



Revista **CROMA**, Estudos Artísticos
Volume 5, número 9, janeiro–junho 2017
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 5, número 9, janeiro–junho 2017,
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 >
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >
<http://www.ebscohost.com>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico > <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index > <http://www.oaji.net>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- SIS, Scientific Indexing Services >
<http://sindexs.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVREI»
> <http://portalnuclear.cnen.gov.br>

Periodicidade: semestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Divulgação: Isabel Nunes

Logística: Lurdes Santos, Conceição Reis, Rosa Loures

Gestão financeira: Isabel Vieira, Carla Soeiro

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: Ali Schachtschneider, *Vivorium:*
wetgarment. 2015. Fotografia. Cortesia da artista.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Filipe Lourenço Marques

Impressão e acabamento: Eurodois

Tiragem: 250 exemplares

Depósito legal: 355952/13

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 2182-8547

ISSN (suporte eletrónico): 2182-8717

ISBN: 978-989-8771-66-7



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 +351 213 252 115 / F +351 213 470 689
Mail: congressocso@fba.ul.pt

Conselho Editorial / Pares Académicos

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:

ALMERINDA LOPES
(Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo,
Centro de Artes, Vitória)

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)

ANGELA GRANDO
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES)

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)

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA
(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande
do Sul, Instituto das Artes)

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, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

LUÍSA SANTOS
(Portugal, curadora independente)

MARCOS RIZOLLI
(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO
(Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG), Escola de Belas Artes)

MARILICE CORONA
(Brasil, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes)

MARISTELA SALVATORI
(Brasil, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes)

MÒNICA FEBRER MARTÍN
(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES
(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP)

NUNO SACRAMENTO
(Reino Unido, Scottish Sculpture
Workshop, SSW)

ORLANDO FRANCO MANESCHY
(Brasil, Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte)

PAULA ALMOZARA
(Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica
de Campinas, Faculdade de Artes Visuais)

RENATA FELINTO
(Brasil, Ceará, Universidade Regional do Cariri,
Departamento de Artes Visuais)

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-16
Entendimento, plasticidade e a viragem educativa JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>Understanding, plasticity and the educational turn</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-16
2. Dossier editorial	2. Editor's section	18-32
In Pure Print: Um diálogo com o legado de Marques Abreu MARISTELA SALVATORI	<i>In Pure Print: A Dialogue with the Legacy of Marques Abreu</i> MARISTELA SALVATORI	18-25
Lizângela Torres em Incursões Noturnas: notas sobre a poética das sombras EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	<i>Lizângela Torres in Night Incursions: notes on the poetics of the projected shadows by the artist</i> EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	26-32
3. Artigos originais	3. Original articles	34-159
Vinicius Dantas e a expansão tecnológica do corpo FÁBIO OLIVEIRA NUNES	<i>Vinicius Dantas and the technological expansion of the body</i> FÁBIO OLIVEIRA NUNES	34-44
Encuentro con la artista emergente brasileña Guga Szabzon: breve acercamiento a su trayectoria e inmersión en su proyecto artístico "Mapas" MARÍA DOLORES GALLEGO	<i>A meeting with the emerging Brazilian artist Guga Szabzon: a brief overview of her career and an analysis of her artistic project entitled 'Mapas'</i> MARÍA DOLORES GALLEGO	45-55
A Desfiguração do Eu: Dead Inside, um livro de artista e uma exposição de São Trindade ALICE GEIRINHAS	<i>The Disfiguration of the self: Dead Inside, an artist book and an exhibition of São Trindade</i> ALICE GEIRINHAS	56-63
Dana Fritz inspirada por la naturaleza MARÍA ANTONIA BLANCO ARROYO	<i>Dana Fritz inspired by nature</i> MARÍA ANTONIA BLANCO ARROYO	64-70
Montes brancos e espelhos d'água BEATRIZ PIMENTA VELLOSO	<i>Among white hills and water mirrors: poetics of Bia Martins</i> BEATRIZ PIMENTA VELLOSO	71-81

