, los movimientos dadá, los constructivistas, la Bauhaus, los videoartistas, creadores centrados en la realidad virtual, etc.

Las instalaciones de María Castellanos Vicente tienen una fuerte carga tecnológica. El artista interpreta la realidad de su tiempo, la realidad que le rodea. Viviendo en una sociedad llena de tecnología, los nuevos medios tecnológicos son una herramienta más para el artista creador. El creador de arte.

Igualmente, no son pocos los casos en los que desarrolladores de tecnología se inspiran en el arte para generar nuevos artefactos que faciliten o mejoren nuestra vida cotidiana. Así que, el uso que hace María de las cámaras de vídeo infrarrojas y la construcción de su vestido wereable (tecnología ponible) podría ser susceptible a múltiples interpretaciones en el sector industrial. El arte tiene la capacidad de, por una parte, ser transversal; y además, los artistas dan fisicidad (en forma de imagen bidimensional, tridimensional o sonora) a sus pensamientos e indagaciones.

Este proyecto presentado, *corpo-realidad*, demuestra que la creación artística es investigación en sí misma, que es un saber único, el saber del arte. Un saber de saberes.

Referências

Alberto Valverde. [Consulta. 2015-01-13] Disponible en URL: www.a-valverde.net
Baudrillard, Jean (2001) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones AKAL.

ISBN: 978-84-460-1177-4
María Castellanos Vicente. [Consulta. 2015-01-13] Disponible en URL: www.mariacastellanos.net/
Proyecto uh513. [Consulta. 2015-01-13] Disponible en URL: www.uh513.com

O risco e a sorte dos viajantes: os mundos de Alina Duchrow

Risk and fate of those who follow a journey: the worlds of Alina Duchrow

ANA CRISTINA MENDES FAÇANHA*

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

*Artista Visual. Mestrado em Artes na Universidade Federal do Ceará (UFC); Bacharelado em Artes Visuais no Instituto Federal do Ceará (IFCE).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Ceará (UFC), Instituto de Cultura e Arte (ICA), Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), Mestrado Em Artes - Linha de pesquisa 2 - Arte e Processo de criação: Poéticas contemporâneas. Avenida Mister Hull, s/n, Campus do Pici 60.440-900 Fortaleza - CE, Brasil. E-mail: anacristinamendes.arte@gmail.com

Resumo: Este texto desenvolve um breve olhar sobre o projeto poético da artista brasileira Alina d'Alva Duchrow, enquanto residente na Tunísia. Trazendo para si as características de viajante, nada como o risco e a sorte dos acasos para designá-los como ponto de partida do seu processo criativo. Analisamos suas relações com o estrangeiro; sua disposição de encontro ao novo e sua abertura em deixar-se afetar pelo mundo fazem de seu trabalho, um instigante processo que segue a cada experiência.

Palavras chave: risco / processo criativo / estrangeiro / encontro.

Abstract: *This paper presents a brief look at the poetic project of Brazilian artist Alina d'Alva Duchrow during her stay in Tunisia. She carries within her the characteristics of a traveller - there is nothing like the risk and also the fate of randomness to indicate the starting point of her creative process. We analyse her interactions with the unfamiliar, her readiness to encounter the new, and her openness to being affected by the world. Her work becomes a rich process that follows each experience.*

Keywords: *risk / creative process / foreign / encounter.*

1. Os mundos de Alina d'Alva Duchrow

Alina Duchrow é uma artista brasileira que aprendeu a correr riscos. O primeiro foi o de ir chegar em um lugar desconhecido, ser estrangeira. No seu processo criativo, o ponto de partida é deixar-se afetar pelo 'mundo', seja ele um lugar, uma pessoa ou um acontecimento. Desses afetos, Alina permite que algo se desenrole a partir do encontro. A relação se faz corpo, ela é a via de afeto para uma organização dos mundos, onde o desejo é maior do que as incertezas ao deixar-se experimentar nos riscos e nas resistências do que lhe é novo. Neste texto discutiremos seu trabalho na Tunísia, acrescentando uma discussão sobre o conceito de perspectivismo ameríndio, que por sua vez é um desdobramento antropológico com raízes antropofágicas, sobretudo porque ele é extraído de um princípio indígena, baseado na ideia a qual, antes de buscar uma reflexão sobre o outro, é preciso buscar a reflexão do outro e, então, experimentamo-nos outros, sabendo que tais posições – eu e outro, sujeito e objeto, humano e não-humano – são instáveis, precárias e podem ser intercambiadas. Essa tarefa não está imune do perigo já que submete nossas certezas aos riscos (Eduardo Viveiros de Castro apud Sztutman, 2008: 14).

2. Experimentando a Tunísia

Alina 'experimentou' a Tunísia, mas sua primeira experiência estrangeira foi na Alemanha. Ela traz consigo raízes, embora contagiadas com a cultura e o modo de viver de ambos os lugares. Como estrangeira, ela não se constrange pelos códigos impostos, simplesmente porque não os conhece, talvez, por outro lado, seus modos criem um estranhamento aos que sempre ali estiveram. No entanto, Alina cuidadosamente vai criando formas, variando entre o multiforme e o informe, misturando-se e dissolvendo diferenças antes postas como impossíveis.

Como exemplo de encontro que possibilitou uma dessas misturas, chega a ela um pacote vindo do Brasil. Alina aceitou cegamente em participar de um projeto em colaboração à distância, ao receber em sua casa (sem saber do que se tratava), um experimento composto por um objeto e um caderno (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4). O objeto era um vestido desenvolvido em Fortaleza. Sua forma, desenvolvida em processo, se deu através do desenho do percurso no mapa *mundi* onde os pontos de localização das estadas da viagem foram marcadas. O experimento circularia ainda por mais cinco países, onde cinco artistas brasileiros residem. Tido como 'experimento viajante', ele começaria por Alina, na Tunísia.

Sobre o objeto-vestido, este era azul, em referência ao mar, uma vez que tinha como espaço *entre* os países no seu desenho-percurso, o oceano Atlântico.

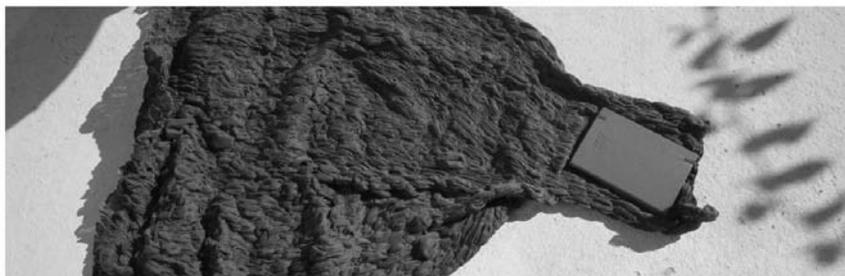


Figura 1 · Desenho do objeto originado pelo percurso.

Figura 2 · Pacote ao ser recebido por Alina Duchrow.

Figura 3 · Alina Duchrow, Primeiros momentos de Alina com o experimento viajante.

Figura 4 · Alina Duchrow, Experimento: vestido + caderno de anotação de processo, 2013.

Sua composição nos remete à materialidade da água, em sua fluidez, nos reflexos e no movimento em si que ele tem como tecido. Existe uma textura drapeada, elástica e com certa transparência em tecidos com tons azuis esverdeados sobrepostos. Ele trazia a sensação que a pintura propõe, a sensação de aquarela, pois sendo à base d'água, as tintas se diluem, se misturam, borram suas fronteiras, sem que cada uma perca sua propriedade. Somado à ele, havia um caderno contendo os escritos e imagens referentes à sua origem e ao processo de criação desse objeto, de modo a ser continuado por todos os participantes, os artistas anfitriões a seguir.

Recebendo-o como hóspede, cada artista anfitrião tinha toda a liberdade de composição. Esse experimento chegava *estrangeiro* e *desejante* a cada endereço. A ideia do projeto seria seguir em processo e experiências relacionadas ao *projeto poético*, “princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras (Salles, 2008)” de cada um.

3. *Msafer (Passageiro, em árabe)*

No caderno de processo, Alina escreve sobre o que ela entende por mundos:

*Tenho a impressão que ele pode abarcar muitos mundos.
(...) Eu não sabia, mas sabia que iria acontecer. O vestido ficou alguns dias ainda dentro da caixa aberta em cima de uma cadeira no meu quarto. Fiz algumas experiências com ele. Vesti. Percebi sua elasticidade. Percebi que ele podia cobrir corpos. E depois de cada experimento ele voltava para a caixa, me aguardando.*

Próprio de seu *projeto poético*, Alina deixa o curso seguir, mas um dia, Habiba (o significado desse nome, em árabe, quer dizer amiga), uma tunisiana, sua ajudante com os afazeres do lar, encontrou o vestido e não hesitou em experimentá-lo. Este experimento surpreendeu e modificou as referências tradicionais ao trazer à tona a primeira impressão de Alina ao ver o vestido: *abarcador de mundos*.

Essa frase se traduz nesse acontecimento ao trazer (pelo vestido), um disparo para a criação de um novo mundo fragmentado, heterogêneo e imprevisível. A partir do encontro de Habiba com o vestido, compreende-se uma infinidade de ações possíveis para a experiência que se desenhava a acontecer - Misturar, entrecruzar, cruzar, imbricar, dissolver, contaminar. Estas são algumas possibilidades para a proposição de Alina.

Desse modo, Alina decide fazer do vestido um espaço possível para esse encontro e propõe a Habiba, uma performance em que o vestido veste-abarca as



Figura 5 · Imagens do video-performance *Msafer* (2013) de Alina d'Alva Duchrow, Tunísia.

Fonte: www.alinaduchrow.com

Figura 6 · Imagens do video-performance *Msafer* (2013) de Alina d'Alva Duchrow, Tunísia.

Fonte: www.alinaduchrow.com

Figura 7 · Imagens do video-performance *Msafer* (2013) de Alina d'Alva Duchrow, Tunísia.

Fonte: www.alinaduchrow.com

Figura 8 · Imagens do video-performance *Msafer* (2013) de Alina d'Alva Duchrow, Tunísia.

Fonte: www.alinaduchrow.com

duas (Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8). Dessa ação, foi construído o vídeo-performance de título *Msafer* - composto por uma sequência de fotografias feitas ao longo da experimentação em que as duas o compartilham o vestido. Primeiramente Habiba chega ao vestido que se encontra no chão da sala da casa de Alina. Ela o veste e fica alguns instantes sozinha. Em seguida, chega Alina, que o adentra por baixo de forma suave e sinuosa como que buscasse se acomodar ao espaço que outra pessoa já habita. As duas, em contato, realizam um encontro de corpos e culturas, permitindo uma nova percepção, ou mesmo uma interrogação - O que é corpo? O corpo como começo e recomeço; estranho e familiar; estrangeiro e familiar. Inapreensível, enfim, inesgotável. Nessa ação o tecido elástico traz a possibilidade de alargar individualismos, estando os corpos a ocupar o mesmo ambiente, dentro do vestido, furando os protocolos e inaugurando um novo campo fértil de possibilidades e relações, de novos modos de conviver e de estar em que ritmos corporais e singularidades individuais se unem.

Além de abarcar distâncias além mar, o experimento viajante dispara em Alina a diluição de fronteiras como algo incondicionalmente verdadeiro. Nessa primeira estada da viagem, o vestido é acolhido de modo a inverter esse papel, passando a acolher diferenças. Nessa relação concebe-se a criação de um lugar “entre dois mundos”, desse espaço possível, compartilhado, misturado. Esse lugar, pode-se dizer, depende de um grau significativo de exposição à alteridade: enxergar e querer a singularidade do outro, sem a vergonha de enxergar e de querer, sem medo de se contaminar, pois é nesta contaminação que a potência vital se expande em desejo, encarnando e diluindo os devires da subjetividade como as oscilações discutidas por Eduardo Viveiros de Castro no universo ameríndio. Este tipo de relação com a alteridade produz no corpo uma alegria - “a prova dos nove”, como se lê duas vezes no *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade, prova da pulsação dupla de uma vitalidade (Rolnik, 1998: 8).

Nesta zona de sintonias, pode-se captar uma voz que vem do Brasil, voz muito antiga na tradição desse país, que em algum momento recebeu o nome de “antropofágica” (Oswald de Andrade, 1930). Um movimento que se inspirava na prática que os índios Tupis tinham em absorver seus diferentes possibilitando uma certa relação com a alteridade, já que esse ato quando consumado, na concepção deles, intensificaria uma potência vital de proximidade. O ato de deixar-se afetar por estes ‘outros’, desejados a ponto de absorvê-los no corpo, possibilitaria que as virtudes destes se integrassem às suas almas. Assim, na contemporaneidade, os princípios deste movimento continuam extraindo e reafirmando a fórmula ética da relação com o outro para fazê-la migrar para o terreno da cultura, como podemos ler com Suely Rolnik:



Figura 9 · Imagem de uma das páginas do caderno de anotações processo do experimento (2013) de Alina d'Alva Duchrow, Tunísia.

Figura 10 · Instalação sonora *Paredes Sussurrantes* (2013) de Alina d'Alva Duchrow

Fonte: www.alinaduchrow.com

É que ela nos permite suportar melhor a falta de sentido que acontece quando misturas de mundo em nosso corpo nos impõem mudanças de linguagem; improvisar mais facilmente linguagens incomuns para expressar tais mudanças; e, sobretudo, usar nesta criação o que tivermos à mão, desde que favoreça a expansão da vida individual e coletiva. (Rolnik, 1998: 14)

4. Contágios – exílios

Alina viveu na Tunísia em exílio. No entanto, quem vive no exílio, vive de passagem. Nessa condição, Vilém Flusser, em ‘Exílio e criatividade’, dialoga com algo precioso para essa reflexão quando ele diz: “costume e hábito são um véu sobre a realidade. Em nossa rotina nos atentamos para as mudanças, não para o que permanece fixo, que é redundante” (Flusser, 2011:1). Nesse contexto, a proposição de Alina mostra um novo território entre dois mundos. A noção de exílio se inverte. Penso no conforto | abrigo que esse exílio pode causar. Aqui, a experiência se faz potente enquanto Alina e Habiba ocupam um espaço neutro, um *entre-lugar* (Santiago, 1982) criado independente da hierarquia por Alina citada, quando ela menciona Habiba ser sua ajudante. Esse espaço é, sobretudo, de relação. Ele se torna o abrigo e diálogo das duas culturas. O vestido cria um outro lugar sem pertencimento, não é nem de uma nem de outra. As duas o ocupam e possibilitam um território “passageiro”, em português, e “*msafer*”, em árabe (Figura 9).

Caminhos possíveis e desdobramentos em processo.

Os rastros do vestido permanecem no processo de Alina, coincidindo com um momento de transição inventado. Após quatro anos e meio na Tunísia, ela se despede do continente africano dando continuidade a sua condição de passageira. Dessa vez, de volta ao Brasil. Nesse período, ela desenvolve um outro trabalho-experiência. O contato com o desconhecido é sempre um desafio. Nesse sentido, assim como o vestido chegou do Brasil e possibilitou borrar fronteiras, a instalação sonora *paredes sussurrantes* (Figura 10) faz de um outro lugar, as paredes do mausoléu de Sidi Azizi, um espaço possível para essa mistura, um *entrelugar* para um novo encontro. Para este projeto, ela ouviu e registrou, durante o período de um mês, histórias dos moradores da região sobre os santos que lá viveram. Estas histórias formaram a matéria-prima para esta instalação. O material então foi editado e transmitido por pequenas caixas de som instaladas dentro das paredes do mausoléu. Ali surgiu um novo ambiente para esse encontro com a vida invisível da aldeia de Sidi Bou Said (Tunísia). Um lugar onde as vozes dos moradores foram amplificadas permitindo o acesso a algo que esta escondido para aqueles que passam sempre com pressa.

A pulsação de uma vitalidade está em cada uma dessas vozes. Nelas, encontramos o eco que Alina traz com ela, deixando-o também para quem por lá passou. Junto a essas vozes, existem as vozes dos passantes, de outros passageiros. Vozes que se fazem corpo. Vozes que se abarcam e abarcam mundos. Os mundos inventados por Alina. Em coro, rememora-se, comemora-se o encontro, traz traços com uma muito antiga tradição desse país, que em algum momento, no Brasil, recebeu o nome de “antropofágica”.

Referências

- Flusser, Vilém (2011) Exílio e criatividade.
Piseagrama, n. 4, ano 1. Disponível em:
www.piseagrama.org/artigo/920/exilio-e-criatividade/
- Rolnik, S. (1998). *Subjetividade antropofágica*.
Machado, L.; Lavrador, M.; Barros.
- Salles, Cecília Almeida. *Arquivos nos processos de criação contemporâneos*.
21° Encontro Nacional da ANPAP. 25 a 29/set./2012, Rio de Janeiro.
- Santiago, Silviano (1982) *Vale Quanto Pesa*.
Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Sobre entrelugar, Páginas 19 e 20
Sztutman, R. (2008). *Encontros com Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue.

Imagens flutuantes e espaços públicos na obra de Klaus W. Eisenlohr

*Public spaces and floating images
in the artwork of Klaus W. Eisenlohr*

ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO*

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

*Artista plástica. Bacharelado em Artes Visuais, Mestrado em Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorado em Poéticas Visuais (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV), Departamento de Artes Visuais (DAV). Rua Senhor dos Passos 248, Porto Alegre, Centro, Cep. 90020-180, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: elaine.tedesco@yahoo.com.br

Resumo: O artigo reflete sobre as séries fotográficas Familiar Spaces realizadas por o Klaus W. Eisenlohr em Hannover (2004), Poznan (2004) e Helsinki (2006). O texto realizado a partir de entrevistas focaliza de que forma Eisenlohr explora o entendimento do espaço público por meio da fotografia e seu caráter flutuante quando convertida em imagem eletrônica.

Palavras chave: Fotografia eletrônica / espaços públicos / imagens flutuantes.

Abstract: *The paper debates on the photographic series Familiar Spaces carried out by Klaus W. Eisenlohr at Hannover (2004), Poznan (2004) and Helsinki (2006). The text, based on interviews, is centered on how Eisenlohr explores the understanding of public space through photography and its floating character when converted into electronic image.*

Keywords: *Digital Photography / public spaces, / floating images.*

A natureza do espaço público

O artista alemão Klaus W. Eisenlohr vem abordando, nos últimos anos, o espaço urbano por meio de séries fotográficas, filmes e também pela curadoria do evento internacional de vídeo *Urban Research*, já em sua 7ª edição

apresentado anualmente no *Directors Lounge*, Z-Bar, na capital da Alemanha, onde vive desde 1989, ano da queda do muro.

Segundo o artista, Mestre pela *The Art School of Chicago* e professor de fotografia na *Photocentrum am Wasser*, algumas questões tem norteado suas pesquisas, dentre elas, destaque – O que é a criação do espaço urbano? O que é a construção do espaço público no espaço urbano? Essas perguntas não apenas guiam o seu trabalho, mas estão presentes no seu modo político de habitar a cidade, usando o transporte ciclovitário, comprando alimentos em feiras ecológicas, não comendo carne e procurando ser acolhedor com as pessoas que conhece. Como parte dessa prática, de tempos em tempos, o artista costuma fazer saídas fotográficas com o grupo de alunos para registrar os mais variados aspectos da vida berlinense. Esses percursos fotográficos proporcionam uma constante reflexão sobre as mudanças ocorridas na cidade, favorecendo a atualização do pensamento sobre os diferentes aspectos dos espaços em transformação e sua relação com a comunidade e o planejamento urbano.

Especificamente sobre o caso da cidade em que reside o artista afirma:

Eu atualmente não sou tão contra o planejamento urbano que a prefeitura (de Berlim) está fazendo, eu penso que é bom que exista um planejamento da cidade, de uma certa forma isso é o que tem faltado. Hoje em dia, frequentemente, o planejamento da cidade não vem do governo ou dos urbanistas da administração da cidade, isto é o que eu penso estar acontecendo mal, especialmente em Berlim.

Berlim costumava ter muitos espaços abertos sem função, que tinham basicamente usos temporários, eles eram usados e divididos. Como uma área verde que não possui projetos para ela. Apenas estava lá, como um terreno vazio, mas as pessoas a tinham para qualquer tipo de uso, eles faziam festas, andavam de skate e outros esportes. E existiam também outros espaços como fábricas vazias e compartilhadas, onde as pessoas tinham permissão de uso temporário. (Eisenlohr, 2014)

Assim como em outras cidades européias tal planejamento está cada vez mais atrelado aos interesses econômicos de incorporadoras que vem comprando largos terrenos vazios existentes em zonas, anteriormente desimportantes. No Brasil também é exatamente assim, a movimentação dos centros urbanos altamente povoados se desloca para áreas anteriormente degradadas ou abandonadas. É certo que não é possível manter todos esses espaços, as cidades estão sempre mudando e também as formas como os diferentes grupos se organizam em busca de locais para as mais diversas atividades em ações coletivas e públicas no espaço urbano, a respeito disso Eisenlohr diz:

Atualmente há uma nova ideia a respeito dos usos temporários dos espaços, por exemplo existe esse termo 'exploradores urbanos' que é um termo positivo para as pessoas que usam, de alguma forma, esses espaços temporariamente, esse tipo de uso não tem um uso em si mesmo, a razão pela qual o uso temporário tornou-se importante é por ser realmente útil desenvolver alguma coisa. E esse tipo de desenvolvimento é, frequentemente, um uso comercial. Então o uso temporário torna-se interessante porque coloca atenção em alguma área que as pessoas reconhecem como sendo importante ou possivelmente útil para alguma coisa. E então essas pessoas que organizam algo, não importa que tipo de organização seja, se isso é algum evento cultural, se é um tipo de um evento de música ou artes, não importa, isto é chamado de 'ativar o espaço' e, uma vez que o espaço está ativado, ele vai ser vendido e essas pessoas os 'exploradores urbanos' terão que se deslocar. Não haveria problemas desde que existissem muitos espaços para encontrar. O que é engraçado sobre isso, de uma certa forma, é que a ecologia das áreas verdes está com menos proteção na atualidade do que antes. (Eisenlohr, 2014)

Sua reflexão prossegue constatando que na atualidade a única forma de manter as áreas verdes e espaços abertos é a criação de parques. O que eliminaria a existência de áreas abertas vazias, sem um destino definido do perfil das atuais grandes cidades. Todo espaço natural existente é assim um espaço da cultura (Flusser, 1979).

Seus questionamentos foram tratados em suas séries de fotografias panorâmicas nomeadas *Familiar Spaces* realizadas respectivamente em Hannover (2004), Poznan (2004) e Helsinki (2006). É sobre elas que falo a seguir.

Familiar Spaces

As séries *Familiar Spaces* são decorrência de um trabalho anterior, realizado durante o seu Mestrado em Chicago (1999-2002) quando passou a refletir sobre a existência ou não de espaços públicos, considerando a hipótese que em Chicago não existiriam espaços públicos, apesar dos múltiplos dispositivos e aparatos urbanos e comerciais (privados). Desde então o artista passou a procurar diferentes locais urbanos, observando suas características e usos sem querer provar nada, sem procurar exatamente espaços urbanos públicos ou não, apenas interessando-se pelo espaço público. A primeira série (Hannover, 2004), assim como em Chicago, foi criada para ser uma parte da pesquisa de um filme. Diz o artista - "Na época, a primeira intenção não era fazer uma série de fotografias era apenas produzir material de pesquisa para o filme. Então, quando vi, a série de fotografias era tão forte que eu decidi mostrá-las em uma primeira apresentação, mesmo sem ter feito o filme."

Cada série é constituída por duas sequencias fotográficas que rodam simultaneamente lado a lado. São fotografias obtidas com uma câmera analógica



Figura 1 - Klaus W. Eisenlohr. *Familiar Spaces*, Helsinki, Exposição no *Helsinki Artist-in-residency Program*, dezembro (2006). Fonte: www.richfilm.de/archive/framesHelsinki.html

Figura 2 - Klaus W. Eisenlohr. *Familiar Spaces*, Hannover. Exposição no Foro Artístico Hannover, Setembro, (2004). Fonte: www.richfilm.de/archive/hannover

rusa que apenas fotografa panoramas. O tempo de movimento da lente para o registro das cenas é de 30 segundos. O processo de trabalho inicia-se com as obtenções dos negativos que depois são enviados para um laboratório químico para revelação, ampliação e digitalização.

As sequencias são exibidas em projetores, lado a lado. Durante a apresentação as imagens parecem formar um panorama alargado, transmitindo a sensação de continuidade entre as imagens da esquerda para a direita. Em outros momentos provocam a impressão de repetição. Essas impressões e sensações fazem parte do jogo perceptivo proposto pelo artista aos observadores. Um dos dados contido nesse jogo é o tempo do deslocamento de nosso olhar de uma tela à outra, esse dado poderia ser entendido também como um comentário sobre a nossa visão binocular, substituída culturalmente pelo entendimento visual do mundo através das imagens monoculares.

Embora sugiram continuidade ou repetição isso não está presente nas sequencias. As fotografias dos espaços urbanos, expostas simultaneamente nas duas telas, foram tomadas no mesmo lugar, porém em direções diferentes (Figura 1), são dois pontos de vistas sobre o mesmo local. Por exemplo: um de frente e outro por trás do mesmo objeto, mas isso não é uma regra, em alguns casos existe apenas um deslocamento lateral, tirando a câmera do eixo.

Eisenlohr considera que essas séries de fotografias panorâmicas apresentadas como slide show eletrônico, em dois monitores com áudio, são uma atualização dos antigos *slide shows* com projetores para diapositivos que, na época, também eram acompanhados por uma trilha sonora. Sobre isso diz “Para mim elas continuam sendo uma série de fotografias mesmo sendo mostradas como um *slide show* de dois canais.”

O áudio da primeira série Hannover (Figura 2) foi montado a partir de da apropriação de um fragmento sonoro de uma música na internet, que tornou-se material pra uma nova composição. Tal música com repetição pós-minimalista, remete a uma reza pagã, e cria um clima grave, soturno. Nos trabalhos seguintes a relação entre imagens e áudio é outra. Em Helsinki a primeira parte da trilha sonora parece pertencer ao ambiente das imagens, sons de carros ao fundo evocam a construção do som em off usada no cinema – complementam o lugar, mas depois dos primeiros cinco minutos o áudio não mais pertence as imagens, elaborado de modo não diegético, apresenta um caminho percorrido pelo artista em alguma paisagem natural e foi montado, em algumas partes, juntamente com uma batida musical de fundo, nessa passagem o que assistimos então são dois espaços externos distintos – um visual e outro sonoro. O áudio do *slide show Poznan* (Figura 3), criado a partir de sons gravados na cidade, contém algumas



Figura 3 · Klaus W. Eisenlohr. Familiar Sapaces, Poznan. Exposição no Faust Kunsthalle Hannover, nov/dec, (2004).
Fonte: www.richfilm.de/archive/framesHannover.html

camadas sonoras sobrepostas, com vozes, músicas, sons urbanos, é uma trilha contínua, que sugere uma festa comunitária, é de um parque perto do mar, ao mesmo tempo, as imagens apresentam diferentes paisagens nubladas e inverniais. Nos dois últimos trabalhos o áudio é maior do que a sequência de imagens e funciona em paralelo a elas, isso implica que a cada *looping* a relação entre imagem e som muda, são outras combinações. Essas séries de tem assim uma regra que insere abertura e acaso na conexão entre som e imagem, além de incluir a permeabilidade entre os sons do espaço onde o trabalho é apresentado.

O áudio agregado as imagens amplia o que Joan Fontcuberta nomeia como produção de realidade, onde “o real se funde com a ficção e a fotografia pode fechar um ciclo: devolver o ilusório e o prodigioso as tramas do simbólico” (Fontcuberta,1997: 185) Encerrar tais propostas que partem da fotografia no debate e separação entre a verdade ou manipulação da fotografia não cabem aqui.

Por fim algumas flutuações

A fotografia eletrônica nessas obras é empregada em uma flutuação que considero pertencer a natureza mesmo da eletrônica, ela nada tem de fixidez, as imagens construídas pelo artista, quando capturadas em negativos fotográficos ou em película fílmica, passam pelo processo de digitalização e assim, aderem a permanência de seu modo de atualização. Tornam-se instáveis e voláteis no momento de sua exposição, dependentes que são dos aparatos de leitura, sejam telas, projetores, monitores televisivos ou quaisquer outros, transmigram de um suporte a outro e é com eles, na direta interdependência de suas possibilidades de emissão ou transmissão que se formam diante dos possíveis olhares dos observadores.

Na obra de Klaus W. Eisenlohr a flutuação da fotografia eletrônica parece de certo modo reverberar os deslocamentos realizados pelo artista a outros países, quando, na posição de estrangeiro, passa a experimentar os espaços públicos das cidades que visita, por ocasião de projetos em residências artísticas, também em um estado impermanente, as convivências e entrevistas com os habitantes, são capturadas em imagens que depois serão revistas, editadas, tratadas e reconfiguradas.

É um processo criativo voltado para a observação da natureza nas cidades e os modos de usos dos espaços públicos, tramado a partir de configurações com as tecnologias da imagem. Tal processo não é pré-determinado, o artista costuma criar a partir de algum esboço de ideias que é posto em contato com sua experiência direta por onde circula.

Como escreveu Flusser as experiências naturais não se distinguem em seu impacto existencial das culturais, e portanto, a distinção ontológica entre natureza e cultura não se sustenta, a distinção pertinente ao presente seria entre experiências determinantes e experiências libertadoras (Flusser, 1979). Certamente no trabalho de Klaus W. Eisenlohr encontramos uma dialética entre essas duas formas de experiência. A busca e o encontro com aquilo que é determinante gera as experiências libertadoras durante a criação de suas obras.

Referências

Flusser, Vilém (1979) *Naturalmente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Duas Cidades.

Fontcuberta, Joan Fontcuberta (1997) *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: Gustavo Gili.

Repetição e resgate: o gesto na poética de Nelson Félix

Repetition and rescue: the gesture in Nelson Félix

IRACEMA BARBOSA*

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

*Artista visual, Doutorado em Artes Visuais na Université Rennes 2, França.

AFILIAÇÃO: Universidade de Brasília (UnB), Departamento de Artes Visuais (Vis), Curso de Teoria, Crítica e História da Arte. Campus Universitário Darcy Ribeiro, Brasília - DF, 70910-900, Brasil. E-mail: iracema.barbosa.arte@gmail.com

Resumo: Este artigo se propõe a discutir aspectos relativos às noções de repetição e de resgate na arte, partindo de três experiências realizadas pelo artista contemporâneo brasileiro Nelson Félix.

Palavras chave: repetição / resgate / arte contemporânea.

Abstract: *This article aims to discuss aspects related to rescue and repetition concepts in art, starting from three experiments carried out by the Brazilian contemporary artist Felix Nelson.*
Keywords: *repetition / rescue / contemporary art.*

Introdução

Na arte, com frequência, a repetição aparece como uma certa maneira de retomar discussões e procedimentos técnicos. Discussões que envolvem outras, às vezes absorvidas das questões intrínsecas da arte, ou mesmo da vida, são incorporadas na realização de trabalhos artísticos contemporâneos. De modo que, integrados a uma forma atual, tais ações, tais amálgamas, podem transmitir uma estranha sensação de *déjà-vu*, ao mesmo tempo que nos surpreendem.

A poética do artista brasileiro Nelson Félix opera neste universo, através de uma conjunção de procedimentos diversos, originários de diferentes domínios de conhecimento, na criação de uma forma contemporânea bem particular.



Figura 1 · Nelson Félix, série *Genesis*, 1988-1994, fotografias do ato cirúrgico, e de três, seis dias depois.

Incorporação de gestos

Na obra que chamou *Genesis* (1988-2000), na qual o artista se propôs a introduzir, em cada corpo, um micro elemento constituído de material precioso, Nelson Félix resgata um antigo *savoir-faire*, o de realizar intervenções cirúrgicas e enxertos. Os objetos escolhidos foram uma árvore, um cachorro, uma ostra viva e uma caverna, para fazer experiências *no universo dos três reinos*: vegetal, animal e mineral.

Assim, no interior da coxa de seu cachorro, ele introduz um micro-buda de ouro (Figura 1); no tronco de uma árvore, ele instala um micro-pênis de cristal de diamante; na ostra, ele retira a pérola e deposita um diamante; na caverna, ele coloca um diamante sob a coluna de estalactite, que será incorporado à estrutura mineral da caverna. Trata-se, a cada vez, de um gesto que introduz algo diferente num conjunto de semelhantes, dos quais poderíamos extrair outros significados simbólicos, dada a natureza das imagens: buda, pênis, glândulas.

É interessante notar que cada ação produz uma diferença na repetição: assim como o elemento introduzido, cada gesto será incorporado a algo já existente. É neste sentido que nos fala Rodrigo Naves a respeito de *Genesis* (1988-2000), de “uma ação que sugere a interioridade das coisas, de atos que procuram a dimensão oculta e insondável, um sentido misterioso, que os diferencia dos outros seres” (Naves, 2007: 285). São gestos que integram o que vemos e o que nos é oculto, que integram aquilo que conhecemos (a transmissão dos saberes, da cirurgia, ou a significação das coisas) com aquilo que ignoramos (o que se passa no interior dos corpos).

A partir do simples gesto de introduzir um elemento estranho em seres vivos, aparece um conjunto de questões: “o gesto artístico coincidindo com a violência da ação cirúrgica; a discrição do gesto do artista, que não tem nada de espetacular e que jamais será visível,” pois esta árvore, este cachorro, ostra e coluna retornarão ao anonimato ao qual pertencem; *a particular inscrição do tempo na forma deste trabalho*, que aparece nas diferentes durações, das ações do artista, das matérias e das vidas desses seres. Trata-se de um gesto provocador, ao documentar a introdução de elementos simbólicos no interior desses corpos vivos, ação confiada à nossa imaginação, e que se tornará apenas um relato.

Mesmo que sua pesquisa revele uma grande autonomia e se realize de maneira bastante autônoma, como acontece com a maioria dos artistas brasileiros, Nelson Félix também dialoga, em sua poética, com discussões amplas da arte produzida na Europa e nos Estados Unidos nos anos 60 / 70, tais como: a relação entre processo e experimentação com materiais, através de ações carregadas de sentido simbólico, como realizou Joseph Beuys; a teatralidade do

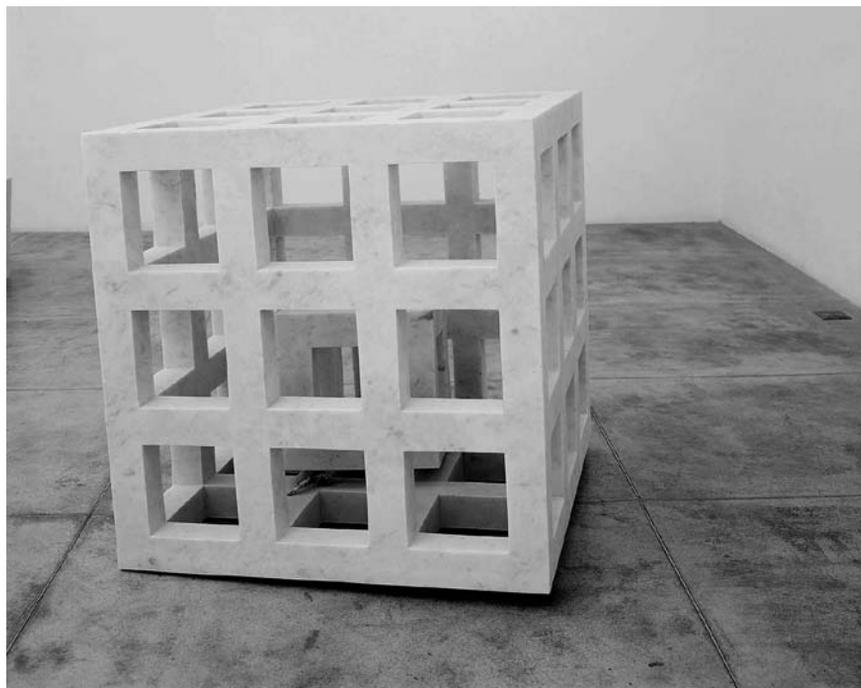


Figura 2 · Nelson Félix, *Vazio do Sexo*, 2001-2004, cubo em mármore de Carrara, prata e grafite, 90x90x90 cm

gesto, como se viu nas performances de Robert Morris; o deslocamento do trabalho para fora da galeria; o recurso a procedimentos científicos na realização do trabalho artístico ao ar livre, como recorreram os artistas da Land Art; a procura de uma neutralidade na arte – pelo desejo de libertar-se das tradicionais categorias da arte, da pintura, da escultura, das representações antropomórficas, da composição vista como um meio de estruturar o trabalho – pesquisa apreciada por diversos artistas norte-americanos, conduzindo-os à construção do trabalho a partir da repetição de elementos, servindo-se do cubo, considerado o elemento mais simples.

Repetição como um sistema de trabalho

Vazio do Sexo (2001-2004) faz parte de uma série de trabalhos criados a partir de vazios vitais do corpo: o sexo, o coração e o cérebro. Em *Vazio do Sexo*, Nelson Félix trata especificamente da questão do fazer e da repetição. Esculpindo todos os dias, durante meses, partindo de uma só peça de mármore, o artista constrói esses dois cubos, um dentro do outro.

Utilizando a forma de um cubo, em uma referência explícita ao cubo industrial de Sol LeWitt, trabalha a partir de uma peça única de mármore de Carrara, como fizeram os escultores do Ocidente durante muitos séculos. Em sua ação artesanal de esculpir uma forma a partir de um material bruto, seu gesto se torna contrário aos propósitos dos artistas norte-americanos Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Richard Serra (para citar alguns que se serviram também do cubo como estrutura em seus trabalhos), que buscaram justamente não envolver as mãos na produção de suas obras.

Por outro lado, a associação do cubo a uma forma clássica, abstrata e racional, ligada à matemática e à perspectiva euclidiana, é inevitável, mas o paradoxo desta obra, com esses cubos abertos, nos conduz à percepção simultânea de interior e exterior, de baixo e de alto e, sendo vazada, de sua relação com o lugar onde está colocada (Figura 2).

A arte se apropria da ciência como ferramenta

Na prática do artista, outras ações demandam toda uma engenharia, sem, no entanto, se tornarem publicamente visíveis. *Cruz na América*, inclui trabalhos que implicaram grandes viagens e operações mais abstratas, numa escala continental. NB: *Cruz na América* (Croix en Amérique), trilogia sobre a cruz constituída por: *Mesa* (1997-1999), placa de aço e figueiras, S 29°50,45' et W 57°06,249', 0,90×51×2,5 m, EXP/projeto Fronteiras, Instituto Itaú Cultural; *Grande Buda* (1985-2000), mogno e latão de cobre, S 10°07,833' et W 69°11,193',

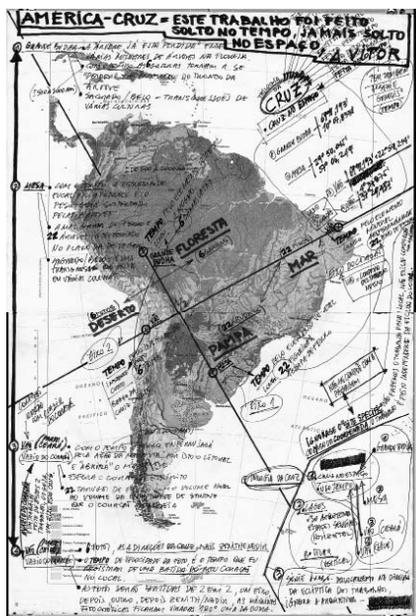


Figura 3 · Nelson Félix, *Mapa de Cruz na América*, 2001.