Salirse del encuadre. La transgresión del tiempo y el espacio en la animación en el "campo expandido" de David Fidalgo DANIEL RODRÍGUEZ-PALACIOS	<i>Getting out of the frame: the transgression of time and space in David Fidalgo's animation in "expanded field"</i> DANIEL RODRÍGUEZ-PALACIOS	82-91
O poema Marcelo Ariel, ou como nos tornamos sóis ÂNGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA	<i>The poem Marcelo Ariel, or how we become suns</i> ÂNGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA	92-97
Porque sou imperfeita: THE END, a ópera VOCALOID "sem" humanos" ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA	<i>Because I am imperfect: THE END, the "humanless" VOCALOID opera</i> ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA	98-114
El cuerpo extendido: indumentaria mutante en la obra de Ali Schachtschneider ELENA FERNÁNDEZ-NÓVOA VICENTE	<i>The extended body: mutant clothing in the work of Ali Schachtschneider</i> ELENA FERNÁNDEZ-NÓVOA VICENTE	115-123
Rosendo Cid y el juego de cuestionar el Arte IRIA GARCÍA BECERRA	<i>Rosendo Cid and y the game of challenging Art</i> IRIA GARCÍA BECERRA	124-133
El pelo tejido. Una aproximación al pelo como material artístico en la obra de Basilisa Fiestras NURIA BOUZAS LOUREIRO	<i>Woven hair. An approach to hair as artistic material in the work of Basilisa Fiestras</i> NURIA BOUZAS LOUREIRO	134-144
O Livro dos Arrependimentos: Emblemas de Maria do Céu Diel BRUNA PENNA MIBIELLI	<i>The Book of the Regrets: Emblems of Maria do Céu Diel</i> BRUNA PENNA MIBIELLI	145-159
4. Croma, instruções aos autores	4. Croma, instructions to authors	162-188
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	162-163
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	164-166
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	167-172

Chamada de trabalhos: IX Congresso CSO'2018 em Lisboa	<i>Call for papers: IX CSO'2018 in Lisbon</i>	173-175
Croma, um local de criadores	<i>Croma, a place of creators</i>	176-186
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	176-186
Sobre a Croma	<i>About Croma</i>	187
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	188

1. Editorial

Editorial

Entendimento, plasticidade e a viragem educativa

Understanding, plasticity and the educational turn

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Enviado a 15 de março de 2017 e aprovado a 16 de março de 2017

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

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: j.queiroz@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Há na arte contemporânea uma tendência anti-plástica que beneficia as abordagens relacionais, numa perspetiva da viragem educativa. A viragem educativa anota-se em diferentes áreas de intervenção, seja no discurso artístico, curatorial, mediático e de gestão institucional através da convocação de novos públicos, visitantes, uso de redes e dispositivos móveis, novos espaços de exigência mais lúdica, mais implicação formativa dos artistas na produção de discursos sobre a arte, novas soluções de inserção académica, como a pesquisa baseada na prática, entre muitas outras instâncias. Esta reflexão organiza o conjunto de artigos reunidos no número 9 da revista *Croma*, que toma a implicação como elemento de interrogação meta-linguística. **Palavras chave:** estética relacional / educational turn / implicação / intervenção.

Abstract: *There's an anti-plasticity trend in contemporary art that benefits relational approaches, in the perspective of the "educational turn". The educational turn is noticed in different intervention areas, whether artistic, curatorial, or whether mediathic and institutional management: through the convening of new audiences, visitors, the use of networks and mobile devices, new art / leisure spaces, a more formative involvement of artists in the production of discourses on art, new solutions of academic integration such as practice based research, among many others. This reflection organizes the set of articles gathered in the issue of Croma journal, which takes the implication as a meta-linguistic question mark.* **Keywords:** relational aesthetics / educational turn / implication / intervention.

1. Da estética relacional à viragem educativa

A dimensão anti-plástica afirmou-se com uma plena intencionalidade na convocação de relacionamentos logo na concepção artística. O artista vem assumindo uma responsabilidade curatorial ao incluir como suporte as conexões sociais que activam a obra. As peças propostas carecem não de canais de comunicação, mas são elas mesmas os canais que as fazem existir. O paradigma é cada vez mais relacional (Bourriaud, 2009) ao mesmo tempo que a criação de públicos entra dentro da esfera de ação do autor: o público já espera ser interpelado, convocado, parece reclamar maiores parcelas de intervenção.

Esta é uma tendência turbulenta e apelativa que se consolida em torno dos olhares atentos do art world: perde-se univocidade, descartam-se os guardiões da legitimação (Bourdieu, 2001) diminui-se o peso do *gatekeeping* (Lewin, 1942; Shoemaker & Vos 2009). Aqui os territórios alargam-se, tornam-se coincidentes com os mapas, com as derivas do espaço urbano, a cidade torna-se um novo suporte, os ambientes informais tornam-se oportunidades para uma maior intervenção educativa do autor (Huerta, 2016).

É um dos aspectos multiformes do “educational turn” nas artes (O’Neil & Wilson, 2010), termo que talvez possamos traduzir por “viragem educativa”. A viragem educativa possui múltiplas áreas de intervenção: quando o discurso artístico, curatorial, mediático e de gestão institucional se orienta para uma maior interação relacional, através da convocação de novos públicos, mais visitantes, mais interação pelas redes e dispositivos móveis, mais implicação informal através de novos espaços e de novos circuitos de circulação, mais implicação formativa dos artistas na produção de discursos sobre a arte, mais ênfase na formação artística através dos mais recorrentes mestrados e doutoramentos, com novas soluções de inserção académica, como a pesquisa baseada na prática, entre muitas outras instâncias (Queiroz, 2013).