Figura 4 · Nelson Félix, *Vazio do Coração/Litoral*, 1999-2004, mármore de Carrara e ferro, Ø 60 cm, Ponta Grossa, Ceará.

Figura 5 · Nelson Félix, *Grande Buda*, 1985-2000, 6 cilindros de latão de cobre em torno de um mogno, floresta Amazônica

0,60x0,75x0,10 m cada elemento, EXP: Seringal Nova Olinda, Acre; *Vazio do Coração* (1999-2004), mármore de Carrara, S 04°37,875' et W 37°29,451', Ø 0,60, EXP: Praia Redonda em Ponta Grossa, Ceará).

Buscando escapar aos princípios composicionais tradicionais, Nelson Félix recorre a fontes abstratas de diferentes geometrias: a cruz, a carta geográfica e o GPS (*Global Positioning System*), aparelho de localização e navegação terrestre, que, em relação às estrelas, utiliza vários satélites.

Em *Cruz na América*, como o próprio nome indica, Nelson Félix traçou um desenho sobre um mapa da América do Sul e se propôs a realizar um trabalho nos 4 extremos desta cruz (Figura 3): Mesa (1997-1999), no sul do Brasil, nos Pampas; *Grande Buda* (1985-2000), no estado do Acre, no meio da floresta amazônica; *Vazio do Coração* (1999-2004), na praia de Ponta Grossa, no nordeste do Brasil; e um segundo *Vazio do Coração* (foto), no deserto de Atacama, no Chile.

Quando transforma procedimentos científicos em ferramentas, o artista, de algum modo, coloca em evidência o absurdo de certas verdades precisas e neutras defendidas pelas ciências exatas. Seu gesto demonstra o quanto essas fronteiras entre domínios, entre arte e ciência, são mais tênues do que parecem. E, também, como se pode, repetir um gesto e deslocar totalmente seu significado. Por outro lado, ao "abandonar" seu trabalho em lugares de tão difícil acesso e visibilidade, Nelson Félix coloca "o artista como um catalisador, situado entre a transformação de uma matéria e seu repouso, como agente e paciente de seus próprios experimentos no mundo."

Diante desta sucessão de deslocamentos, que envolve *Cruz na América*, o crítico Ronaldo Brito escreve que : "Devemos notar que o percurso artístico [de Nelson Félix] é inversamente proporcional ao fenômeno da globalização cultural – se trata de um projeto discreto e fragmentário, um projeto de subjetivação, situado entre a estética e a ética, que se relacionam a um certo comportamento." (Brito, 2006 : 17) De modo que "o artista aqui não se propõe a criar um espetáculo em escala mundial, mas sim promover ações simples : decompor, repropor, deslocar, utilizando técnicas antigas e atuais."

Vazio do Coração/Litoral (1999-2004) é materialmente constituído por uma esfera de mármore, incrustada por pequenos bastões de ferro. Nelson Félix largou este trabalho numa praia do nordeste do Brasil. A oxidação do ferro, acelerada pela água salgada do mar, no interior da massa compacta, provocará, em um outro momento, uma lenta explosão da bola de mármore (Figura 4).

Conclusão: Gestos que provocam nossa imaginação

A poética de Nelson Félix abarca dois aspectos bem distintos : de um lado, a clareza de uma forma moderna e, de outro, o mistério do incontrolado, provocado sobretudo por nossa imaginação. Ao se servir da repetição de elementos, o artista pode nos conduzir ao construtivismo e ao minimalismo, associados a noções de moderno, industrial e sintético. Porém, seu trabalho recorre também à vida orgânica dos corpos e brinca com o acaso. O artista provoca uma sensação de estranhamento em nossa imaginação, quando, ao mesmo tempo, cria uma coisa precisa, carregada de história, para em seguida *abandoná-la distante do olhar do outro*.

Para realizar *Grande Buda* (1985-2000), que faz parte da série *Cruz na América*, o artista instalou seis garras metálicas ao redor de uma árvore (Figura 5), mais precisamente de um mogno, considerada a árvore mais nobre da floresta amazônica e que pode viver durante muitos séculos. Durante o crescimento da árvore, as garras serão incorporadas à mesma, não deixando marcas desta inserção. Por sua vez, esta árvore será incorporada à floresta, não deixando marcas da ação do artista, nem desta estrutura escultural. De acordo com o próprio Nelson Félix, *Grande Buda* (1985-2000) “pode ser visto como um trabalho conceitual [...] e, mesmo que a experiência vivida na floresta tenha sido importante, é um trabalho carregado de ideias [...], é a experiência em si que dá um caráter mais espiritual ao trabalho” (Felix, 2005: 55). O artista lembra que o processo espiritual é árduo e, de certo modo, *Grande Buda* evoca este sacrifício inevitável vinculado ao sagrado.

O gesto do artista demanda um esforço imenso em suas ações e longas esperas. Envolve deslocamentos, inserções, meses esculpindo uma peça, o recurso a outras maquinarias: aviões, helicópteros, barcos, guindastes. Mas é interessante observar que há todo um esforço, sem evidências, deixando as coisas tais como elas são: a árvore fica esquecida na floresta, o buda é incorporado ao corpo do cão, as garras à árvore desapareceram a nossos olhos, a bola de mármore (que veio de Carrara para seu atelier) explodirá no mar... Tal sucessão de gestos e acontecimentos me fazem pensar no texto *A construção* de Franz Kafka, um relato endereçado a um público ausente, que conta as ações de um personagem na busca de escapar de seu inimigo, que não se sabe ao certo se está de fato lá, provocando nossa imaginação de várias maneiras.

Nesse texto de Kafka, não há uma relação de causa e efeito entre os acontecimentos, e sua construção se torna ambígua. Trata-se de um buraco? De um labirinto? De um abrigo? De uma casa? Que tipo de obra é esta? E, mesmo a narrativa sendo feita na primeira pessoa, não sabemos de fato se quem faz e

fala é um homem ou um animal. Também fica impossível precisar quando as ações acontecem, que ordem dar aos acontecimentos. Kafka, ao suprimir o caráter linear do tempo, cria uma confusão em nossa percepção, assim como fica impossível situarmos espacialmente sua construção, que é intencionalmente escondida. Observamos também uma relação visceral entre o corpo e esta construção. Ao longo do relato, uma sucessão de ações incongruentes se encadeiam, sem explicações, aspectos que entram em consonância com a poética do artista contemporâneo, que cria sua lógica própria, guardando assim a potência de seu trabalho.

É esta mesma estranheza que encontramos nas ações de Félix, pois ele associa noções diversas, de acordo com uma coerência criada por ele mesmo, para conduzir suas experiências. Mas os artistas não controlam a forma que isto assumirá. A repetição assume para os artistas um caráter reflexivo, que frequentemente é tido *pelos outros* como absurdo. Pois, na maioria das vezes, trata-se de gestos que não provocam nenhuma mudança no mundo, ou no estado das coisas. Como escreveu Kafka na última frase de seu texto “o animal tinha necessidade, ao menos enquanto trabalhava, de parar e de prestar atenção. Mas tudo continuava inalterado” (Kafka, 1998 : 108).

A concepção e a realização do trabalho para o artista acontecem por camadas, como disse o próprio Nelson Félix, camadas sucessivas de ideias, de relatos, de histórias, de referências. Num vai e vem de pensamentos, inscritos num amálgama de gestos cotidianos, científicos, históricos, artísticos, que abrem, finalmente, nossa percepção às estranhas sensações de se estar vivo.

Referências

- Brito, Ronaldo, (2006) “Corrigir pelo erro”, in Nelson Félix: *Camiri*. Catálogo da exposição no Museu Vale do Rio Doce, p. 17.
- Félix, Nelson (2005) in Nelson Félix et Glória Ferreira, *Trilogias: Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, p. 55.
- Kafka, Franz, (1998) “A construção” In *Um artista da Fome/A Construção*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 63-108.
- Kafka, Franz (1998) *Um artista da Fome/A Construção*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 108.
- Naves, Rodrigo (2007), “Nelson Félix: O espírito da coisa” [1998], in *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*, São Paulo: Companhia das Letras, p. 285.

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

Annotations on an traveler-artist: considerations about the creative process of Marcelo Moscheta

PRISCILA RAMPIN*

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

*Artista visual. Graduação em artes visuais pela Universidade Federal de Uberlândia.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal Fluminense (UFF), Instituto de Artes e Comunicação Social (IACS). Rua Tiradentes, 148, Ingá, 24210-510, Niterói - RJ, Brasil. E-mail: priscilarampin@me.com

Resumo: Marcelo Moscheta é um artista-viajante. Buscar-se-á compreender o processo criativo do artista a partir do cruzamento do conceito de heterotopia (Foucault, 1980) e do “caminhar atento”(Jacks, 2012), expressão que indica um modo operatório de apreensão da paisagem urbana, aplicado aqui aos lugares distantes e diferentes pelo qual o artista juxtapõe ao cotidiano.

Palavras chave: Marcelo Moscheta / artista-viajante / processo criativo / heterotopia.

Abstract: *Marcelo Moscheta is a traveler-artist. This paper aims to understand the creative process of the artist by crossing the concept of heterotopia (Foucault, 1980) and “awareness walking” (Jacks, 2012), a term that indicates an operative mode of apprehension of the urban landscape, used here on the distant and different places by which the artist juxtaposes the everyday place.*

Keywords: *Marcelo Moscheta / traveler-artist / creative process / heterotopia.*

Marcelo Moscheta (1976, S. J. do Rio Preto, Brasil) é um artista viajante cuja produção está intimamente relacionada a viagens para locais longínquos, por vezes inóspitos. Nessas experiências, Moscheta rememora as explorações

científicas do século XIX das quais artistas da época eram responsáveis pelas anotações (desenho e escrita) da geografia do lugar visitado, das cidades e dos povos encontrados. Intenções aparentemente semelhantes são notadas em duas de suas obras, cujos processos de elaboração são especificamente comentados neste texto: *Deslocando Territórios: projeto para a fronteira Brasil/Uruguai* (2011) e *A line in the Artic #4* (2011).

A instalação *Deslocando Territórios: projeto para a fronteira Brasil/Uruguai* (Figura 1), apresentada na 8a Bienal do Mercosul e criada em uma viagem entre a fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai, mescla o desenho, a coleta e a classificação de pequenas rochas retiradas da fronteira e transportadas para outro lugar, “[...] seu deslocamento acentua a ideia de pertencimento – o lugar onde estavam / o lugar onde estão [...]”. (Moscheta apud Ramos, 2011:324)

Andar, observar, anotar, coletar, classificar e arquivar compõem o processo artístico de Moscheta que, além de caracterizar, por si só, atividades poéticas, desempenham a tarefa de “ajudá-lo” na compreensão e interpretação do lugar: “lembro-me dos artistas do movimento situacionista, foram eles os que me inspiraram a pensar assim, que podemos monitorar nossos passos, assinalar momentos, indicar caminhos que fazemos” (Moscheta, 2013:89). A constatação de deslocamento, – seja devido ao trajeto percorrido entre um lugar e outro, seja devido ao estranhamento em relação ao desconhecido, – é, de fato, própria do artista viajante, caminhante, ou, possivelmente, daquele qualquer que viaja.

Do trajeto entre as cidades de Alegrete e Pelotas, Moscheta trouxe consigo 55 rochas que foram indicadas com suas respectivas coordenadas geográficas. Entre o ritual e o sugestivo protocolo arqueológico, as pedras são escolhidas, coletadas, identificadas, transportadas, lavadas, classificadas, fotografadas e desenhadas para depois ganhar um novo lugar. Lugar este que será sempre flexível e móvel, pois as rochas – também uma metáfora para o corpo do artista – dificilmente retornarão ao seus pontos de origem tão estáveis.

Na fixidez político-territorial que demarca a fronteira entre os dois países, Uruguai e Brasil, há a tentativa solitária e silenciosa de flexibilizar o espaço e construir de modo sensível uma conexão deste com o artista. A atividade empreendida neste processo contradiz a ideia do corpo passivo tão discutida nas teorias contemporâneas. (Jacks, 2004) Moscheta, sistematicamente, abre uma fenda no tempo e no ambiente para justapor momentos distintos: aquele lento e contemplativo da observação à aceleração da atualidade. Ou o momento de uma abertura em um mundo onde a tendência é levar a vida dentro de interiores, – da casa, do escritório, da academia, do carro.



Figura 1 - Marcelo Moscheta, Deslocando Territórios: projeto para a fronteira Brasil/Uruguai, 8º Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2011, Foto: fonte própria.

Figura 2 - Marcelo Moscheta, A line in the Arctic, Exposição Norte, Rio de Janeiro, de 11 de dez. De 2012 a 17 de fev. De 2013. Foto: fonte própria.

O senso de simultaneidade, implícito na relação temporal entre a vida ordinária (do que é confortavelmente conhecido), e a apreensão do novo espaço permite um atravessamento com a noção de heterotopia. Sendo esse o caso, parece coerente que o “espaço diferente” de interesse do filósofo Michel Foucault (1980) seja retomado neste texto não como uma interpretação da obra de Moscheta, mas sim como o espaço experimentado em suas viagens. É justamente na ruptura espaço-temporal (Johnson, 2012) e, conseqüentemente, na sensação de estranhamento que ela produz que o artista entrega-se à tarefa de compreender este espaço diferente.

No mesmo ano de 2011, Moscheta integrou a “expedição” *The Artic Circle* como residente em um lugar inusitado: as terras geladas do Polo Norte. Os trabalhos produzidos durante e após a viagem deixam claro a surpresa do contato com a paisagem tão insólita, “[...] aquele não era um lugar para mentes sadias”, nas palavras de Marcelo Moscheta. (2013:13)

Tal qual a defesa de Foucault acerca de que a nossa experiência do mundo se assemelha “[...] a uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama [...]” (1980:411), Moscheta vivencia a alternância de espaços-tempos presentes. A impossibilidade de dominar aquele lugar no Ártico, onde a tecnologia do GPS, do celular e as referências visuais parecem falhar, provocou não somente as sensações de desnorreamento e descontrole, mas remeteram-no às experiências dos antigos navegadores e dos primeiros homens que desejaram fixar-se.

Neste ponto, o aspecto heterotópico pode ser notado duplamente. Primeiramente pelos espaços entrecruzados vividos no barco que, embora fechado em si, é aberto à infinitude do oceano. O barco transporta o passageiro por outros lugares refletindo-os e incorporando-os, tornando-se, assim, um depósito de imaginação. (Johnson, 2012) Por outro lado, há o contato com a vastidão do gélido e desabitado Norte ou com o agreste do Pampa que cinde a paisagem cotidiana.

Tem-se aí o início da sua estratégia para a compreensão e apropriação do lugar, tão caro à sua poética, e com o qual é possível traçar similaridades ao caminhar atento descrito por Jacks [no original em inglês: *walking with attention*]. (2004:6) É somente assim que o caminhante se livra de suas crenças e percepções pré-definidas, abrindo-se para o que o mundo realmente lhe apresenta.

Como um manual da caminhada atenta, originalmente direcionado aos arquitetos urbanos, Jacks explora quatro princípios, a saber: *Sighting, Measuring, Reading, Merging* [em livre adaptação para o português: observação, medição, interpretação e conexão]. (2004) Enquanto caminhamos e observamos, explica

o autor, estabelecemos, intuitivamente, ligações entre os objetos e a paisagem em uma negociação entre aquilo que nos é familiar e aquilo que é novo.

Tomam-se notas das distâncias e localizações, da metragem e dos limites; tarefa que pode ser realizada sem qualquer instrumento de precisão. A impossibilidade de usar acuradamente o G.P.S. impele Moscheta a localizar-se no espaço de modo imaginativo e subjetivo. Desse processo surge a obra *A line in the Artic* (2011) cujos registros foram apresentados em 2013 durante a exposição individual *Norte*, na cidade do Rio de Janeiro (Figura 2): uma fita amarela esticada no solo no exercício de seguir o paralelo e o meridiano.

As medições fornecem aos planejadores urbanos dados para a leitura e interpretação do lugar, como reitera Jacks. (2004) No entanto, para o artista, o componente ficcional de suas medições instauram outras narrativas ou desvios, em termos de Foucault (1980) Corpo e mente verdadeiramente conectados ao ambiente implicam, segundo Jacks (1980) em um elevado grau de consciência e na alteração do sentido do tempo.

Para um turista comum, talvez a apreciação de um cenário seja algo por demais superficial, diferente do explorador e, acrescente-se aqui, do artista-viajante cuja experiência torna-se menos efêmera pelo prazer e curiosidade científica – e artística. (Tuan, 1980)

“Que desejo é esse de se meter em lugares que não parecem feitos para o homem?”, indaga-se Moscheta. (2013:8) Foucault talvez lhe respondesse: Sem navegar, seus sonhos se esgotariam!

Conclusão

Buscou-se compreender o processo criativo do artista brasileiro Marcelo Moscheta à luz do conceito de heterotopia (Foucault, 1980), tendo como princípio que: o artista empreende pequenas expedições para lugares diferentes àqueles cujas paisagens lhe são habituais. Tais deslocamentos geram breves, porém profundas, rupturas no tempo presente e o forçam a novas relações perceptivas entre seu corpo, mente e ambiente.

Ademais, a viagem demanda-lhe a sistematização de procedimentos que o ajuda a entender o lugar e a conectar-se a ele. O protocolo de tarefas cumpridas pelo artista, longe de ser matemático e por demais racional, afina-se à prática da caminhada atenta explicada no texto *Reimagining Walking: four practices* (2012) [em português: Reimaginando a caminhada: quatro práticas] citado no presente texto.

O apelo do autor é à criatividade e à imaginação, contrárias à alienação e à cegueira perceptiva atribuídas à modernidade e à pós-modernidade. Os artistas reconhecem a caminhada como um ato subversivo por seu caráter imediato,

essencial e exclusivamente humano. (Jacks, 2012) É no enfrentamento diante do lugar heterotópico que a imaginação lhe confere diferentes possibilidades de interpretação e conexão: “lá, na paisagem, não detenho controle do tempo ou do espaço e deixo-me, assim, aberto à experiência do maravilhamento com o entorno, para o encontro com a essência do lugar” (Moscheta, 2013: 9).

Referências

- 8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética: catálogo (2011). Coordenação: Alexandre Dias Ramos. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, p. 322-327. ISBN 978-85-99501-20-7
- Foucault, Michel (1984) Outros Espaços. In: da Motta, Manoel Barros (org.) (2009) *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª ed., p. 411-422. ISBN 978-85-218-0390-4
- Jacks, Ben (2004). *Reimagining Walking: four practices*. Journal of Architectural Education (1984–), vol. 57, n. 3, Fev. 2004, p. 5-9. [Consult 12/13/2014], Disponível em <URL: www.jstor.org/stable/1425774>
- Johnson, Peter (2012) *History of the Concept of Heterotopia*, Heterotopian Studies, [Consult 2014-12-18]. Disponível em <URL: www.heterotopiastudies.com/wp-content/uploads/2012/05/History-of-the-Concept-of-Heterotopia-pdf.pdf>
- Moscheta, Marcelo (2013). *Norte*. Rio de Janeiro: Imã Editorial. ISBN 978-85-64528-53-6
- Tuan, Yi Fu (1980). *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980.

Mar de Tierra: criação de Miquel Barcelò para a Catedral de Palma de Mallorca

*Sea of Clay: work of Miquel Barcelò in Palma
de Mallorca Cathedral*

REGINA LARA SILVEIRA MELLO*

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

*Artista do vidro e da cerâmica e Professora. Doutorado em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCAMP), Mestrado em Arte na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Bacharelado em Design na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Centro de Educação, Filosofia e Teologia (CEFT), Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (EAHC) e Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design (FAU-DI). Rua da Consolação, 930, 01302-907 São Paulo, SP, Brasil. E-mail: regina.mello@mackenzie.br

Resumo: Miquel Barcelò instalou imenso painel de cerâmica na Catedral La Seu em Palma de Mallorca, Espanha. O artigo reflete sobre o processo criativo dos temas da iconografia evangélica "Multiplicação dos pães e peixes" e "Bodas de Canaã" que utiliza a transformação da matéria cerâmica como metáfora, transcendendo o significado religioso da obra, inserindo "Mar de Tierra" no campo da arte.

Palavras chave: processo criativo / fluir de idéias / arte sacra.

Abstract: Miquel Barcelò installed a huge ceramic panel in La Seu Cathedral in Palma de Mallorca, Spain. The article debates the creative process of themes from the Gospel iconography "Multiplication of the loaves and fishes" and "Marriage at Cana" using the transformation of ceramic material as a metaphor. That goes beyond the religious significance of the work, to embed "Mar de Tierra" in the art field.

Keywords: creative process / flow / religious art.

Introdução

“Mar de Tierra” é um imenso painel de cerâmica instalado na Catedral da Eucaristia, conhecida como La SEU, na cidade de Palma, capital de Mallorca, Ilhas Baleares, Espanha (Ibiza, Mallorca e Menorca são ilhas situadas em frente à costa oriental espanhola, entre a França e o Norte de África) (Figura 1). Na Capela situada na abside lateral direita da cabeceira foi instalado um painel de cerâmica policromada de aproximadamente 300m² cobrindo quase a totalidade das paredes. A obra completa inclui cinco janelas com vitrais de 12m de altura trabalhados com várias tonalidades de grisailles (técnica de pintura de sombreados utilizada em vitrais desde a idade média), realizada pelo artista no ateliê de vitrais de Jean-Dominique Fleury em Toulouse, na França. E um conjunto mobiliário litúrgico feito em pedra de Binissalem, região no interior da ilha de Mallorca que explora minas de pedra em belos tons de branco acinzentados. Neste artigo destacamos a criação do painel de cerâmica policromada.

Miquel Barcelò criou “Mar de Tierra” entre os anos de 2000 e 2006, considerando desde a aprovação do projeto até sua finalização (Figura 2). Entendemos o processo criativo como um fluxo contínuo de idéias que o artista realiza motivado por dimensões internas, inspirações geradas pelo tema, conhecimentos e habilidades na materialização da obra, ou externas como absorção de acasos, além de aspectos culturais, relações com o público e envolvimento no campo da arte. Mihalyi Csikzentmihalyi desenvolveu o conceito de *flow*, o fluir de idéias correntes descrito como um estado de profunda concentração quando pensamentos, intenções, sentimentos e todos os sentidos enfocam o mesmo objetivo geral (Csikzentmihalyi, 1996). O *flow* ocorre em processos de criação das mais variadas áreas, porém pensá-lo no campo das artes visuais estimulou a compreensão do fazer artístico, o fluir de idéias correntes no processo de criação da obra de arte (Mello, 2008).

Fotografamos fartamente a obra e percorremos a região de Palma, percebendo em toda parte seu imaginário profundamente inspirado em temas marinhos, refletido em decorações com peixes, conchas e algas nas edificações, revelando o apreço pelo mar do povo que mora na ilha de Mallorca. Conversas com zeladores da catedral, observação cuidadosa das formas modeladas na cerâmica e pesquisa em reportagens do período contribuíram para entendermos como a obra surgiu.

1. Geração do Projeto

Miguel Barcelò é um artista mundialmente conhecido, nascido em Felanitx, ilha de Mallorca (1957) (Figura 3), atualmente reside e trabalha em Paris, mas retorna constantemente a terra natal onde mantém contato com parentes e amigos como Catalina Cantarellas e Biel Mesquida, ambos da Universidade das Ilhas Baleares. Em



Figura 1 · Catedral La SEU em Palma de Mallorca, Espanha, foto de Wladyslaw, 2014.

Fonte: www.commonswiki.org/wiki/File:Mallorca_Kathedrale_von_Palma6.jpg

Figura 2 · Obra de Miquel Barcelò na Capela da Adoração do Santíssimo na Catedral La SEU em Palma de Mallorca, Espanha, foto de Mercé Gambús (Gambús, Tous, Suau, 2009).

janeiro de 2000, o artista foi indicado ao título de Doutor Honores Causa e inicia o processo de criação que resultou em Mar de Tierra. Na primeira reunião envolvendo representantes da universidade, do patrimônio cultural, do conselho de educação e o bispo de Palma de Mallorca, determinou-se que Barcelò fizesse uma exposição com o tema “Gárgulas”, com obras exclusivas que seriam criadas nos dois anos seguintes. O artista começou a visitar La SEU frequentemente e acalentou a idéia de uma intervenção permanente no edifício, como alternativa à exposição (Gambús, 2009).

Em novas reuniões envolvendo o artista, o bispo e demais representantes da comunidade foi escolhida a Capela de São Pedro para realizar a intervenção proposta por Barcelò. No local havia um imenso retábulo neoclássico de madeira que cobria as cinco janelas originais deixando a capela totalmente escura, o que desequilibrava a percepção luminosa, não somente dos tradicionais pontos focais da cabeceira como também nos circuitos internos da luz, desvalorizando as possibilidades simbólicas desta Catedral gótica. O projeto foi autorizado pelo desejo de mudança na Capela de São Pedro e por considerar-se oportuna uma intervenção que permitiria a entrada da arte contemporânea num edifício histórico, dando continuidade à tradição em La SEU vinculada ao modernismo de Antoni Gaudí, que promoveu intervenções significativas na Catedral quando foi chamado para restaurá-la no início do século 20 (Llabrès, Puig, Vivas, 2008).

2. A materialização da obra “Mar de Tierra”

Em dezembro de 2000 Miguel Barcelò foi nomeado *Doutor Honoris Causa* pela Universidade das Ilhas Baleares. Em sucessivas reuniões o tema e os motivos empregados na decoração foram determinados, a Capela transformou-se em Adoração do Santíssimo, onde seriam celebradas missas aos conventuais nos dias da semana. Em função deste novo plano de uso decidiu-se que o tema a ser desenvolvido pelo artista seria a “Multiplicação dos pães e peixes” e as “Bodas de Canaã”. A idéia do pão da vida como promessa da eucaristia deveria orientar o discurso iconográfico e simbólico a ser proposto por Barcelò (Gambús, 2009).

O artista apresentou seu projeto à comissão em desenhos e numa pequena maquete, que ficaram expostos publicamente para facilitar a arrecadação de verbas doadas pelos frequentadores e visitantes da Catedral La SEU. Foi criada uma fundação especificamente para fazer o levantamento de custos e gerir a realização da obra, contando com patrocínios e doações da comunidade.

No verão europeu de 2001, Barcelò mudou-se para Vietri Sul Mare, região de Nápoles na Costa Amalfitana, sul da Itália, estabelecendo um ritual cotidiano de trabalho, onde percorria a cidade de bicicleta fotografando pequenos animais até entrar no ateliê do ceramista Vincenzo Santoriello para trabalhar.



Figura 3 · O artista Miquel Barcelò, Espanha, 2011.
Fotografia de Ramon Pérez Niz.
Fonte: [www.pt.wikipedia.org/wiki/Miquel_Barcelo/
File:20110227miquel2.jpg](http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Miquel_Barcelo/File:20110227miquel2.jpg)

Foram feitos diversos testes, provas de retração da argila durante a secagem e também de resistência a rachaduras durante o processo peculiar de modelagem do artista, que exigia enorme plasticidade da massa cerâmica. Uma argila vinda do norte da Alemanha mostrou-se a mais adequada à realização do trabalho. Em entrevista Santoriello comenta que Barceló sempre manteve uma atitude muito respeitosa com a tradicional produção de cerâmica de Vietri sul Mare, interessando-se por conhecer as mais diversas técnicas de produção do local.

Conforme o trabalho ia tomando forma, o artista afixava desenhos numa grande maquete da capela feita em madeira, semelhante ao espaço real da capela. Barceló fez algumas peças de cerâmica estudando partes do painel policromado e muitos desenhos, que remetem a imagens recorrentes em toda sua obra, como peixes, polvos e elementos da vida marinha (Gambús, 2009).

Durante o período de seis anos de realização da obra (2000-2006), houve momentos marcantes para o artista como receber o importante prêmio espanhol “Príncipe de Astúrias das Artes 2003”. E o falecimento em 2004, do bispo de Palma de Mallorca, Teodor Ubeda, que desde o início fora grande incentivador do projeto e foi atendido em seu desejo de ser sepultado no interior da capela. (Ortas & Torres, 2008).

3. Absorção do acaso no processo criativo de Barceló

A coloração e modelagem do painel policromado envolveram Barceló num ritmo, estabelecendo um tempo próprio, onde fazer gestos semelhantes repetidas vezes cria um ritual de trabalho, que pode provocar uma sensação de êxtase, de satisfação estética e ao mesmo tempo de inquietação, um incomodo criativo que retro alimenta o fluir de idéias correntes impulsionando a continuidade da obra (Csikzentmihalyi, 1998).

O artista dispôs o seu imenso painel feito de placas de argila úmida sobre uma trama metálica de apoio e inclinou-a a aproximadamente 25° com relação ao chão (Figura 4). Pelos espaços livres da trama ele ia modelando a parte de baixo da argila, usando ferramentas cortantes e até mesmo luvas de Box com as quais socava a placa provocando elevações na parte superior. Para controlar melhor o trabalho, Barceló instalou uma câmera de vídeo que filmava a parte superior e enviava a imagem a uma televisão, que ficava ao seu lado embaixo da imensa placa de argila, mostrando como a modelagem ia ficando. (Ortas & Torres, 2008).

Na coloração utilizou esmaltes e engobes, despejando grandes quantidades sobre o painel, aspergindo esmalte líquido, por vezes pincelando, rabiscando conforme desejava (Figura 5). Na medida em que o artista estudava o tempo de escorrimento relativo àquela inclinação dada à placa cerâmica, ia controlando o aparecimento de



Figura 4 · Barceló observando as imensas placas de argila, aguardando o ponto certo para iniciar a modelagem das formas. (Ortas & Torres, 2008).

Figura 5 · O artista pintando com engobes e esmaltes a argila modelada. (Ortas & Torres, 2008).

Figura 6 · Cristo sobre o Sacrário, detalhe da obra pronta no atelier de Vincenzo Santoriello, ainda não fixada na Capela, foto do ceramista (Ortas & Torres, 2008).

Figura 7 · Obra finalizada e aplicada na Capela da Adoração do Santíssimo na Catedral La SEU em Palma de Mallorca, Espanha, foto da autora (2010).

acazos que podem favorecer ou dificultar o processo criativo (Ostrower, 1990). Nas palavras do artista: “... a menudo es cuestión de permitir que el azar que forma determinado detalle, decida el tratamiento de toda a pared.” (Ortas & Torres, 2008).

Esta maneira de trabalhar é semelhante a outros artistas contemporâneos. Depoimentos do artista norte americano Jackson Pollock, um expoente do movimento conhecido como Action Painting, descrevem a maneira como trabalhava, estendendo telas enormes no chão, trabalhando em volta ou em cima delas, pois dizia que gostava de ficar literalmente *na* pintura. O *Action Painting* valorizava o gesto espontâneo na pintura, feita num ritual, uma seqüência de movimentações, de acréscimo de materiais, “até que o quadro tenha vida própria” (Pollock apud Chipp, 1999: 556). Pollock descrevia o trabalho como um fluxo contínuo, sem acidentes, sem começo nem fim, ressaltando que o essencial era manter uma relação de intimidade, de envolvimento com a obra, para que houvesse harmonia. “Quando eu perco o contato com a obra o resultado é confuso”, dizia o artista (Pollock apud Chipp, 1999: 557).

4. A utilização do barro e o simbolismo religioso

A modelagem em barro é uma técnica nova para Barcelò, que começa a sentir as possibilidades expressivas neste projeto e compara com suas referências técnicas habituais como a pintura de aquarelas e o desenho:

... El barro tiene mucho que ver con la acuarela o el dibujo, lo que tiene de directo, se parece más a un papel que a un cuadro, ¿sabes? Um cuadro es una acumulación y aquí los gestos son inmediatos. Um cuadro se va pintando, borrando y bueno, um cuadro, mis cuadros, digamos, borrar e volver a empezar em capas y estratos. Aquí casi no hay capas, como si el barro fuera un papel que se puede agrietar o hacerle bultos, agujeros y rascar, y ponerle manchas de color encima (Ortas & Torres, 2008).

O artista revela seu encantamento com a argila pela plasticidade, a maneira direta e imediata como formas modeladas ficam registradas. Na figura do Cristo Ressuscitado, recorre a efeitos cenográficos para permitir a identificação do homem comum com a figura de Cristo: “...Hice el Cristo grande, de más de dos metros, y calcule que el espectador, desde abajo y con la perspectiva, lo veria como um hombre de mi talla”, conforme relata Barcelò (Gambùs, 2009). Cristo Ressuscitado aparece suavemente modelado no centro do painel cerâmico, esmaltado em branco, com a cruz e as chagas representadas por fendas nas mãos e nos pés (Figura 6, Figura 7). Aos pés da figura está o Sacrário para a reserva eucarística, com a porta realizada em ouro puro acrescentando um brilho resplandecente ao conjunto.

Um dos aspectos mais ricos da obra “Mar de Tierra” reside na escolha do

material para realizá-lo. Barcelò escolheu a cerâmica, um material gerado a partir da transformação química do barro: a argila modelada é queimada a 800 graus, vira cerâmica e transforma sua composição físico-química original. O processo de sinterização da argila gera outra matéria, a cerâmica, e nunca mais retorna a seu estado inicial: uma metáfora sensível ao ritual da eucaristia, quando pão e vinho se transformam no corpo e no sangue de Cristo. Além da própria eucaristia, o discurso iconográfico e simbólico da Capela em torno da "Multiplicação dos pães e peixes" e "Bodas de Canaã" também ressalta as transformações da matéria como demonstração dos milagres de Cristo, pois conforme contam os evangelhos, alimentos se multiplicaram e água se transformou em vinho. O artista envolvido na plasticidade do material cerâmico, modelando inspirado no tema religioso afirma, no entanto, que este trabalho é uma expressão artística, uma obra de arte que nada tem de religioso ou devocional: "Es una intervenció en una catedral, pero no tiene nada de religioso" (Ortas & Torres, 2008).

Conclusão

Apoiados em teorias da psicologia e da arte investigamos o processo criativo de Miquel Barcelò na obra "Mar de Tierra", abordando três momentos especiais do processo criativo, como o fluir de idéias correntes, a materialização da obra e as ações que favoreceram o processo de criação, animado por aspectos afetivos, perceptuais e sociais que o influenciam em diferentes intensidades.

A realização de uma obra desta natureza, a intervenção permanente num precioso monumento histórico como a Catedral La SEU de Mallorca, só foi possível por uma decisão que uniu diversos setores da sociedade local. Barcelò atendeu ao convite da sociedade local, discutindo o tema da obra e desenvolvendo o projeto na linguagem da arte, ampliando os horizontes da cultura.

Referências

- Chipp, Herschel Browning (1999). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-8533-6054-59.
- Gambús, Mercè; Tous, Lorenzo; Suau, Teodor (2009). *Cathedral of Eucharist – Miquel Barcelò in the Chapel of the Holy Sacrament*. Palma de Mallorca: Taller Gràfic Ramon. ISBN: 978-84-613-2313-5
- Llabrès, Pere-Joan; Puig, Jordi; Vivas, Pere (2008). *Gaudí en la Catedral de Mallorca*. Palma de Mallorca: Triangle Postals. ISBN: 978-8478-147-9.
- Mello, Regina Lara Silveira (2008). *Processos Criativos em Arte: Percepção de Artistas Visuais*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de Campinas, São Paulo.
- Ortas, Luis & Torres, Agustí. (2008). *Mar de Fang, Mar de Tierra, Sea of Clay – Miquel Barcelò a la SEU de Mallorca*. [filme-vídeo]. La Perifèrica Produccions, Oberon cinematogràfica amb Televisió de Catalunya. Palma de Mallorca, 1 DVD 9, 58 min. color, son.
- Ostrower, Fayga (1990). *Acasos e a criação artística*. Rio de Janeiro: Campus. ISBN: 978-8570-0159-909.

Imagens inauditas nos retratos íntimos de Fábio Magalhães

*Unprecedented images in intimate portraits
of Fábio Magalhães*

ERIEL DE ARAÚJO SANTOS*

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

*Artista visual. Graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes (EBA-UFBA); Mestrado em Artes Visuais pela EBA-UFBA; Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes (IA-UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia (UFBA), Escola de Belas Artes (EBA), Departamento de Expressão Gráfica e Tridimensional (DEP II). Rua Araújo Pinho 212, 40110-150 Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: eriel33@hotmail.com

Resumo: Este texto aborda sobre a produção de imagens que abriga significados para além do olhar. Trata de uma série de trabalhos desenvolvidos pelo artista Fábio Magalhães, o qual mescla procedimentos físicos e virtuais para compor uma obra em estado de revelações, tendo como resultante final uma imagem pintada. Sua pintura ativa o imaginário e sobrepõe signos de qualidades inerentes à cor e à superfície plana.

Palavras chave: Fábio Magalhães / corpo / pintura / retratos íntimos / arte contemporânea.

Abstract: *This text discusses the production of images that contains meanings beyond the act of looking. It addresses a series of works created by the artist Fábio Magalhães, which blend physical and virtual procedures in order to compose a work in a state of revelation, and as a result the final painted image. His painting activates the imaginary and superimposes signs of qualities inherent to color and to flat surface.*

Keywords: *Fábio Magalhães / body / paint / intimate portraits / contemporary art.*

Introdução

Atualmente, a produção artística esbarra numa confluência de procedimentos que aproxima vários *modus operandi* em favor de uma ideia, criando estratégias capazes de gerar imagens que tentam revelar as interpretações dos artistas e das múltiplas leituras possíveis, onde as qualidades visuais são reinterpretadas e resignificadas por cada indivíduo. Com isso, muitas técnicas artísticas corroboram na construção dessas obras, contribuindo para reflexões sobre o comportamento humano e suas ambições em compreender os fenômenos físicos e sociais, assim também seu próprio Eu.

O corpo aparece quase sempre como um representante do Ser e de sua condição social; contudo, sua imagem esconde outras imagens, aquelas produzidas pelas sensações ou mesmo pelos devaneios. Seja numa imagem abstrata ou figurativa seja numa ideia sobre o corpo, suas condições físicas, psíquicas e correlações com outros semelhantes se articulam e podem gerar infinitos signos do mesmo. Assim, podemos ver as “guerras” existentes entre o corpo e o tempo, o corpo e os lugares, o corpo e os outros corpos; contudo, existem outras “guerras” que enfrentamos, aquelas introjetadas nos sistemas internos desses corpos.

As questões políticas nascem de um corpo repleto de ideais e choques com o externo. Pensando assim, encontramos nas produções artísticas embates que guiam a humanidade em direção ao desconhecido. Um caminho ao devir, mas que também segue representando pequenos gestos necessários à vida, surpreendendo a história e o próprio indivíduo.

Na produção artística contemporânea verificamos que algumas pinturas ressaltam alguns estados do Ser e sua condição enquanto indivíduo. Uma necessidade que concorre para a produção de pensamentos. Trata de uma superfície colorida, como diz Didi-Huberman, um colorido-sintoma.

Um colorido por meio do qual a pintura imagina-se como dotada de sintoma, isto é, dotada das capacidades de epiphasis e de aphanisis, que se reconhecem em um corpo quando é habitado, atravessado, assombrado pelos tormentos, pelos reviramentos do humor. É um colorido por meio do qual a pintura pode se imaginar como corpo e como sujeito; colorido da vicissitude e, portanto, do despertar do desejo. (Didi-Huberman, 2012: 36)

Na história da pintura, contudo, verificamos seu sofrimento junto àqueles responsáveis por sua existência, permanência agonizante, sua morte e ressurreição; mantendo ciclos de resignação e transformações frente aos desafios da sobrevivência da espécie humana e de seus feitos. Com isso, nos deparamos

com imagens criadas para revelar o que vemos e o que pensamos, mas a todo instante somos surpreendidos com a mesma imagem, a imagem do corpo.

Na obra desenvolvida por Fábio Magalhães encontramos imagens de um corpo sem ordem, imagens de órgãos que as vezes reclamam o avesso daquilo que representam, e finda um discurso quase incompreendido. Suas escolhas passam por critérios estabelecidos nos procedimentos que se superpõe até atingir um “estado ideal” de apresentação, numa imagem pintada.

A composição de suas telas estabelece relações com a imagem do seu próprio corpo, vísceras de animais e elementos que figuram estados de suspensão e tensão da carne-imagem. Uma espécie de simulação de devaneios, conseguida pelo ato fotográfico de encenações e transformadas em imagens pictóricas.

Escolho a série “retratos íntimos”, desenvolvida por Fábio Magalhães, para discutir a importância dos procedimentos híbridos na produção artística contemporânea, encerrada numa pintura de qualidade artística surpreendente. Nessa série, ele explora valores inerentes ao estado do Ser, apresentadas em imagens de fragmentos de um corpo e seus fluidos em estado de tensão.

Fábio Magalhães

Fábio Magalhães (1982, Tanque Novo, Bahia, Brasil) é um artista que encontrou na pintura o lugar onde “tudo” é possível. Desde sua infância e adolescência esteve ávido por conhecer o que é arte; assim, passou parte desse período investigando nos livros de história da arte como os artistas do passado construíam suas ideias visuais. Quando chegou o momento para decidir sobre sua profissão, não teve dúvidas, resolveu prestar vestibular para a Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. No entanto, já possuía resultados alcançados de experiências autodidatas, numa busca incansável pelo fazer arte.

A Série “retratos íntimos” marca o início de sua projeção nacional como artística, reconhecido pelo sistema da arte brasileira. Após ser selecionado pelo projeto “Rumos”, mantido pelo Itaú Cultural, passou a fazer parte da Galeria Laura Marsiaj e ser convidado para várias exposições importantes. Vale ressaltar que, antes desta, sua carreira ganhava destaque em salões e bienais, obtendo reconhecimento de críticos e especialistas em arte.

Anteriormente ao trabalho que vem desenvolvendo, Fábio produziu imagens a partir de experiências associadas ao uso de procedimentos não convencionais, como por exemplo, imagens construídas com agulhas e alfinetes. Porém, foi na pintura óleo sobre tela que ele vem encontrando respostas a muitas das suas inquietações.

Antes de realizar um trabalho, Fábio passa boa parte do tempo elaborando suas ideias e estratégias para construção de uma cena a ser fotografada, a qual

será usada como referência para a pintura. Assim, ele se aproxima da performance, instalações e fotografia, combinando qualidades visuais a serem exploradas na sua pintura. Todas as etapas são meticulosamente pensadas até obter imagens que, por fim, são tratadas num banco de dados digital. A seguir, vários artifícios são usados para simular situações presentes em mais de uma imagem, condensadas em camadas de cor até um limite preciso, determinado pelo seu olhar.

Na série "o grande corpo", Fábio nos apresenta detalhes de um corpo, imagens do seu próprio corpo. Nestes trabalhos, vemos a imagem de um corpo sob uma espécie de membrana transparente, podendo ser a representação de um plástico ou mesmo de uma membrana qualquer, que podemos imaginar ser uma proteção ou violência ao acesso do Eu.

Muitas são as possibilidades interpretativas de sua obra; contudo, sabemos que trata do humano. Pensar o humano é talvez uma das tarefas mais árduas, pois é necessário invadir um espaço protegido pela couraça do Ser e das construções sociais. A pintura de Fábio parece dissolver essa couraça e revelar caminhos para outros entendimentos de Ser.

Imagens inauditas

Ao entrar em contato com a obra de Fábio Magalhães, muitos ficam encantados com a técnica desenvolvida por ele. Porém, esses valores parecem extrapolar o que conhecemos como qualidade técnica, são outras qualidades que estão em cena. A espera de um olhar atento.

Cenas são vivenciadas a cada instante de nossas vidas. Quantas são analisadas por nós? Nossa memória encerra uma verdadeira biblioteca de imagens; contudo, é preciso exercitar o olhar e ver o que existe além das imagens, uma potência de pura figura (Deleuze, 2007). Quando um artista estabelece um diagrama para desenvolver seu trabalho, ele espera que algo aconteça e que surja o imponderável.

Nas séries "o grande corpo", "retratos íntimos" e "fronteiras do devoluto" podemos perceber que o conjunto de sua obra estabelece uma relação entre o figurativo e o abstrato, pois a pintura cria uma espacialidade capaz de nos conduzir por lugares desconhecidos, sem contudo, desvincular das referências originais de uma imagem conhecida. Um exercício à visão háptica.

Em sua poiética, Fábio reúne múltiplas ações até alcançar seus objetivos. Assim, haverá uma "... injeção contínua do diagrama manual no conjunto visual, "gota a gota", "coagulação", "evolução", como se passássemos gradualmente da mão ao olho háptico, do diagrama manual à visão háptica". (Deleuze, 2007: 160) Para ele, isso é possível por meio de uma pintura carregada de realismo

visual e qualidades pictóricas, definidas pelas camadas de tintas depositadas sobre uma superfície plana.

É importante destacar que sua pintura resulta de sobreposições técnicas e conceituais, articulando imagens com pulsões do real. Assim, ele arrasta para a superfície da tela, camadas de experiências vividas e imaginadas. Em sua série "Retratos íntimos", por exemplo, existem imagens que induzem a uma interpretação imediata do óbvio; contudo, podemos identificar algumas estratégias de apresentação das cenas e elementos simbólicos que concorrem para leituras de caráter obtuso. Com isso, o que vemos na superfície de suas telas são indícios de uma linguagem visual passível de muitas interpretações.

Na tela "sem título" (Figura 1) da série "retratos íntimos" vemos a imagem de uma língua presa por fios numa superfície. A aparência contorcida da imagem da língua parece sugerir uma fala impedida, algo que se fixa na superfície da pintura para dar voz ao inaudito.

Nos exemplos a seguir, Figura 2 e Figura 3, verificamos uma interpretação singular do "coração." Na primeira tela, percebemos a imagem de vísceras ensacadas e suspensas por um barbante, na segunda uma pequena quantidade de sangue ensacado com ar, também suspensa por um barbante. Estas imagens possuem cargas simbólicas que escapam o entendimento lógico, pois suspender matérias num espaço vazio induz a várias discussões sobre o estado das coisas.

Na primeira imagem, Fábio recolhe vísceras de um animal abatido para o consumo humano, constrói uma forma com elas dentro de um saco plástico, e apresenta numa pintura com fundo "branco"; enquanto na outra, a imagem do sangue presente na pintura tem referência a seu próprio sangue, coletado por um profissional da área da saúde. O animal, o humano e suas possíveis associações metafóricas e associativas apontam para um caminho tortuoso das múltiplas leituras dessas imagens.

Ao ser questionado sobre o significado atribuído a cada cena, ele revela uma pequena parte, deixando essas cenas em estado de significação, um signo em cor. Como escreveu Jorge Coli "É aqui, do artifício, que brota o mistério... A síntese da obra opera num real muito além do real, que se serve do ilusório...". Uma tensão que provoca ideias, conceitos e mitos sobre a presença do homem no presente.

O uso de elementos que tencionam a "organicidade" de um material "quase morto", pois está afastado do sistema orgânico que conduz à vida, mesmo que perene, propõe estabelecer vínculos com o extraordinário, com o incorpóreo (Cauquelin, 2008). A pintura torna visível os incorporais de um corpo, um corpo potente em imagens. Imagens inauditas (Figura 4).



Figura 1 · Fábio Magalhães, Sem título (série retratos íntimos), 2012. Óleo sobre tela, 190x140 cm. Fonte: www.abiomagalhaes.com.br/portifolio/retratos-intimos

Figura 2 · Fábio Magalhães, Sem título (série retratos íntimos), 2010. Óleo sobre tela, 135x135 cm. Fonte: www.fabiomagalhaes.com.br/portifolio/retratos-intimos



Figura 4 - Fábio Magalhães, Sem título (série retratos íntimos), 2013. Óleo sobre tela, 135x135 cm. Fonte: www.fabiomagalhaes.com.br/portifolio/retratos-intimos

Figura 4 - Fábio Magalhães, Sem título (série retratos íntimos), 2012. Óleo sobre tela, 100x130 cm. Fonte: www.fabiomagalhaes.com.br/portifolio/retratos-intimos

Conclusão

Fábio Magalhães é um artista que vem desenvolvendo uma obra centrada no estudo pessoal sobre o humano, a realidade contemporânea e possíveis concordâncias históricas; para tanto, ele pinta a partir de cenas construídas por ações executadas por ele mesmo, numa tentativa de tornar visível seus devaneios. Uma imagem resultante de imagens.

Nos diálogos com Fábio, percebo que sua trajetória artística corrompe o tempo e comprime imagens nas superfícies das telas. Lugar que o mesmo escolheu para atuar, como ele mesmo afirma, como um operário da Arte. Sua dedicação diária à pintura revela reflexões pessoais sobre a arte e a atualidade, atravessadas por estudos da cor e conceitos pertinentes aos temas envolvidos nas cenas, construídas por metafóricas e associações. Estas estabelecem aproximações com temas mitológicos, com o Eu, condições sociais, políticas, religiosas e até mesmo aquelas inauditas.

Na fronteira do que é visto existem muitas imagens.

Referências

- Cauquelin, Anne (2008) *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins. ISBN: 978-85-99102-74-9
- Coli, Jorge (s/d) *Olho terrível e mão certa*. Disponível em <URL: www.fabiomagalhaes.com.br/textos/olho-terrivel-e-mao-certeira>
- Deleuze, Gilles (2007) *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. ISBN: 978-85-378-0025-6
- Didi-Huberman, Georges (2012) *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta. ISBN 978-85-7137-323-5

Juan Cantizzani: taller Aural. Spatial Perception Study #12

*Juan Cantizzani: Taller Aural.
Spatial Perception Study #12*

GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA*

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

*Artista visual e investigador

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UVigo), Facultade de Belas Artes (BBAA), Grupo de Investigación DX7, Departamento de Pintura. Calle de la Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, España. E-mail: reyvillaronga@gmail.com

Resumen: Análisis del taller sobre captación sonora y posterior intervención de Juan Cantizzani en el Centro de Interpretación Torres Arzobispales de Pontevedra (CITA) para determinar las claves de los estudios aurales.

Palabras clave: Cantizzani / taller / sonido / auralidad.

Abstract: *Analysis of the sound capture workshop and performance of Juan Cantizzani in the centre of interpretation Torres Arzobispales at Pontevedra (CITA) to determine some of the keys of aural studies.*

Keywords: Cantizzani / workshop / sound studies.

Introducción

La práctica artística de Juan Cantizzani (n. Lucena, 1978) artista licenciado por la Facultad de Bellas Artes y Conservatorio de La Haya, gira en torno al sonido, el espacio y la percepción. Ha sido profesor invitado en diferentes universidades y desde 1999 gestiona y coordina diversos proyectos como sensxperiment.es o andalucia_soundscape.net. En el contexto de los estudios aurales sus

investigaciones y proyectos se sitúan entre la intervención y la instalación para lugares específicos. Este campo de investigación reciente parte de la escucha para profundizar en ámbitos como la antropología, la historia, la economía o la psicología.

El taller aural y posterior intervención sonora que analizamos tuvo lugar en la ciudad de Pontevedra del 10 al 16 de noviembre del 2014 como parte del programa del Festival Internacional de Creación Musical Contemporánea Vertixe Vigo. El objetivo era recordar y enseñar a los alumnos que los sonidos constituyen un medio de expresión y una experiencia creativa. Se desarrolló en el marco de los estudios aurales o Sound Studies con el objeto de relacionarnos con los sonidos que nos rodean con una mayor atención crítica. Los sonidos definen el mundo y la sociedad, y normalmente no prestamos atención a la riqueza de nuestro entorno acústico donde hay infinidad de sonidos muy interesantes que podemos emplear de forma creativa. Principalmente fueron tres las actividades que se desarrollaron.

Primera actividad. Escucha activa.

Cada uno de nosotros escuchamos de forma diferente la misma información sonora en distintos momentos. La escucha es un complejo proceso de análisis donde cuando escuchamos aquello que no conocemos, se inicia un proceso de interpretación que intenta reconstruir las características del objeto origen de esa sonoridad. La percepción aprende y confrontados con sonoridades desconocidas, utilizamos otros materiales auditivos como referencias para entender la situación sonora desconocida (García Quiñones, 2008).

La primera actividad de escucha activa consistió en una forma de comunicación con el entorno, un comportamiento y una actitud que nos obligó a escuchar, a concentrarnos en el sonido y a establecer relaciones con el espacio que habitamos (Nieto, 2014). Es decir, nos obligó a una disponibilidad y a mostrar interés por lo que subyace a nuestro alrededor. Según Cantizzani esta escucha puede parecer fácil, pero realmente es muy difícil ya que normalmente uno no se da cuenta de la infinidad de sonidos que nos rodean porque no focalizamos nuestra atención y perdemos así una riqueza sonora con la que podríamos sorprendernos. Estas distracciones son consecuencia de las propias condiciones del espacio, de la arquitectura y de la acción humana (Figura 1).

En nuestra ciudad las relaciones sociales son condicionadas por cómo sus espacios nos invitan al diálogo. El paisaje sonoro urbano no contiene más sonidos que el pasado, simplemente tiene un volumen mucho más alto. De hecho, los paisajes sonoros del presente contienen significativamente menos variedad de sonidos perceptibles y menos información acústica que los de un siglo



Figura 1 · Imagen de prensa del taller sonoro de Juan Cantizzani celebrado en el CITA, Pontevedra, del 10 al 16 de noviembre del 2014.

Figura 2 · Imagen de prensa del taller sonoro de Juan Cantizzani celebrado en el CITA, Pontevedra, del 10 al 16 de noviembre del 2014.

Figura 3 · Imagen de prensa del taller sonoro de Juan Cantizzani celebrado en el CITA, Pontevedra, del 10 al 16 de noviembre del 2014.

atrás. Desde la escucha y la creatividad podemos explorar los datos auditivos en busca de un sentido que pueda darles un impacto estéticamente más relevante. En esta línea se desarrolló la primera experiencia del taller. Salimos a la ciudad y deambulamos por sus calles en una deriva, en silencio, dejándonos llenar por su sonoridad, a ciegas y con el sentido auditivo bien atento. Poco a poco fuimos descubriendo los sonidos de lo que parecía otra ciudad.

Segunda actividad. Indagación y descubrimiento

Se trataba de indagar en las calles de la ciudad, caminar sin rumbo y en silencio por las calles de Pontevedra centrando la atención en la infinidad de sonidos que nos rodean y especialmente en aquellos elementos por los que puede estar viajando el sonido, que no solo se traslada por el aire sino también a través de los materiales. Para analizar el entorno Cantizzani planteaba una serie de preguntas ¿Cuál es el sonido más fuerte que escuchaste durante el paseo? ¿Y el sonido más débil? ¿El sonido más agudo? ¿Y el más grave? Analizábamos sonidos que pasaban a nuestro lado, sonidos que se ubicaban o procedían de los tejados. Sonidos que cambiaban de dirección mientras nos movíamos. Un sonido que respondía a otro. Un sonido producido por algo que se abría. Sonidos destacados. Un sonido con un ritmo característico. Sonidos molestos y que nos gustaría haber eliminado durante la escucha. Sonidos que faltaban y que nos hubiera gustado escuchar...

En este análisis de la escucha en el entorno es importante dejarse llevar por el camino y así ser libre para experimentar sensaciones. Es importante también el concepto de lentitud para aumentar nuestra capacidad para recibir al mundo. Se trata de un deambular como herramienta crítica y de interiorización. Andar como instrumento estético con el cual explorar un entorno e interpretar sus espacios a través de la escucha.

Utilizamos la escucha de fondo (Stockfelt, 2008) como una herramienta que nos permite sensibilizar el oído al mundo procurándonos una mayor atención crítica. A través de esta escucha fuimos dividiendo los sonidos en jerarquías: *Keynotes* (de tonalidad), el sonido del repicar del agua, el viento, los pasos, las construcciones...; *Signals* (de señales características de la ciudad) como sus sirenas, el encendido de sus luces, sus campanas...; *Soundmarks* (Sonidos que definen una comunidad): el bullicio de la plaza, su feria, sus músicas... Podríamos decir que *auralidad* es la relación directa entre cultura y sonido. Las culturas poseen sus propias acústicas a partir de las que se crea una red de significados, construyendo una identidad donde los sonidos tienen un valor en asociación a la memoria y cada comunidad tiene sus propios sonidos originales generados por la naturaleza, los animales y el hombre.

En un segundo paseo indagamos sobre el espacio como sistema vibratorio. Buscábamos los sonidos de los materiales y sus vibraciones tratando de detectar grados y niveles de movimiento que nos pudieran establecer correspondencias entre el dominio visual y el sonoro. Eran elementos por los que circulaba algún tipo de vibración y que creaban espacios de sonoridad expandida.

Tercera actividad.

Transformación, o de como los sonidos alteran los espacios

Tratamos de comprender lo que significa la activación del los espacios a través del sonido, como espacios habitados (López, 2007). Habitualmente olvidamos que hay un espacio entre las cosas. Percibir significa pasar a través del mundo, de sus relaciones y sus representaciones aunque pocas veces somos conscientes de ese cruzamiento. Esta actividad pretendía interferir el espacio para enriquecer y transformar su naturaleza. Lo realizamos a través de un paseo colectivo, explorando las situaciones urbanas y recomponiendo sus ritmos y sonoridades. Primero enriqueciendo la experiencia del sonido en la ciudad cuando en una de sus calles principales caminábamos emitiendo a través de reproductores ocultos sonidos que creaban una segunda capa sonora. La misma experiencia se repitió más tarde utilizando sonidos de baja frecuencia en una oficina de correos y supuso mayor desconcierto entre los presentes desconocedores de la actividad. En ambos casos se trataba de capas sonoras adicionales que eran percibidas sin localizar su origen físico, como eventos que pertenecían al lugar aunque a la vez les eran ajenos. Lapsos momentáneos en la experiencia del tránsito urbano.

Spatial Perception Study #12

Continuando con las alteraciones sonoras y fruto de la colaboración entre la Facultad de Bellas Artes, el Ayuntamiento y el colectivo Vertixe Ensemble Sonora, el Centro de Interpretación Torres Arzobispales de Pontevedra se convirtió en el escenario de una experiencia acústica, de una muestra de arte sonora donde Cantizzani partiendo de las ideas de percepción, vibración y sonido improvisó su performance sonora. Spatial Perception Study #12 fue el título de la obra que el artista preparó empleando diferentes grabaciones obtenidas del espacio y con las que luego construyó una narración sonora que jugaba con el espacio y con como éste era transformado por el sonido (Figura 2). En las distintas improvisaciones sonoras (fueron 6 las audiciones) la escucha desempeña el papel principal en el modo en que las personas se relacionan con el espacio (Figura 3). Las audiciones incluían grabaciones hechas en el propio

espacio, y de hecho, las audiciones fueron construidas sobre el sonido de unos deshumidificadores que se encontraban en este lugar y que no se podían apagar. En cualquier caso la propuesta supuso una experiencia estética que nos permitió interpretar y experimentar aquel espacio de una forma diferente. A ciegas disfrutamos de imágenes sonoras que iban y venían, que chocaban entre sí y que construían un nuevo espacio de significados para el lugar. Un verdadero ejercicio de escucha activa.

Conclusión

El taller aural propuesto por Juan Cantizzani responde a la línea de trabajo que desarrolla desde el 2009 con su Spatial Perception Study, una serie de estudios para lugares específicos que tratan de explorar los espacios desde el sonido y la escucha. Estudia como el sonido tiene la capacidad para traspasar el espacio construido, como este espacio esculpe el propio sonido y transforma nuestra percepción y como se establecen diálogos entre la arquitectura, la espacialidad, la escucha y el entorno. Spatial Perception Study #12 significó el final de una semana de trabajo y aprendizaje en torno a percepción del espacio a través de la plástica sonora.

La idea principal de los estudios aurales es que el sonido es algo que inevitablemente configura nuestra persona, del mismo modo que la visión o la escritura. Cantizzani incide en que interpretando los sonidos se puede entender la evolución de las diferentes sociedades, que siempre estuvo ligada a sonidos determinados, ya sea por las herramientas que empleaban o por los ritos que practicaban. De ahí que tras esta experiencia, los estudiantes e investigadores podamos decir que estamos más cerca del paisaje de nuestra ciudad.

Referències

- García Quiñones, Marta (2008). *La música que no se escucha: aproximaciones a la escucha ambiental*. Barcelona: Orquesta del Caos. ISBN: 23671. pp: 9-13. Ponencias sobre el seminario "La música que no se escucha" Entre el 28 de febrero y el 1 de marzo de 2003 en el CaixaForum de Barcelona.
- López, Xoan-Xil. (2007) *La auralidad consensuada*. [Consult. 2014-11-12] Texto disponible en la <URL: [\[sonoros01/gil/gil_01.htm\]\(http://sonoros01/gil/gil_01.htm\)> del Centro Virtual Cervantes © Instituto Cervantes.

Nieto, Mikel R. \(2014\). *Regímenes aurales*. UrsonateFanzine003: Editorial. pp. 12-15 \[Consult. 2014-11-12\] Texto disponible en <URL: \[www.mikelrnieto.net/works/regimenes-aurales\]\(http://www.mikelrnieto.net/works/regimenes-aurales\)>

Stockfelt, Ola \(2008\). "La escucha de fondo como composición musical". *La música que no se escucha: aproximaciones a la escucha ambiental*. Barcelona: Orquesta del Caos. ISBN: 23671. pp. 113-123](http://www.cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_</p></div><div data-bbox=)

Objeto, apreensão e performance na construção de um desenho de Letícia Grandinetti

Object, hold and performance in Leticia Grandinetti's drawing

CLÁUDIA MARIA FRANÇA*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2014.

*Artista visual. Graduação Artes Plásticas (Universidade Federal de Minas Gerais–UFMG). Mestrado: Artes Visuais (Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS). Doutorado: Artes – concentração em Poéticas Visuais (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP).

AFLIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Instituto de Artes (IARTE), Avenida João Naves de Ávila, 2121 Bloco 11, 38408-144, Uberlândia, Minas Gerais - Brasil. E-mail: claudiamfsg@yahoo.com.br

Resumo: Análise de “Desenho de objeto”, performance em que Letícia Grandinetti - artista brasileira – desenha objetos de cozinha em uma grande parede. Tais objetos encontram-se sobre uma mesa próxima à parede. A artista não utiliza instrumentos convencionais para desenhar e sim, os próprios objetos da mesa; cada um oferece sua dureza para converter-se em instrumento gráfico. O trabalho é analisado a partir da relação do desenho com a performance, dos instrumentos utilizados e em outras solicitações que fazem de sua mão.

Palavras chave: desenho contemporâneo / objetos / apreensão tátil.

Abstract: Analysis of “Object Drawing,” performance in which Brazilian artist Leticia Grandinetti draws kitchen objects on a huge wall. The objects are on a table next to the wall. The artist doesn't use conventional instruments to draw; she uses the same table objects. Each of them offers its hardness to be converted into a graphic instrument. Her artwork is analyzed from drawing relation to performance, from instruments used by the artist and the requests that they make of her hands.

Keywords: contemporary drawing / objects / hold.

Considerações iniciais

Este texto analisa um trabalho de Letícia Grandinetti, artista brasileira (Belo Horizonte, MG). Sua produção enfatiza o Desenho de observação como expressão autônoma e o interesse por objetos e ações feitas na casa, vinculados principalmente à alimentação. Atualmente, a artista dedica-se às performances, vinculadas tanto ao ato de desenhar quanto à manipulação de utensílios domésticos. Em "Desenho de objeto", há uma parede-suporte pintada de preto e repintada de branco. Uma mesa com diversos objetos de uso na cozinha, feitos de metal, madeira ou vidro encontra-se perto desta área (Figura 1). Cada um deles oferece sua dureza para converter-se em instrumento gráfico. Após escolher e pegar um dos objetos (Figura 2), a artista o usa como "ponta seca" para desenhar, representando-o no plano vertical (Figura 3, Figura 4). Analisamos "Desenho de objeto" por meio da exposição de três eixos: a que tipo de *Desenho* a ação se reporta, aos *instrumentos* usados na intervenção gráfica e na solicitação que fazem da *mão*.

Desenho e performatividade

Rodrigues (2003: 12-3) convida-nos a imaginar um desenho sobre papel, cujos traços sejam, no entanto, invisíveis: "nada podia então ser olhado a não ser os gestos que construíam aquilo que se queria fazer, uma espécie de ação teatral coreografando a movimentação do desenhar de uma perspectiva". Na invisibilidade dos traços, o Desenho não poderia existir, pois define-se minimamente em sua condição indicial - "traço de uma actividade", visibilidade sutil consequente da intenção e ação de inscrever um traço no suporte. O Desenho é enfatizado como resultado gráfico de gestos corporais; a visibilidade do resultado suplanta a percepção do *modus operandi* do artista, mesmo que o trabalho final dê indícios de seu fazer. Essa tem sido a percepção relativamente dominante do Desenho como manifestação artística: sua identidade passa por uma relação hierárquica entre sua visibilidade como obra de arte e sua invisibilidade processual.

Nas fotografias de Hans Namuth, feitas no atelier de Jackson Pollock em 1950, percebemos o artista gotejando tintas sobre uma lona posta diretamente no chão, como se dançasse nela. No entanto, esta lona, convertida em *arena* (Rosenberg, [1961]1997), será alçada e presa à parede, tão visível e ereta quanto nosso corpo. As lonas ao chão eram apenas o modo de trabalho de Pollock; de fato, era a verticalidade do trabalho que orientava sua "composição" (Steinberg, [1972]1997). Antes dos registros de Namuth, compreendemos que a verticalidade do trabalho finalizado era soberana à horizontalidade processual denunciada pelas fotografias. Elas abrem uma importante questão, atijando nossa curiosidade sobre uma dupla inscrição na conduta criadora: simultaneamente



Figura 1 · Letícia Grandinetti, "Desenho de objeto", 2010, Galeria de Arte CEMIG, Belo Horizonte (MG).
Foto: Gláucia Rodrigues.

Figura 2 · Letícia Grandinetti, "Desenho de objeto", 2010, Galeria de Arte CEMIG, Belo Horizonte (MG).
Foto: Gláucia Rodrigues.

Figura 3 · Letícia Grandinetti, "Desenho de objeto", 2010, Galeria de Arte CEMIG, Belo Horizonte (MG).
Foto: Gláucia Rodrigues.

Figura 4 · Letícia Grandinetti, "Desenho de objeto", 2010, Galeria de Arte CEMIG, Belo Horizonte (MG).
Foto: Gláucia Rodrigues.

expõem-se o trabalho em processo e o artista em ação. Mesmo que Pollock não tenha levado a cabo tal questão, iniciou-se ali uma linhagem de trabalhos que problematizam a hierarquia das visibilidades do resultado e do processo, favorecendo a performatividade da conduta criadora como possível ação artística.

Tais considerações relacionam-se diretamente ao desenho-performance de Leticia Grandinetti. Sulcar a parede é um fenômeno visível tão ou mais importante quanto o desenho-vestígio resultante. Isso não significa que as reflexões de Ana Rodrigues sejam impróprias ao desenho-performance da artista. O desenho guarda sua visibilidade enquanto "traço de uma actividade", permanecendo na galeria durante toda a exposição, mas coabitando com signos que denunciam o seu vir-a-ser: o pó branco acumulado sobre o chão e a mesa com os objetos-instrumentos.

Em "Desenho de objeto", nó vemos "tudo" ao mesmo tempo. A artista transita constantemente entre a horizontalidade (com a mesa, *table*) e a verticalidade (com a parede, *tableau*). Embora a *arena* de Grandinetti seja o plano vertical onde se dá o embate entre a representação, a percepção tátil e a memória - não se pode subestimar o plano horizontal. Ali artista se detém e efetua escolhas de instrumentos, num misto de presentidade e memória de uso desses objetos. É no fluxo entre a *table* e o *tableau* que a corporeidade da artista se dá e se organiza. As hierarquias entre as posições dos planos vertical e horizontal são embaralhadas ou entretecidas por meio do corpo em vaivém.

Objetos

Nessa exploração do potencial de uso dos objetos, o Desenho e seu entendimento são redimensionados; suas performances são "uma grande conversa sobre o desenho e as suas possibilidades. Muita gente entende o desenho como o lápis no papel, mas é maior do que isso, podemos desenhar com a sobra de um líquido de um vinho ou com café, por exemplo. O desenho é bem mais amplo", aponta. Nódos de vinho e café são fornecidas continuamente pelo acaso, ao se impregnarem em nossas roupas e móveis; são percebidos como "sujidades". Mas manchas de líquidos e molhos, escorridos na louça, linhas circulares sobre uma superfície podem ser percebidos também como Desenhos.

Tintas, líquidos e bebidas podem gerar Desenhos; necessitam, no entanto, de instrumentos mediadores para se impregnarem sobre o suporte ou que conduzam o líquido até lá. Para isso, usamos nossos dedos, a solidez de um objeto, pinças, trinchas e buchas. No entanto, todas essas possibilidades (à exceção dos dedos) lidam com uma mediação entre a mão, o líquido e o suporte. Em "Desenho de objeto", as formas são obtidas por sulcagem na parede. Chamamos a atenção uma radicalização na mediação, desembocando na radicaliza-

ção da ação gráfica, já que o objeto doméstico é motivo da representação gráfica e também instrumento com o qual se faz a inscrição direta na parede.

Abraham Moles (1981) define o objeto como mediador social e universal: situa-se na relação do indivíduo com o seu ambiente imediato, com outros sujeitos e ambientes afastados. É também um mediador funcional: prolongamento das ações humanas, o objeto-prótese amplia o grau, duração, eficiência, extensão e intencionalidade de nossos atos. Desse modo, o objeto insere-se em uma complexa rede de desejos, de sistemas comunicacionais, serviços e signos.

Para Moles é a intencionalidade que transforma uma “coisa” em objeto: “Não se falará de uma pedra, de uma rã ou de uma árvore como um objeto, mas como uma coisa. A pedra só se tornará um objeto quando promovida a peso de papéis...” (Moles, 1981 :26). Por essa passagem compreendemos o dedo que se transforma em pincel, assim como as transformações no processo de criação de “Desenho de objeto”: os objetos passam por estágios de mediação funcional. Se antes receptáculos com suas funções definidas no uso cotidiano, perdem, no transcurso da ação, a importância dessa funcionalidade; latentes sobre a mesa, eles são vistos pela artista como formas e possíveis instrumentos gráficos. Por um tempo, tornam-se “coisas”, entes imbuídos de uma indefinição momentânea e, pela intencionalidade poética da artista, possivelmente ressignificados e refuncionalizados durante a ação. Nesta reversibilidade, os objetos fluem constantemente, tal como o corpo da artista em vaivém: são objetos de cozinha, coisas, formas, motivos e/ou instrumentos gráficos. Escolhidos a partir de um critério específico, tais objetos pertencem a uma “taxonomia objetual”; esta define um lugar específico no ambiente doméstico.

A cozinha é a parte da casa onde se pode efetuar uma pesquisa de campo sobre objetos. Nela, há uma gama enorme de pequenos utensílios pertencentes à “concha do gesto imediato” (Moles, 1981: 33), pois podemos segurá-los com as mãos ou entre os dedos. Mas há também objetos mediadores para outros objetos, como armários, cristaleiras, gavetas e prateleiras. Podendo ser os recantos de “descanso” dos objetos até o próximo uso, no interior desses móveis guardamos outra população de utensílios. No pragmatismo da vida diária, tendemos a deixar mais expostos aqueles de uso contínuo, deixando menos acessíveis os objetos de uso menos frequente. Provavelmente muitos elementos selecionados pela artista têm pouca serventia em seu cotidiano, em função de seu estilo de vida; no entanto, foram ressignificados a partir do critério de “dureza” (facilidade em produzir sulcos em uma superfície dura). A mesa usada na ação artística também passa por várias funções: de apoio horizontal para atividades caseiras, tornou-se apoio para os instrumentos a serem usados e ainda a *table* de exposição de uma nova taxonomia objetual. A parede desenhada pode remeter ao armário: *tableau* ou quadro onde se dispõe

o resultado da tarefa costumeira. Desse modo, cada objeto é animado pelo uso e transita entre o armário e a mesa, mesa e parede, verticalidade e horizontalidade.

Preensão

Com respeito ao Desenho, importa a relação entre seu processo e a educação do olhar, “para que da imensidão de estímulos visuais se consiga isolar aquilo que se quer ver” (Rodrigues, 2003: 52) e ordenar o que é visto em outra realidade. Mas para esse transcurso, o controle da mão é extremamente importante. Tal controle passa pela preensão: como pegamos os instrumentos gráficos. Isso é aprendido de uma vida, mas determinante na relação do Desenho com nossa identidade e o aspecto caligráfico que abarca - aproximações do ato de desenhar com o escrever. Mary Marzke (apud Sennett, 2012: 171) estabelece três maneiras distintas de pegarmos as coisas. Entre a pegada côncava (segurando objetos esféricos), os dedos friccionando um objeto sustentado na palma da mão e a retenção de um pequeno objeto entre as extremidades do polegar e do indicador - o ato de pegar um lápis aproxima-se mais desta última possibilidade. A questão posta aqui é que em “Desenho de objeto”, na medida em que os instrumentos gráficos não são lápis ou afins, outros modos de preensão são convocados, o que faz alterar suas qualidades gráficas.

Santos (1999: 17) coloca-nos que numa experiência tátil com uma escultura, ocorre uma desigualdade no encontro de dois corpos de natureza distinta: a elasticidade da pele humana versus a rigidez da pele da estátua. Nessa pressão do rígido sobre o maleável, o corpo “que toca a estátua passa a sentir que é a estátua que o toca: é ela que o estimula, tecendo uma sofisticada rede térmica. A estátua desperta o homem para as sutilezas possíveis no encontro de dois corpos desiguais”. Esse encontro de desigualdades entre mão e pedra - diferenças de temperatura e dureza - é análogo às vivências diárias com outros materiais, estando presente no trabalho de Leticia Grandinetti, mas como algo secundado na rapidez de sua ação. De algum modo, é fundamental que seu corpo perceba essas diferenças e imprima considerável força com as mãos, como se os músculos braçais lhes emprestassem uma dureza substancial, passível de enfrentar a resistência do objeto escolhido e da parede.

Tais possibilidades, vindas do aprendizado cotidiano, jogam com a repetição, os erros e os ajustes do corpo para uma determinada ação. Na lavagem, secagem e guarda de louças e panelas, ocorre um processo de reorganização mental/coordenação motora na manipulação cuidadosa dos elementos, em função de sua fragilidade e/ou resistência. Este trabalho contínuo revela um manancial de pequenas descobertas, podendo se tornar uma experiência artística. Ocorre uma ativação dessas potências na migração dos objetos para a mesa, pia, corredor de água, armário ou prateleira, em que se inicia o jogo da acomodação espacial: sobre, atrás, ao lado, dentro, à frente. Há uma tensão

explícita nesse jogo, porque depende da memória acerca da distância exata da situação anterior ao uso dos objetos. As posições dos objetos, definidas pragmaticamente, não diminuem a tensão resistente no trato com materiais frágeis, o que demanda certa concentração mental e motora na simples ação de guardar a louça. Mas há também uma tensão implícita no espaço mínimo entre um objeto e outro, contribuindo para a percepção da contraforma das coisas.

Considerações finais

Neste texto, a noção de “Desenho ampliado” vai além do uso de instrumentos alternativos que exigem outros modos de apreensão e força física para que o desenho de Letícia Grandinetti se realize. Nesta acepção, a performatividade de suas ações é fator preponderante na percepção do trabalho, pois dela decorre a organização espacial de seus elementos constituintes. Há duas instâncias justapostas na ação, definidas espacialmente: o *tableau* e a *table*. Ao mesmo tempo, nosso campo de visão percebe a comunicabilidade entre tais instâncias: um plano refere-se ao ato expositivo, domínio da artista; outro se refere ao domínio de qualquer um de nós no espaço doméstico.

Podemos ver a artista construindo uma imagem em uma grande parede, que é o que ficará exposto e assegurado como Desenho. No entanto, restarão outros sinais da formatividade do trabalho e da presença humana *em ato* no lugar expositivo: além do pó residual das sulcagens, a mesa: esta apresenta-nos uma taxonomia objetual definida pela forma e dureza; mas a mesa também menciona a *casa* como sítio importante na concepção do desenho-performance.

A *casa* é o lugar-origem das ações contínuas de organização das coisas, das percepções de pequenos fenômenos, lugar das deliberações sobre o fluxo entre a vida e a arte. Desse modo, acreditamos que a *performance* dá a ver um desenho em processo; mais do que isso, por ela vemos uma comunicabilidade intensa entre espaços (expositivo, atelier e morada), objetos e suas múltiplas funções e os papéis sociais respectivos a uma mesma figura de subjetividade, *em ato*.

Referências

- Moles, Abraham (1981). *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Rodrigues, Ana Leonor M.M. (2003) *Desenho*. Lisboa: Químera.
- Rosenberg, Harold (1961). *Action painting: crise e distorções*. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Zahar, 1997, pp. 155-162.
- Santos, Luís Alberto Brandão (1999) *Saber de pedra*:

- o livro das estátuas*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Sennett, Richard (2012) *O artífice*. São Paulo: Record.
- Steinberg, Leo. (1972) “Outros critérios.” In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Zahar, 1997. p. 175-210.

Agradecimento:

Este trabalho foi apresentado com o apoio da FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais).

Experiências poéticas contemporâneas: uma relação inevitável entre fotografia e pintura

Poetical contemporary experiences: an inevitable relation between photography and painting

PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA*

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

*Artista visual, professora e pesquisadora. Doutorado em Educação, na Área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. Mestrado em Artes, Unicamp. Graduação em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Unicamp

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Centro de Linguagem e Comunicação (CLC), Faculdade de Artes Visuais (FAV). Rodovia Dom Pedro I, Km 129, Parque das Universidades, 13086-900, Campinas, SP, Brasil. E-mail: almozara@gmail.com

Resumo: O artigo pretende refletir sobre a ideia de uma relação inevitável entre a fotografia e pintura por meio de experiências poéticas contemporâneas, em especial, no que tange à obra do artista brasileiro Pedro Hurpia (Brasília, 1976).

Palavras chave: fotografia / pintura / experiências poéticas / arte contemporânea / Pedro Hurpia

Abstract: *The paper aims to rethink the idea of an inevitable relation between photography and painting through the poetical contemporary experiences, from a particular approach of the work of a Brazilian artist Pedro Hurpia (Brasilia, 1976).*

Keywords: *photography / painting / poetical experiences / contemporary art / Pedro Hurpia.*

Introdução

A ideia de uma relação inevitável entre a fotografia e pintura é estabelecida por experiências que, de modo geral, podem ser percebidas na obra de

diversos artistas contemporâneos. No entanto, o trabalho do brasileiro Pedro Hurpia (Brasília, 1976) revela-se particularmente instigante quanto às possibilidades formais e aproximações entre os processos fotográficos e pictóricos que potencializam uma narrativa cuja intenção poética está conectada a a historicidade dos meios.

Essa "historicidade" é tanto um enfrentamento de um processo cultural como uma demonstração de simbolismos determinados pela função atribuída ao objeto ou ao material/meio *do* e *pelo* qual a obra é constituída e que são utilizados como fundamento poético.

1. O início

Em uma fase da pesquisa desenvolvida por Pedro Hurpia, entre os anos 2006 e 2008, é possível observar como a fotografia e a pintura, sendo linguagens determinadas e, historicamente, categorizadas, caminharam para o que o artista considerou ser uma expansão de "domínios" (Hurpia, 2009: 2).