2. O Congresso CSO como instância geradora

Assim se articula uma rede suporte que se interlaça cada vez mais na geração artística: o discurso artístico inclui dentro de si as relações, sejam ao vivo ou mediatizadas. O autor é o seu próprio curador e gestor da sua educação ao longo da vida.

Este é também um aspeto determinante do Congresso CSO (Criadores Sobre outras Obras) que se tem assinalado em Lisboa, na Faculdade de Belas-Artes. É uma plataforma anual onde os artistas articulam discursos sobre outros artistas, gerando novas relações e revelações, e privilegiando os idiomas ibero-americanos para reagir ao centrismo norte-europeu. Aqui, nesta revista, centramos aquelas instâncias de implicação, comprometimento, intervenção. Talvez se dê lugar a

modos implicados, relacionais, criadores de ligações, de redes mais ou menos políticas, no sentido da sua atualidade social.

Aqui a publicação dos escritos de artistas por outros artistas selecionados segundo esta vertente da intervenção constitui uma possibilidade de agregar autores, tendências, preferências e motivações em tempo real.

3. Esta revista Croma

A secção editorial deste número da revista Croma nº 9 reúne dois artigos por pares académicos da revista. De Rio Grande do Sul, Brasil, Maristela Salvatori, no artigo "In Pure Print: Um diálogo com o legado de Marques Abreu," traz-nos notícias do "Encontro Internacional de Gravura *In Pure Print* – FBAUP, 2016" coordenado por Graciela Machado e decorrido no Porto, onde com o pretexto do diálogo com o legado de Marques Abreu (fotógrafo e gravador da primeira metade do século XX) convocou artistas de diversas instituições ibero-americanas.

Também de Rio Grande do Sul, Brasil, Eduardo Vieira da Cunha no artigo "Lizângela Torres em Incursões Noturnas: notas sobre a poética das sombras," reinterpreta o mito da criação da pintura, como delineação das sombras, a propósito das fotografias noturnas de Lizângela Torres.

Na secção de artigos originais a concurso são reunidos 13 artigos aprovados pelo Conselho Editorial para este número.

O artigo "Vinicius Dantas e a expansão tecnológica do corpo" de Fábio Nunes (São Paulo, Brasil) apresenta as experiências de intervenção sobre os corpos por V. Dantas, como os dispositivos "quintestigma" ou "saudades" onde a distância e a relação é um elemento constitutivo das propostas interativas.

De Granada, Espanha, María Dolores Gallego no artigo "Encuentro con la artista emergente brasileña Guga Szabzon: breve acercamiento a su trayectoria e inmersión en su proyecto artístico 'Mapas'" debruça-se sobre a artista brasileira Guga Szabon (n. São Paulo, 1987) que aborda a temática da cartografia através de instalações de mapas confeccionados e costurados, inserindo temas como o feminismo ou um certo pós-colonialismo presente nas representações territoriais.

De Portugal, Alice Geirinhas, no artigo "A Desfiguração do Eu: Dead Inside, um livro de artista e uma exposição de São Trindade" interroga a obra autorreferencial da artista São Trindade, particularmente a exposição de fotografias intervencionadas "Dead inside" (2016, em Coimbra).

No artigo "Dana Fritz inspirada por la naturaleza," de María Antonia Blanco (Sevilha, Espanha), é trazida a reflexão a propósito da obra de Dana Fritz "Terraria Gigantica: the World Under Glass" e a inquietação sobre a sustentabilidade, nomeadamente sobre as utopias ecológicas como os maiores viveiros do planeta,

como o Biosphere 2, ou o Projecto Eden. A natureza apresenta-se condicionada, o eden está enclausurado e ficcionado, o paraíso é perdido.

Do Rio de Janeiro, Brasil, Beatriz Velloso, no texto “Montes brancos e espelhos d’água” alude as instalações de sal de Bia Martins, em que a venda desse sal em sacos assinados pela artista é um dos aspectos que integram toda uma linhagem de desindustrialização e de perda de significado das matérias.

O artigo “Salirse del encuadre: la transgresión del tiempo y el espacio en la animación en el ‘campo expandido’ de David Fidalgo” de Daniel Rodríguez-Palacios (Pontevedra, Espanha) apresenta David Fidalgo (n. Pontevedra 1989) que explora “o que a pintura não é” (Fernandes Fariña, 2010) em projeções que cruzam o vídeo e a animação.

De São Paulo, Brasil, Ângela Castelo Branco Teixeira, no texto “O poema Marcelo Ariel, ou como nos tornamos sóis,” apresenta a obra de Marcelo Ariel (n. 1968), performer e ensaísta focado neste texto conotado com o seu maior pendor literário.

O texto “Uma ária para a morte: The End, a ópera VOCALOID ‘sem’ humanos” de Ana Matilde Diogo de Sousa (Portugal) aborda a realidade pop pós humana das subculturas japonesas. Concretamente ‘THE END’, algo que se anuncia como a “primeira ópera sem humanos”, que na verdade é uma performance multimédia de Keiichiro Shibuya, encomendada pelo Yamaguchi Center for Arts and Media (2012) e protagonizada pela ídolo virtual Hatsune Miku, recorrendo a sintetizadores de voz e outras emulações. O Frankenstein é um ícone anime.

Elena Fernández-Nóvoa (Pontevedra, Espanha) no artigo “El cuerpo extendido: indumentaria mutante en la obra de Ali Schachtschneider” debruça-se sobre a norte-americana Schachtschneider que propõe séries de objetos que articulam alimentos, roupas, extensões humanas ou protésicas. O *wetgarment*, de 2015, constitui uma espécie de camuflagem auto idêntica, parte do seu projeto de revisitação ao humano carente de complementos intitulado “Vivorium”. O fetichismo da adjacência estabelece relação com a sobrevivência técnica e a impossibilidade de um corpo cultural despido.

No artigo “Rosendo Cid y el juego de cuestionar el Arte” de Iria García (Pontevedra, Espanha) apresenta um corpo construído de referências da história da arte que afirma o seu falhanço prolongado: as 365 maneiras de estar num quarto são a sua negação mútua, a afirmação contínua do mal-estar.

De Orense, Espanha, Nuria Bouzas, no artigo “El pelo tejido: una aproximación al pelo como material artístico en la obra de Basilisa Fiestras” aborda a utilização de cabelos como suporte joalheiro e artístico, recordando que já foi uma prática agremiada na França do século XIX: das joias de luto, um epígono das obsessões românticas

às apropriações de Nuria Bouzas, um sapato de cabelo, frágil como ela mesma.

Bruna Mibielli (Brasil) no artigo "O Livro dos Arrependimentos: Emblemas de Maria do Céu Diel" aborda a estética pessoal e idiossincrática presente no livro de artista de Diel, procurando ancorar referências em torno da sua iconografia.

4. Usar a arte

Podemos usar a arte, vestir a arte, estender a arte pelo corpo, inscrever os corpos na arte. Este desígnio é muito contemporâneo e ao mesmo tempo poderá ser uma deriva neo-romântica: o corpo é frágil, é tísico, é álgido, é fetichizado, é morto, é exposto como relíquia de um desejo de memória, é objeto de um olhar algo orientalista.

Surpresa que nos espera no final da revolução, o refluxo conservador, que recorda o sabor das antigas inquietações. A política de hoje é muito rápida, cheia de *pathos*, de emoções instantâneas e virais. As campanhas fazem-se com *tweets*. As emoções epidémicas ocupam a totalidade de uma paisagem doente, infirme, digitalizada (Queiroz, 2016). Assim parece mais difícil uma tábua rasa na intencionalidade artística, fazendo surgir inquietações: pode-se ser interventivo sem se perder a inocência?

Referências

- Bourdieu, Pierre (2001) «Sobre o poder simbólico». In: Bourdieu, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p.07-16.
- Bourriaud, Nicolas (2009) *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 8599102974
- Fernández, Almudena (2010) *Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra. ISBN: 978-84-8457-356-2.
- Huerta, R. (2015). "Educação artística, derechos humanos y diversidad sexual" In R. Huerta y A. Alonso-Sanz (Eds.), *Educación Artística y Diversidad Sexual* (pp. 23-42). Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia. ISBN 978-84-370-9707-7.
- Lewin, Kurt. (1942) "Forces behind food habits and methods of change". *Bulletin of the National Research Council*. 108:35-65.
- O'Neill, Paul & Wilson, Mick (2009) *Curating and the Educational Turn*. Amsterdam: de Appel Arts Center. ISBN: 9780949004185.
- Queiroz, João Paulo (2013) "Discursos da Arte em Mudança" In Cirillo, José & Grando, Ângela (Ed.) *O Sabor da sua Saliva é Sonoro: reflexões sobre o processo de criação nas artes*. São Paulo: Intermeios Casa de Livros. Pp.148-157. ISBN: 978-85-64586-44-4
- Queiroz, João Paulo (2016) "Educação artística, casos e realidades: 'infirmatiti,' ou a fraqueza analógica". In *Novos Lugares para a Educação Artística: O V Congresso Matéria-Prima*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 735 pp. ISBN: 978-989-8771-44-5. Pp 379-86. Disponível em http://congressomateria.fba.ul.pt/actas_2016.pdf
- Shoemaker, Pamela J.; Vos, Tim P. (2009). *Gatekeeping Theory*. New York: Routledge. ISBN 0415981395

2. Dossier editorial

Editor's section

In Pure Print: Um diálogo com o legado de Marques Abreu

*In Pure Print: A Dialogue with the Legacy
of Marques Abreu*

MARISTELA SALVATORI*

Artigo completo submetido a x de x de 2017 e aprovado a x de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual. Membro do Conselho editorial. Doutorada em Arts et Sciences de L'Art: Arts Plastiques. Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, Paris. Mestrado em Artes Visuais, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil.