Uma relação inevitável e dialógica entre essas linguagens é proposta, explicitamente, a partir de um conjunto de três instalações: "Ateliê Monitorado" (Figura 1) realizado para o Ateliê Aberto, Campinas, 2006; "Sob Vigilância" (Figura 2) para o Museu de Arte de Ribeirão Preto, 2007; culminando com o "Museu Monitorado" (Figura 3 e Figura 4) entre 2007 e 2008 para o Museu da Arte Contemporânea de Campinas.

Os títulos das obras são determinantes: o espaço está monitorado, sob vigilância. Uma ficção, em que pinturas simulam telas de circuito fechado de televisão (Figura 1, figura 2, Figura 3, Figura 4) e representam imagens que se referem ao local de exposição. A instalação é organizada com a circunscrição de uma área em preto contendo as pinturas/monitores, objetos (uma bancada e cadeiras) e que estimulam o "ingresso" do observador na "cena".

As imagens, em primeira análise, representam o espaço-tempo como potência, um embate entre percepção, realidade e sensação, em que o observador é colocado diante de uma representação pictórica que se vale de um simulacro, englobando diversos processos de dissimulação e transformação das imagens utilizadas. Uma invenção que recai sobre a existência de um circuito fechado de vídeo, isto é, são imagens fotográficas capturadas e manipuladas para gerarem o fato narrativo e pictórico que é afinal uma comprovação da anulação do movimento (audiovisual) e da ação.

Apesar disso, o simulacro não anula um fator preponderante que é a expectativa, despertada pelas imagens que incitam a ideia de que "algo está por acontecer" (Figura 2).



Figura 1 · Pedro Hurpia. *Ateliê Monitorado*, 2006. Site-specific para o Ateliê Aberto, Campinas. Vista da Instalação. Dimensões variadas. Óleo sobre tela, madeira, cadeiras. Foto cedida pelo artista.

Figura 2 · Pedro Hurpia. *Sob Vigilância*, 2007. Site-specific para o MARP. Vista da Instalação. Óleo sobre tela, madeira, cadeiras. Dimensões variadas. Foto cedida pelo artista.



Figura 3 · Pedro Hurpia. *Museu Monitorado*, 2007-08.
Site-specific para o MACC. Vista da Instalação (terceira fase do projeto). Óleo sobre tela, madeira, cadeiras. Dimensões variadas. Foto cedida pelo artista.

Figura 4 · Pedro Hurpia. *Museu Monitorado*, 2007-08.
Detalhes do Site-specific Foto cedida pelo artista.

A tentativa do observador de identificar algum tipo de movimento dentro daquele sistema é obviamente frustrada. Os olhos caminham pelas imagens procurando e esperando que uma situação ou uma ação ocorra, desse modo, o trabalho perverte, no melhor sentido que pode ser atribuído a esse termo, o fundamento comum associado às imagens tecnológicas que é a "documentação" factual.

Pedro Hurpia ainda explora, no último trabalho desse conjunto, "Museu Monitorado" de 2007-2008 (Figura 3 e Figura 4), uma outra questão que é a extensão do tempo de espera pelo aparecimento de novas imagens de monitoramento. O artista propõe que cada pintura seja realizada no decorrer dos meses em que a exposição fica patente, então, o trabalho se inicia por um conjunto de telas em branco, sugerindo "monitores desligados" e paulatinamente cenas do espaço vão surgindo, até que se feche o ciclo de exposição e enfim, o final do monitoramento.

O trabalho do artista contempla um estudo sobre o espaço em um processo no qual ele utiliza a expressão "imagens pré-fabricadas" para identificar imagens capturas, apropriadas, que não são elas próprias o trabalho final, mas imagens referenciais sobre os sítios específicos. As fotografias são realizadas de modo que tomem as características das câmeras de vigilância e nesse contexto de apropriação, Hurpia descreve o desenvolvimento das pinturas por meio de um procedimento que ele chama de "filtragem", uma espécie de "tradução" da imagem mecânica para a imagem pictórica:

O fato de usar sempre imagens pré-fabricadas propiciou a utilização de alguns filtros que permitissem a exclusão e inclusão de vestígios captados pelo modo de produção da imagem original. Este processo que chamo de filtragem, consiste na manipulação realizada por programas de edição digital e possibilita a redução ou adição da matiz na imagem original. Estabeleço uma sensação de imersão e emersão da imagem para manipular estes extremos da matiz. Através deste processo, também é possível retirar pequenos detalhes característicos da imagem fotográfica que não seriam relevantes para a imagem final no suporte pictórico. (Hurpia, 2009: 10)

Tal afirmação, feita pelo artista em sua dissertação de mestrado, revela que o tratamento pictórico dado as imagens possui um sentido de reconstrução que acontece na "tradução/passagem" da imagem fotográfica para a pintura. Essa reconstrução cria uma "armadilha" visual que "induz" fortemente o observador a pensar logo de início que está diante de monitores e de um audiovisual. O artista seduz o observador pela inversão de papéis midiáticos que vai da imagem mecânica à imagem criada laboriosamente pela mão humana.

A concepção geral do artista sobre os trabalhos desse período assinala um desejo de pensar as pinturas "como extensão, ou distensão, de seus limites" (Hurpia, 2009: 2) encaminhando-se para uma exacerbação do que ele considerava como sendo "pinturas/instalação".

2. Mudança de abordagem: da narrativa impessoal à narrativa sentimental

Pedro Hurpia, posteriormente, aprofunda a permeabilidade entre os gêneros fotográfico e pictórico, notadamente, invertendo em seu trabalho o papel antes atribuído à pintura, fazendo com que ela se transforme em "imagem referencial" ou "imagem pré-fabricada", por intermédio de "citações visuais" de obras pré-existentes ou pelas características de matiz, luminosidade, saturação etc. que são "traduzidas" desta vez da pintura para a fotografia.

Essa mudança parece ser um caminho natural que se tornou evidente pelas participações de Hurpia em projetos de residências artísticas. Uma vez que a fotografia como técnica, embora complexa, é ágil em construir e apresentar uma imagem de caráter testemunhal fazendo "com que a imagem fotográfica tradicional, ela mesma, seja um objeto arquivístico" (Rosengarten, 2012: 14) que emana da experiência e das situações locais vividas nas residências que realizou.

Nessa fase, há uma abordagem visual e conceitual que coloca tanto o artista como o sujeito diante de situações que enfatizam uma natureza avassaladora e de beleza intangível e sua possível documentação pela fotografia, como memória experiencial, mas antes de tudo sentimental.

Tal questão pode ser observada na obra "Sight (and) Seeing" de 2012 (Figura 5), em que se coadunam o tratamento pictórico e fotográfico com explícita referência a noção de "sublime", a representação de uma natureza indomável, como um dos fundamentos do ideário Romântico, em especial por meio do paralelo que o artista constrói com a obra *Wanderer above the Sea of Fog* (1818) do pintor alemão Caspar David Friedrich.

Outro trabalho determinante é "Arquivo à Deriva" de 2014 (Figura 6 e Figura 7). As fotografias são organizadas e manipuladas para apresentarem as vivências de Hurpia, ainda como um artista viajante, mantendo referências à sensação e ao sentimento incomensurável de ter estado diante de (e documentado) uma paisagem intangível. Nessa obra, elementos visuais como o contorno, a saturação e a composição são engendrados às imagens fotográficas para fazer uma aproximação que remete a um tratamento "pictórico".

Há também, nesse caso, uma relação instalativa; as fotografias são instauradas por meio e a partir de um objeto, que, logo de início, pode apresentar três questões que dizem respeito primeiro ao formato de uma câmara escura;



Figura 5 · Pedro Hurpia. *Sight (and) Seeing*, 2012. Instalação. Pigmento sobre papel algodão, óleo sobre painel, reprodução fotográfica da obra *Wanderer above the Sea of Fog* (1818) do pintor alemão Caspar David Friedrich. Dimensões variáveis. Foto cedida pelo artista.

Figuras 4 · Pedro Hurpia. *Arquivo à Deriva*, 2014. Vista geral da obra. Objeto, pigmento sobre papel algodão W. Turner 310 g/m², madeira e placa de aço. Dimensões aproximadas 33,5×61×19 cm. Foto cedida pelo artista.



Figura 7 · Pedro Hurpia. *Arquivo à Deriva*, 2014. Detalhes das imagens fotográficas. Pigmento sobre papel algodão W. Turner 310 g/m². Foto cedida pelo artista.

segundo ao resgate ou rememoração do modo preciosístico de como as fotografias antigas eram apresentadas e/ou guardadas (geralmente em caixas ou em estojos); e terceiro, que trata o conjunto como a representação de um arquivo mnemônico.

O artista, propositalmente, vale-se da tipologia da fotografia, ora vista como documento ora vista como arte, determinando estratégias para refletir sobre experiências de deslocamento, de vivência do território e da paisagem, que constituem um novo interesse para ele e que, enfim, são também próprias experiências historicizadas (Bourriaud, 2009) que fundamentam a construção de sentido das imagens propostas.

Conclusão

A produção de Pedro Hurpia representa uma exacerbação da potência relacional e inevitável entre os meios na arte contemporânea e pelos quais demonstra uma situação paradoxal, que trata ao mesmo tempo da necessidade de romper com as amarras de categorizações técnicas para expandir os sentidos, mas que se vale dessas próprias categorias para ressignificar a produção a partir *de e pelo* repertório cultural.

Nesse contexto, há, em sua obra, uma sutileza conceitual na relação do ato de "tirar" (uma foto) e "fazer" (uma pintura), apontando alguns indícios que levam a crer que um dos propósitos desse artista é embaralhar a "natureza ontológica da fotografia entendida como referencialidade indicial ('isso aconteceu')", com a noção do "criar a partir do nada" que identifica uma tradição pictórica (Flores, 2011: 150).

Referências

- Bourriaud, Nicolas (2009). *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins. ISBN: 978-85-61635-11-4
- Hurpia, Pedro (2009). *Cumplicidades, questões da pintura e da representação*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp. [Consult. 2014/11/01]. Disponível em: <www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000467696&fd=y>
- Flores, Laura González (2011). *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-458-0
- Rosengarten, Ruth (2012). *Entre memória e documento: a viragem arquivística na arte contemporânea*. Lisboa: Museu Coleção Berardo. Coleção Sem Título, no 6. ISBN: 978-989-8239-34-1

137 pasos y uno más: reinterpretándonos a la luz de la obra de Asunción Lozano

*137 steps and one more: reinterpreting ourselves
in light of the work by Asunción Lozano*

MARÍA REYES GONZÁLEZ VIDA*

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

*Artista visual. Licenciada y Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada (España).

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada (UGR), Facultad de Bellas Artes (FBAA), Departamento de Pintura. Avenida de Andalucía, S/N (Edificio Aynadamar), 18071 Granada, España. E-mail: mrgv@ugr.es

Resumen: Este texto parte de la revisión del catálogo titulado “137 pasos y uno más” de Asunción Lozano. Propone, de un lado, analizar la forma en que la artista utiliza el arte para interpretar las experiencias que le rodean, y de otro, reflexionar sobre el lugar que ocupa el espectador, reinterpretándose a la luz de sus piezas. Se concluye reflexionando sobre el sentido pedagógico que la artista pretende imprimir a sus exposiciones.

Palabras clave: arte contemporáneo / ciudad / vigilancia / identidad femenina / sentido pedagógico.

Abstract: *This text reviews the catalogue titled “137 steps and one more” by Asunción Lozano. On the one hand we analyze the way the artist uses art to interpret the circumstances that surround her and, on the other hand, we think about the role that spectators play when contemplating her work, reinterpreting itself in the light of her work. The text ends considering the educational sense that she tries to convey in her exhibitions.*

Keywords: *Contemporary Art / city / watchfulness / feminine identity / educational sense.*

Introducción

Este texto parte del estudio del catálogo titulado *137 pasos y uno más*, que recoge una muestra de la obra más reciente de Asunción Lozano (Granada, 1967). La artista, doctora en Bellas Artes y profesora por la Universidad de Granada (España), con una amplia trayectoria en premios artísticos y en exposiciones colectivas e individuales -entre las que destacan las recientemente realizadas en la Sala de Exposiciones Zabaleta (Jaén, 2010) y en el Centro Damián Bayón del Instituto de América de Santa Fe (Granada, 2011)-, desarrolla un proyecto artístico que nos propone reflexionar sobre cómo construimos nuestra identidad cultural, explorando nuestras relaciones con el entorno, con los otros, y con la idea de género.

Este texto pretende, de un lado, analizar la forma en que la artista utiliza los medios que le ofrece el arte para interpretar las experiencias que le rodean, realizando un proceso de diagnóstico cultural en su trabajo, y de otro, reflexionar sobre el lugar que ocupa el espectador de su obra, re-interpretándose a sí mismo a la luz de sus piezas.

1. Es preciso volver a mirar bien

La obra de Asunción Lozano nos sitúa ante una problemática compleja que nos interroga sobre las maneras de representar y de traducir la realidad. ¿Qué somos, cómo nos identificamos, cómo nos relacionamos? El proyecto artístico de Lozano indaga en los conflictos que supone explorar estas preguntas, “puede que con la intención de que permanezcan como tal, sin ánimo de solución”, como ella misma explica (Lozano, 2014: 1).

En esta necesidad de definir y representar la realidad emerge el mito de la consistencia cultural, que describe a las comunidades y a los contextos partiendo de arquetipos y estereotipos, sosteniendo que “las identidades se construyen en únicos referentes ya sean étnicos, de género, de raza, de religión, clase social, etc.”. (Duschatzky y Skliar, 2001: 197). Asunción Lozano brega con este supuesto en su trabajo, entendiendo que “el ser humano debe ser ante todo rebelde y no resignarse con el prototipo de persona que el sistema establecido ha construido para nosotros” (Lozano, 2009: 9). Recupera la necesidad de volver a mirar bien, defendiendo que las identidades no son inmutables y que las formas de marcación que utilizamos para designar a los otros son erróneamente entendidas como cualidades ontológicas (Duschatzky y Skliar, 2001: 198).

Con esta actitud investigadora Asunción Lozano aborda un proceso creativo que propone concebir lo complejo en su totalidad, para desmontar mitos. Genera una especie de diagnóstico cultural con sus obras para desmontar los procesos de construcción de miradas, y observar las relaciones de poder y las jerarquías

que laten tras nuestra necesidad de definir a los otros -necesidad inevitable para poder definirnos y comprendernos a nosotros mismos-. El diagnóstico es una respuesta, una de las múltiples que podría haber ante un problema, pero cada respuesta es un paso más hacia nuestro conocimiento.

Los siguientes apartados analizan algunas de las respuestas con las que Asunción Lozano examina nuestro contexto cultural, explorando concretamente los conceptos de ciudad, vigilancia e imaginario femenino.

1.1 Reconociendo la ciudad

“La ciudad (...) se construye a partir del movimiento de los que transitan”, explica Asunción Lozano (2009: 18). De esta manera destaca su interés por entender la ciudad no tanto como un cúmulo de viviendas, sino como “una red en la que interrelacionan personas, como un territorio (...) en el que se construyen y barajan significados que permiten interpretar la realidad” (Marí Ytarte, 2005: 44-45).

En este sentido, la artista destaca especialmente la idea de trayecto, por dar cuenta del comportamiento de los transeúntes en el espacio, de sus usos y apropiaciones. Trayectos y transeúntes que, como explica Isaac Joseph (1988), recuerdan al arquetipo del sonámbulo, camuflado en su anonimato, en sus comportamientos mecánicos y aprendidos, que le permiten adaptarse e integrarse en el grupo social.

A Asunción Lozano le interesa mirar bien esta masa anónima de individuos, observarlos en sus trayectos, en sus relaciones, para desvelar, como propone Derrida, la *différance* (1967). Evidencia, para ello, los procesos de identificación que ponemos en juego para reconocernos en el grupo, y desviste las diferencias, procesando cómo estas diferencias se desplazan constantemente dentro de otras, rescatando, como explica Stuart Hall, la problemática de definir los límites de la identidad del sujeto (1996).

Este proceso es abordado en sus series *Vigías* (2007) (Figuras 1 y 2), también en *Vigías II* (2008) (Figuras 3 y 4), donde Lozano fotografía desde la ventana de su casa a transeúntes anónimos, obteniendo imágenes que trata con Photoshop para generar una trama que pixela su apariencia. Fuerza así, al espectador, a decodificar su propia mirada, a desvelar las tramas que se ocultan tras su apariencia. En sus propias palabras:

Nos descubrimos en la necesidad de identificar a los individuos a través de sus rostros. Desde sus fotografías señalamos rasgos que en apariencia los definen, pero que en el fondo nos informan, no de lo concreto, sino más bien de imágenes desnaturalizadas a través de lo digital. Paisajes humanos que nos hablan de una generalidad (...) Y en esa escenificada trampa descubrimos por azar, cómo lo diferente se detecta en la cercanía de los iguales (Lozano, 2009: 44).

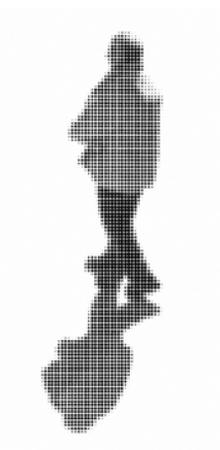
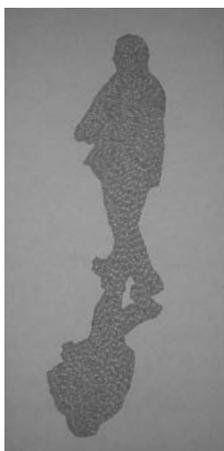
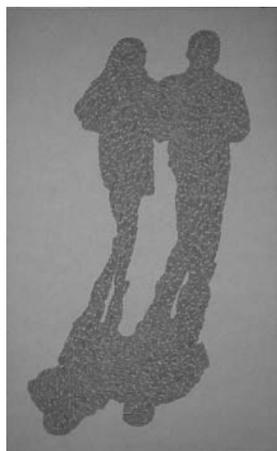


Figura 1 · Asunción Lozano, *Vigías* (2007). Piel cosida sobre courtisan. Detalle de piezas de 200×123 cm y 200×100cm. Fotografía de Asunción Lozano.

Figura 2 · Asunción Lozano, *Vigías* (2007). Piel cosida sobre courtisan. Detalle de piezas de 200×123 cm y 200×100cm. Fotografía de Asunción Lozano.

Figura 3 · Asunción Lozano, *Todos, ninguno*, de la serie *Vigías II* (2008). Intervención en el espacio público. A la izquierda: Impresión digital sobre lona. Instalación en mobiliario público. Plaza de España de Alhama de Almería. 13 piezas de 200×100 cm. c/u.

Figura 4 · Asunción Lozano. *Detalle de Vigías II* (2008). Impresión digital sobre lona. 200×100 cm. Fotografía de Asunción Lozano.

1.2 Vigía de la vigilancia

“En el uso que hacemos de la ciudad hemos perdido la experiencia del conjunto”, declara la artista (Lozano, 2009: 26). Pero los dispositivos de vigilancia y visión electrónica recomponen imágenes de ciudades completas, generando cartografías que, sin embargo, desnaturalizan la experiencia personal del transeúnte que experimenta la ciudad con sus propios pasos.

“Urge la necesidad de construir una cartografía de nuestras relaciones con el mundo”, argumenta la artista. Encuentra así, en esta necesidad, una nueva problemática a explorar en su proyecto artístico. Para hacerlo rescata teorías de Michel Foucault, que argumentan la importancia de disponer de un sistema de control que aporte datos sobre las identidades individuales (1997), y de Michel de Certeau, que describe el espacio social como el lugar donde los ciudadanos propician transformaciones sociales realizando prácticas que subvierten el poder dominante (2000). Explora, también, nuevas formas de vivir y representar la ciudad como las descritas en las propuestas de la Internacional Situacionista, que tienen el modo de urbanización y el uso de los espacios en el centro de sus teorizaciones.

A la revisión teórica para dar respuesta al problema le sucede la cuestión de la enunciación o, como explica la artista, “de la transmisión de contenidos a través de la obra, fundamentalmente. Y eso, lógicamente trae nuevos condicionantes” (Lozano, 2014: 1). En este proceso juegan un papel fundamental los filtros, que utiliza para dejar ver sólo una parte de los contenidos, procurando “que sean capaces de seducir, de persuadir y de expandirse con contundencia, si la obra ha conseguido su fin” (Lozano, 2014: 1) (Figuras 5, Figura 6 y Figura 7).

1.3 Ampliando el imaginario de lo femenino

En la exploración de estas redes de significados latentes en el espacio social, Asunción Lozano centra especialmente su atención en uno de los contextos o dimensiones en los que se construye la identidad de la persona: el relativo al género. Advierte, como explica Teresa de Lauretis, que decir género no es lo mismo que decir sexo:

Hablar de género supone hablar de algo más que del carácter diferencial entre macho y hembra; es hablar de una forma de representación del individuo en términos de relaciones sociales, que preexiste al sujeto y se fundamenta en la oposición de los dos sexos biológicos (De Lauretis, 1987: 38).

En este sentido, Asunción Lozano se propone la tarea de analizar el concepto de mujer, ampliando el imaginario de lo femenino. Investiga su lugar en la



Figura 5 · Asunción Lozano, detalle de *Paisaje humano* (2008). Óleo sobre piel teñida. 24 piezas de 27x37x7 cm. c/u. Medidas de montaje variables. Fotografía de Asunción Lozano.

Figura 6 · Asunción Lozano, detalle de *Taxonomías comparativas* (2009). Acrílico sobre papel. Piezas de 25x25 cm. c/u. Fotografía de Asunción Lozano.

Figura 7 · Asunción Lozano, detalle de *Taxonomías comparativas* (2009). Acrílico sobre papel. Piezas de 25x25 cm. c/u. Fotografía de Asunción Lozano.



Figura 8 · Asunción Lozano, *No soy hija, no soy madre, no soy esposa, no soy puta* (2009). Impresión digital sobre madera y acrílico. Medidas de montaje variables. Fotografía de Asunción Lozano.

Figura 9 · Asunción Lozano. Detalle de *No soy hija, no soy madre, no soy esposa, no soy puta* (2009). Impresión digital sobre madera y acrílico. Fotografía de Asunción Lozano.

Figura 10 · Asunción Lozano. Detalle de *No soy hija, no soy madre, no soy esposa, no soy puta* (2009). Impresión digital sobre madera y acrílico. Fotografía de Asunción Lozano.

sociedad patriarcal, dando cuenta de “lo restrictivo de los roles que las mujeres debían asumir para ocupar un lugar en la sociedad que ellos han configurado (madre, hija, esposa o puta)” (Lozano, 2009: 42). Evidencia, de esta manera, cómo las etiquetas que se utilizan para definir a un grupo resultan artificiosas y limitadoras, distorsionando la mirada hacia lo particular.

La artista rescata en su proyecto la necesidad de crear representaciones que den visibilidad a la diversidad, y que opongan resistencia a las categorías restrictivas que culturalmente se asocian a la iconografía de lo femenino. Se propone, para ello, una investigación de corte sociológico, solicitando a 137 personas que le envíen un listado de los adjetivos que utilizarían para describir a algún conocido. La lista se completa con una recopilación de calificativos realizada por la artista, obteniendo un total de 783. Este material sirve como base para el proyecto Mapas (para una cartografía ampliada de lo femenino singular) (2008-2009) en el que Lozano transcribe los adjetivos de la lista presentándolos en femenino singular. En la serie No soy hija, no soy madre, no soy esposa, no soy puta (2009) (Figura 8 y Figura 9) imprime digitalmente estos adjetivos sobre madera y acrílico conformando con ellos distintas siluetas de jarrones-bodegones clásicos considerados como artísticos y valorados por su hermosura. Utiliza tonos preciosistas, rescatando las ideas de atracción y belleza tradicionalmente asociadas a lo femenino, ideas que aquí trata de problematizar. Devuelve, mediante esta representación, el objeto del problema del arte al propio arte. En otros trabajos de la serie Mapas desarrolla el mismo método, si bien construye frases en femenino con esos adjetivos utilizando el verbo “ser” en primera persona del singular (soy/no soy) (Figura 10).

2. Un paso más hacia nuestro conocimiento

John Dewey explica que el producto en el que desemboca el proceso artístico-creativo es un producto “potencial”, es decir, susceptible de provocar acciones. Este producto pasa a ser obra de arte “activa” cuando interacciona con la experiencia del espectador (Dewey, 1934).

La obra de Asunción Lozano da cuenta del sistema cultural en el que se inscribe, “activándose” con la experiencia del espectador. De esta manera, el que observa deja de ocupar un papel pasivo para participar activamente como *regardeur* (Bourriaud, 2006), favoreciéndose el reconocimiento de las relaciones políticas, sociales, estéticas y culturales del sistema en el que se ubica. Con este fin, la artista tiene permanentemente “al espectador en la cabeza y lógicamente asociado a él, el lugar donde se situará la obra, así como las posibilidades, o no, de interacción de obra y público” (Lozano, 2014: 1).



Figura 11 · Asunción Lozano, *Idéntica, similar, parecida, igual* (2010). Videocreación. 7 min. Fotografía de Asunción Lozano.

Figura 12 · Asunción Lozano, *Skyline o tras el imaginario de Auster* (2010). 7 fotografías de 200x70cm. Fotografía de Asunción Lozano.

Las exposiciones de Asunción Lozano adquieren, de esta forma, un carácter decididamente pedagógico. Este carácter continúa haciéndose evidente en sus líneas de trabajo más recientes:

1) En su proyecto *Idéntica, similar, parecida, igual* continúa propiciando el desmontaje de los mecanismos de construcción del estereotipo de mujer. El video *Idéntica, similar, parecida, igual* (2010) (Figura 11) recoge momentos en los que dos esculturas idénticas -que recuerdan a un anemoscopio, colocadas una junto a otra- son movidas por el viento, observándose movimientos que no son exactamente iguales.

2) En su actual proyecto sobre cielos reflexiona sobre la construcción de las identidades y los sentidos de pertenencia a los lugares. En la obra *Skyline* o tras el imaginario de Auster (2010) (Figura 12) la artista intentó localizar espacios que definieran la identidad prototípica newyorkina y terminó dirigiendo su cámara hacia el cielo.

Conclusiones

Como hemos observado, Asunción Lozano utiliza los medios que le ofrece el arte para tomar el pulso a la realidad y realizar un diagnóstico cultural. En este sentido, podemos concluir que su obra se comporta como un agente de experiencia estética, por cuanto “une al artista y al espectador en tanto que convierte al artista en el intérprete de las experiencias que le rodean y al espectador en el encargado de recrear la experiencia del artista” (Aguirre, 2004: 256). Su proyecto artístico adquiere así la capacidad para actuar como un espejo en el que mirarse, en el que re-interpretar el mundo y re-interpretarnos a nosotros mismos.

Este proyecto evidencia cómo los estereotipos llegan a gobernar y alterar la percepción de la realidad de tal forma que sus contenidos se hacen inmunes a la misma (Cano Gestoso, 1991: 41-58). Pero, como hemos observado en sus piezas, junto con esa necesidad cultural por normativizar y clasificar, hallamos, a la vez, la posibilidad del cuestionamiento, de imaginar nuevos vocabularios que permiten evocar la contingencia, la diversidad y la individualidad.

Referências

- Aguirre, Imanol (2004) "Beyond the understanding of visual culture: A pragmatist approach to Aesthetic Education", *International Journal of Art and Design Education*, Vol. 23 (3), pp. 256-270
- Bourriaud, Nicolas (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. ISBN: 9871156561
- Cano Gestoso, José Ignacio (1991) *Los estereotipos sociales: el proceso de perpetuación a través de la memoria colectiva*. Madrid: Editorial Complutense. ISBN: 978-84-669-0170-3
- Certeau, Michel de (2000) *La invención de lo cotidiano*. 1. Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. ISBN: 968-859-253-6
- De Lauretis, Teresa (1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press (1998). ISBN: 951-768-123-2
- Derrida, Jacques (1967) *L'Écriture et la Différence*. Paris: Seuil. (1978) ISBN: 0-203-99178-8
- Dewey, John (1934) *El arte como experiencia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978-84-493-2118-4
- Duschatzky, Silvia y Skliar, Carlos (2001) "Los nombres de los otros. Narrando los otros en la cultura y en la educación". En Larrosa, Jorge y Skliar, Carlos, eds. (2001) *Habitantes de Babel. Políticas y poéticas de la diferencia*, Barcelona: Laertes. ISBN: 84-7588-467-7
- Foucault, Michel (1997) *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI. ISBN: 987-98701-4X
- Hall, Stuart (1999) *Ponencia presentada en la Universidad de Stirling*, octubre de 1996. Citado por García Canclini, Néstor (2009) *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós. ISBN: 9789688534342
- Joseph, Isaac (1988) *El transeúnte y el espacio urbano: ensayo sobre la dispersión del espacio público*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 84-7432-042-9
- Lozano, Asunción (2009) *137 pasos y uno más*, Jaén: Universidad de Jaén. ISBN: 978-84-8439-488-4
- Lozano, Asunción (2014) *Asunción Lozano. Entrevistas TqPlusArt*. Territorio Sur [Consult. 2015-01-08]. En línea. Disponible en <URL www.centromeca.com/exposiciones/2014-territorio-sur/asunci%C3%B3n-lozano/>

A intensidade estética na obra de Guillermo Kuitca: experiência do olhar

The aesthetic intensity in the work of Guillermo Kuitca: experience the look.

FÁBIO WOSNIAK* & JOIELE LAMPERT**

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2014.

*Artista Visual. Licenciatura em Pedagogia/Supervisão Escolar – Universidade do Estado de Santa Catarina, Faculdade de Educação (FAED/UEDESC).

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UEDESC), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Centro de Artes (CEART), Departamento de Artes Visuais (DAV).
Avenida Madre Benvenuta, 2007 – Santa Mônica, CEP 88035-901, Florianópolis – SC, Brasil. E-mail: fwosniak@gmail.com

**Professora da Graduação e da Pós-Graduação em Artes Visuais. Artista Visual. Doutora em Artes Visuais pela Universidade de Estado de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP), Mestre em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFSM), Graduação em Desenho e Plástica (UFSM).

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UEDESC), Centro de Artes (CEART), Departamento de Artes Visuais (DAV), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Av. Madre Benvenuta, 1907. Itacorubi – Florianópolis – Santa Catarina. CEP 88.035-001. Brasil. E-mail: jociel lampert@uol.com.br

Resumo: O objetivo do presente artigo é refletir sobre a intensidade estética presente nas pinturas e no processo pictórico do artista argentino Guillermo Kuitca. Para pensar essa potência estética, os autores derivam suas reflexões a partir do conceito de experiência do filósofo John Dewey (2010) e, de estudos acerca do aporte subjetivo e a articulação entre tempo de produção, processo criativo, e a clave sobre diferentes modos de ver a obra (Berger, 1999).

Palavras chave: Guillermo Kuitca / experiência / processo criativo.

Abstract: *The objective of this paper is to discuss the aesthetic intensity present in the paintings and the pictorial process of the artist Guillermo Kuitca. In order to think this aesthetic power, authors derive their thinking from the concept of experience, from the philosopher John Dewey (2010), and also from studies on subjective input and the link between production time, creative process, with a key on the different ways of seeing the work (Berger, 1999).*

Keywords: Guillermo Kuitca / experience / creative process.

Guillermo Kuitca é um dos artistas mais relevantes no contexto latino-americano. Suas obras se fazem presente em coleções, Museus e Galerias de todas as partes do mundo e, embora, viva e trabalhe em Buenos Aires / Argentina, sua obra circula em grandes centros contemporâneos desde meados da década de 1980, época situada pelo retorno a tradição pictórica na Arte Contemporânea.

O conjunto de pinturas do artista configura-se pelo exercício solitário de sua produção, do domínio técnico exato e de um longo processo de aprendizado na pintura.

A intensidade estética constituída por Kuitca, em suas obras, é apresentada na produção de espaços de solidão, ausências, sugestão de rastros, vestígios, presença de memórias, onde são elaboradas em uma arquitetura ou mapa que evidencia um distanciamento – tendências personificadas na contemporaneidade na vida de qualquer cidadão. Mas no caso do artista, a obra presentifica o acontecimento, ou pressupõe filosofias que não existem de fato e sim, são fantasmagóricas ou alegóricas.

O que a obra de Kuitca nos remete é um *estar-entre*, entre a pintura e seu enunciado subjetivo. Desta forma, o conceito de *estar entre*, presente na obra de Deleuze (Deleuze & Guattari, 1999), aproxima-se do conceito de acontecimento, enunciado no pensamento de Foucault (1972), que nos remete as obras do artista.

Para Foucault,

A problematização da atualidade como acontecimento constitui-se num certo movimento do pensamento, da crítica, que desatualiza o hoje, o presente, fazendo da atualidade uma borda do tempo que envolve nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade. (Foucault, 1972: 162-1630)

As obras de Kuitca, propiciam esse movimento de pensarmos no presente e desestabilizar nossas certezas, neste sentido que o conceito de Foucault (1972), encontra a aproximação com o conceito de *entre-tempo* de Deleuze (Deleuze & Guattari, 1999), ou seja, o *entre-tempo*, como um acontecimento de esperas e reservas, uma imensidão de tempo (s) vazio (s), um *porvir a ser* na experiência, produzindo uma singularidade na “nova ordem” do *pensamento-acontecimento*.

Conforme o conceito de acontecimento, no caso específico da obra de Kuitca, a pintura sugere planos ou conteúdos que indagam sobre metafísica, causalidade e/ou existência, que configuram a identidade subjetiva do indivíduo como um ‘estar em um labirinto’.

O universo estético do artista vem sendo construído nos últimos 35 anos, e pode ser também tangenciado, em dimensões políticas, discursivas e, porque não, pedagógicas, visto que o artista situa claramente em seu trabalho uma alusão aos desaparecidos da ditadura na Argentina, além de criar mapas, redes,

teias, que configuram arquiteturas distanciadas de um tempo/espço único, e sim, presentifica montagens de cenas em apartamentos, teatros, hospitais, quartos, ao mesmo conceito de simultaneidade.

Assim, a obra situada neste texto, *El Mar Dulce* (Figura 1), apresenta ao espectador possíveis leituras em cenas díspares. Em tons taciturnos e sombrios, as cenas sugerem vínculos, no entanto, não diretamente. A cor e a composição contemporânea instaurada pelo artista, apresenta uma obra singular no contexto pictórico, embora podemos encontrar semelhanças com os planos de corte de Velásquez.

Outro elemento chave na obra é a presença da cama, espaços que transformam o olhar do espectador em esquemas de perguntas, mas que apartam a possibilidade do descanso. A cama é um elemento norteador da obra de Kuitca, que transforma-se em labirintos e mapas, de fato, em obras como *A Sagração*. O conceito de mapa ou cartografia, poderia ser aplicado neste sentido, no entanto, a expressão pictórica evidencia no tempo / espaço contemporâneo o lugar do homem, sua forma de pensar, de apresentar seus pensamentos e estar a deriva em meio ao vivido.

A cama, plataforma central onde Kuitca se apoia para desenvolver suas imagens, também vem assumindo ao longo das últimas três décadas significados múltiplos (...) cama de prazeres sexuais ou, quem sabe, horrores (...) nos apartam da possibilidade de descanso (...) constituem um espaço isolado de sono e perda (...) que nos coloca cada vez mais em contato com nós mesmos e nossos fantasmas (Hannud, 2014: 18).

Neste sentido podemos aproximar a obra de Kuitca, seu fazer pictórico, e seu lugar na Arte Contemporânea, de acordo com o que Dewey (2010) afirma sobre a qualidade penetrante de uma experiência estética. Para o autor, esse percurso da qualidade de uma experiência está vinculado a todos os elementos que temos consciência, do objeto focal à transformação das ideias em um todo, sendo a sensação deste todo, um extenso contexto de toda a essência da experiência.

No caso específico da pintura, o sentido mais comum por onde é “absorvido” os conteúdos de uma obra é a percepção. Em toda experiência estética, tocamos o mundo através de um órgão específico. Será a partir deste órgão que a percepção encontrará o fluxo para operar em toda a sua energia.

Energia essa, provocada exclusivamente pela obra de Arte, que é “a maior realização intelectual na história da humanidade” (Dewey, 2010: 93).

O autor nos explica que:

A obra de arte provoca e acentua essa característica de ser um todo e de pertencer ao todo maior e abrangente que é o universo em que vivemos. Essa é, a meu ver, a explicação da sensação de requintada inteligibilidade e clareza que temos na presença de um objeto vivenciado com intensidade estética (Dewey, 2010: 351).



Figura 2 · Guillermo Kuitca, *El mar Dulce*
[o mar doce] 1984. Acrílica sobre tela
195x347 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand,
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,
Brasil. Fonte: fotografia de Fábio Wosniak, 2014.

A arte reside no próprio processo do viver. O homem utiliza os materiais ofertados pela natureza com a intenção de significar sua existência no mundo e ampliar sua própria vida. A existência da arte, é prova de que o homem é capaz de nutrir-se conscientemente no plano do significado, intervindo com todo o seu organismo, regulando, selecionando e reordenando sua vida. A arte não está dissociada dos processos do viver, pois com ela e, a partir dela damos sentido a nossa vida, revelamos desejos e geramos impulsos, para continuarmos existindo com uma certa sensação de pertencimento no mundo (Dewey, 2010). Um exemplo disto é a série de trabalhos que configuram a exposição intitulada Diários, realizada em 2012 no The Drawing Center em New York / USA. Os trabalhos desta série compreendem pinturas circulares, que aproximam desenho e pintura de forma intimista, tratando-se dos diários do artista.

Contudo, uma obra de arte para ser artística, tem de ser estética, conforme nos explica Dewey (2010). E, o contato entre o objeto artístico e o homem, deveria resultar em experiências estéticas (no livro *Experiência e Educação*, John Dewey revela ao leitor como percorrer acerca de uma filosofia da experiência na Educação). Entendemos como experiência estética, a ressonância ou produção de sentido gerada através da apreciação entre o objeto artístico e o indivíduo – uma experiência singular. Essa experiência só é experiência, quando não está enclausurada em sentimentos e sensações privadas, resumidas em teorias simplistas.

A experiência compreende uma interpretação completa dos acontecimentos que circundam o Eu e o mundo. “Experiência é o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre o organismo e o meio que, quando plenamente realizada, é transformação da interação em participação e comunicação” (Dewey, 2010: 88-89).

Quando, a partir da apreciação de uma obra de arte, essa experiência acontece, há possibilidade de ressignificação na maneira de compreender a si e ao mundo, pois a experiência singular permite ao espectador da obra criar fluxos de sentidos, onde estes encontram lugares de ancoragens e repousos – nas experiências anteriores. A experiência singular não sobrepõe um saber ao outro, ela integra, pontua e define a qualidade de toda a ressignificação apreendida nesse complexo processo de apreciação do objeto artístico.

O resultado desse encontro entre espectador e obra, na perspectiva da experiência singular, vai além da produção do conhecimento, porque não é conhecimento, é a própria vida que se mescla com as coisas físicas, tornando válida uma experiência e provocando sentido ao vivido (Dewey, 2010).

Assim, a experiência do olhar na obra de Kuitca, transcreve-se também em dimensões pedagógicas, pois o olhar perpassa a escolha, a seleção e o repertório

do espectador, pois conforme Berger (1999), o ato de ver que estabelece nosso lugar no mundo circundante.