AFILIAÇÃO: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rua Senhor dos Passos, 248, CEP 90020-180, Centro. Porto Alegre, RS Brasil. E-mail: maris@ufrgs.br

Resumo: O Encontro Internacional de Gravura In Pure Print — FBAUP, 2016, desafiou um grupo de criadores a realizarem imagens que dialogassem com o legado de Marques Abreu. Nele, os artistas convidados, foram convocados a uma imersão no legado de Marques Abreu e, por consequência, na própria cidade do Porto, para, impregnados destas impressões, realizarem gravuras para a produção de um álbum coletivo.

Palavras-chave: Gravura / fotografia / Marques Abreu.

Abstract: *The International Meeting In Pure Print — FBAUP, 2016, challenged a group of creators to make images that dialogue with the legacy of Marques Abreu. In it, the invited artists were summoned to immerse themselves in the legacy of Marques Abreu and, consequently, in the city of Porto itself, impregnated with these impressions, to make engravings for the production of a collective album.*

Keywords: *Printmaking / photography / Marques Abreu.*

O Encontro Internacional de Gravura *In Pure Print* reuniu, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), um grupo de criadores oriundos de diferentes universidades para desenvolver um projeto editorial conjunto. Tendo como ponto de partida a obra do fotógrafo, editor e gravador Marques Abreu, o encontro promoveu palestras sobre seu legado, experimentações técnicas, e descobertas e/ou redescobertas da cidade do Porto para que os artistas convidados desenvolvessem ensaios poético visuais em diálogo com a experimentação gráfica e fotográfica consolidada por Marques Abreu.

O legado de Marques Abreu

Destacando-se como fotógrafo, gravador e editor, na cidade do Porto, entre as décadas de 1900 e 1940, Marques Abreu (José Antunes Marques Abreu, Tábua, 1879 — Porto, 1958) marcou o panorama das artes gráficas e editoriais de Portugal.

Além de ter realizado um importantíssimo registro da arte e da arquitetura portuguesa, Marques Abreu também documentou paisagens e os mais variados aspectos da cultura e da vida dos habitantes da cidade do Porto (Figura 1), deixando um riquíssimo testemunho de sua época.

Nos ateliers comerciais que manteve, desenvolveu a fotografia, a gravura, a zincogravura e a fotogravura — logrou grande refinamento técnico nos processos de fotogravura, com resultados extremamente fidedignos às imagens fotográficas de referência. Ainda editou e publicou catálogos, álbuns e numerosos e variados impressos, e promoveu a divulgação de processos de fotogravura e editoração através de manuais.

Dentre o acervo de zincogravuras da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, recentemente inventariado, constam várias matrizes com o selo Marques Abreu. Uma seleção de imagens do autor, reproduzidas em zincofotogravura no Álbum do Porto, clichés e similigravuras de Marques Abreu, serviu como ponto de partida para o projeto do *In Pure Print*.

O Encontro

Concebido sob forma de uma semana de criação e imersão, o encontro, que foi precedido por alguns workshops abertos à comunidade, carregava no próprio nome (*In Pure Print*) certa ironia, quase uma provocação, visto a impossibilidade de, hoje, pensar a gravura de forma “pura”, indiferente ao que nos cerca. Num mundo com fronteiras saudavelmente permeáveis, os limites sugeridos pelas classificações constituem um terreno pouco fértil. Afirmando-se sua impureza, o evento reuniu fotógrafos, ilustradores e gravadores — professores e colaboradores



Figura 1 · Fotografia de Marques Abreu. Disponível em http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=101

Figura 2 - Sessão de trabalho com observação e reimpressão de matrizes originais de Marques Abreu, no atelier de gravura em metal da FBAUP. Disponível em <https://www.facebook.com/PurePrintClassicalPrintmakinginContemporaryArt/photos/a.567436329981210.1073741827.567423346649175/1168955463162624/?type=3&theater>



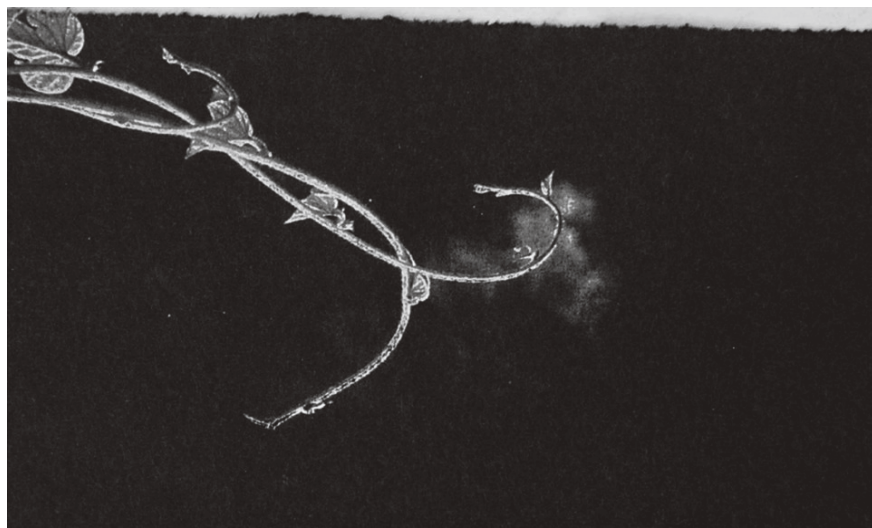


Figura 3 - Sessão de trabalho de produção das imagens para o álbum *In Pure Print* no atelier de gravura em metal da FBAUP. Fotografia de Maristela Salvatori.

Figura 4 - Detalhe da capa do álbum *In Pure Print* — arte sobre obra de Márcia Sousa (fotogravura, 2016). Disponível em <https://www.facebook.com/PurePrintClassicalPrintmakinginContemporaryArt/photos/a.567436329981210.1073741827.567423346649175/1168955463162624/?type=3&theater>

de seis universidades do Brasil, de Portugal, da Espanha e da Itália —, que foram desafiados a realizar imagens que dialogassem com o legado de Marques Abreu.

A semana do *In Pure Print* iniciou-se com uma introdução a seu legado através de palestras abertas de Pedro Aboim Borges (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL) e de Graça Silva (Escola Superior de Design — IPCA), especialistas sobre a obra fotográfica e a obra gráfica de Marques Abreu. Seguiu-se com a observação de livros e impressos produzidos em seus ateliers e o exame e a experimentação de reimpressão de matrizes originais dos Ateliers de Marques Abreu, uma atividade que foi acompanhada e, emocionadamente, comentada por um de seus antigos impressores (Figura 2).

Depois de serem levados a descobrir ou aprofundar seu conhecimento sobre Marques Abreu, o grupo de artistas convidados trocou experiências de pesquisa e conversou sobre o projeto com sua proponente, Graciela Machado. Considerando as próprias características do legado de Marques Abreu, as limitações de tempo e a infraestrutura existente, foi definido o uso preferencial de técnicas de fotogravura com fotopolímero ou fotopolímero laminado, para o desenvolvimento dos projetos. As contribuições de cada autor comporiam duas páginas soltas, em formato 32 × 24,5 cm — formato idêntico ao escolhido por Marques Abreu para o Álbum do Porto.

Após os acordos básicos e ainda antes de cada participante definir seu projeto pessoal, o grupo foi convidado a visitar uma fotomecânica em plena atividade, a Fotomecânica Molográfica, S. A., onde foram observados processos de tecnologias de impressão como a zincogravura e a fotolitogravura. Também visitou a empresa Abel Santos & Oliveira Ltda., um comércio de objetos de vidro, em fase de mudança de estrutura e endereço, como um retrato das mudanças e adaptações da cidade às novas demandas. Sobretudo, os participantes do projeto foram estimulados a errar pela cidade do Porto de forma que, impregnados por suas impressões, cada um pudesse estabelecer o viés de sua contribuição individual à produção editorial proposta.

Fiéis à proposta original do evento, com base numa “deriva experimental — gráfica e fotográfica — em torno da cidade do Porto, dos livros e das impressões e reproduções imagéticas, docufuncionais, que nela se potenciam”, e buscando explorar possibilidades do uso “de meios puramente mecânicos de reprodução de modo subordinado a propósitos artísticos, subvertendo os seus princípios tecnológicos usuais em contexto comercial” (*In pure print*, d/d), cada componente do grupo debruçou-se sobre o planejamento e a realização das imagens para composição do álbum coletivo (Figura 3), contando com o suporte de Catarina Figueiredo Marques, técnica das Oficinas de Gravura da FBAUP e da equipe de apoio.

O álbum de gravuras

Entre os participantes do encontro, haviam artistas vinculados à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, à Universidade Federal de Pelotas, à Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, à Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, à Accademia di Belle Arti di Bologna, além do grupo de professores e artistas da área do design, da fotografia e da ilustração, vinculados à Universidade do Porto, instituição proponente do evento.