A reflexão deste trabalho é proveniente da visitação à exposição: *Filosofia para princesas: obras 1980-2013*, apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo – Brasil, entre 17 de julho a 02 de novembro de 2014. O nome dado a exposição tem sua origem na obra *Philosophy for Princes II (Filosofia para príncipes II*, 2009). Na pintura é possível observar os elementos visuais presentes no universo do artista: traços difusos, manchas, mapas, caminhos, espaços vazios, distanciamentos, uma planta arquitetônica e, quase no centro da obra um desenho que faz lembrar uma coroa de espinhos. Não é possível encontrar uma única explicação para o nome da exposição, assim como as obras deste artista. A exposição ganha um formato que convida o espectador a construir um mapa particular de solidão e distanciamento.

Para pensarmos acerca de toda a libertação pictórica presente nas obras de Kuitca, escolhemos a obra *El mar Dulce*, por considerarmos que nesta pintura, especificamente, estão presentes diversos acontecimentos que são possíveis de serem encontrados em várias outras obras do artista. Esses acontecimentos são: espaços de solidão e ausência, presenças de desaparecidas memórias, mapas de solidão e distanciamento, ausência do indivíduo, do mundo e do tempo, sentimentos de espera, frustração e deriva.

Desta forma, o que poderia ser relevante para a compreensão e interpretação da obra citada, além da forma expográfica apresentada, seria a relação entre o contexto de produção e recepção, visto que o espectador, também consiste em ser convidado a refletir sobre seu próprio cotidiano na relação com o tema da exposição. Para além disso, a pesquisa transcorre o contexto do artista, a cenografia pintada na pintura, como recortes da arquitetura e das cenas como ensaios sobre o cotidiano.

Conforme Berger, “toda imagem incorpora uma forma de ver (...) nossa percepção ou apreciação de uma imagem depende também de nosso próprio ver” (Berger, 1999: 12).

Porém, o que parece insistir em existir na obra de Kuitca são as sugestões de ausências, como escreveu Hannud:

O que me parece ser inevitável nessas pinturas é o sentido de nosso próprio isolamento diante das expressões do mundo produzidas pelos outros. Nos espaços vazios, marmóreos e burocraticamente plásticos produzidos por Kuitca, palcos ausentes de presenças e repletos de sugestões dos objetos que o habitam, podemos entrever um sentimento da solidão do homem perante o mundo que só é exacerbado pelo meio da pintura e suas marcas. (Hannud, 2014:20).

Como exemplo deste sentimento de solidão, presente especificamente na obra *El mar Dulce*, espaço fantasmagórico que o artista produz, em consonância com o que não é diretamente relatado ou retratado, que reflete a potência estética produzida pela obra no seu formato expositivo, onde situa-se a produção do artista, próxima a experiência humana, ou seja, uma reflexão aproximada da apreciação ao contrário às Teorias da Arte que dizem respeito exclusivamente à compreensão, o discernimento, o que na maioria das vezes se distancia da exclamação afetiva. (Dewey, 2010).

Tendo em vista que a experiência que perpassa o tempo de produção do artista, atravessa o espectador e tece o conceito de 'acontecimento', enquanto objetivo artístico. Desta forma, as obras produzidas por Kuitca refletem a potência política, discursiva e pedagógica de um tempo/espaço em que o artista está situado e, pode também situar o espectador, dependendo do modo como esse espectador incorpora essa imagem com suas experiências anteriores.

Neste sentido, ver não é reconhecer uma coisa. Ver envolve algo além do mero reconhecimento de objetos e coisas, ver de fato, para além do reconhecimento, envolve reconstruir a consciência e torna-la viva. Como afirma Dewey, "esse ato de ver envolve (...) a cooperação de todas as ideias acumuladas que possam servir para completar a nova imagem em formação" (Dewey, 2010:135).

Exatamente do lugar que partimos – a existência humana. Como o próprio artista revelou, acerca desta obra (e de outras), "são pinturas bastante operísticas (...) cinema, sexo, história da arte (...) foi então que descobri que a pintura era uma plataforma teatral na qual eu podia dirigir e apresentar minha peça" (Kuitca, 2014: 34).

O belo nas obras de Kuitca, não são os traços perfeitos, embora Kuitca tenha pleno domínio da fatura pictórica, suas obras chamam atenção pela pincelada cubista, pelo recorte de planos na composição, pelos tons sombrios ou atmosferas plasmadas e veladas. A pintura situa-se no âmbito do contemporâneo, do ato de ver como reflexão para um pensamento, e convida o espectador a adentrar na pintura e inserir-se na cena teatral instaurada pelo artista.

Referências

- Berger, John (1999) *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1999). *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34.
- Dewey, John (2010) *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, Michel (1972) *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes Centro do Livro Brasileiro.
- Hannud, Giancarlo (2014) "Filosofia para princesas." In Giancarlo Hannud [et al] *Guillermo Kuitca Filosofia para princesas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado.

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

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

CARLOS ROJAS REDONDO* & PACO LARA-BARRANCO**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Introducción

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. La interpretación del hecho autobiográfico

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

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



Figura 1 · Juan Francisco Casas, AQUAFAN#12,
2012. Bolígrafo bic azul sobre papel, 180×140 cm.

Figura 2 · Juan Francisco Casas, HEITALIANDREAM#3,
2010. Bolígrafo Bic azul sobre papel, 26×40 cm.

Fuente: Galería Fernando Pradilla, Madrid

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

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

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

2. Figuración: influencias artísticas y conceptuales

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

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



Figura 3 · Juan Francisco Casas, ISHARDTOBEME, 2012.
Bolígrafo Bic azul sobre papel, 160×140 cm.

Figura 4 · Juan Francisco Casas, AFTERHEARTFAIR#2,
2012. Bolígrafo Bic azul sobre papel, 140×180 cm.
Fuente: Galería Fernando Pradilla, Madrid.

Figura 5 · Juan Francisco Casas, READYMADEIRENE,
2012. Bolígrafo Bic negro y rotulador Edding sobre papel,
225×140 cm. Fuente: Galería Fernando Pradilla, Madrid.

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

Carmen M^a González Castro comenta en lo que se ha convertido el objeto artístico:

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

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

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

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

Conclusiones

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

Referências

Baudrillard, Jean (1969) *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI. ISBN: 978-84-323-1398-1

Baudrillard, Jean (2009) *La sociedad de consumo*. Madrid: Siglo XXI. ISBN: 978-84-323-13769

Bauman, Zygmunt (2000) *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Polity Press. ISBN: 950-557-513-0

Capó, Daniel (2008) Juan Francisco Casas, en Juan Francisco Casas. [Consult. 20120915]. Disponible en <URL: www.juanfranciscocasas.com/es/ficha_texto/14/1

Foucault, Michel (1979) *Microfísica del poder*. Madrid: Edissa. ISBN: 978-84-773-1102-7

Gergen, Kenneth J. (1992) *El yo saturado*. Barcelona: Paidós. ISBN: 847-50-9800-2

González Castro, Carmen M. (2007) *Juan Francisco Casas, en Juan Francisco Casas*.

[Consult. 20120915]. Disponible en <URL: www.juanfranciscocasas.com/es/ficha_texto/11/1

Iriart, Carlos (1985) El País, en Jean-François Lyotard: "El posmodernismo es acostumbrarse a pensar sin moldes ni criterios". [Periódico electrónico]. Madrid, 23 Octubre. [Consult. 20141227]. Disponible en <URL: www.elpais.com/diario/1985/10/23/cultura/498870004_850215.html

Lucas, Sara (2006) Juan Francisco Casas, en *¿Qué hay de la pintura?*. [Consult. 20120915]. Disponible en <URL: www.juanfranciscocasas.com/es/ficha_texto/12/1

Navarro, Mariano (2007) Juan Francisco Casas, en *Retratos de individuos*. [Consult. 20120915]. Disponible en <URL: www.juanfranciscocasas.com/es/ficha_texto/8/1

Elementares: o desenho instalação de Ana de Sena

The drawing-installation of Ana de Sena

CARLOS EDUARDO DIAS BORGES*

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

*Artista visual. Graduação em Pintura Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Mestre em Linguagens Visuais (UFRJ).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Departamento de de Artes Visuais (DAV), Centro de Artes (CA). Avenida Fernando Ferrari, 519, Goiabeiras, CEP: 29075-570. Vitória, ES, Brasil. E-mail: carlos-eduardo-borges@ig.com.br

Resumo: Este texto pretende apresentar e discutir o desenho instalação de Ana de Sena. Situar a proposta inicial, as condições e limitações do trabalho. Discutir modificações que surgiram no desenvolvimento da proposta e, assim possibilidades, limitações e potencialidades da proposta em particular e do desenho em si. Bem como seu lugar na arte atual.

Palavras chave: desenho / instalação / processo.

Abstract: *This paper intends to present and discuss the drawing-installation of Ana de Sena, placing the initial proposal, the work conditions and its limitations. We discuss modifications that have come up in the proposal development and, thus, possibilities, limitations and potentialities of the proposal, in particular and of the drawing itself, as well as its place in contemporary art.*

Keywords: *drawing / installation / process.*

Introdução

A exposição *Elementares*, de Ana de Sena, selecionada para o programa expositivo de 2014/15, foi recordista de visitas em 37 anos de existência da Galeria Homero Massena em Vitória. Uma mostra que iniciou antes de sua abertura oficial, com visitas guiadas de estudantes durante o período no qual a artista literalmente “acampou” no espaço. Em seu processo, além de andaimes, utilizou uma barraca para descansar e dormir. Isso possibilitou trabalhar pelas noites

e madrugadas, ganhando tempo. O pouco que a artista dispunha, determinado pelo calendário, forçou-a a optar por ser a primeira expositora do programa para ganhar alguns dias a mais para realização do desenho-instalação. Essa barraca, além de reunir os materiais (dissociando o “caos” das imagens do desenho com o do local em processo) ajudou a despertar a atenção da artista para o seu próprio processo de produção e para o papel de seu corpo no mesmo. Trabalho feito sem estudo prévios, de forma espontânea e com o enfrentamento do desafio da produção de um desenho de grandes proporções nas paredes e teto. O chão, de granito bege, foi considerado como uma barreira para a continuação do desenho feito com lápis grafite, assim como o sistema elétrico, de iluminação, de vigilância e de refrigeração. Essas mesmas interdições estabeleceram interações entre o desenho, o corpo da artista e o espectador. Provocando movimentos desdobráveis no lugar e instante no qual foi praticado

1. Riscos e riscos

A artista, estudante do curso noturno de Licenciatura em Artes, assumiu desde o início riscos diversos ao propor um desenho sem esboço ou projeto, riscado diretamente sobre a parede (Figura 1), dialogando com os limites físicos do espaço da galeria (Figura 2). Desenho que foi se construindo cotidianamente, absorvendo ainda os diversos humores, estados físicos e psicológicos, tanto da artista quanto das pessoas que a acompanharam e influenciaram durante sua “residência” (em sentido literal e não no habitual das residências artísticas, pois essa não era previsto no edital). Além desses riscos, mais habituais do desenho, havia outro desafio premente: concluir o trabalho no prazo previsto (Figura 3). Algo difícil pela proporção do desenho e pelas dificuldades da relação com as particularidades do espaço com o qual o desenho foi desenvolvido. Assim o tempo influenciou na forma e na construção do diálogo ao longo dos trinta dias anteriores ao início da relação da obra com o espectador, nos quais a artista trabalhou com os códigos e estruturas presentes no espaço expositivo de forma ativa, como partes que interagem.

1.1 *Elementares: um mergulho no interior buscando o coletivo.*

No processo de produzir esse desenho, o imaginário provocado dialogou com as diversas condições físicas da Galeria (Figura 4). Os traços nasceram de um mergulho interior da artista buscando formas de comunicação universal, revelando ligações inventadas, entre os locais e o que a artista chama de “imagens primordiais”, ligadas ao inconsciente coletivo da humanidade. Foram desenhos feitos sem esboços, com alto nível de abstração que, em minha visão, tiveram



Figura 1 · Panorâmica da exposição *Elementares*, de Ana de Sena, 2014. Grafite sobre as paredes e o teto da Galeria Homero Massena . Foto de Holly Jevaux, 2014.

Figura 2 · Detalhe da exposição *Elementares* de Ana de Sena, 2014. Lado direito da Galeria com desenho, porta e instalações para iluminação. Grafite sobre parede e teto. Foto de Holly Jevaux, 2014.



Figura 3 · Detalhe da exposição *Elementares* de Ana de Sena, 2014. Início do desenho. Grafite sobre parede. Foto de Holly Jeveaux, 2014.

Figura 4 · Detalhe da exposição *Elementares* de Ana de Sena, 2014. Desenho, sistemas de iluminação, ventilação e elétrico. Grafite sobre parede e teto. Foto de Holly Jeveaux, 2014.

Figura 5 · Detalhe da exposição *Elementares* de Ana de Sena, 2014. Parede de fundo da Galeria e teto. Grafite sobre parede e teto. Foto de Holly Jeveaux, 2014.

em suas formas orgânicas uma herança das tendências surrealistas (Figura 5 e Figura 6). Algo que pode ser percebido no processo, pelo modo como o desenho ia fluindo, no momento da sua criação (o que a fez sempre confiante em dar conta da tarefa). Também resultou dessa relação única em cada momento, de regras próprias, uma sensação percebida e comentada posteriormente: de certo “olhar de volta”, do desenho para o observador. Talvez fruto da vontade tenaz de realizar um desenho, da situação aporística entre o singular fechado pela galeria e o todo jamais concluído, que antecede e ultrapassa o espaço. Um tempo suspenso, como o dos sonhos, sugerido na experiência. Esse processo também levou a desconsideração do “erro”, pois apagar não foi uma alternativa. Assim a integração do desenho com o espaço foi a grande fantasia da propositora.

Esse desenho, por outro lado, deu continuidade a todos os outros que o antecederam (e nos quais possuíam aparência e modo de construção reconhecíveis) no percurso da artista e evidenciam a presença e importância do desenho no cenário artístico atual. Por outro lado, no desdobramento da atividade a artista trata cada desenho como um organismo independente, sem qualquer continuação, o que a leva a desejar as limitações físicas do local à sua expansão, em cada caso e local. Demarcadas pelo tempo, espaço e relação com o expectador, isso tanto possibilita o reconhecimento dos limites de sua própria existência, como provoca o mesmo nos visitantes que o contemplaram após a inauguração. Principalmente ao perceberem que o mesmo tinha data para ser apagado.

Essas ações conectam esse trabalho aos homens que primeiro desenhavam nas paredes das cavernas. Nesse sentido o desenho é tratado como rearranjo de expressões dos arquétipos, projetados como ação, resultando em marcas deixadas pelo grafite nas paredes brancas e no teto do interior da galeria, já que a artista toma o desenho como uma ação primordial de todos os seres humanos que se repetem em todo tempo e lugar. Ao ofertar liberdade de expressão e revelar vestígios de experiências anteriores (prévias) do indivíduo, o ato se conecta aos dos nossos antepassados e a base da formação dos próprios arquétipos.

Na semi abstração de formas ficou estabelecida uma espécie de interação mutualística, onde o desenho se beneficiou da tridimensionalidade do espaço ofertado e este, se beneficiou da percepção do espectador, tanto durante a ação de fazer a obra, como pela relação do desenho com o suporte e suas peculiaridades, direcionando o olhar do visitante e tornando-o um participante da ação performática.

1.2 Condições e consequências de uma proposta de desenho instalativo

A sensação de liberdade proveniente do automatismo do fazer do desenho, depende do espaço que se insere. Assim a artista dialoga com o passado (Pollock,



Figura 6 · Detalhe da exposição *Elementares* de Ana de Sena, 2014. Parede lateral da Galeria e teto. Grafite sobre parede e teto. Foto de Holly Jeveaux, 2014.

Figura 7 · Detalhe da exposição *Elementares* de Ana de Sena, 2014. Artista trabalhando sobre andaime Foto de Holly Jeveaux, 2014

Figura 8 · Preparação da exposição *Elementares* de Ana de Sena, 2014. Montagem da Barraca. Foto de Holly Jeveaux, 2014.

o surrealismo, etc.) e também se posiciona no presente, não só na especificidade da produção e do suporte, como na ansia de comunicação com o outro. O que se evidenciou nas rodas de conversa (realizadas conforme o edital) pela introdução na discussão, pela artista, de aspectos pesquisados de outros artistas contemporâneos (a saber: Julie Mehretu, Sandra Cinto e Matthew Ritchie) com os quais considera que seu trabalho tem afinidade e, principalmente, quando pode ser verificado que os visitantes viveram experiências fenomenológicas ao adentrarem e percorrerem o espaço no qual o desenho foi instalado, como era pretendido.

A opção pela utilização de lápis de grafite, além de se ligar a um passado comum (o material é conhecido e já foi experimentado por todos), ou até por isso, provocou uma sensação de intimidade, de proximidade do visitante com o trabalho (que reconhecia o material e se identificava com a prática do desenho) a partir das suas memórias. Isso também foi constatado nas rodas de conversa, no pesar que o público mostrou quanto ao caráter efêmero do desenho. Ainda, segundo a própria artista, com a utilização do lápis houve a possibilidade do visitante interagir com o trabalho, passando os dedos sobre o mesmo, deixando suas marcas com o próprio grafite, como parte do processo. E aqui novamente voltamos a nos aproximar dos homens que deixaram suas mãos impressas sobre as representações de animais em Lascaux...

Por outro lado há ainda um descostume: o suporte tradicional do desenho, o papel, foi substituído pelas paredes e teto, onde comumente não é permitido desenhar (Figura 7). Exceto para os grafiteiros que militam pelas cidades. Mas seu desenho, embora não deixe de interferir na cidade e a artista inclusive participe de um grupo que trabalha com Grafite Urbano, partiu aqui diretamente para uma estratégia de inserção no circuito oficial de arte contemporânea, ao inscrever a proposta em um edital para ocupar o interior de uma galeria. Uma questão decorrente dessa opção foi a relação verbal-visual: se toda a galeria era tomada pelo desenho, onde posicionar o texto (pedido pelo edital)? Esse acabou expulso para as paredes do exterior (entrada da Galeria). Seu desenvolvimento foi feito em formato de entrevista, já em si, por seu formato, uma resposta prática à questão. Para tal foram convidados a participar três jovens cujos pensamentos artísticos críticos vinham se revelando em atuações recentes no campo das artes. Essa questão, discutida diversas vezes, além de evidenciar a ligação da prática com a teoria, buscou apresentá-la em termos inversos e divulgar o jovem pensamento crítico do Espírito Santo.

1.3 A relação desenho-corpo

Cobrir todas as paredes e o teto da galeria com um desenho semi-abstrato, tornou-se uma estratégia para embaralhar os trajetos e cortar os limites (O'Doherty,

2002). Ao eliminar as paredes sem que as mesmas desapareçam a artista as impregna de fantasias abstratas, paradoxalmente nos tornando conscientes delas.

A "performance" de "morar" na galeria, (Figura 8), significou que o corpo e o desenho estiveram em contínuo diálogo com o espaço e suas condições. Estabelecido durante a produção e entre o corpo frágil da artista o desenho e a estrutura da galeria, esse diálogo surge como uma espécie de dança entre o exercício contínuo e a arquitetura do local dessa ação. Creio que novamente o homem primitivo deve ser lembrado aqui e essa relação pensada em toda sua potência como ligada às práticas e ao pensamento contemporâneo.

Me parece que a relação com o corpo, aspecto menos esperado o que mais ganhou importância. A percepção da relação desse com a escala do local, possível com a realização dessa experiência oportunizada para a artista, tanto em relação seu próprio corpo como para o dos visitantes (flagrados diversas vezes percorrendo de modos muito particulares a galeria, em busca de novos ângulos e relações), se tornou o caminho mais fértil para os novos possíveis desenvolvimentos de sua pesquisa e trajetória.

Conclusão

Como seu desenho foi realizado a lápis e diretamente sobre as paredes da Galeria, "residir" lá se tornou uma necessidade, devido ao tempo necessário para a execução do projeto e do calendário da instituição. Esse fato acabou por ampliar o foco das discussões para o processo do desenho e para o papel do corpo. Assim essas interdições foram entremeadas com o desenho, o corpo da artista e o expectador. Provocando movimentos e reações desdobráveis no lugar e nos instantes no qual foi praticado.

Quando terminado, o desenho já estava pronto para começar a ser apagado (ou desinstalado). No entanto a relação entre esses elementos (desenho, corpo da artista e expectador) não se esvaiu junto dele. A experiência se tornou para o desenvolvimento da carreira da artista um espaço respirado. No sentido do mergulhar quando volta de um mar profundo. Mergulhar o mais fundo possível e voltar para sentir o ar ainda mais fresco.

Referências

O'Doherty, Brian (2002) *No interior do cubo branco – a Ideologia do Espaço da Arte*.

Tradução Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 8533616864.

Subjectividade nómada: novas cartografias do feminino em Kathleen Petyarre

*Nomadic Subjectivity: new cartographies
of the feminine in Kathleen Petyarre*

JOANA TOMÉ*

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

*Licenciatura em Escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL) Mestrado em Ciências da Arte (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigadora no Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joana.tee@gmail.com

Resumo: Perscruta-se, na obra de Kathleen Petyarre, um projecto de redefinição da subjectividade feminina através da figuração do nómada e do deserto. Este, proeminente na obra da artista, é conduzido a uma formulação deleuzeana que o toma local de emancipação crítica e individual afim, assim, de uma posição subjectiva em incessante devir, feminina por excelência. As rotas ancestrais que evoca na tela exigem, a par, uma cartografia do sensível, pós-representacional, capaz de conceber aquele sujeito feminino. **Palavras chave:** Kathleen Petyarre / subjectividade nómada / feminismo / cartografia do sensível.

Abstract: *This article investigates the work of Kathleen Petyarre as a project for redefining female subjectivity through the figuration of the nomad and desert. The desert, prominent in her work, is led to a deleuzian formulation that thinks of it as a place for critical and individual emancipation, favorable to a subjective position in constant becoming, feminine by excellence. The ancient routes that the paintings evoke are cartography of emotions, post-representational, able to conceive the female subject.*

Keywords: *Kathleen Petyarre / nomadic subjectivity / feminism / cartography of emotion.*

Introdução

No contexto da produção artística de Kathleen Petyarre (1940), parte integrante de uma significativa – porém ainda escassamente documentada – tradição aborígene australiana feminina, se pretende avançar um nomádico entender de subjectividade, não-unitária e não-fixa, capaz de desenhar uma *cartografia do sensível*: pós-representacional, rizomática e feminista. Defender-se-á que Petyarre constrói cartografias que exigem uma concepção de cartografia distinta da tradicional que, de matriz cartesiana, que se mostra superfície legitimadora de um sedentário, hegemónico e essencialista entendimento do espaço e do sujeito. Abordar a obra da artista implicará, pois, não só o recurso a novas figurações subjectivas e entendimentos alternativos de espaço e cartografia, mas igualmente novas abordagens teóricas já muito distantes dos quadros de análise caros à hegemónica Historiografia da Arte, de matriz Ocidental.

1. O deserto, o nómada e o feminino

Espaço aberto, o deserto, território paradigmaticamente atravessado pelo nómada, é referência constante na expressão feminina da arte aborígene australiana. Petyarre, parte integrante desta tradição artística nos seus desenvolvimentos contemporâneos, apresenta-se fulcral a um entender da tela enquanto comunicando rotas ancestrais outrora traçadas no deserto. Tais rotas são propostas no âmbito daquilo que se denomina de “Tjukurrpa” ou “Wapar” – entre outras variações mediante o dialecto local; frequentemente traduzido para o inglês *Dreamings*, porém sem equivalente preciso –, estórias aborígenes ancestrais que versam sobre as origens e percursos trilhados pelos seus antecessores na terra, num passado não determinável, identificando espaços geográficos tangíveis. O deserto vem, pois, ocupar proeminente lugar na pintura da artista e propõe-se, aqui, ser pensado a par da sua acepção deleuzeana.

Noção fulcral à nomadologia deleuzeana, o deserto formula-se arquétipo do Espaço Liso, de contornos hápticos, por contraste a espaço outro, sedentário, paradigmático do Espaço Estriado e ligado à opticalidade (Deleuze & Guattari, 2004: 603-635) – os dois se mostram, contudo, em constante e recíproca contaminação. Localizado mas não delimitado, o deserto distancia-se do espaço sedentário – estriado por muros, cercos e estradas, limitante e limitado nas suas partes, de direcções constantes e divisível por fronteiras. O espaço nómada apresenta-se, pelo contrário, marcado somente por traços, *características*, que se apagam e deslocam com a trajetória do sujeito (Deleuze & Guattari, 2010: 44). Assim se propõe pensar os trajectos nómadas e as referentes cartografias veiculados na pintura de Petyarre. O deserto mostra-se margem (Deleuze &

Guattari: 1986), posição propícia à exploração de subjectividades alternativas e à experimentação linguística, cultural e política: “In representing the margins of our culture and the knowledge and values that underpin it, it is also the place of their undoing” (Jonathan Rutherford citado por Kaplan, 1996: 197). O deserto representa, neste sentido, local de emancipação crítica e individual, e o nómada, geograficamente localizado na margem da *polis*, um modelo de movimento baseado num perpétuo deslocamento, afim de uma subjectividade descentrada, múltipla, não-unitária, não-dualista, não-dialéctica e não-fixa, em incessante devir e liberta de qualquer mediação e referência ao falo: uma subjectividade feminista por excelência. Assim se perscruta a desconstrução crítica de uma noção de identidade integral, originária e unificada, historicamente tomada por masculina, cogitando uma radical subversão dos modos convencionais de pensar o sujeito, que conhece génese em Deleuze e se verá retomada, na sua expressão feminista, em Rosi Braidotti (1994).

2. Cartografia do Sensível

Em Petyarre, cada tela afirma um trajecto tomado pelas suas ancestrais e a cuidada descrição dos territórios atravessados, mostrando-se, o deserto e a tela, rizomática cartografia de sinais que se prestam a leitura e exigem um distanciamento do Ocidental entendimento de mapa. Será fulcral repensar a cartografia tradicional que, de precisão espacial cartesiana por estabelecido modelo cartográfico, assume o mapa enquanto manifestação gráfica e técnica da realidade – e, em última análise, enquanto o próprio espaço, cunhando desde logo a aceção tradicional de mapa com uma perigosa indistinção entre representação e coisa representada. O espaço é, aí, apresentado como algo estável, superfície em que um conjunto de conexões se encontra estabelecido *a priori* e de modo definitivo, domando-se a transgressividade do espaço, a sua rugosidade e constante metamorfose. Defende-se, pois, no âmbito da leitura de Petyarre, uma cartografia pós-representacional, que se paute pela mobilidade política *no* espaço e tome em consideração a subjectividade de quem o atravessa. Convoca-se a formulação deleuzeana de mapa que, rizomática, se afirma performance (Deleuze & Guattari, 2004: 33), lugar de devir. Em sentido análogo se lê *Atlas of Emotion* de Giulina Bruno, onde se postula o háptico – que a autora recebe de Alois Riegl e Deleuze – enquanto agente de formação de espaço geográfico e cultural (Bruno, 2007: 6). Investido de função cultural, o mapa háptico, já distante do clássico cartesiano, invoca movimentos e jornadas psicogeográficas que se fazem de simultaneidade e alternância. Importa-se, pois, a noção de “psicogeografia” (Debord; 2008: 23) da Internacional Situacionista, no contexto

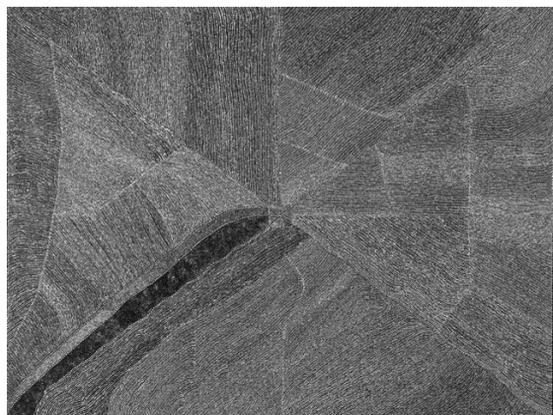
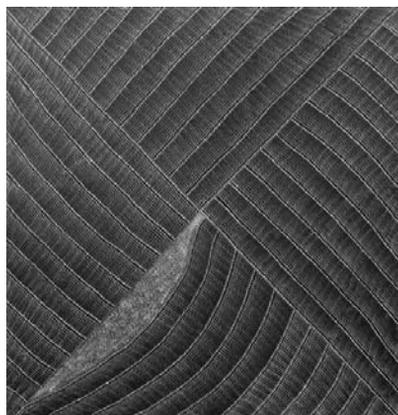
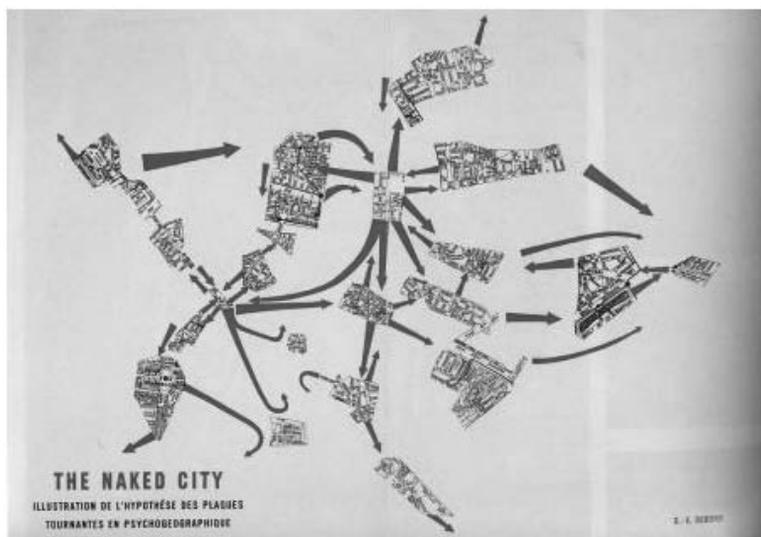


Figura 1 · Guy Debord, *The Naked City*:
Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes
en psychogéographique, 1957.

Figura 2 · Kathleen Petyarre, *Mountain Devil*
Lizard Dreaming, s/data. Acrílico sobre lino.
128×124 cm.

Figura 3 · Kathleen Petyarre, *Mountain Devil*
Lizard Dreaming, 2008. Acrílico sobre lino.
182×243 cm.

da qual Guy Debord e Asger Jorn produzem *The Naked City* (Figura 1), mapa de Paris em cujos caminhos reproduziriam a reacção subjectiva, a viagem emocional e psicológica dos sujeitos.

Assim se postula, no contexto da leitura de Petyarre, uma *cartografia do sensível*, háptica, psicogeográfica e rizomática; itinerários físicos e sensíveis marcam a tela qual tinta cerimonial marcara o corpo e trilho nómada marcara o deserto. Convoca-se na tela, em obras quais *Mountain Devil Lizard Dreaming* (Figura 2), o movimento *da e sobre* a paisagem desértica, testemunho dos trilhos femininos aí forjados, evocando um entendimento nómada da subjectividade. A profusão de pontos e de intersecção de linhas é sugestiva de percursos sobre a distinta morfologia do local evocado – referência constante na obra da artista –, quais linhas de diagrama deleuzeano, multiplicidades de um plano, que flutuam, oscilam, se confundem e se convertem em linhas de fuga ou, inversamente, endurecem. Invocando uma subjectividade feminina, qual nómada orientando-se “sobre a representação dos seus trajectos, não sobre uma figuração do espaço que percorre” (Anny Milovanoff, citada por Deleuze & Guattari, 2004: 483), a obra de Petyarre desorienta as Ocidentais coordenadas ópticas e espaciais, em favor de um entendimento háptico e rizomático de ambas.

A representação de *Tjukurrpa* implica, por princípio, a invocação de um imaginário aborígene prescrito, tradicional; a expressão feminina da arte aborígene contemporânea vem-se, porém, empenhando na criação de novos modos de representação das anciãs estórias e imaginários a elas correspondentes (Boles, Kennedy e Konau: 2006). A obra de Petyarre transcende, pois, a fronteira forjada entre expressão tradicional e contemporânea, em direcção a uma paisagem aberta que se traduz, na tela, em tendência abstractizante. Em obras quais a Figura 3, inquietas linhas se vêm interconectas numa multiplicidade de pontos, qual rizoma, construindo um itinerário háptico e revelando conexões entre paisagem e sujeito.

Nas telas da artista, intrincadas composições que sugerem a vastidão da paisagem desértica, convocam-se a sua subtileza, movimento e textura, sugerindo, através da combinação de uma multitude de camadas de tinta, uma subtil profundidade; veja-se *Mountain Devil Lizard Dreaming* (Figura 3) no qual padrões de linhas paralelas em multiplicidade de direcções cobrem a tela. De cruzamento de linhas diagonais no centro da composição – construção formal recorrente na obra da artista –, é referência a um concreto trilho de *Tjukurrpa*, apontando importante informação relativa à localização de comida, animais, água, e rotas aí forjadas pelos seus antepassados femininos. Deixa-se clara, deste modo, a premissa ontológica da arte feminina aborígene: a relação com a

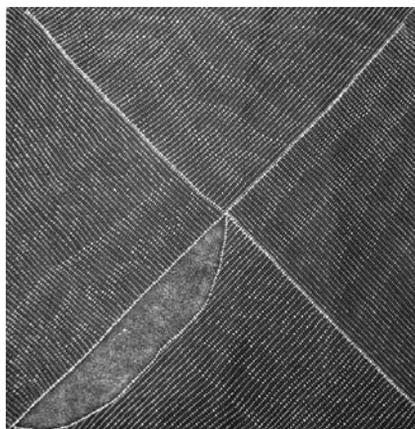
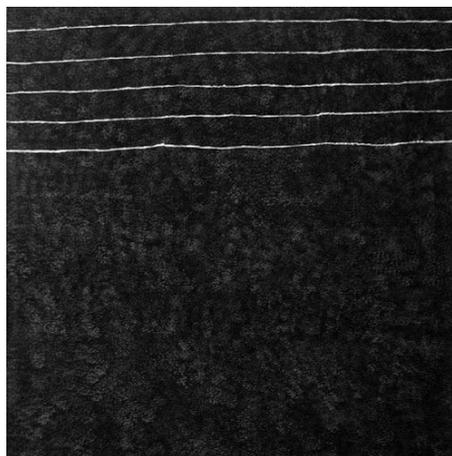
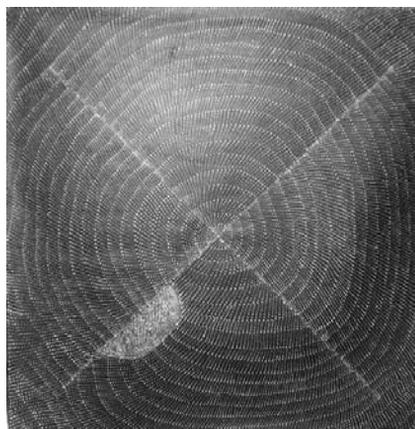


Figura 4 · Kathleen Petyarre, My Country (Bush Seeds), s/data. Acrílico sobre linho. 120×120 cm.
Fonte: www.aboriginalartgalleries.com.au

Figura 5 · Kathleen Petyarre, Mountain Devil Lizard, 2014. Acrílico sobre linho. 124×127 cm.

Figura 6 · Kathleen Petyarre, Mountain Devil Lizard, s/data. Acrílico sobre linho. 91×91 cm.

terra em que se funda a criação artística é recíproca, “for the nomad, experience is not separated or segmented into categories of functions and aesthetics. In nomadic thought, what is specific (the aesthetic experience) is at the same time homogenous (i.e., it is part of an integrated experience of the mind), and vice versa” (Gabriel, 1999: 398). A terra, os percursos – humanos e animais – sobre ela e os eventos naturais que aí têm lugar – veja-se *My Country (Bush Seeds)*, Figura 4, no qual se invocam trilhos deixados pelo movimento de sementes provocado por elementos naturais –, são indistinguíveis, incorporando-se, antes, uns nos outros e reproduzindo-se na tela sem recurso a relações hierárquicas ou dualismos essenciais. Descentrada e não essencialista, a paisagem é levada à tela sem a mediação de sistemas perspécticos ou distinção entre planos, recusando o próprio entendimento de perspectiva – racionalização, disciplinação e aplanamento Ocidentais – pois “Landscapes refuse to be disciplined. They make a mockery of the oppositions that we create between time (History) and space (Geography), or between nature (Science) and culture (Social Anthropology)” (Barbara Bender citada por Massey, 2006: 33), mostrando-se antes constante devir – devir-animal, devir-território. O modo háptico de olhar a paisagem, presente em Petyarre, transforma, assim, imagem em paisagem e paisagem em geografia vivida, em espaço vivido e vivo. Neste contexto se parece poder pensar, ainda, o conceito de *Tjukurrpa*, como avançado pela artista: “The *Dreaming* journeys were made for real people, for Aboriginal people. And now we really follow that *Dreaming* – now Aboriginal people keep following it” (Kathleen Petyarre citada em Barrett & Bolt, 2012: 197).

Os *Tjukurrpa* assentam, pois, sobre um entendimento de inseparabilidade do sujeito e do ambiente que o rodeia e seus percursos sobre ele. Neste sentido se esbatem as distinções, caras ao Ocidente, entre natureza e civilização, passado e presente, materialidade e imaterialidade, ligando todos os seres vivos e elementos da geografia de modo inextricável. O tangível e o intangível formam, simultaneamente, a realidade (Gabriel, 1999: 397), pois o imaterial é extensão directa do quotidiano, materialmente construído pelas condições concretas da existência e tornando-se realidade através da criação artística (Barrett & Bolt, 2012: 196-7). Todas as dicotomias e dualismos essenciais parecem ruir numa obra em que peremptoriamente se desconvoca qualquer leitura de base nos quadros de análise caros à hegemónica Historiografia da Arte Ocidental – a obra de Petyarre mostra-se insubmissa a qualquer aproximação a tradicionais noções de movimento artístico (a artista é frequentemente comparada com o Expressionismo Abstracto americano), narrativa, representação ou sagrado. As forças e energias da terra e tudo o que sobre ela – e para lá dela – existe, devêm

sensação. A obra, nos elementos que evoca e nas existências que propõe, é extensão da própria terra. Tal interconexão de tudo quanto existe reflecte-se, inclusivamente, na multissensorial unidade de uma arte em cuja expressão pictórica sintetiza ritual, pintura corporal, música e dança. A complexidade do trabalho de Petyarre assenta, pois, na profunda relação que se estabelece entre as cerimónias e actividades femininas nele representadas e uma subjectividade errante que se liga ao espaço liso do deserto.

Mountain Devil Lizard (nas suas variações exemplificadas na Figura 2, Figura 3, Figura 5 e Figura 6) refere-se a um *Tjukurrpa* recorrente na obra da artista, em cujo lagarto característico do deserto australiano, "mountain devil lizard" ou "arnkerth", marca a terra com o seu movimento, desenhando sobre ela linhas de fuga que transformam terra hostil em território e que se desterritorializarão de seguida, quando a acção do deserto as obliterar. Movendo-se de modo característico, inscrevem caminhos paralelos na terra, onda sobre onda, criando um rastro de linha ondulante. *Mountain Devil Lizard Dreaming* (Figura 3), de particulares padrões – da pele, do rastro deixado pelo animal e da trilha inscrita pela nómada – e movimento aí inscrito e originado, assume-se devir-lagarto e, em última análise, devir-nómada.

Conclusão

As sociedades ex-cêntricas nómadas tomam-se, no presente artigo, modelos de devir, heterogeneidade em oposição ao estável, eterno, idêntico e constante do pensamento Ocidental e suas seculares identificações do sujeito do pensamento com o universal, e de ambas as posições com o masculino. O pensamento crítico encontra fundação no abandono da falocêntrica *polis* que se toma por centro e o nomadismo filosófico é o radical gesto da recusa de cumplicidade com os alicerces de poder em que tal *polis* se edifica.