Graciela Machado, professora de gravura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, e coordenadora do evento, em sua pesquisa poética pessoal, tem especial interesse pelas coisas evanescentes, *métiers* e objetos que se tornam raros. Para o projeto elaborou imagens de botões antigos, cada vez mais raros de encontrar — em desaparecimento, assim como as imagens testemunhadas por Marques Abreu.

Também vinculados à FBAUP, Rui Vitorino Santos e Júlio Dolbeth, professores na área de design e ilustração, pensaram na publicação sob diferentes ângulos. Júlio Dolbeth observou uma pequena silhueta em meio a uma paisagem de Marques Abreu e reelaborou-a com novas características.

Rui Vitorino Santos trouxe a lembrança um lugar que gostava de frequentar quando criança: os Jardins do Palácio de Cristal, onde teria vivido um leão. Assim, Rui recria uma imagem deste animal neste cenário que é um dos pontos bastante populares da cidade. Já Susana Lourenço Marques, professora de fotografia na mesma instituição, optou por trabalhar com palavras — realizando uma transcrição literal da imagem da mensagem que recebeu via celular quando do convite a participar do *In Pure Print*.

Karen Lacroix, artista canadense convidada, que ministra cursos na FBAUP na área de projetos editorial, resgatou o relato da viagem de uma rainha portuguesa para tomar posse de seu palácio. Usou como referências imagens que remetem ao universo feminino, como retratado em velhas revistas, retrabalhadas por ampliações em xerox, imaginando e construindo um quarto com um fundo rosa e muitos outros clichês do universo feminino.

Eva Figueras, professora de gravura da Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, trabalhou sobre uma imagem obtida no comércio de vidros visitados e um registro de sombra sobre pavimento, enquanto Márcia Sousa, professora de gravura da Universidade Federal de Pelotas, trabalhou “paisagens vegetais em transformação”, em consonância com a pesquisa desenvolvida em sua tese de doutorado, enfocando brotações espontâneas em construções abandonadas. Uma de suas imagens foi escolhida para figurar na capa da publicação (Figura 4).

Manuela Candini, professora de gravura da Accademia di Belle Arti di Bologna e Marta Aguilar, professora de gravura da Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, trabalharam com fotomontagens de imagens registradas pela cidade de Porto, detalhes de fachadas, grades, ruínas e monumentos. Manuela fundiu imagens dessas ruínas com a caligrafia encontrada em uma carta de Marques Abreu.

Editado o álbum de gravuras produzido pelo grupo, ele deve ser disponibilizado virtualmente. Também está em produção um jornal em impressora Riso, no formato A3, com um balanço das três edições do evento, realizadas na FBAUP. Além disso, está prevista a realização de uma exposição sobre a experiência.

A intensa e frutífera semana de imersão e criação *In Pure Print*, além de promover a celebração da herança gráfica e fotográfica de Marques Abreu, exaltou uma contemporaneidade que investiga “o puro e o impuro” e trouxe “à superfície o desejo e fascínio pela experimentação tecnológica como suporte das artes impressas”. Promoveu a partilha de conhecimentos sobre distintas tecnologias de impressão e a experimentação combinada de métodos de arqueologia tecnológica para a criação dos ensaios poético visuais, atentos às variações de forma da imagem impressa e às alterações de significado nelas implícitas (Pureprint, s/d).

Conforme bem pontua a pesquisadora Maria do Carmo Veneroso, muitas mudanças caracterizam a gravura e “grande parte da arte que vem sendo produzida” no início deste milênio, não sendo, portanto, “adequado recorrer a conceitos fixos, por tratar-se de um terreno instável e movediço, e por isso mesmo, instigante e desafiador, onde não cabem definições fechadas” (Veneroso, 2014: 182).

Esta valiosa convivência e intercâmbio permitiu uma troca de experiências ao grupo de artistas-professores e equipe envolvida, favorecendo a ampliação e enriquecimento dos conteúdos desenvolvidos em suas práticas de ensino e pesquisa. O fortalecimento de laços entre participantes, integrantes de grupos e de programas de pesquisa, possibilitou ainda a idealização de uma próxima edição do *Pure Print* na cidade de Madrid, sob coordenação de Marta Aguilar, da Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, e a perspectiva de futuros encontros em outras cidades e instituições da Europa e do Brasil.

Referências

In pure print [s/d] [Consult. 2016-05-26]
Disponível em <URL: <http://pureprint.fbaup.pt/>>

Veneroso, Maria do Carmo (2014) “O campo ampliado da gravura.” *ARJ Brasil*. ISSN: 2357-9978. Vol. 1/1. p. 171-83. Jan./Jun.