A consciência nómada enquanto posição epistemológica, afirma-se, pois, em última análise, resistência política ao entendimento hegemónico da subjectividade, assumindo o rizoma enquanto ontologia política nómada e oferecendo, deste modo, fundações – móveis – para uma nova concepção da subjectividade – pós-metafísica, intensiva, múltipla, rede de interconexões, "a new set of intensive and often intransitive transitions" (Braidotti, 1994: 31). Referindo-se invariavelmente aos *Tjukurrpa*, a obra de Petyarre é cartografia e paisagem sensíveis que lhe fornecem horizonte, quadro de referência pelo qual deambular, assumir *acampamento teórico* e voltar a partir; é *cartografia do sensível*, háptica e psicogeográfica, que desenha a paisagem, em permanente metamorfose, de uma subjectividade feminina livre, nómada.

Referências

- Barrett, Estelle & Bolt, Barbara (eds.) (2012), *Carnal Knowledge: Towards a "New Materialism" Through the Arts*, Londres e Nova Iorque: I.B. Tauris.
- Boles, Margo Smith; Kennedy, Brian & Konau, Britta (eds.) (2006), *Dreaming Their Way: Australian Aboriginal Women Painters*. New York: Scala Publishers.
- Braidotti, Rosi (1994), *Nomadic Subjects – Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Bruno, Giuliana (2007), *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso.
- Debord, Guy (2008), "Introduction to a Critique of Urban Geography", in Bauder, Herald e Mauro, Salvatore Engel-Di (eds.), *Critical Geographies: a Collection of Readings*, British Columbia: Praxis(e) Press.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (1986), *Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2004), *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa: Assírio e Alvim.
- Deleuze, Gilles e GUATTARI, Félix (2010), *Nomadology: The War Machine*, Seattle: Wormwood Distribution.
- Gabriel, Teshome H. (1999), "Thoughts on Nomadic Aesthetics and Black Independent Cinema", in Ferguson, Russell, Gever, Marthe, Minh-Ha, Trinh T. e West, Cornel (eds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, Cambridge: MIT Press, pp. 395-410.
- Kaplan, Caren (1996), *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham e Londres: Duke University Press.
- Massey, Doreen (2006), "Landscape as a provocation: reflections on moving mountains", *Journal of Material Culture*, vol. 11 (1/2), pp. 33-48.

Belvedere: lugares da memória

Belvedere: places of memory

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

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

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

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

Resumo: O artigo proposto possui como foco teórico uma reflexão acerca do trabalho de Bob Wolfenson, fotógrafo artista brasileiro. A produção escolhida foi a série fotográfica *Belvedere* realizada entre os anos de 2011-2013. Na série o artista traz imagens de lugares/ espaços que marcaram sua infância ou que ressoam esses lugares. A poética desenvolvida, longe de ser uma representação desses lugares vividos, propõe uma apresentação, a passagem do estatuto de documento ao de material artístico; uma migração de lugar e de condição criando novos sentidos à imagem dada. **Palavras chave:** fotografia expressão / memória / arte / Bob Wolfenson / *Belvedere*.

Abstract: *This article brings as a theoretical focus point the works of Bob Wolfenson, Brazilian artistic photographer. The photographic series Belvedere, produced between 2011 and 2013 was chosen for the analysis. In the series the artist brings images of places and spaces significant of his childhood. The poetical development, far from being a representation of these experimented places, proposes a presentation, a passage from the documental status to the artistic material; a migration from place and condition, creating new senses to the given image.*

Keywords: *expression photography / memory / art / Bob Wolfenson / Belvedere.*

Introdução

O artigo proposto tem como foco teórico uma reflexão acerca do trabalho de Bob Wolfenson, fotógrafo artista brasileiro (apesar do nome de

origem anglo-saxônica). A produção escolhida foi a série fotográfica *Belvedere* (Wolfenson, 2013), realizada entre os anos de 2011-2013. Na série apresentada o artista traz imagens de lugares/espacos que marcaram sua infância ou que ressoam esses lugares vividos na infância. A característica que marca a série é seu aspecto aparentemente documental. As imagens apresentadas possuem a marca indelével de atestação da presença do referente – o “isso foi” barthesiano (Barthes, 2006). Todavia, não é disso que se trata. A poética desenvolvida por Wolfenson, longe de ser uma representação desses lugares vividos, propõe uma apresentação, no sentido dado por Rouillé (2009), ou seja, “um dado que remete apenas a si próprio” (p. 18), a passagem do estatuto de documento ao de material artístico; uma migração de lugar e de condição criando novos sentidos à imagem dada. Na série *Belvedere* o artista parece buscar um lugar de indiferenciação entre aquilo que é, e seus possíveis, entre o que foi, o passado, e o que pode ser – percebe-se a busca de uma contração temporal de pura intensidade (provocadora de uma epifania). Certos arranjos plásticos e formais, os procedimentos de edição e montagem, bem como as relações estabelecidas por essas imagens com o tempo e o espaço contribuem para o efeito pretendido (formação de uma Imagem Cristal ou sequencia cristalina), como se poderá a seguir.

Julga-se, então, necessário nesta introdução apresentar um conceito chave para o desenvolvimento deste texto, qual seja o de Imagem Cristal, caracterizador/propiciador de certa opacidade das imagens fotográficas, por oposição a transparência do documento. Tal conceito busca expor que o grau de aderência das imagens à referência é variável, havendo cargas diferentes de subjetividade ou objetividade de acordo com as relações estabelecidas dessas mesmas imagens com o tempo e com o espaço.

O conceito de Imagem Cristal aqui utilizado é o desenvolvido por Fatarelli (2003) a partir de leitura que esse faz de Deleuze (2007). Fatarelli parte da relação que as imagens estabelecem com o tempo e com o espaço dividindo-as em Imagens Orgânicas e Imagens Cristal. As Imagens Orgânicas seriam aquelas que adquirem seu sentido na natureza do referente, “[...] registros sumários que se esgotam na relação supostamente tautológica que estabelecem com a aparência [...]” (Fatarelli, 2007: 32-3). A Imagem Cristal ao contrário, é aquela onde a subserviência à referência não é o que predomina, possuidoras que são de realidades que não se confundem com ela. Segundo o autor, “autônomas, abstraídas do vínculo remissivo de origem, essas imagens situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos” (Fatarelli, 2003: 33). Essas imagens, em seus arranjos, provocam a suspensão do aqui e agora e possibilitam nexos com um imaterial, “uma potência

de pensamentos [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer” (Fatorelli, 2003: 33). A Imagem Cristal possibilita a ampliação do universo do visível, possui a capacidade de mobilizar múltiplas temporalidades que se realizam nas múltiplas visadas de seus leitores. Esse tipo de imagem tem como lugar privilegiado o universo da arte. Imagens desse tipo são suplementares. Potentes, propõem uma aventura para o pensamento. Acredita-se que as imagens propostas na série *Belvedere* possuem essa característica.

Para que se desenvolva de modo satisfatório as questões levantadas, Rouillé (2009) contribuirá nas reflexões acerca da arte fotografia nas demandas que aqui se apresentarem. Bergson (2010) inspira o tratamento dado a memória.

1. Bob Wolfenson. Pequena biografia

Bob Wolfenson, fotógrafo e artista brasileiro, nascido no ano de 1954 na cidade de São Paulo, iniciou sua vida profissional aos dezesseis anos de idade, na Editora Abril. Desde então, já trabalhou com diferentes gêneros fotográficos que vão do nu à moda, passando pelos retratos e a publicidade. Seu percurso também passa pela arte. Algumas de suas obras encontram-se nos acervos do Museu de Arte de São Paulo (Coleção Pirelli-Masp), do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do Museu de Arte Brasileira da Faap, do Itaú Cultural, entre outras coleções.

Sua consagração como artista se deu em 1996, quando realizou a exposição *Jardim da Luz* no Museu de Arte de São Paulo. A partir daí, paralelo a seu trabalho como fotógrafo, desenvolveu diversos trabalhos expressivos como a exposição *Antifachada-Encadernação Dourada*, realizada em 2004 no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado. Suas fotos passam a pertencer a diversas coleções, museus e instituições de arte. A esses primeiros trabalhos seguem-se outros mais recentes como a exposição *Apreensões* realizada na cidade de São Paulo e transformada em livro pela Cosac Naify em 2010; a exposição *Cinépolis* em 2009, no Museu de Arte Moderna da Bahia (trabalho também transformado em livro pela editora *Schoeler Editions*); em 2013 expõem (galeria Millan em São Paulo) e lança, através da editora Cosac Naify, sob a forma de livro, a série aqui proposta para reflexão, *Belvedere*. Atualmente, além de seu trabalho com moda e publicidade, Wolfenson continua a desenvolver séries autorais de caráter expressivo, bem como é também coeditor e um dos criadores da revista *S/N* (Sem Número).

2. O fotógrafo artista e a arte do fotógrafo

Fotógrafo expressivo, Bob Wolfenson, dentro da categoria desenvolvida por Rouillé (2009) de fotógrafo artista, aquele que “[...] evolui deliberadamente no

campo da fotografia. Ele é fotógrafo antes de ser artista [...] (Rouillé, 2009: 235), exerce sua arte “à margem de sua atividade documental, a fotografia preenchendo, [...], o lugar de sua profissão e de sua arte” (Rouillé, 2009: 235-6) e pratica, no trabalho escolhido para reflexão, o que se pode chamar de documental expandido (vai além da mera referência propondo novos horizontes reflexivos, sendo de certo modo uma resposta à crise que assola a imagem documental no contemporâneo). Suas imagens, como se pode observar (Figura 1) expandem o universo perceptivo dos leitores, levando-os a uma imersão em suas próprias memórias, a um só tempo renovadas e gastas como o cenário apresentado, e aos afetos a elas associados. Nota-se que certa melancolia percorre a imagem (a série como um todo tem essa característica); o silêncio evocado no presente parece ecoar o burburinho do passado, há uma espécie de contemporaneidade entre essas temporalidades. O que se observa é que Wolfenson, ao fotografar os lugares vividos em sua infância, aciona um outro lugar não dado a ver de imediato na superfície decadente da cena mostrada.

É interessante notar que a fotografia, como signo icônico e indicial, atesta sempre a presença de um referente a que se faz menção. A fotografia presentifica algo que já passou; como memória fala de um tempo que se conservou na imagem. Não é esse o caso das imagens propostas pelo artista. A referência dada é gasta, sombria, decadente e evoca um passado de brilho que não se conservou. É uma imagem que, cronologicamente, não confere com a referência evocada pela memória do artista. Isso provoca uma certa nostalgia, uma saudade de algo vivido no passado e que só existe na forma de imagem- lembrança (Bergson, 2010). Todavia, essa ausência sentida, essa fissura é que, de certa forma, irá possibilitar o acesso do artista (e do leitor de suas imagens) a um novo lugar prenhe de possibilidades. O não-lugar (Augé, 1994) – visto como o contrário do lugar antropológico, onde se privilegia as dimensões identitárias, históricas e relacionais do sujeito – em que se transformou os lugares da infância vivida, imagens mostradas na série *Belvedere*, em contato com as imagens do passado retidas na memória do artista, é possibilitador da formação de uma Imagem-Cristal (Fatorelli, 2003), imagem potente que esgarça o sentido do tempo ao propiciar intensidades – aquilo que flui, varia e muda – atualizações permanentes de um virtual (Deleuze, 2006). Estabelece-se um lugar de devir.

Considera-se importante ressaltar que a memória que interessa a reflexão aqui proposta não é apenas a do referente material que um dia existiu, do “isso foi” barthesiano (Barthes, 2006), passado que pode ser alcançado linearmente a partir de um presente da imagem. A memória aqui pensada é a que faz de si própria processo que, através da lembrança, contamina o olhar do



Figura 1 · Fotografia de Bob Wolfenson, *Águas de Lindoia*, São Paulo, Brasil (2013). Fonte: Belvedere, Cosac Naify, 2013.

Figura 2 · Fotografia de Bob Wolfenson, *Caxambu*, Minas Gerais, Brasil (2011). Fonte: Belvedere, Cosac Naify, 2013.

Figura 3 · Fotografia de Bob Wolfenson, *Cambuquira*, Minas Gerais, Brasil (2013). Fonte: Belvedere, Cosac Naify, 2013.

presente e é, pelo presente, contaminada (Bergson, 2009), daí a possibilidade de formações cristalinas.

3. *Belvedere*

Belvedere é um ponto de observação privilegiado. Dele enxergo vultos do passado e do presente fundidos a uma atmosfera de baixa temporada, tão comum ao turismo de certa fatia da classe média na qual fui gerado e cresci, e a qual minha alma ainda pertence (Wolfenson, 2013: 9).

É desse modo que Bob Wolfenson introduz a série fotográfica *Belvedere* no livro de mesmo nome. O livro, a forma escolhida para pensar a série, é composto por 41 imagens divididas entre 96 páginas de formato retangular (20 x 28 cm) e faz lembrar um álbum de família. A capa, acolchoada, possui um tom “beterraba”. Letras em dourado estampam o nome do livro e do artista. Ao abrir o livro, mesmo sem ler o texto de apresentação, o leitor é levado para lugares onde reina o silêncio e a solidão. São imagens de lugares turísticos aparentemente abandonados ou decadentes, quase vazios, como se pode observar nas imagens a seguir (Figura 2 e Figura 3).

A série surgiu de uma viagem do artista ao interior de Minas Gerais. A caminho de Tiradentes para participar de um Festival de Fotografia, resolve pernoitar em Caxambu, cidade pertencente ao chamado “Circuito das Águas” (conjunto de cidades entre Minas Gerais e o estado de São Paulo com águas termais) e onde passara férias com a família durante a infância. O artista reencontra suas lembranças, embaçadas pela paralaxe provocada pela passagem do tempo. O encantamento guardado nos olhos infantis se mistura com a realidade decadente do cenário atual. O que se percebe nessa série de imagens de modo contundente é o isolamento humano e junto com esse isolamento uma espécie de lamento, de dor.

A série não se detém apenas nos espaços vividos na infância, mas também abarcar cenários que com esses possuem afinidades. Desse modo, encontram-se no livro locais turísticos que vão do Rio de Janeiro à Polônia, de Minas Gerais à Cuba. Nesses lugares, Wolfenson recria cenários e paisagens tomado pela nostalgia de um tempo que passou e potencializa assim, na fissura temporal, o surgimento da Imagem-cristal.

Conclusão

Bob Wolfenson tem como ponto de partida para a construção da série *Belvedere*, o caráter indicial e icônico da imagem fotográfica (características presentes nas

imagens documentais). Todavia não os torna absolutos. A própria matéria trabalhada e que ensaja a série, a memória, não lhe permite isso. O sentido desejado e construído (intuído?), o presente sem glória de um passado de brilho, se faz nas escolhas dos cenários, de ângulos de tomada, no trabalho do artista com a luz e as sombras entre outras opções possíveis. Essas escolhas e decisões, ressalta-se, conferem ao artista.

As imagens produzidas por Wolfenson assinalam a autoria, trazem para dentro do quadro fotográfico os imateriais, referentes incorporais, que vão além dos detalhes técnicos da tomada de imagem, como os expostos acima, e que incluem a vivência do fotógrafo, suas percepções, sentimentos e desejos:

Um fragmento de vida, reminiscências de lugares, pessoas, tempo passado e presente, palavras trocadas, uma atmosfera de cheiros, cores, sabores, sons: um tecido frágil que tende a se desfazer se chegarmos perto demais e cuja consistência é a fluidez (Cauquelin, 2008: 2).

Esse modo de fazer adere ao discurso do múltiplo, do híbrido potencializando a outra parte da imagem fotográfica, aquela que não se esgota na referência. É nesse lugar que Wolfenson cria o seu *Belvedere*, seu ponto de observação privilegiado para a busca de sentido.

Referências

Augé, Marc (1994). *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papyrus. ISBN: 85-308-0291-8

Barthes, Roland (2006). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-24-41349-7

Bergson, Henri (2010). *Matéria e Memória. Ensaio da relação do corpo com o espírito*. São Paulo, SP: Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-252-4

Cauquelin, Anne (2008). *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo, SP: Martins.

ISBN: 978-85-99102-74-9

Deleuze, Gilles (2006). *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro, RJ: Graal. ISBN: 85-7038-071-2

Deleuze, Gilles (2007). *A Imagem tempo*. São Paulo, SP: Brasiliense. ISBN: 85-11-22028-3

Fatorelli, Antonio (2003). *Fotografia e viagem. Entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumara. ISBN: 85-7316-323-2

Rouillé, André (2009). *A fotografia. Entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, SP: Senac. ISBN: 978-7359-876-6

Wolfenson, Bob (2013). *Belvedere*. São Paulo, SP: Cosac Naify. ISBN: 978-85-405-0526-1

Hai Kai: poemas picturais de Ema M.

Hai Kai: Pictorial poems by Ema M.

ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO*

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

*Artista visual. Graduação em Artes Plásticas – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Mestrado em História e Crítica de Arte – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutorado em Artes – Universidade de São Paulo (USP). Doutorado em Artes Visuais – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes (CLA), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Av. Pasteur 436, Urca, Cep. 22.290-240, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: z.cartaxo@uol.com.br

Resumo: A afinidade entre a pintura e a poesia há muito se faz latente na produção da artista portuguesa Ema M, seja pela riqueza da sua escala cromática, pela inserção da palavra no espaço pictórico, pelo lirismo das suas imagens ou, ainda, pela delicadeza da sua pincelada. Na exposição individual intitulada HAI KAI, a artista apresenta seis poemas picturais. A subjetividade é recorrente nos poemas picturais de Ema M: no uso do papel artesanal, na contida gestualidade e na explícita referência às condições do sujeito em seu estar-no-mundo. Os poemas picturais de Ema M constituem-se como um exercício reflexivo e poético da nossa própria existência.

Palavras chave: pintura / espaço / poema.

Abstract: *The affinity between painting and poetry have long be latent in the production of the Portuguese artist Ema M. wether by the richness of its chromatic scale, or by inserting the word in the pictorial space, by the lyricism of their images or even the delicacy of its touch. In the solo exhibition titled HAI KAI, the artist presents six pictorial poems. Subjectivity is recurrent in the pictorial poems of Ema M: the use of handmade paper, of contained gestures and the explicit reference to the subject of conditions in its being-in-world. The pictorial poems of Ema M are formed as a reflective and poetic exercise of our own existence.*

Keywords: *painting / space / poem.*

Hai Kai. Poemas picturais de Ema M.

Escrever sobre a obra de um artista, mesmo sendo um amigo em que se tem o privilégio de acompanhar o seu trabalho, é sempre uma missão árdua.

Inevitavelmente deparamo-nos com uma questão: as obras de arte sustentam-se por si mesmas e não necessitam de um respaldo crítico-teórico para legitimá-las. Quando Daniel Buren (*apud* Recht, 2009:167) escreveu sobre a obra de Robert Ryman questionou a legitimidade da linguagem escrita em relação à aquela pictórica:

É de temer que uma obra de arte da qual o texto possa dar conta plenamente (...) já não apresente interesse como obra visual e plástica. O texto, nesse caso, a esgotaria totalmente.

Este caso interessa particularmente por tratar-se de dois pintores e por criar uma discussão entre dois tipos de linguagens: a escrita e a pictórica. Também aqui temos uma pintora a falar da obra de outra pintora. Mais, de uma pintora que mescla duas linguagens, a escrita e a pictórica, ao menos na série que aqui será objeto de reflexão. A artista portuguesa Ema M, que vive e trabalha em Lisboa, realizou exposição intitulada *Hai Kai* na galeria Amarelonegro Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, Brasil, entre os meses de dezembro de 2014 e março de 2015, ao qual participei como comissária. *Hai Kai*, segundo Johan Huizinga (1971: 138), é um “pequeno poema de apenas três versos (...) que evoca uma delicada impressão do mundo das plantas ou dos animais, da natureza ou do homem, às vezes com um toque de lirismo melancólico ou nostalgia, outras, com um rasgo de ligeiro humor”. Os *hai kais* foram originalmente desenvolvidos por poetas japoneses e caracterizam-se pelos poemas curtos que capturam um sentimento, ou uma imagem, inspirados por um elemento da natureza ou um momento sensível memorável. Ema M minimiza poeticamente a lógica matemática dos *hai kais*, mantendo, contudo, a sua estrutura em forma de tríade.

Nesta exposição a artista apresenta seis poemas *kai hai* cuja ordem se repete com a representação do corte de uma casa, do retrato de uma boneca e de um sólido geométrico devidamente nomeado pela escrita. A representação do corte de casas fictícias, improváveis, assim como, das bonecas, há muito vem permeando o imaginário de Ema M. Em 2007, a artista realizou exposição individual intitulada *Casa de Bonecas*, na Galeria Municipal Paços do Concelho, em Torres Vedras, quando apresentou retratos de bonecas antigas, cujos modelos foram buscados num catálogo produzido pela Sotheby's (*Important Dolls, Toys and Automata*), em 1997. Já existia nestas pinturas um lugar ambíguo que as situava entre as zonas do *real* e do *irreal*, do *natural* e do *artificial*. Todos os retratos desta exposição estavam, de algum modo, envoltos em folhagens. Contudo, tal qual na representação dos retratos, cujos modelos eram objetos inanimados (as bonecas), a Natureza, aqui, é aquela artificial, criada como padrões por William Morris e que a artista toma como referência. A representação do corte de uma casa, cuja espacialidade se apresenta pouco provável, alinha-se à abordagem fictícia do *real* empreendida pela artista.

Na exposição *Hai Kai* Ema M retoma tais representações que transitam

entre o *real* e o *irreal* em que se soma um terceiro modelo, de poliedros devidamente nomeados pela escrita, formando uma tríade poética. A *vontade* de materialização e de solidificação do *pensamento*, da *idéia*, representados metaforicamente pelos poliedros, constitui-se como afirmação do *ser-consciência* que prevalece à determinação.

Existe nos *haikai* uma dimensão temporal que é desenhada pela triangulação modular dos poemas. Os poemas de Ema M mantêm a mesma dinâmica espaço-temporal, diferindo-se pela linguagem pictural utilizada. Valendo-se de cores vibrantes, a artista, confere nova qualidade temporal aos poemas. Colabora nesta estrutura a ambiência criada pela artista quando pinta a galeria de azul 'monárquico' e nomeia os poemas e os créditos da exposição com a cor dourada.

À materialidade dos planos-parede azul contrapõe-se a imaterialidade da escrita dourada, assim como, dos poemas pictóricos da artista. Permeia os poemas de Ema M, de forma latente, uma marcada subjetividade: na fatura que revela a tectônica da imagem; na crítica ao *ser-no-mundo* desenhada na abordagem poética; e, nas representações que necessitam da *presença* do sujeito para potencializá-las. As casas representadas em corte confrontam a geometria sensível que, aparentemente, revelam sua estrutura interior, com a tectônica lírica da sua fatura, em que as manchas da aquarela colaboram na construção de um *lugar poético*. A marcada subjetividade da fatura constitui-se como afirmativa do sujeito. Pintamos e construímos a casa ao nos depararmos com a sua tectônica aparente. Somos, quase, co-autores da obra. A *revelação* das entranhas da casa, de algum modo, labirínticas, converte-se em convite ao usufruto de um espaço impossível, poético, imaterial.

A triangulação espaço-temporal-conceitual dos *hai kai* de Ema M é ativada pela representação de um retrato supostamente infantil. Contudo, trata-se da imagem de uma boneca, um ser inanimado representado como ser vivo a partir do modelo tradicional do retrato. Logo, a casa representada ganha novos significados. Trata-se, certamente, de uma casa de bonecas. Um lugar de imaginação.

A artificialidade da existência, representada pelos retratos-boneca, são afirmados pela representação de vegetação que envolve tais imagens. A artista se apropria dos padrões decorativos de William Morris criando outra esfera de realidade, amorfa, irreal. Contudo, paradoxalmente, a intensidade cromática alimenta as imagens conferindo-lhes vigor e dinamismo. Nova realidade se instaura.

Concluindo a tríade do *hai kai*, a representação de um poliedro devidamente nomeado materializa o *ser-consciência* que prevalece à determinação. A *idéia* vence a *realidade* como *outra realidade*. Os poemas picturais de Ema M permeiam uma dimensão filosófica, em que a realidade é questionada a partir de



Figura 1 - Exposição *HAI KAI*, de Ema M, na Galeria Amarelonegro Arte Contemporânea, 2014-5, Rio de Janeiro (Brasil).

Figura 2 - Exposição *HAI KAI*, de Ema M, na Galeria Amarelonegro Arte Contemporânea, 2014-5, Rio de Janeiro (Brasil).

irrealidades. A presença da palavra nos *hai kai* da artista, espécie de semântica linguística, constitui-se como afirmativa da *idéia*.

A inserção da escrita, ou de qualquer outro tipo de código de linguagem, há muito se faz presente no âmbito da estética, contudo, deteremo-nos, aqui, apenas EM um modelo histórico específico, o da arte conceitual. Claro está que as referências de Ema M em seus *hai kai* são as mais variadas, contudo, o *modus operandi* do seu poema pictórico permeia a estrutura reflexiva conceitual.

A escrita aparece nos poemas picturais da artista de dois modos: como afirmativa do que a obra é, quando escreve manualmente em ouro na parede azul o nome *hai kai*; e em uma das pinturas da tríade, exatamente nos sólidos devidamente nomeados. O labor da artesanaria é, de certa forma, marca característica da produção da artista (seja nos seus desenhos com hidrocor ou nas suas escritas picturais). A representação do alfabeto a partir tipos gráficos tradicionais, realizados pelas próprias mãos da artista, numa espécie de *virtuosismo caligráfico*, revela o *modus operandi* que desenha a sua produção artística. A vontade do *labor*, da artesanaria, aqui, revela-se como *vontade de pintar a escrita*, ou, de outro modo, de *pintar a palavra*. Sob esta ótica, associamos o recorte conceitual que se faz presente em seus *hai kai*, quando localizamos a necessidade de agregar várias camadas significativas que possam distender os seus sentidos. O *aberto* que os poemas picturais de Ema M nos oferece, com a sua dinâmica de movimento e triangulação estrutural incessante, se faz incisivo com o uso da tinta dourada. O ouro na tradição da pintura está associado ao imateriale muitas vezes, vinculado à religião, trazendo conotações espirituais. Nos *hai kai* de Ema M, a cor dourada é *lugar*, fissura espacial que a tudo distende. É afirmativa da dimensão temporal da sua poesia pictural.

A escrita pictórica de Ema M, contudo, deve ser ativada pela presença do sujeito. Tal qual nos fala Jean-François Lyotard (1993: xvii) ao comparar a obra de Joseph Kosuth às letras do *Torah*, que esperam ganhar sentido pelo seu uso.

Eu comparo o trabalho visual de Kosuth às letras do Torah. Essas letras são também textos, mas estão à espera de sua pronúncia, suas vogais, sua pontuação, sua entonação, à espera de serem postas em prática. As palavras esperam para ser talhadas e definidas (...) E as definições léxicas em diversas línguas mostram que elas próprias são feitas de palavras, mas ainda estão à espera de seus sentidos.

Cada obra da artista que compõe a tríade do *haikai* depende da nossa intervenção para ganhar sentido. O significado das palavras está, aqui, atrelado às correlações que cada sujeito irá estabelecer com cada imagem da poesia pictórica. A subjetividade é recorrente nos poemas picturais de Ema M: no uso do papel artesanal, na contida gestualidade e na explícita referência às condições do sujeito em seu *estar-no-mundo*.

Tal qual nos fala Giulio Carlo Argan (1994) sobre a pintura de Mark Rothko, quando compara a sua gestualidade ao do pintor de paredes que, laboriosamente e cuidadosamente, cobre a superfície da parede com pincel e tinta, localizamos na pintura de Ema M o mesmo rigor na valorização do gesto pictural que constitui-se relevante, à medida que é responsável pela *revelação* da subjetividade da obra.

Conclusão

As inserções da pintura noutros campos e *vice-versa* tornou-se, de algum modo, prática recorrente a partir dos anos de 1960. Vários autores (artistas e críticos) detiveram-se nesta questão concluindo o caráter pluralista da arte atual. Uma espécie de crise assolou o campo da pintura levando-a a distender-se para além do seu *locus* tradicional. Devemos ressaltar, aqui, que tal prática possuía antecedentes históricos quando a pintura, em diversos momentos, desenvolveu-se em parcerias com outras disciplinas como a escultura e a arquitetura, por exemplo.

O diálogo que Ema M estabelece com outros campos, aqui, especificamente a poesia e a arquitetura, mais do que indicar a atualidade da sua produção dentro das discussões sobre a arte na atualidade, revela a essência do seu pensamento estético. É extremamente recorrente na produção da artista uma ruptura com as referências explicitamente atuais. O tempo e a história oferecem à Ema M possibilidades de reflexão estética que ela devolve em forma de arte atual.

Sua exposição individual intitulada *HAI KAI*, na galeria Amarelo Negro Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, Brasil, no ano de 2014-5, revela exemplarmente o modo pelo qual a artista pratica a pintura. A inserção do espaço arquitetônico na obra, quando pinta as paredes na cor azul, a natureza temporal da poesia *haikai* dinamizando o espaço em pleno diálogo com o entorno, assim como, a vibração cromática que as suas pinturas emanam, converte, não somente a pintura, mas também a poesia num campo distendido. Entrar no espaço arquitetônico onde a exposição foi realizada significa adentrar na própria obra, na pintura e na poesia. Dentro deste espaço-obra tornamo-nos sujeito-obra, quando somos invadidos pelo conteúdo dos poemas pictóricos, que, por sua vez, distendem-se de forma diferenciada para cada um que esteja no espaço. Os poemas picturais de Ema M constituem-se em um exercício reflexivo e poético da nossa própria existência.

Referências

- Argan, G. C. (1994) *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras,
- Lyotard, J.F. (1993) Foreword: After the words. In: KOSUTH, J. *Art after Philosophy and after: Collected Writings, 1996-1990*. Cambridge: M.I.T. Press
- Huizinga, J. (1971) *Homo Ludens: O Jogo como elemento de cultura*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Recht, Roland. (2009) *Buren sobre Ryman, Moritz sobre Winckelmann: a crítica constitutiva da história da arte*. Artes & Ensaios, Rio de Janeiro, v. 15, p. 167-173,

Délio Jasse: ensaios sobre a memória e o esquecimento

Délio Jasse: essays on memory and forgetfulness

TERESA MATOS PEREIRA*

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

*Artista Plástica, Professora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (ESE-IPL). Licenciatura em Artes Plásticas (Pintura), Mestrado em Teorias da Arte, Doutoramento em Belas Artes (especialização de Pintura) pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Investigadora no CIEBA (FBAUL).

AFLIAÇÃO: Univesidade de Lisboa (UL), Faculdade de Belas-Artes (FBA), Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal E-mail: teresamatospereira@yahoo.com

Resumo: Nesta comunicação irei debruçar-me sobre alguns projetos desenvolvidos pelo artista Délio Jasse (n.1980, Luanda) no âmbito da fotografia e instalação, designadamente *After Ashes* (2009), *Schengen* (2010), *Além-Mar* (2013) e *Ausência Permanente* (2014), no âmbito dos quais a rememoração do passado, as contingências da identidade – entendida numa dupla dimensão pessoal, biográfica e burocrática – e o esquecimento se configuram como planos de leitura possíveis.

Palavras chave: Memória / Arquivo / Fotografia / Pós-Memória.

Abstract: *In this communication I'll analyze some photographic and installation projects developed by the artist Delio Jasse (n.1980, Luanda) namely After Ashes (2009), Schengen (2010), Além-Mar (2013) and Permanent Absence (2014), in which remembrance of the past, contingencies of identity – understood in two dimensions personal/biographical and bureaucratic – and forgetfulness are configured as possible reading plans.*

Keywords: *Memory / Archive / Photography / Post-memory.*

1. Do Tempo

Délio Jasse (n.1980, Luanda) vem para Portugal aos 18 anos começando por trabalhar em ateliers de serigrafia, onde, através da prática vai adquirindo um conjunto de conhecimentos no âmbito dos processos de impressão que

acabarão por marcar indelevelmente o seu processo criativo e o seu percurso inicial enquanto artista visual, ainda que de forma mais ou menos indireta. Este conhecimento das técnicas de impressão serigráfica seria complementado com um aprofundamento dos conhecimentos de fotografia e o encontro com pioneiros como Joseph Nicéphore Niépce que irão preconizar a postura de Délio Jasse face à eleição da fotografia enquanto espaço de criação artística.

Desde 2008 expõe com regularidade em países como Portugal, Brasil, Angola ou África do Sul, complementando estes trânsitos com um conjunto de residências artísticas que permitem o contato com diferentes realidades, designadamente na Berlim e Budapeste.

Ao longo deste percurso criativo, explora uma dimensão palimpséstica e rememorativa da fotografia, enfatizando o processo de construção da imagem enquanto sistema de inscrição, arquivamento e reinterpretação. Neste percurso mobiliza os processos inerentes à construção da imagem fotográfica enquanto modalidade performativa. Aqui destaca-se uma performance onde o artista explora o processo de revelação química da fotografia analógica ao simular o espaço do laboratório, jogando com a imagem latente, ou a realização de uma "pintura fotográfica" utilizando os agentes de revelação como médiums e o papel como suporte.

A opção pelos métodos da fotografia analógica, a exploração de processos de impressão menos convencionais – que sobrevivem dos conhecimentos de serigrafia – a utilização de suportes variados e um "olhar pictórico" (Jasse. 2014) sobre a fotografia – jogando com estratégias plásticas de adição, pagamento, sobreposição, ocultação, etc. – associa-se a um sentido de tempo que lhe está inerente e que o artista incorpora na dimensão poética da obra.

(...) para mim, a fotografia tem um tempo. Eu fotografo a fotografia, o que também tem um tempo. As máquinas também têm um tempo de exposição... por isso, tenho a Bilora ou a Box, dos anos 40.

Na verdade a temporalidade da fotografia é, na obra de Jasse uma temporalidade polissémica que não só integra os processos técnicos, mas igualmente as dimensões ontológica e discursiva, onde memória, esquecimento e re-inscrição se justapõem, e entrecruzam em camadas sucessivas de significado temporalidades diversas e dispersas. Neste caso a fotografia assume-se como um duplo suporte arquivístico /mnemónico *a priori* (Enwezor. 2007: 12), já que documenta um determinado acontecimento, espaço, indivíduo, etc., – sendo a câmara fotográfica um dispositivo de captação e arquivamento – mas também de inscrição

– onde o olhar do fotógrafo que primeiramente registou a imagem se cruza com o olhar do artista que constrói novas representações a partir da sobreposição e recontextualização do material fotográfico colecionado e apropriado.

2. Da memória

Délio Jasse explora na sua obra uma ideia de arquivo consubstanciada num conjunto de estratégias de recolha e acúmulo de materiais visuais e documentais que remetendo para espaços de tempo diversos integram as várias tessituras da memória (e que entrecruzam memória histórica, individual, coletiva, cultural, etc.)

As ligações entre a memória e a história têm sido alvo de um debate que se estende desde pelo menos a 2ª metade do século XX e para o qual muito contribuiu a desconstrução das narrativas históricas ocidentais, hegemónicas. Se as conexões entre estes dois domínios (entendidos nas suas clivagens individuais e coletivas) conhecem uma larga teorização, já o seu encadeamento com a criação artística assume outra complexidade face a uma simbolização, produzida a partir das suas linguagens particulares.

Aqui não poderemos ignorar dois autores que de forma direta ou indireta nos poderão clarificar melhor o papel da criação artística e das artes visuais em particular enquanto dispositivos capazes de incluir a vertente memorialista na sua identidade.

Por um lado a noção de memória proposta por Bergson que, tal como o discurso artístico, se apresenta como um espaço congruente para materializar formas de re-conhecimento e reconfigurações capazes de serem comunicadas e partilhadas.

Por outro, o conceito de *lugares de memória* proposto por Pierre Nora (1993) abarca a criação artística quando esta assume um papel evocativo, simultaneamente capaz de problematizar e abalizar os paradoxos entre a relatividade do discurso histórico e o sentido absoluto da memória.

Neste sentido para a compreensão do papel desempenhado pela memória na construção do conhecimento, valores, desejos, fantasias e crenças ao longo do século XX e XXI não poderemos ignorar o papel da arte que, nas múltiplas formas e heterogeneidade das suas práticas estabelece planos de ligação vários com os grandes temas da memória, do esquecimento ou da pós-memória.

Em *After Ashes* (Figura 1) Délio Jasse socorre-se de materiais recolhidos nas deambulações pelo espaço urbano como suporte para as imagens que recolhe e apropria. Neste projeto, uma instalação composta por fotografias de anónimos impressas em caixas de vinho, cruzam-se um sentido de contingência no uso dos materiais de desperdício com a recolha de imagens fotográficas que integram a construção de um arquivo pessoal, sujeito por isso às leis de um interesse subjetivado.

A obra vem deste modo ressuscitar (“das cinzas”) um conjunto de imagens e objetos que haviam tido os seus respetivos ciclos de vida sendo que este tempo cíclico passa pelo espaço do arquivo a partir da ação contínua de recolha e reinterpretação que o artista confere às imagens fragmentárias, de anónimos que integram a sua práxis criativa. As caixas de madeira são assim convertidas em espaços de evocação onde estão impressas fotografias antigas, resgatadas em feiras de velharias, antiquários ou alfarrabistas. O conjunto assume uma dimensão memorialista, sublinhada pela colocação no plano do chão e remete para a ideia de um espaço sacralizado, onde são evocados os anónimos, retratados nas imagens.

3. Da Identidade

Délío Jasse afirma repetidas vezes que lhe interessa tratar o material que recolhe como um documento, como o indício e vestígio de um espaço de tempo, de uma existência real. Este sentido documental vai, contudo, para além da dimensão memorialista ou arquivística já que evoca simultaneamente os dispositivos de controlo do Estado sobre os cidadãos designadamente o mapeamento das suas deslocções e trânsitos.

Em 2010 desenvolve o projeto intitulado *Schengen* (Figura 2) composto por um conjunto de retratos fotográficos sobre os quais surgem marcas de carimbos com referências a documentos de identificação como passaportes, números de identificação, etc.

Tal como o título refere, o projeto refere-se ao espaço único de segurança, justiça e de livre circulação no interior da Europa, pela supressão do controlo nas fronteiras internas dos países que assinaram a Convenção de *Schengen*.

Simultaneamente a obra encerra uma dimensão autobiográfica já que o próprio autor se vê durante muito tempo, impossibilitado de se deslocar em virtude de questões de natureza burocrática. Este, lembra precisamente o conjunto de constrangimentos e entraves burocráticos que condicionaram a sua existência enquanto imigrante como ponto de partida para este projeto:

Julgo que durante uns sete anos passei por várias dificuldades, sem documentação portuguesa. Tinha apenas o passaporte angolano. (...) Tive imenso tempo sem poder sair de Portugal, mas sempre a estudar e a pesquisar fotografia de laboratório, sem a documentação resolvida. Os serviços centrais portugueses dificultaram a minha legalização. Um papel com um carimbo, diz que sou legal... Foram esses códigos que me levaram a trabalhar com documentos.

Para lá da identidade pessoal de cada individuo interpõe-se todo um mecanismo de controlo e vigilância dos cidadãos através de princípios de natureza



Figura 1 · Délio Jasse. *After Ashes* (instalação), 2009.

Figura 2 · Délio Jasse. *Schengen*, Fotografia, 2010.

administrativa, que o autor assinala através da recolha sistemática dos seus códigos, sinais ou objetos de referência como carimbos. Em *Schengen* os retratados apresentam-se um pouco distantes da imagem tradicionalmente associada ao documento de identificação, assumindo poses e modalidades de representação informais que incluem animais ou apontamentos espaciais, sublinhando as clivagens, impasses e contradições entre identidade e identificação (aqui entendida em termos puramente burocráticos e integrada numa perspetiva que agrega imigração e segurança).

4. Do Esquecimento e da Pós-memória

Reunindo um acervo de imagens a partir da recolha de fotografias de origem e natureza variadas – designadamente espólios e álbuns de anónimos – documentação oficial como bilhetes de identidade, passaportes, certidões de casamento/óbito, carimbos ou cartas – incluindo aerogramas e cartas de “aviso de morte” – aos quais junta imagens de autoria própria, Délio Jasse explora e amplia, através do processo criativo os limites da própria construção de arquivo. Em primeiro lugar convoca uma prática “arqueológica” de interrogação do vestígio ou fragmento de um outro espaço de tempo – na aceção de Foucault – e, em segundo, exprime o propósito de fundar um novo arquivo, através do agenciamento, sentido relacional, interpretação e concatenação de materiais visuais abrindo a possibilidade de refletir acerca dos sentidos de identidade, história, memória, perda ou pós-memória. Em suma, explora a dupla dimensão diagnóstica e prognóstica do arquivo.

Esta duplicidade é evidenciada pelo autor numa entrevista a Carla Henriques no magazine *online* Artcapital:

(...) comecei a olhar para imagens mais antigas e a pegar em anónimos, a criar uma história daquilo que se passou e ir de encontro às histórias de Angola que desapareceram. (Jasse, 2014a)

Nas séries *Além Mar* de 2013 (Figura 3) e *Ausência Permanente* de 2014 as ligações entre memória, história, esquecimento e pós-memória são evidenciadas pela discursividade que o artista imprime através das estratégias compositivas.

A série *Além Mar*, apresentada sob a forma de projeção de slides, mobiliza um conjunto de imagens dos derradeiros anos da guerra colonial. Provenientes de Luanda e Benguela onde soldados portugueses aparecem em tarefas de construção de infraestruturas, acampamentos ou em momentos de convívio e lazer com angolanos.



Figura 3 · Délio Jasse. *Além-Mar*. Projeção de slides (2013).

Figura 4 e 5 · Délio Jasse. *Ausência Permanente*. Instalação (2014).

Aludindo à memória coletiva daqueles que passaram pelo período de guerra – reforçada pelo anonimato das fotografias – não deixa, contudo, de evocar em tom irônico, a ideia de império ultramarino que no momento de captura das imagens se encontrava em fase de decomposição. Por outro lado, a inexistência de referência direta ao conflito possibilita um jogo de ambiguidades onde a imagem é assombrada pelo discurso propagandístico do colonialismo português, colorido com as tonalidades do lusotropicalismo.

Há da parte do artista, o desenvolvimento de um processo de inscrição e projeção a partir dos fragmentos e descontinuidades históricas com vista a criar outras ordens discursivas outros registos da memória. Nas suas palavras:

Apesar de as fotografias contarem partes da história, eu não a conheço porque sou uma geração pós-colonial, mas vejo as imagens, crio uma leitura e concebo uma nova narrativa por cima dessas imagens antigas, num contexto atual. Muitas das coisas que estão nessas fotografias da era colonial, estão a acontecer novamente entre Portugal e Angola. O regresso dos portugueses, muitos deles, que deixaram uma costela em Angola, "os tinham", porque tinham terrenos, tinham casas, tinham bens... e que vão à procura de uma vida melhor, e para outros está a ser o "vou tentar ter" (Jasse, 2014a)

O passado colonial que interliga Angola e Portugal é perscrutado através do discurso fotográfico, atendendo à interseção dos planos da memória individual e coletiva que propõe, designadamente a possibilidade de originar uma memória indireta. Este facto transparece por vezes no modo como Délio Jasse se refere ao período colonial – do qual não tem uma experiência direta – como um tempo que se vai apagando, diluído no esquecimento, mas que de alguma maneira deixou os seus vestígios.

A sobreposição de imagens em camadas sucessivas que encontramos em *Ausência Permanente* (Figura 4 e Figura 5) não deixa de aludir a esta (re)construção de uma memória indireta – ou uma “pós-memória” na aceção de Marianne Hirsch (Hirsch, 2012) – jogando com o sentido metafórico da dissolução e da latência da imagem fotográfica.

Composta por nove fotografias a preto e branco, colocadas na horizontal e imersas em meio aquoso, *Ausência Permanente* remete-nos de alguma forma para o processo de descolonização ou de exílio.

Neste projeto Jasse utiliza três camadas sucessivas: a imagem da paisagem urbana, os retratos de anónimos que remetem para a linguagem do documento de identificação (a fotografia tipo passe) e os carimbos, números ou outros códigos de identificação do indivíduo pelo Estado.

Toda esta codificação das ligações entre indivíduo e estado – materializada em números, carimbos, inscrições, etc. – evoca as condições de circulação entre

países, duração da permanência e da ausência que, em conjunto com os retratos (também eles pertencentes ao mesmo sistema de codificação) e os fundos de paisagem urbana contribuem para formar um *continuum* temporal capaz de albergar novas narrativas sob a forma de uma escrita palimpséstica que interligando o curso ininterrupto do tempo com a memória por vezes fragmentária e cristalizada de um passado vivido em Angola.

Através de um jogo compositivo de sobreposição e transparência o artista joga precisamente com a evocação de um certo passado – por vezes alvo de nostalgia por aqueles que vieram para Portugal após a descolonização – mas igualmente com a criação de uma nova narrativa a partir de vários estratos de sentido.

A dimensão discursiva da obra não se encerra, todavia, na sua imagética própria mas integra a desconstrução do processo que lhe está na origem. Ou seja, a colocação das fotografias em tinas, suspensas num meio aquoso, iluminadas por focos de luz e sublinhas através de três cores basilares (vermelho, azul e amarelo) não deixa de evocar o processo de revelação fotográfico onde a transição entre a imagem latente e a imagem visível surge como metáfora dos processos de rememoração e esquecimento.

Na maior parte do meu trabalho assumo esta “não realidade” da imagem final destacando o processo que a criou : a manipulação ou a sobreposição de imagens, sejam minhas ou encontradas, permite-me criar não só uma nova imagem, que antes não existia, mas também uma nova memória, que é construída através da mistura de diferentes pontos – isto é, diferentes informações- retiradas do passado e do presente. A imagem coloca-se assim num espaço que nem é completamente real nem completamente fictício, nem realidade nem memória. (Jasse, 2014,17)

Nota Final

O percurso criativo desenvolvido por Délio Jasse integra-se no espectro mais amplo de uma reflexão estética que inúmeros artistas contemporâneos têm desenvolvido em torno do conceito e materialidade do arquivo que integram estratégias tão variadas como a apropriação e interpretação dos materiais de arquivo (compreendendo tanto a esfera pública/coletiva como pessoal) ou a adoção das práticas de arquivamento.

Através da recolha de fotografias, negativos, slides (consideradas pelo autor sob a perspetiva documental), carimbos, cartas, álbuns familiares de anónimos, entre outros, Jasse problematiza e explora as possibilidades e impossibilidades mnemónicas, as modalidades de rememoração e esquecimento numa dialética entre a construção da memória individual, enraizada num espectro mais amplo da memória coletiva e da pós-memória, através da pertença a uma rede de diversas sociabilidades e trânsitos.

Referências

- Enwezor, Okwui (2007) *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: International Center of Photography
- Hirsch, Marianne. (2012) *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press
- Jasse, Délio; Nascimento, Paula (2014) «Imagens Latentes: (Re)construindo a memória» in BES Photo2014, Lisboa,
- Jasse, Délio (2014a) «Snapshot. No atelier de Délio Jasse» (entrevista a Carla Henriques). Consultado em 10.8.2014 em www.artecapital.net/snapshot4-delio-jasse
- Jasse, Délio (2014b) *Terreno Ocupado* [consult. 2015-01-05] Disponível em www.makingarthappen.com/2014/07/19/delio-jasse-terreno-ocupado/
- Nora, Pierre (1993) «Entre Memória e História. A Problemática dos Lugares», Projeto História (10), S. Paulo. Consultado a 4.8.2014 em www.revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763

Transportadores de Memórias de Rodrigo Bettencourt da Câmara: Cabo Verde no Vale de Chelas

'Transportadores de Memórias' of Rodrigo Bettencourt da Câmara: Cape Verde in Chelas Valley

TERESA PALMA RODRIGUES*

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

*Artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas – Pintura pela Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Mestrado em Pintura (FBAUL), Doutoranda em Pintura (FBAUL). Membro colaborador do CIEBA.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Belas-Artes (FBA), Centro de Investigação e Estudos de Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia 2, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: teresapr@gmail.com

Resumo: O presente artigo debruça-se sobre a série *Transportadores de Memórias* de Rodrigo Bettencourt da Câmara e as temáticas que este seu trabalho convoca. Pretende-se destacar relações metafóricas e de reciprocidade no modo irónico como a herança da escravatura, a glocalização, a reterritorialização e os fluxos culturais, emergem nos nossos dias através da cana de açúcar.

Palavras chave: fotografia / fluxos culturais / glocalização.

Abstract: *This article focuses on 'Transportadores de Memórias', a photographic work of Rodrigo Bettencourt da Câmara, enhancing some of the issues presented in this work, which are related with the metaphorical and reciprocal relations of the legacy of slavery, glocalization, reterritorialization and cultural flows, showing how they ironically emerge today from sugar cane.*

Keywords: *photography / cultural flows / glocalization.*

Introdução

Por entre bairros de habitação social, aqueles que, em meados do século XX, foram denominados por Zona J e Zona M de Chelas, erguem-se os canaviais. Vêem-se da grande avenida central de Chelas e adensam-se ao fundo, onde a avenida se estreita, junto ao antigo convento de São Félix.

Ocultas por entre as canas, famílias cabo-verdianas trabalham a terra de antigas quintas em ruínas à maneira dos seus antepassados, adaptando os seus hábitos culturais ao território do Vale de Chelas e concedendo-lhe novos significados.

A partir de outras canas – as de açúcar – camufladas pelas anteriores, produz-se o *grogue*, aguardente de cana tradicional de Cabo Verde, que é distribuído pela comunidade dispersa por vários pontos do mundo.

Transportadores de Memórias é um trabalho fotográfico de Rodrigo Bettencourt da Câmara (Lisboa, 1969) sobre o cultivo da cana-de-açúcar no Vale de Chelas, realizado em 2014.

Esta série de fotografias toma de empréstimo o título de um texto escrito pelo geógrafo Jorge Gaspar (2014) que surge, a pedido do fotógrafo, como uma reflexão potenciada pelas imagens.

Não é a primeira vez que Rodrigo Bettencourt da Câmara lança um olhar atento sobre as questões dos fluxos culturais e da aculturação dos espaços, já o tinha feito no seu trabalho *Hamburgo Bar*, realizado entre 2006 e 2007, do qual duas fotografias integraram a exposição “Glocalização ou Colapso. Obras da Coleção MG, comissariada por João Fonte Santa, no Espaço Adães Bermudes, em Alvito.

Mas em *Transportadores de Memórias* a questão da glocalização torna-se ainda mais evidente, porque retrata a forma como os imigrantes cabo-verdianos adaptam os seus produtos e as suas técnicas de cultivo aos solos da cidade de Lisboa. O que o fotógrafo pretende explorar é a ironia que daí resulta, uma vez que essas técnicas e esses produtos são resultantes de séculos de escravatura e de um saber-fazer acumulado de geração em geração, onde o tempo acabou por cruzar as linhas nos mapas geográficos e no destino das culturas e das tradições.

Assim sendo, é nesta perspetiva que será analisado este trabalho, como se se puxasse por uma dessas linhas, desenrolando um novelo enleado, formado por fios condutores cheios de nós e cruzamentos.

1. Rotas: disseminação de homens e de plantas

A inusitada presença da cana-de-açúcar em diversos terrenos de Lisboa, fez com que Rodrigo Bettencourt da Câmara (filho de pai madeirense e, por via dessas raízes, habituado a distinguir uma cana doce de uma simples cana) perscrutasse o Vale de Chelas em busca de respostas (Figura 1).



Figura 1 · Fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara, da série *Transportadores de Memórias* (2014).

Figura 2 · Fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara, da série *Transportadores de Memórias* (2014).

Figura 3 · Fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara, da série *Transportadores de Memórias* (2014).

Como é que nesse vale, chão de antigas quintas, por entre ruínas, estradas e bairros sociais de Marvila, se cultiva a cana-de-açúcar (Figura 2) – cana essa que, a Bettencourt da Câmara, lembra, entre outras coisas, a ilha da Madeira e a sua paisagem? Como explicar que nesta área de Lisboa, onde “a urbanização gera sombras” (Gaspar, 2004), onde conventos se transformaram em quintas e quintas se transformaram em fábricas, das quais apenas restam memórias na toponímia e no património arqueológico e imaterial, cresce viçosa, a cana doce?

As respostas surgiram ao fotógrafo quando, numa manhã de sábado (e outros encontros que se seguiram), encontrou famílias cabo-verdianas em plena labuta (Figura 3).

Pensou certamente como as rotas traçadas eram bem mais complexas do que pareciam nos livros de História e que, de tanto se riscarem nos mapas em diferentes direções, acabavam por ocultar as linhas originais – a da colonização e a do “tráfico triangular” que refere Jorge Gaspar (2014).

A diáspora africana tem tido várias fases e inúmeras causas, desde a escravatura, à emigração. Mas este ponto onde nos encontramos faz lembrar o comentário de Édouard Glissant: “C’est Christophe Colomb qui est partit et c’est moi qui suis revenu” (Glissant apud Diawara, 2009). Isto é, a partida dos descobridores reenviou à Europa, séculos depois, os descendentes dos antigos escravos, agora homens livres; à procura de uma vida melhor, sim, mas com um incremento: a sua “multiplicidade”, a sua crioula cultura e o seu saber-fazer.

A propósito dos fluxos migratórios que a cana-de-açúcar gerou, Alberto Vieira lembra que:

A cana de açúcar poderá ser considerada como a cultura agrícola mais importante da História da Humanidade, pois provocou o maior fenómeno em termos de mobilidade humana, económica, comercial e ecológica. A sua afirmação como cultura agrícola é milenar e abrange vários quadrantes do planeta. É de todas as plantas domesticadas pelo Homem aquela que acarreta maiores exigências. Ela quase que escraviza o homem, esgota o solo, devora a floresta e dessedenta os cursos de água. A sua exploração intensiva desde o século XV gerou grandes exigências em termos de mão-de-obra, sendo responsável pela maior fenómeno migratório à escala mundial que teve por palco o Atlântico: a escravatura de milhões de africanos. Ligado a tudo isso está também um conjunto variado de manifestações culturais que vão desde a literatura à música e à dança. (Vieira, 1996b)

Este mesmo autor salienta também a importância da Madeira no despoletar de todo o fenómeno da diáspora da cana sacarina, “por ter sido a primeira área do espaço atlântico a receber a nova cultura” (Vieira, 1996a: 93) vinda de Oriente, mandada trazer da Sicília pelo Infante D. Henrique, por volta do ano de 1425 (IVBAM, s. d.).

As plantas foram sujeitas a um processo de “aclimatização” e uma parte significativa da densa floresta autóctone (a tal “madeira” que deu o nome à ilha) foi queimada para dar lugar aos canaviais (Vieira, 2004). A paisagem da ilha foi-se redesenhando, assim como a cor da sua população – aos povoadores brancos, juntaram-se os negros, quando as exigências da planta, as adversidades do terreno e a falta de mão-de-obra se tornaram evidentes. Essa foi a pedra de toque para a afirmação do tráfico negreiro madeirense, estabelecendo rotas de navegação entre as Canárias, Marrocos, Angola, Cabo Verde, São Tomé, Guiné, Lanzarote, Fuerteventura... (Vieira, 1996).

2. A glocalização e o Vale de Chelas

Quantas entradas para o mundo a partir de tantas marginalidades contidas nas encostas deste vale!... (Gaspar, 2014).

Oriundo do Japão dos anos 80, o termo glocalização ganhou expressão no Ocidente com Roland Robertson (1995), estendendo-se assim a ideia de globalização a um conceito multidimensional, feito a partir de envios e reenvios, num malabarismo de trocas: do global para o local e vice-versa.

Como aponta Habibul Haque Khondker (2004: 6), a glocalização envolve a mistura, ou a articulação de dois ou mais processos, na qual um deles deve ser local.

A aclimação da planta da cana-de-açúcar vinda do Mediterrâneo ao solo madeirense, que exigiu procedimentos e desenvolvimentos técnicos apropriados (dos quais o engenho de água é exemplo), bem como a adaptação dos escravos ao novo território, trazendo consigo usos e costumes que ainda hoje ecoam na alimentação e em certos ritmos e danças do folclore madeirense (Vieira, 1996), são uma manifestação de interação entre o global e o local e o reflexo de toda uma estratégia de desenvolvimento a que se pode chamar glocalização.

Foi da Madeira que as canas partiram em direção ao Brasil, dando início ao Ciclo do Açúcar, o valioso “ouro branco”, usado para fins medicinais e gastronómicos no Velho Mundo.

Inúmeras voltas ter-se-ão dado neste ciclo, para que de Cabo Verde tenham partido as canas que estes imigrantes africanos cultivam hoje no Vale de Chelas e para que delas se extraia o *grogue*, distribuído pela comunidade cabo-verdiana em garrafas reutilizadas – como a de cerveja portuguesa que se vê na fotografia que a Figura 4 apresenta: uma natureza morta com um punhado de feijões cabo-verdianos mesclados; a imagem de Nossa Senhora de Fátima; uma velha embalagem de detergente com cerca de um terço do seu interior preenchido



Figura 4 · Fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara, da série *Transportadores de Memórias*, (2014).

Figura 5 · Fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara, da série *Transportadores de Memórias*, (2014).

com água e outros elementos que lembram a miscigenação de povos e a mistura de sangues, crenças e tradições que nas margens do Atlântico se cruzaram.

Muitas são as evidências, nestas imagens, do processo de deslocalização e reterritorialização destas famílias cabo-verdianas. As fotografias de Bettencourt da Câmara têm por objetivo reconstituir os factos, repensando as origens e refletindo no contínuo processo de globalização que os Descobrimentos geraram e de que estes produtos “glocais”, a cana-de-açúcar e o *grogue*, são o eco e a memória.

Os agricultores cabo-verdianos trabalham em Chelas como o fariam no seu local de origem, porém, ajustando o seu ancestral conhecimento e domínio das técnicas de cultivo às particularidades do terreno. Não sendo um produto autóctone, a cana-de-açúcar cabo-verdiana adaptou-se ao solo do Vale de Chelas (Figura 5), tendo estes homens e mulheres aprendido a laborá-lo de acordo com as suas características e potencialidades.

No entender de António Covas, os produtos “glocais” contam a história do lugar, por serem “geradores de capital social”, “produtos com identidade” e “veículos de comunicação simbólica com o exterior da região” (Covas, 2009: 10). Assim, estas imagens contam também outras histórias, as da miscigenação do território de Chelas.

Os cabo-verdianos e outros africanos (agora marvilenses), vieram das ex-colónias para Portugal, na sua maior parte, no final dos anos 70, princípio dos anos 80. Muitos, habituados ao campo, viveram inicialmente nos bairros de lata que existiam pela cidade, tendo sido depois realojados em prédios de habitação social no bairros de Marvila. Foi o caso destas pessoas, cujos filhos, alguns já nascidos em Portugal, se viram obrigados a emigrar para a Suíça, ou para o Luxemburgo. É lá que chegam algumas destas garrafas de *grogue* e melão.

Conclusão

Transportados pelos oceanos, sobretudo no Atlântico, num vai e vem entrecruzado no tempo e no espaço, viajaram: a cana-de-açúcar, o açúcar, os escravos, mas também uma cultura profundamente enraizada e um saber-fazer, cuja origem se esbate, se dissolve e se reinventa.

Pretendeu-se assim demonstrar de que forma sementes do Passado crescem nos nossos dias em Lisboa, pela mão de cabo-verdianos, estabelecendo relações históricas, geográficas, e culturais interessantes de refletir no campo da arte e que este projeto fotográfico vem evidenciar.

As memórias de Rodrigo Bettencourt da Câmara dos canaviais e da aguardente de cana da ilha da Madeira, cruzam-se com as memórias trazidas pelos agricultores cabo-verdianos da sua terra natal; interseitam-se e confrontam-se, harmonizam e convivem, como naquele fim de tarde soalheiro em que se sentaram à mesa e beberam juntos um copo de *grogue*.

Referências

- Covas, António (2009) "Glocalização, Reterritorialização e Transformação da Paisagem Agro-Rural: algumas Reflexões a Propósito", *Revista Portuguesa de Estudos Regionais*, N° 20, 7-11.
- Gaspar, Jorge (2014) *Os transportadores de memórias*. Catálogo.
- Diawara, Manthia (2009) *Edouard Glissant: One World in Relation* – Trailer – TWN [Consult. 2015-01-12] Filme. Disponível em <URL: www.youtube.com/watch?v=hBfSKmo0mPQ
- IVBAM (s. d.) *Cana-de-Açúcar*. [Consult. 2015-01-12]. Disponível em <URL: www.ivbam.gov-madeira.pt/cana-de-acucar-1316.aspx
- Khondker, Habibul Haque (2004) *Glocalization as Globalization: Evolution of a Sociological Concept*. *Bangladesh e-Journal of Sociology*, Vol. 1, No. 2. July. [Consult. 2015-01-12]. Disponível em <URL: www.mukto-mona.com/Articles/habibul_haque/Globalization.pdf
- Robertson, Roland (1995) "Glocalization: Time-Space and Homogeneity- Heterogeneity", in Mike Featherstone, Scott Lash, and Roland Roberston (eds.) *Global Modernities*, London: Sage, pp. 25-44.
- Vieira, Alberto (2004) *As Ilhas, a Cana de Açúcar e a História do Meio Ambiente*. Centro de Estudos de História do Atlântico: Funchal. [Consult. 2014-01-12]. Disponível em <URL: www.madeira-edu.pt/Portals/31/CEHA/bdigital/hsugar-sugambiente.pdf
- Vieira, Alberto (1996a) "Escravos com e sem Açúcar na Madeira", *Actas do Seminário Internacional Escravos com e sem Açúcar*, Centro de Estudos de História do Atlântico, Secretaria Regional do Turismo e Cultura: Funchal, 93-102.
- Vieira, Alberto (1996b) *Na Madeira Escravos com ou sem Açúcar*. Centro de Estudos de História do Atlântico: Funchal. [Consult. 2014-01-12]. Disponível em <URL: www.madeira-edu.pt/Portals/31/CEHA/bdigital/hm-esc-4-canas.pdf

A pintura de Lincoln Guimaraes Dias enquanto uma dialética entre a ordem e o caos

The Lincoln Guimaraes Dias's painting while a dialectic between order and chaos

RAFAEL RESENDE*

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

*Artista visual; pesquisador, graduado em fotografia.

AFILIAÇÃO: Artista Visual; Pesquisador. Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); Centro de Artes (CAR); Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA). Rua: Padre Humberto; n° 17; Vila Garrido; Vila Velha; Espírito Santo; Brasil. Caixa Postal: 29116430. E-mail: rafael.t.resende@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta o artista Lincoln Guimaraes Dias, do ponto de vista geral enquanto a construção de sua poética em quase trinta anos de carreira, a partir da dicotomia por ele criada entre a ordem e o caos nas muitas camadas sobrepostas em suas obras.

Palavras chave: Arte Capixaba / Pintura Contemporânea / Processo de Criação.

Abstract: *This article presents the artist Lincoln Guimaraes Dias, from the point of view of his nearly thirty year career, and from the dichotomy he created between order and chaos in many overlapping layers of his works.*

Keywords: *Local art / Contemporary Paintings / Creation Process.*

Introdução

O presente discurso pretende, a partir da pintura do artista Lincoln Guimaraes Dias, demonstrar sua poética enquanto plano de processo e conteúdo investigativo em um método dialético a fim de ilustrar de modo racional e poético a

construção de embate que o autor faz entre conceitos e plásticas em suas composições pictóricas. Trata-se então de um trabalho onde o processo de criação de Lincoln é demonstrado em paralelo a sua produção, logo, o texto é conduzido como um ensaio na medida em que expõe todo o evento de maneira experimental enquanto tentativas de comunicação.

Visto que tal ensaio utiliza linguagens tanto denotativas como conotativas, para potencializar conceitualmente o discurso, uma noção geral da filosofia ocidental europeia é apropriada aqui para servir de ferramenta para construção do diálogo, entretanto tal projeto dialético não se presta a fundamentar uma tese e uma antítese como utilitários para uma síntese: a intensão da dialética aqui é pensar o embate de meios em si mesmos, que é apenas mais uma coexistência de narrativas distintas em nossa condição contemporânea (a busca não é por uma resposta na síntese, mas pelo valor sensível de se mediar visões/questões do indivíduo e da vida).

1. Geração 80, Lincoln e sua formação.

Natural do estado do Espírito Santo, o artista Lincoln Guimarães Dias nasceu em Cachoeiro de Itapemirim a 6 de novembro 1962 (Enciclopédia Itaú Cultural, s/d). Formou-se em Artes Plásticas na Universidade Federal do Espírito Santo (1984-1988) e concluiu respectivamente seu Mestrado (1997) e Doutorado (2005) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo com orientação do semioticista Erik Landowisli. Desde 1986 dedica-se a produção artística, sobretudo à pintura participando de mostras individuais e coletivas no Espírito Santo e Rio de Janeiro. Paralelamente à produção artística, manteve sempre um forte interesse pelas teorias da arte na necessidade de explicar o fenômeno artístico, seus estudos permeiam a semiótica do círculo de A. J. Greimas e sua pesquisa mescla a semiótica juntamente a retomada da produção pictórica na pintura. A partir de 1991 passa a exercer atividades de ensino (leciona as disciplinas de pintura e desenho), pesquisa e extensão na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e se considera um professor-artista e um artista-professor por retroalimentar tais fazeres com a experiência advinda de ambas as partes (o mesmo sempre se coloca em uma relação de dualismo, vemos então a fonte de inspiração de sua criação), portanto a vivência acadêmica induz a vivência do atelier. Suas influências no início de sua carreira foram principalmente o artista paulista Nuno Ramos e o artista local Sami Hilal, ambos da geração 80, com o respaldo de que Hilal além de ter começado anterior a década de 1980 lecionava na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) na época que Lincoln completava sua graduação.

Lincoln, bem como Sami Hilal e Nuno Ramos, na década de 1980 aderiu a uma pintura matérica e uma busca por suportes onde a tinta mesclava com outros componentes para revelar em, um mundo de texturas e relevos, composições impactantes os quais ilustravam, em outra dimensão do sublime, a relação entre arte e vida na sua proximidade e no seu distanciamento (devido à tradução de seus meios) exprimindo a pesada carga que era ser pintor naquela época. A pintura retorna nesta época, em relação a grande quantidade de produção artística, não só pela necessidade do prazer/alegria de se pintar e/ou o apelo do mercado de arte em se vender pintura (o que nunca deixou de fazer), mas tem como característica principal a liberdade de expressão e pensamento que o artista conquistou através de batalhas de muito tempo (culminando nesta época até o nosso presente momento), conseqüentemente produzia visitando diversos "tempos" históricos da arte, deixando de lado o "tempo linear" e a noção de morte que a vontade de superação de estilos artísticos trazia. Sobretudo podendo fazer diversas referências e citações, enfim, uma mistura de estilos, tempos, com suportes diferenciados, uma explosão de ideias (não havia a necessidade de existir uma vanguarda, muito menos a pintura necessitava estar com o título de "mais nobre das artes").

A proximidade de Lincoln com a vida em sua obra, naquele momento, pode estar principalmente na adição de recortes de jornais aos seus trabalhos juntamente com tinta vinílica e acrílica sobre tela. As composições eram abstratas, contudo as palavras, e os signos a que elas representam, recorrem a um aspecto figurativo concreto. Logo, mais uma vez, fica explícita uma relação de embate entre meios distintos coabitando o mesmo habitat na poética deste artista. O sentido concreto, objetivo e figurativo das palavras se diluem no caos gerado pelo gesto e a espontaneidade violenta das cores. O que aparentemente parecia um trabalho aleatório era e ainda é um minucioso processo que passa por vários estudos em formatos menores para depois ir para os maiores suportes alcançando assim o renome de obra: Lincoln sempre foi um metucioso pesquisador, ou seja, mesmo em meio a um caos destrutivo de uma criação expressiva, ainda assim criou desde o início de sua carreira uma metodologia de construção plástica.

Alguns quadros representam ainda mais a influência da expressividade da década de 80 na medida em que a colagem e a tinta vinílica abstraem totalmente as palavras e referências do jornal enquanto objeto. Nas Figura 1 e Figura 2 podemos ver trabalhos os quais a desordem é mais imperativa, as cores branca e preta (presentes em todo o trabalho de Lincoln até a contemporaneidade) e o jornal praticamente todo tomado pelo processo. Podemos interpretar a ordem nos respectivos quadros como um produto fruto da reorganização de materiais,

antes organizados, que foram desorganizados na medida em que foram destituídos de suas primeiras funções, portanto ordenação na produção de Lincoln é o fazer da composição pictórica.

2. A pintura enquanto dialética do processo de vida e vivência artística.

O trabalho artístico de Lincoln é cerceado pelos costumes de sua vida, seu senso de ordem desde organizar todo o equipamento nomeando cada ferramenta e pigmento de cor a dividir e seguir cada etapa do processo de criação influenciam consideravelmente as series nas quais ele trabalha, assim como toda sua vida é influenciada pela vivencia de sua pesquisa pictórica. Mas toda esta ordem é base e sustentação para a construção de um caos, este por sua vez advém pela admiração do artista por tal meio, de modo que a fusão de ambos é fruto da consciência e autonomia da vida sob a obra durante os anos seguintes de produção.

Geralmente nestes anos iniciais o trabalho começa assim que o artista delimita as matérias a serem utilizados (em meio a uma ordem), logo após ele mistura os materiais criando um caos (que de certa maneira ainda é previsível ao artista) para só assim (em meio a um caos) ele recompor este emaranhado a uma ordem do caos, ou quase uma síntese deste fazer dialético em busca de uma clareza.

Este estudo de caso faz uso de uma apropriação poética do termo dialética para mensurar a ambivalência da obra do artista. A dialética pode ser descrita como o método do diálogo. Uma discussão na qual há contraposição de idéias, onde uma tese é defendida e contradita logo em seguida, uma espécie de debate, sendo ao mesmo tempo, uma discussão onde é possível divisar e defender com clareza os conceitos envolvidos. Foi desenvolvida por diversos filósofos como Platão e Hegel. Para Platão a dialética é o único caminho que leva ao conhecimento verdadeiro. Pois a partir do método dialético de perguntas e respostas é possível iniciar o processo de busca da verdade, sendo o segundo alcançado apenas através da dialética, da investigação de conceitos. Em Hegel, a dialética se movimenta da seguinte forma: primeiro existe a tese, que é a idéia, gerando uma antítese, que se contrapõe à primeira, surgindo assim à síntese, que é a superação das anteriores. Hegel aplicava esse raciocínio à realidade e aos diferentes momentos da história humana, a síntese representa a superação da contradição. Já partindo do método de apropriação poética do termo aqui proposto a dicotomia entre ordem e caos geram o trabalho e a vida de Lincoln, todavia não em uma verdade e nem em uma superação da contradição, mas em uma norma a ser cumprida para se viver e trabalhar. Para Lincoln o percurso do artista serve ao autoconhecimento do ser.

Em seus trabalhos mais recentes da chamada serie branca, iniciada na década de 1990, o artista conteve seus gestos e materiais caracterizando um



Figura 1 · Lincoln G. Dias (1988), Sem Título.
Tinta Vinílica, Cola e Jornal sobre tela, 50x100 cm.

Figura 2 · Lincoln G. Dias (1989), Sem Título.
Tinta Vinílica, Cola e Jornal sobre tela, 40x100 cm.
Destruída.

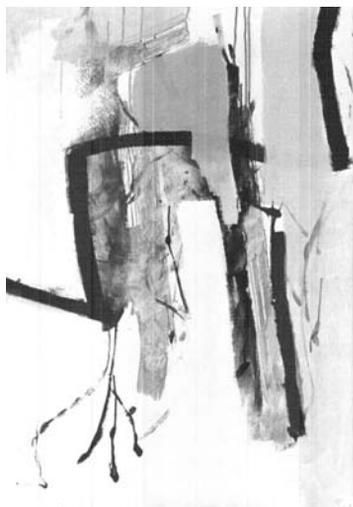


Figura 3 · Lincoln G. Dias (c. 1992), Sem Título.

Vinílica sobre papel, 70×102cm. Acervo Particular.

Figura 4 · Lincoln G. Dias (c. 1990), Sem Título. Vinílica

e Jornal sobre tela, 106×102 cm. Acervo Particular.

Figura 5 · Lincoln G. Dias (2014), 1-2014. Acrílica

e Vinílica sobre tela, 160×200 cm. Acervo Particular.

Figura 6 · Lincoln G. Dias (2014), 2-2014. Acrílica

e Vinílica sobre tela, 160×200 cm. Acervo Particular.

trabalho mais reduzido e maduro, do ponto de vista linear (sem juízo de valor), em que o embate entre o caos e a ordem é mais velado numa constante na qual não se julga bem ou mal, mas a qualidade da fluidez dos movimentos e das forças ali contidas. Na mesma série Lincoln utiliza apenas tintas vinílica e/ou acrílica sobre tela. Começa a pintar de uma maneira mais descontrolada e um pouco improvisada com cores mais escuras, depois em alguns pontos ele cobre certas partes com tinta mais clara ou branca, mas tal veladura deixa transparecer a presença da tinta anterior naquele espaço (diferente dos primeiros trabalhos da série, quando o branco cobria de forma opaca e a dicotomia fica mais aparente, Figura 3 e Figura 4), repetindo este processo diversas vezes o resultado são as várias camadas veladas e o processo de criação mais exposto de modo que as formas e linhas caminham por todo o espaço deixando sinais de sua passagem e de sua existência frágil e fugaz.

Mas recentemente na Série Branca o artista retorna a utilizar outras cores em sua paleta de modo leve e translúcida. Logo a experiência do intermédio entre valências distintas processualmente através dos anos trouxe à investigação um estágio de conquista de uma harmonia para toda esta vivência de embate como podemos ver nas Figura 5 e Figura 6.

Conclusão

Em quase trinta anos de carreira o artista Lincoln Guimarães Dias sempre utilizou a pintura como seu principal meio de produção artística, diferente de suas maiores influências do início de seu processo, Sami Hilal e Nuno Ramos, Lincoln continuou investigando a pintura e o fazer imagético enquanto os últimos com o passar do tempo se voltaram mais para o pensamento do tridimensional que do pictórico. Suas obras são construídas a partir de várias camadas nas quais sobre o suporte representa o caos da forma que a matéria ali inserida é posta, e a ordem pelo método de pensamento que a própria matéria se reorganizara numa tentativa de composição disciplinada. Todavia as questões abordadas não prestam para construir uma ordem total ou geométrica, entretanto construir uma ordem dinâmica (passando a ideia que as coisas estão se movendo) e fluida, que reflete a vida e a condição contemporânea dos sujeitos, e, com o artista, podemos compreender que os meios não justificam o fim, contudo demonstram que ele é os próprios meios na medida em que são tensionados no passar do tempo.

Referências

Enciclopédia Itaú Cultural (s/d) *Lincoln* [Consult. 2015-01-05]. Disponível em <URL: www.

enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8978/lincoln>. ISBN 978-85-7979-060-7.

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

*In order to look at the sea through your eyes:
a vibratile body between two continents*

CLAUDIA TEIXEIRA PAIM*

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

*Artista visual, e professora de Poéticas Visuais. Graduação em História (1989) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. Mestrado e Doutorado em Artes Visuais pela mesma Universidade.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande (FURG); Instituto de Letras e Artes (ILA); Curso de Artes Visuais Licenciatura e Curso de Artes Visuais Bacharelado. Campus Carreiros: Av. Itália, km 8. Bairro Carreiros. CEP 96203-000 Rio Grande - Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: claudiapaim@hotmail.com

Resumo: Este artigo trata da poética da artista brasileira Ana Maio através da análise dos vídeos que integraram a exposição “Sei serem os próprios”. Questões como memória, arquivo e paisagem são referenciadas nas imagens produzidas e conceitos como corpo vibrátil (de Suely Rolnik) e estética de laboratório (de Reinaldo Laddaga) foram utilizados para uma abordagem crítica das mesmas.

Palavras chave: arquivo / memória / corpo / vídeo / experiência.

Abstract: This paper deals with the Brazilian artist Ana Maio's poetry by analyzing the videos which were part of the exhibition “Sei serem os próprios” (I know they are the ones). Memory, file and landscape are issues which were referred to in the images whereas concepts, such as vibratile body (Suely Rolnik's) and laboratory aesthetics (Reinaldo Laddaga's), were used in order to carry out a critical analysis.

Keywords: file / memory / body / video / experience.

Navegar entre o velho e o novo mundo

Este texto tem por objetivo analisar os vídeos construídos com a poética da pós-produção do arquivo e que integraram a exposição *Sei serem os próprios*, de Ana Maio. A artista brasileira vive no litoral sul do Brasil e é descendente de portugueses. Com a memória das histórias que ouvia, na infância, sobre a pequena cidade paterna, localizada junto ao mar, ela vai a Portugal para buscar reconhecer, na localidade de Póvoa de Varzim, os lugares que construiu em seu imaginário.

Deste encontro entre o continente americano e o europeu foram produzidos cinco vídeos, reunidos em uma única exposição, onde a artista usou narrativas visuais, sonoras e textuais tecidas com registros da paisagem; com a história de seus antepassados investigada em fontes primárias e com registros de ações e de percursos realizados nos dois países.

Foram analisados, então, os vídeos *Porção*, *Árvore de Costados*, *Cortejo* e *Destino Póvoa de Varzim*, que foram projetados. Também *Paragem de leitura* e a sua articulação em uma videoinstalação. Este material constituiu a exposição *Sei serem os próprios* que foi montada na cidade de Porto Alegre (Brasil) e em Póvoa de Varzim (Portugal), em 2013. Ana Maio a realizou por ter sido atravessada, quando pequena, pela narrativa paterna daquelas terras distantes e, agora, por ter experimentado a confluência entre suas imagens mentais e o percorrer e registrar espaços e situações em terras onde era, simultaneamente, estrangeira e familiar.

A metodologia utilizada na construção do presente texto parte da experiência de ter visitado a exposição tomando contato com este material e percorrendo o espaço alterado pela videoinstalação e projeções. Posteriormente, foram reunidos escritos da própria artista e conceitos com os quais buscou-se amplificar os sentidos produzidos.

1. Tantas imagens...

Ana Maio vive na cidade de Rio Grande, cuja praia, chamada Cassino, é dita como “a maior praia do mundo”, com um litoral liso e plano ao sul do Brasil. Talvez seja pela percepção a partir do corpo, do contato com tão extensa planície, de sentir na pele o roçar da areia que voa açoitada pelo vento, que se criou o mito de tal grandeza (que, inclusive, parece não ter fundamento científico). Mas os corpos são impressionáveis.

A larga faixa de areia que se vislumbra a partir do mar estende-se silenciosa e vazia em direção ao horizonte onde funde-se com o liso verde dos campos. Esta parte do Brasil, o extremo sul, já próximo da fronteira com o Uruguai, é um vasto território pouco povoado por humanos, mas onde habitam aves, insetos e animais marinhos.

Pela beira do mar pode-se ir até a barra do Chuí, onde um estreito braço de água divide os dois países. O Cassino compreende mais de 200 km de uma única praia plana e inóspita. Nela, quase não se encontram casas, mas pequenas ruínas e abrigos precários isolados entre si. Há dois faróis: o Sarita é triste e desocupado, mais além, o Albardão surge como um dos últimos lugares habitados. Depois, apenas a ventania, a areia e o mar agitado e cinzento.

Esta descrição visa provocar sensações: alertar para a grande solidão pressentida nesta paisagem. Como viver em tal lugar e não ter seu corpo inquietado por tanto espaço? Como olhar esse mar e não imaginar seu outro lado, a outra margem com sua gente e lugares descritos por seu pai? Esse homem que veio de Póvoa de Varzim e mansamente lembrava de sua terra natal e dela contava histórias.

Para a teórica brasileira Suely Rolnik o *corpo vibrátil* é aquele atravessado pela alteridade. Desestabilizado pelo outro – aqui, a alteridade é tanto o mundo como o pai – que lhe penetra intempestivamente através de todos os sentidos. Este *corpo vibrátil* produzirá significados que não estão escritos previamente: surgem da experiência, compostos com a subjetividade e as forças que lhe tocam e constituem. O *olhar vibrátil* não é aquele que se lança *sobre* alguma coisa, mas *com* e como *parte* dela (Rolnik, 2006: 15). Assim pode-se pensar o olhar, o corpo de Ana Maio construindo-se com as paisagens brasileiras e portuguesas e a sua memória.

Observa-se o corpo dessa artista ao viajar e encontrar em Póvoa de Varzim, os lugares, cheiros e sons que habitavam seu imaginário. Ela refez percursos que outros pés já trilharam, abriu documentos e investigou tempos e origens. Desenvolveu um protocolo de várias ações que geraram imagens em si mesmas ou foram matéria-prima de registros. Com eles foram compostos os vídeos que integraram a exposição. Nesta análise, é considerado ainda o corpo do participante que também vibra ao contato com todo esse material.

Árvore de Costados é um vídeo onde se vê fragmentos de documentos manuscritos com caligrafia antiga. São atas e certidões, com dados sobre seus antepassados, encontradas pela artista nas cidades portuguesas do Porto e Póvoa de Varzim. Ana Maio criou um vídeo onde há sobreposição lenta tanto de imagens quanto de sua própria voz que lê datas, nomes e circunstâncias. Um dado importante é que esse áudio inicia e termina com dois longos efeitos de transição, *fade in* e *fade out*, assim ao princípio parece que se escuta murmúrios longínquos (são aqueles que emergem da memória?). Pouco a pouco, os sons vão se tornando mais audíveis para, depois de um certo tempo, novamente irem desaparecendo (estarão retornando para o esquecimento?).

Já em Porção, o som do mar é alto e forte. Em um primeiro plano, há o gargalo



Figura 1 · Registro da video instalação com Paragem de leitura. (Ana Maio, 2013)

de uma garrafa a despejar um pouco de água no mar: água do mesmo Oceano Atlântico, mas colhido em sua outra margem. A ação era verter uma porção do mar da costa brasileira, na portuguesa e, depois, despejar, no Cassino, um pouco do mar de Portugal. É a fusão das águas como metáfora para a fusão dos corpos: da artista com a paisagem e suas memórias, de seu trabalho com o corpo do público.

Cortejo são imagens capturadas pela artista ao refazer, em Póvoa de Varzim, o percurso do cortejo oficial, de 1909, quando foi colocada a pedra fundamental de um monumento em homenagem a seu avô. Escuta-se sua própria voz ao ler o documento que narra tal trajeto. Já *Destino Póvoa de Varzim* foi construído com imagens gravadas da janela do metrô, durante a viagem entre a cidade do Porto e Póvoa de Varzim.

Paragem de leitura é onde se combinam paisagens da praia do Cassino, lembra-se que é onde a artista vive, com a praia de Póvoa de Varzim. Ela senta de frente para o mar e lê o memorial de seu avô. Assim, produziu um composto com paisagem e memória (Figura 1). Para Ana Maio “a paisagem teve um efeito profundo sobre os pensamentos e interpretações, decorrente da maneira como foi sentida através do corpo”. (Maio, 2014: 3848). Com este vídeo foi realizada uma videoinstalação. Outra possível paisagem oferecida para ser percorrida pelo visitante?

2. Sei serem os próprios

O título da exposição remete a uma expressão com a qual Ana Maio se deparou ao ler a certidão de casamento de seu avô. Indica a legitimidade dos declarantes, atesta a veracidade do que foi dito através da presença e escuta oficial. Há uma confluência de interesses entre quem professa algo e quem atesta. Assim, pode-se pensar que esta operação continuou na exposição: foram reapresentados os arquivos e documentos e exibidos os percursos. Alguns são os arquivos da própria artista, outros de instituições portuguesas. Mas o fato é que ela os fundiu proporcionando um material que é de terceira ordem, da pós-produção do arquivo.

Sei serem os próprios foi composta por quatro projeções simultâneas cujos áudios se confundiam no espaço gerando uma situação bastante onírica, com sussurros e pálidas imagens. Para a videoinstalação houve a sobreposição de tecidos transparentes onde a projeção se multiplicava nas finas camadas que pendiam do teto até quase o chão. No seu livro *Estética de laboratorio*, o filósofo argentino Reinaldo Laddaga, ao tratar da arte contemporânea, ressalta a ideia de colaboração e de processos abertos e experimentais, como os realizados em laboratórios. No presente texto, interessou tomar a experiência da artista que alterou arquivos através de práticas de pós-produção oferecendo vídeos com

imagens impuras. Ana Maio afirma: “nesse contexto, a poética é o agenciamento do olhar que reorganiza as formas sociais em novos enredos, num laboratório de experimentação de lugares de memória perpetuados de um outro tempo” (Maio, 2014: 3856-57).

Para concluir, ressalta-se que Ana Maio partiu de sua experiência, memória e arquivos pessoais e os utilizou como matéria-prima, juntamente com ações que concebeu e desenvolveu, seus registros e outros arquivos documentais, produzindo uma exposição onde a experimentação foi o ponto forte. Olhar o mar passou a ter a mediação de seu próprio corpo – olhar com os olhos da artista. Assim, ela nos emprestou seus olhos para uma viagem entre espaços e tempos diversos.

Referências

Maio, Ana. *Narrativas da Memória e Poética da Pós-produção do Arquivo*. Anais do 23º Encontro da ANPAP “Ecossistemas artísticos”, 2014. [Consult. 2014-12-02]. Disponível em <URL: <www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simp%C3%B3sio07/

Ana%20Maio.pdf>

Laddaga, Reinaldo (2010). *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Rolnik, Suely (2006). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/UFRGS.

Além das Obras: o artista colombiano Oscar Murillo e o brasileiro Thiago Martins de Melo

Beyond the works: the Colombian artist Oscar Murillo and Brazilian Thiago Martins de Melo

NEIDE MARCONDES* & NARA MARTINS**

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

*Artista visual e professora universitária. Par acadêmico externo desta revista.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto das Artes. Rua Dr Bento Teobaldo Ferraz, 271. Bairro: Barra Funda. CEP 01140-070 - São Paulo, SP. Brasil.

**Artista visual e professora universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (Brasil-SP), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), Curso de Graduação de Design (CD), Grupo de Pesquisa/CNPq - Design, Teoria e Projeto. Rua da Consolação, 896, Prédio 9, 01302-907, São Paulo, Brasil.

Resumo: O mundo da arte contemporânea manifesta-se nos mais vários procedimentos, atitudes, formas que possibilitam o conflito hermenêutico. Neste texto estão exemplificados as obras de dois artistas: o colombiano Oscar Murillo e o brasileiro, Thiago Martins Melo. Ambos mundializantes expõem suas obras que são sutilmente formantes do corpo social-vivencial.

Palavras chave: arte contemporânea / latino americana / interpretação / instalações / pictorialidade.

Abstract: *The world of contemporary art is manifested in more various procedures, attitudes, ways that allow the hermeneutic conflict. In this paper are exemplified the works of two artists: the Colombian Oscar Murillo and the Brazilian, Thiago Martins Melo. Both international exposes his works that are subtly formants of social-experiential body.*

Keywords: *contemporary / Latin American / interpretation / facilities / pictorialidade.*

Introdução

O mundo da arte contemporânea, nesta atualidade hipermoderna, manifesta-se nos mais variados estilos, procedimentos, formas, atitudes e possibilita o conflito de interpretações. A interpretação não é expressão de certeza absoluta. A arte nasce da atividade do artista, o artista é a origem da obra, mas quando em evento excede sua intenção permitindo a abertura indefinida de críticas e interpretações. A crítica interpretativa renuncia a descrição nostálgica metafísica e traz para o presente a comemoração, a rememoração (Vattimo, 1991). Ler, interpretar a história, o objeto, o produto artístico é tentar o desvelamento dos vários contrastes das situações diversificadas e coexistentes.

A compossibilidade da obra exhibe e permite a separação do que pode ser desvelado além do visualizado. A obra demanda mundos; o mundo aberto ultrapassa a obra e se projeta além. O mundo aberto pela obra situa-se além da realidade materialmente presente e eleva as diferentes espécies dos mundos abertos, de mundos possíveis (Cauquelin, 2010).

As obras são claramente epocais; o caráter época da obra está na ideia de ser capaz de sempre fundar um período e em torno do qual se desenrolam e se organizam acontecimentos e movimentos estético-históricos.

Se o artista narra sua história/obra, a proposta de interpretação é um trabalho ativo de ver o ser-aí-obra; abre-se uma sequência ilimitada de leituras interpretativas e permite a descontextualização para uma nova outra situação. A obra inaugura os mundos históricos.

A arte mantém vivo o conflito mundo e terra. Interpretar a terra como a coisidade matéria, técnica, instrumentação que abre o mundo, a mundanização que se declara em várias interpretações (Heidegger, 1962). É o dialogar com o chamado mistério da obra na tentativa de um (des) ocultar, de um (des) velar. Ao registrar e interpretar artistas desta contemporaneidade, torna-se significativo demonstrar material ou parte do material iconográfico pouco divulgado no meio cultural da América Latina e no mundo globalizado.

O artista Oscar Murillo, conhecido como El Burrito

Entre os muitos artistas contemporâneos, em suas várias narrativas e inventivas está o caso do colombiano Oscar Murillo, conhecido como *El Burrito*. Oscar, 28 anos, presente no círculo artístico internacional, chamado de o *Basquiat* do século XXI. Ele sabe que a arte é ou está volúvel, efêmera, mas não pensa nisso. Quer apenas trabalhar, produzir. Quando comparado a Jean-Michel Basquiat (Figura 2) o artista colombiano Oscar Murillo (Figura 3) assim se expressa: que o mundo de hoje é de esteroides e o passado é relembrado e retomado como

farsa. Está condizente com a teoria do universo como sistema distante do equilíbrio com suas instabilidades e bifurações, é o fim das certezas.

Muitos críticos definem o presente artista como um modismo/fenômeno. O artista se diz preparado para trabalhar e diz que assim chegou simplesmente com seu trabalho que é representado por David Zwirner, uma das mais prestigiadas galerias de todo o mundo. Os colecionadores apostam em suas obras. Seu quadro *Sem Título* (Figura 1) alcançou próximo de 400mil dólares. Em finos traços de nanquim, seus desenhos ocupam o espaço e no meio o escrito *Burrito*, em amarelo brilhante.

Burrito trabalha com materiais que recolhe dos diversos espaços. Exibe em performance a violência do homem em relação aos animais. Na performance intitulada *Animais morrem por comer demais!*, sobre as peles de animais, pessoas praticam yoga em louvação ao assunto (Figura 4).

Neste mundo atual são vários os modos de interpretar a arte e muitos artistas narram e exibem seus produtos permitindo perceber a terra da obra e o desvelar do seu mundo. Um dos projetos do artista consistiu em cobrir carteiras escolares de várias partes do mundo e alunos desenharam suas ideias e vivências e tudo se tornou uma criação final. É a arte, segundo o artista, em linguagem intercultural. Torna-se claro que é uma revelação sutil desta estética da iminência (Canclini, 2012).

Oscar Murillo trabalha com performances e instalações e os mais variados materiais, assemblages, pinturas e grafites.

Sua mais nova experiência artística foi a Mercantil Novel (Figura 5). Murillo convidou treze funcionários da fábrica Colombina de doces, onde sua mãe trabalhava, instalou as máquinas em uma galeria de arte moderna em Manhattan a fábrica de chocolate de em sua cidade natal. Os colombianos iam de metrô até a galeria de Manhattan, escolhida para serem feitos os chocolates e outros doces em mesmo tipo de engenhoca, que trabalhavam na Colômbia. Os doces foram congelados para compor o momento apocalíptico da exposição junto a chamada máquina/escultura; no vernissage os visitantes poderiam comer os doces, mas após pagariam pelo doces/obras. Uma experiência para discutir comércio, a globalização, imigração e trabalho.

A sensibilidade distópica de Oscar Murillo demonstra sua vivencia socioeconômica do seu país narrada sutilmente em suas obras.

O jovem artista brasileiro, Thiago Martins de Melo

Thiago Martins de Melo (Figura 6) de São Luís do Maranhão, nascido em 1981, é vencedor de prêmios e suas obras foram expostas na última Bienal de São



- Figura 1** · Oscar Murillo, Sem título, 2011.
Figura 2 · Auto-retrato, Jean-Michel Basquiat, 1982.
Figura 3 · Foto de Oscar Murillo.
Figura 4 · Oscar Murillo. Performance "Animais morrem por comer demais!" Londres, 2011.

Paulo, Brasil, 2015. Mestre e doutor pela Universidade Federal de Pernambuco, não se inquieta com o mercado da arte.

Thiago instala objetos pictóricos parecendo usar a situação do espelho. Há um mundo especular local de identidade e alteridades. "O estádio do espelho como formador da função do eu" (Lacan, 1998: 96).

Diante da obra do artista o espectador percebe a desordem do mundo/natureza/sincretismo. Elabora e labora suas obras em orgasmo dionisíaco. Trabalha sistematicamente e desenvolve suas pesquisas pictóricas em suas obras que ultrapassam o Estado do Maranhão, Brasil e consegue os rumos de uma mundialização. É professor da universidade no seu estado e sua vivência foi em um casarão colonial entre bibliotecas e conhecimentos artísticos que proporcionaram desenhar precocemente. Adentrou-se em assuntos da filosofia, economia e história. Declara que seu trabalho é um mergulho no tempo, na sua região e na sua gente.

"O prazer de pensar não é só sentimento de poder, senão o prazer de criar (inventar), pois toda atividade impressa em nossa consciência, é a consciência de uma obra" (Nietzsche, 1999: 59).

Os títulos que nomeiam suas obras indicam o caminho para a interpretação. Thiago afeito em estudos da psicologia trabalha como exorcizar culpas e medos tal como na imagem Artemisia-gentileschi violentada-ou ogum toma o poder das mulheres de 2010 (Figura 7).

Nesta obra a culpa de Ogum como representação de São Jorge na religião católica é uma imagética soberba do sangue, em obra de óleo sobre tela de 2010 em tons de cinzas, azuis e em vermelho o próprio artista como personagem da tela.

Na tela Cama de Ulisses ou herança de Iroco, a culpa do Ogum relaciona-se com o prazer, o prazer de assumir a morte (Figura 8). O artista espelha-se nas figuras dos orixás, divindades das religiões afro-étnicas.

Melo trabalha as margens, as bordas, as fronteiras que demonstram a vida e a situação da obra grega da volta de Ulisses a sua terra (Figura 9).

Em obra apocalíptica simbólica o artista se coloca heoricizado por seu ato de resistencia, trabalha em perspectiva geométrica simbólica, elabora o centro e as bordas com imagens que demonstram a vida, o sacrifício e o simbolismo dos santos. São os mesmos azuis, cinzas, tons de branco e o vermelho que envolve a figura principal. No topo a imagem figura taurina anunciando a composição imaginal.

Se Jacques Derrida (1980) tece em palavras, textos já redigidos, Thiago desconstrói-o (Figura 1) produzindo outras imagens. O artista executa em suas obras um novo figurativismo. Em êxtase coloca seus experimentos e experiências de vida de seu tempo e do seu povo.

Viabiliza suas produções em dípticos, trípticos e polípticos, revelação da



Figura 5 · Oscar Murillo. *Mercantil Novel*, Nova Iorque, 2014.

Figura 6 · Foto de Thiago Martins de Melo

Figura 7 · Thiago Martins de Melo. *Artemisia-gentileschi violentada-ou ogum toma o poder das mulheres*, Exposição Rumos, Itaú Cultural, São Paulo, Brasil, 2010.

chamada arte emergente do seu país. Pensa em (des) velar uma situação distópica. Seus trabalhos não se enquadram em caixas estereotipadas do pensamento anglo eurocêntrico. Sua pictorialidade expressionista expressa o sincretismo cultural e religioso latino americano.

Suas instalações expõem o convívio com os contrários em narrativa neobarroca. Neste mundo atual são vários os modos de interpretar a arte e muitos artistas narram e exibem seus produtos permitindo perceber a terra na obra e o desvelar do seu mundo.

Em sua última instalação na 31ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo de 2014, Thiago quer demonstrar a escultura/ objeto e suas obras pictóricas (Figura 10). A obra *Martírio*, de Thiago Martins de Melo, é composta por esculturas de caboclos do vodum – religião africana com adeptos em São Luís do Maranhão, terra natal do artista. Entende-se por vodum como cultos trazidos para o Brasil e para as Américas pelos escravos, que se originaram a partir da herança cultural afro, onde surgiram variantes religiosas: candomblé, umbanda.

A instalação presta uma homenagem as centenas de Martírios Amazônicos, trabalhadores e líderes comunitários que morreram anonimamente em luta pela defesa da terra. *Martírio* ocupou um espaço no andar C do nobre pavilhão da Bienal.

A instalação do artista não é uma imagem como representação de balcão de objetos, mas uma multiplicidade de mundos possíveis. A instalação como arquitetura espacial, espaço/temporal promove interpretações múltiplas (Eco, 1992). A obra não é resultado acabado de uma prática e sim uma obra-procissão. Figuras indígenas, totens de materiais reciclados modelados são pictorialmente trabalhados. O olhar passa destas figuras e se direcionam às paredes onde estão fixadas, que denotam e conotam o homem, a natureza, o trabalho e suas condições no mundo amazônico. A obra pictórica não é uma imagem, não representa objetos, nem um conjunto ordenado de objetos do mundo, mas possibilita o reconhecimento destes que passam por um filtro conceitual e reconstroem uma inter-relação com pontos de vista.

A instalação erige e causa abertura na qual se instala (Marcondes, 2002). Heidegger (1962) propõe a busca na essência da obra: a obra, naquilo que é por si próprio. Mundo e obra, abertura e fundo dançam colocados um no outro como que em um abraço mortal (Cauquelin, 2011).

No estudo da cultura contemporânea, no caos paradoxal e na desordem organizada estão as incertezas próprias de uma hipermodernidade na qual vivemos, refletindo as situações regionais, a glocalidade da vivência (Martins, 2006). A realidade é invadida pela atividade poética que a transforma em ficção



Figura 8 · Thiago Martins de Melo. *Cama de Ulisses ou herança de Iroco*, Exposição Rumos, Itaú Cultural, São Paulo, 2010.

Figura 9 · Thiago Martins de Melo. *Ouroboros do sebastianos albinos*, Exposição Rumos, Itaú Cultural, São Paulo, 2012

Figura 10 · Thiago Martins de Melo . *Martírio*, 31ª Bienal Internacional de São Paulo, Brasil, 2014. Foto dos autores.

e portadora de expressivas tipologias; tais representações longe de serem claras são obscuras, desconstruídas, mas dão acesso aos mundos possíveis.

Assim é o caráter fundante da obra. Nasce não para uma necessária futura fruição estética, mas como apelo que pretende refundar a sistemática das coisas e tentar levar o homem a outra posição neste atual mundo líquido.

Referências

- Canclini, Nestor (2012) *Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: EDUSP, ISBN 13: 978-85-314-1369-8
- Cauquelin, Anne (2011) *No ângulo dos mundo possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, ISBN 978-858063-031-2
- Derrida, Jacques (1980) *La carte postale*. Paris: Flammarion, ISBN 2082125165.
- Eco, Umberto (1992) *Le limites de l'interprétations*. Paris: Grasset, ISBN: 9782246447818.
- Heidegger, Martin (1978) *A origem da obra de arte*. São Paulo: Perspectiva, ISBN 972-33-0910-6
- Lacan, Jacques (1998) *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, ISBN:9788571104433
- Marcondes, Neide (2002) (DES) *velar a arte*. São Paulo: Editora Arte e Cultura,
- Martins, Nara S. M. (2006). *The conscience of sustainability in Brazilian contemporary design*. The sustainable design is realized in the São Paulo city at Florescer and Aldeia do Futuro. In: 2006, DESIGN RESEARCH SOCIETY INTERNACIONAL
- Nietzsche, Friedrich (s.d) *Estética y teoría de las artes*. Madrid, Paidós, ISBN: 84-339-1360-3
- Vattimo, Gianni (1991) *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós, ISBN 972-708-155-X

2. Artigos originais por convite *Original articles by invitation*

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

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

JOSEP MONTOYA HORTELANO*

Artigo completo enviado a 8 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015.

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

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

Resumen: Los trabajos de Oriol Vilapuig adoptan la forma de ensayo como procedimiento y metodología. Ensayo entendido como forma de estudio e indagación abierta (que no necesariamente tiene que llegar a conclusiones), Y, y ensayo también como forma de definir o poner en cuestión los límites de nuestra experiencia, mediante la tradición, entendida en sentido literal como "aquello que nos precede", de ahí el constante uso de la cita en la obra de Vilapuig, que se sirve en especial del dibujo y la escritura para abordar temas como el cuerpo, el deseo, el erotismo (y su carácter sagrado), la pérdida, el miedo o el tiempo.

Palabras clave: Ensayo / cita / indagación / tradición / erotismo / significación.

Abstract: *Oriol Vilapuig artworks take the form of essay as a procedure and methodology. Essay understood as a form of study and open inquiry (not necessarily to reach conclusions), and essay also as a way to define or to question the limits of our experience, through tradition, understood literally as "that which precedes us", hence the constant use of quotation in the work of Vilapuig. This author uses mainly drawing and writing to address issues as the body, desire, eroticism (and its sacredness), loss, fear, or time.*

Keywords: *Essay / citation / inquiry / tradition / eroticism / significance*

Introducción

Si contemplamos que Michel de Montaigne en sus Ensayos, considera al hombre y a el mismo en particular como objeto de estudio que demuestre la dualidad inherente al individuo y las convenciones que le atenazan como ser humano, e intentar a través de la re-lectura de la tradición, (entendida como la suma de elementos que nos enriquecen, no como el peso a asumir de una carga indiscriminada) ubicarse en un estado, en el cual la certeza no es una constante y el devenir es un continuado ejercicio de remodelación de lo conocido, el tiempo que nos separa de Montaigne, se convierte en este artículo, en una elipsis temporal de un único discurso, el cual viene dado por esa eterna oscilación entre ser, pensar y hacer, que persigue desde siempre al ser humano.

Cualquier reflexión sobre estas tres acciones, conlleva “cargas de profundidad” contra uno mismo y en el caso concreto, del individuo que ha elegido la creación como territorio en el que ubicarse, se convierten en continuadas pruebas (internas) de acierto – error con uno mismo.

Que es generar obra plástica, lenguaje visual, arte o pintura en concreto, sino la conjunción de ser pensar y hacer...? En definitiva, averiguaciones sobre uno mismo, sobre lo vivido, pensado o realizado, desde actuaciones, que frecuentemente, son mas emotivas que eruditas. El deseo de confirmación y traducción de la emoción, conlleva “Ensayos” sobre lo que se “es” y sobre lo que se percibe, sea esto: cosa, espacio, lugar, persona, idea o pensamiento. Por tanto el “encuentro” entre lo exterior y lo interior, a manera de nueva realidad que necesita objetivarse, conlleva la aceptación de nuevos modelos combinatorios, deshacer lo configurado y testar las posibilidades de las nuevas topografías que se presentan.

Es en estas nuevas topografías oscilatorias del ser, que se sitúa el tan funesto deseo de Oriol Vilapuig de mantener el equilibrio entre “Lo que apremia desde fuera y lo que asalta desde dentro...” (Roma, 2012)

El artista

Oriol Vilapuig (Sabadell 1964), Oriol Vilapuig nació en Sabadell en 1964 donde actualmente vive y trabaja. Estudió en l’Escola d’Art Eina (1982-1985) (Barcelona) posteriormente se licenció en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Ha realizado exposiciones individuales en Casa sin Fin (Madrid 2014), Galería Joan Prats (Barcelona 2011) Fundación La Caixa (Lérida 2008), Galería La Caja Negra (Madrid 2008) Fúcares (Madrid 2002). Su obra se encuentra en colecciones como museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Álava, La Caixa, Banco de Sabadell, Wilner Foundation de San Francisco California, Universidad de Valencia etc.

Esta larga trayectoria, viene marcada, por lo que en palabras de Antoni Marí llama “una rara, y a veces violenta confrontación entre el mundo del arte y la afirmación de la vida”

Afirmación que se realiza a través de la visión que Vilapuig percibe de un extenso y complejo mundo en el que el arte y la creación, actúan –a veces- como sismógrafos, anticipatorios de tribulaciones posteriores.

En el prólogo de una publicación de Claude Cuénot sobre Teilhard de Chardin, se apunta que:

El científico - al igual que el artista- está injertado de vidente y profeta ... Teilhard, subraya Cuénot, es un "visual" ... "Ver" es el rasgo típico de su espíritu. Se esforzó ante todo por ver y comunicar a los otros su propia visión... (Cuénot, 1966: prólogo)

No sería excesivo asimilar estas afirmaciones a la tarea artística y en el caso que nos concierne, a la concepción que Oriol Vilapuig tiene sobre la tarea artística: comunicar su visión del arte y desde el arte en relación a la complejidad del ser.

Si la ciencia tiene la misión de investigar la comprensión del mundo para ubicar en el individuo; El arte nace de la necesidad de asimilar y equilibrar, en el tiempo y espacio, las influencias e impactos que producen la percepción del mundo en el individuo, de aquí su carácter trascendente, también de aquí su relación con lo más íntimo del ser que lo genera, el contacto con la propia intimidad, conduce a la exploración de la dualidad perenne que nos habita, de esto es de lo que habla Vilapuig en un ejercicio de "lanzadera temporal" como demostración de que los apegos, deseos, anhelos, incertidumbres, temores y miedos del individuo se manifiestan hoy como en el pasado. Lo escatológico, forma parte de lo trascendente y más desde la "muerte de Dios". La predominancia del hombre como centro del mundo percibido, conlleva el paso de la estética "angélica o de "oro divino" a la estética de lo cotidiano y en su avanzar hasta el momento actual, a la estética del fragmento y en consecuencia, a la estética del residuo, tanto físico, como moral, confirmando una topografía oculta de estudios y referencias pre-claras al respecto de la disolución del individuo en función de un marasmo de expectativas y estrategias orquestadas por ámbitos "necesitados" de su disolución y por tanto de su anulación como potencial activo.

Es en estas topografías por las que Vilapuig traza sus itinerarios, que lo retrotraen del pasado al presente, del cuerpo al deseo, de lo narrado a lo vivido, de la reflexión a la realización, del pensamiento a la acción, pero acción sin objetivo único o definitivo, así lo manifiesta su obra, con su carga de ironía, poesía, sarcasmo y transcripción visual de deseos, apetitos y temores humanos.

La obra

Desde sus inicios, la técnica del dibujo ha supuesto para Oriol Vilapuig una base de afirmación de su pensamiento y de su "ubicación mental" respecto al estudio de lo humano y de lo mundano. La pintura, en su caso, actúa como constatación de lo largamente debatido en la mente, en los escritos o en el bloc de dibujo, es en sí, un

fotograma del “continuo desfilarse” de posibles situaciones i/o percepciones. Este carácter definitorio como obra, es el que combate Oriol Vilapuig al hacer referencia a Montaigne y a sus ensayos, se halla en el derecho de afirmarse, contradecirse, citarse, repetirse e incluso ignorarse como autor. La obra pierde su carácter unívoco o definitivo dentro de un proceso, para convertirse en proceso en sí, lo transitorio, lo accidental, lo periférico, lo marginal, se transforma en el eje de su actuación, dando lugar a una sucesión de estímulos a manera de imágenes o textos que pueden presentársenos como aparentemente inconexos, pero que se sustentan en la voluntad investigadora de Vilapuig sobre oportunas, por no decir sabias, referencias, que le dan “esa convicción” de que el camino trazado desde el “yo” analizado, desde el “yo” observado desde el “yo” confrontado con el mundo o con la soledad del estudio, es el correcto.

El artista explora la vida, se pierde en ella y se reencuentra en ella (Cattiaux, 1998, Cap. XXXI)

La obra, así, pasa de ser ‘oleo sobre tela,’ a ser ‘lápiz sobre papel’ o ‘fotocopia’ (Figura 1, Figura 2), hay en este momento del proceso de Vilapuig, una “correspondencia utilitaria y conceptual” con la precariedad y contingencia del momento. El desapego, como reacción a las presiones y exigencias de un entorno marcado por excelencias, previsiones de crecimiento y expectativas de aumento del consumo.

Los trabajos de Oriol Vilapuig (según el mismo artista) adoptan la forma de ensayo como procedimiento y metodología. Ensayo entendido como forma de estudio e indagación abierta (que no necesariamente tiene que llegar a conclusiones), y ensayo también como forma de definir o poner en cuestión los límites de nuestra experiencia, mediante la tradición, entendida en sentido literal como “aquello que nos precede”, de ahí el constante uso de la cita en la obra de Vilapuig, que se sirve en especial del dibujo y la escritura para abordar temas como el cuerpo, el deseo, el erotismo (y su carácter sagrado), la pérdida, el miedo o el tiempo.

Es manifiesta la voluntad de análisis, tanto de situaciones, como de comportamientos, así como la reacción visual y plástica que suscita ese continuo “preguntarse”, el solo intento de percibir en conjunto los “itinerarios y derivaciones” de la obra, es un ejemplo de cómo la topografía podría llegar a “confundir el mapa con el territorio”. Su “clasificación” -si esto es posible- suscita un anhelo de comprensión unitaria de “diferentes” que en conjunto, y como máximo exponente, tendrían la capacidad, parafraseando a Enrique Vila-Matas (2014), de desvelar... “El misterio del mundo”. En sí, las obras recientes de Vilapuig, configuran un anhelo sin pretensiones de una comprensión a ser posible, si no enciclopédica, si clarificadora de los eternos temas que pueblan la complejidad que nos rodea: Corpus, Eros, Fisuras, Mundi, Polípticos... etc.

Que pensar, cuando se considera material visible y clasificable, los estudios y referencias a los que se ha tenido acceso, no como justificación erudita i/o

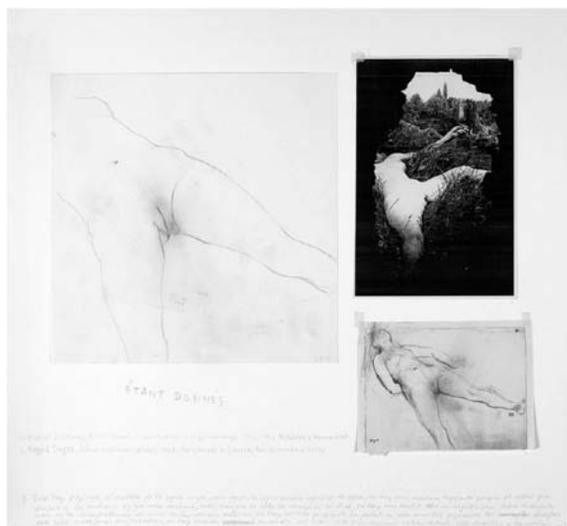


Figura 1 · Oriol Vilapuig. *Étant Donnés*, 2014. Lápiz y fotocopia sobre papel 46x50,5 cm.

Figura 2 · Oriol Vilapuig. *Mundi*, 2008. Lápiz de color sobre estampa digital, 54x77 cm.

académica, si no, sólo por necesidad pura de deseo de comprensión y saber interior...? Que pensar, cuando se considera la propia web como una herramienta que muestra lo conseguido, no como algo definitorio, si no como algo inconcluso y que por encima de la función mediática, se mantiene como un ente activo que genera posibilidades combinatorias, de reflexión y se apercibe como un dietario de lo pensado, de lo vivido, de lo ideado, de lo constatado o de lo ignorado...?

La obra, su obra, actúa como diario que abarca la oscilación entre el ser, pensar y hacer, sin pretensión alguna de trascendencia o de dogmatismo. Quizás, la relación que mantiene Vilapuig con aspectos docentes en edades tempranas, lo salvaguarda de las "profundidades o alturas" de lo trascendente, para acercarnos a lugares perdidos de nuestra inocencia y curiosidad para con el mundo.

Conclusión

El conjunto de lo expuesto, configura a manera de fragmentos la posible o imposible conclusión de este artículo. Como concluir lo inconcluso...? Como cerrar el deseo de conocer y de conocerse...? La conclusión...? Quizás el planteamiento sea la continuidad de percibir como "constante" la necesidad de interrogarse, ensayarse, para intentar equilibrar el "ser, pensar y hacer", en medio de la intoxicación continua del vivir acéfalo, que se presenta como norma, desde estrategias cada vez menos sutiles. Estrategias, que se adivinan, ante cualquier intento de establecer puentes entre lo que somos y como actuamos. Es la "lógica-ilógica" de la costumbre y del miedo más antiguo ante lo incierto y ante la incomodidad que provoca nuestra imagen reflejada en acciones, que se han basado, desde tiempo, en convenciones impuestas y pocas veces contrastadas con lo verdaderamente necesario para construirnos como seres armónicos.

De aquí, la necesidad de pensarnos y saber-nos como fragmentos imperfectos y necesitados de otras "partes" para llegar a configurar un todo en el que el presente, encuentre indicios que permitan "surfear" el estado de desencanto ante lo percibido y lo vivido. Si para esto, es necesario utilizar lo irónico, lo imperfecto, lo escatológico o lo oscuro de nosotros mismos, bienvenido sea, quizás así conjuraremos nuestros fantasmas, liberándonos así de tan funestos deseos.

Referències

- Cattiaux, Louis (1998). *Física y metafísica de la pintura: Obra poética*. Tarragona: Arolas editors. ISBN: 2084-95134-03-9.
- Cuénot, Claude (1966) *Teilhard de Chardin*. Barcelona: Labor, Nueva colección, nº24.
- Roma, Valentin (2012) "Desocupar el miedo, habitar la imagen", In Oriol Vilapuig (2012) *La por mes antiga*. Catálogo de la exposición Galeria Joan Prats, 1 desembre – 4 febrer 2012. Barcelona: Galeria Joan Prats.
- Vila-Matas, Enrique (2014) *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Editorial Seix Barral. Biblioteca Breve (Grupo Planeta). ISBN: 978-84-322-2113-2

Paragens de nenhum lugar

Landscapes from nowhere

ANTÓNIO DELGADO*

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

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

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

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

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

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

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

1. Bilbao

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Paisagem urbana e património

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

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

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

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

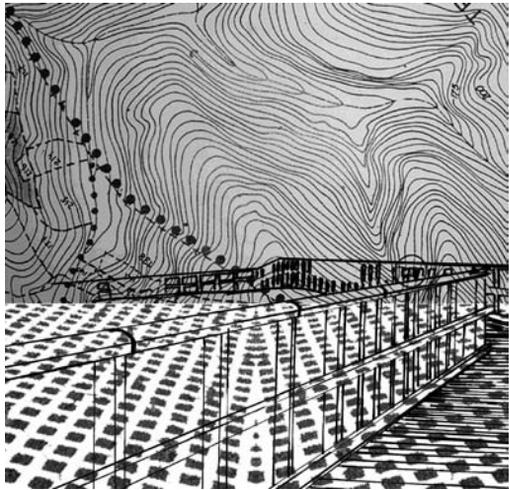


Figura 1 · Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa, Sem título, 2010. Cortesia dos Autores.

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

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

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

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

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

3. Universalidade sem Paredes

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

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

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

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

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

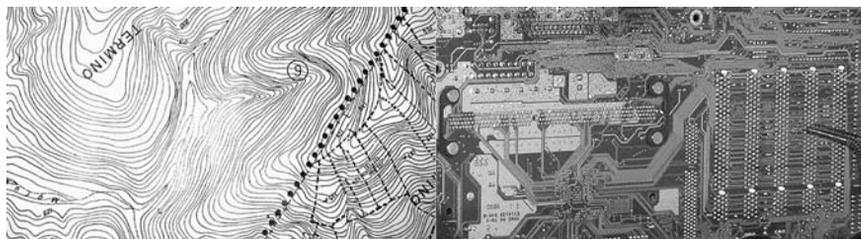


Figura 6 · Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa, *Sem título*, 2010. Cortesía dos Autores.

Figura 7 · Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa, Catálogo sala de exposiciones de Barakaldo, 2008. Cortesía dos Autores.

Figura 8 · Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa, *Sem título*, 2010. Cortesía dos Autores.

Figura 9 · Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa, *Sem título*, 2010. Cortesía dos Autores.

Figura 10 · Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeaskoa, *Sem título*, 2010. Cortesía dos Autores.

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

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

Referências

AAVV (1995) *Diccionario de Mitología*

Griega y Romana. Barcelona: Editorial

Larousse Planeta.

Delgado, Antonio; Lekerikabeaskoa,

Amaya & Vivas, Isusko (2014) *Amaya*

Lekerikabeaskoa & Isusko Vivas. Catálogo.

Fundacion Bilbao Bizcaya Kutxa Fundazioa.

Bilbao: Colegio de Abogados del señorío de Bizcaya.

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

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

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 Académicos 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 retractar a publicação.

Editores

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de género, 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 académicos 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.

4. 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, 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 (eliminar a 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 (eliminar a 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 & Manesch, 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

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

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), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). En 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).



ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós-graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre coletivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É 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 reconstrução.



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).



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, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art in Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en *Lo tecnológico en el arte*. Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea Euskal Herrian*. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). El video, 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).



MARLICE 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 Papasseit (secção de arte), localizada na Praça Gisbert, 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 cidadanias 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>

Há um compromisso entre o artista e a sociedade. Não é possível retirar a arte do seu contexto social. Neste projecto, em que se desafiam os criadores a pesquisar a obra de outros criadores, reúnem-se aqueles artigos que melhor demonstram a responsabilidade e a solidariedade entre os criadores e os seus pares sociais. São obras, artistas, projetos, plataformas de intervenção, projetos que enfatizam as relações sociais como suporte.

Sob esta temática geral foram reunidos 25 artigos para este número 6 da Revista Croma, em linhas de exploração variadas e mantendo a elevada internacionalização da revista: mais de noventa por cento das publicações são exógenas à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa ou do CIEBA, a sua unidade de investigação. Este é um indicador procurado e atingido de modo consistente em todos os exemplares publicados até hoje, e que se espera poder afirmar com continuidade.

As diferentes perspetivas apresentadas nos variados artigos expõe a obra de autores que exploram dimensões relacionais ou perante as quais o espectador é convocado a deslocar o seu posicionamento, a desassossegar-se. A implicação surge como resultado da articulação expressiva dos recursos mais variados, em constante mistura, exibindo o modo como as dimensões materiais e ideais são fundadoras das diversas propostas.

Nesta revista não há indiferença, há diferenças.

ISBN 978-989-8771-23-0



9 789898 771230 >

Crédito da capa: Pedro Hurpia. Vista da Instalação *Ateliê Monitorado*, 2006. *Site-specific* para o Ateliê Aberto, Campinas. Óleo sobre tela, madeira, cadeiras. Dimensões variadas. Foto cedida pelo artista.