Lizângela Torres em Incursões Noturnas: notas sobre a poética das sombras projetadas pela artista

*Lizângela Torres in Night Incursions: notes on the
poetics of the projected shadows by the artist*

EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, Artista Visual. Bacharelado em Desenho pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Master of Fine Arts, City University de Nova York. Doutorado em Artes Plásticas e Ciências da Arte em Partis-1 Panthéon-Sorbonne (Paris-1).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Instituto de Artes (IA); Departamento de Artes (DAV); Programa de pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) R. Sr. dos Passos, 248 — Centro, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil. E-mail: ecunha@cpovo.net

Resumo: O artigo versa sobre o trabalho da artista brasileira Lizângela Torres (Brasil, 1989), mais especificamente a série “Incursões noturnas” quando situações obscuras são exploradas através do vídeo, da fotografia, do desenho e instalações. Pretende-se tratar sobre a poética da sombra projetada, e o seu papel como impulsionadora de um trabalho plástico. A melancolia, a aliança com a noite, e o negativo serão ligados ao mito da origem da pintura de Plínio, o Velho. É onde o desejo de figuração desta sombra pode dar uma forma aos nossos fantasmas.
Palavras-chave: Noite / sombra / ação / fotográfico.

Abstract: *The article deals with the work of Brazilian artist Lizângela Torres (Brazil, 1989), more specifically the series “Night Incursions” when obscure situations are explored through video, photography, design and installations. It is intended to deal with the poetics of projected shadow, and its role as the driver of a plastic work. Melancholy, the alliance with the night, and the negative will be linked to the myth of the origin of the painting of Pliny the Elder. It is where the desire for figuration of this shadow can give shape to our ghosts.*

Keywords: *Night / shadow / action / photographic.*

Introdução

A sombra acompanha a poética de Lizângela Torres. A noite interior e plena de sombras, sinônimo de ausência de luz, foi tema de seus primeiros trabalhos realizados desde os anos 2000, em Porto Alegre, Brasil. Como em um protocolo de iniciação de um processo de criação, os trabalhos desta artista brasileira começaram em vídeos e fotos noturnas em estradas dos arredores da cidade de Porto Alegre, na série intitulada *Incursões Noturnas*. Os primeiros trabalhos já nos falavam da irrupção intempestiva da escuridão no processo de criação. Desde 2015, com um estágio de doutoramento em Lisboa (Portugal), ela escolheu as ruas do bairro do Chiado para realizar performances noturnas para a câmara, encenando uma morte imaginária, como se fosse sua própria morte.

Este artigo parte destas performances, para realizar uma reflexão sobre a poética do noturno, da obscuridade e da sombra como metáforas da criação em arte. Com desdobramentos na psicanálise, na filosofia e no campo da arte, vamos utilizar referenciais que vão desde Hegel e Cícero, passando por Jean Lancri (Lancri, 2013), Anne-Moeglin-Delcroix (Moeglin-Delcroix 1991), Murielle Gagnebin (Gagnebin 2002) e Agnès Minazzoli (Minazzoli 2012).

A conclusão aponta para uma releitura do mito da origem da pintura, de Plínio, o Velho, como vontade de paralisar e congelar o desejo, eternizando-o como uma figura, a figura da sombra projetada. A marca do desejo se faz então como ausência, carência, onde a imagem só pode efetivar-se pela mediação de uma perda, em uma resiliência, como o trabalho do luto e o trabalho do olhar.

1. A sombra como memória de um corpo, e o desejo

Esculpir com as sombras. Partindo das trevas, das ausências, das faltas, poderia o artista estabelecer uma aliança com a noite, transformando-a em material plástico? Uma noite com aquela que nunca vivenciamos realmente, como o oca-so final? E estaria ele assim se prevenindo para as surpresas da morte?

Esta seria a metáfora e as questões presentes nas práticas realizadas por Torres em *Incursões Noturnas*. Diante de um território obscuro, formado por ruas soturnas e estradas vazias, a artista realiza ações e performances com seu próprio corpo. A fotografia e o vídeo registram a imagem e a sombra projetada da artista, assim como a duração do movimento, em uma profusão de marcas de seu corpo, linhas e manchas. Nestas, estaria talvez seu desejo em dar forma a estas muitas ausências, em esculpir, com a matéria precária dos espectros, uma presença inédita? Sua intenção certamente não é a de fazer um pacto com a morte, mas de antecipar-se, preparando-nos para as suas surpresas, efetivando, a partir desta angústia, um trabalho plástico.



Cunha, Eduardo Vieira da (2017) "Lizângela Torres em *Incursões Noturnas*: notas sobre a poética das sombras projetadas pela artista."



Figura 1 - Lizângela Torres: *Incursões noturnas*. (2015). Fotografias, 35 x 75 cm. Fonte: arquivo da artista.

Figura 2 - Lizângela Torres. Reprodução do vídeo *Incursões Noturna, Ibiraquera 005*, 2009. Fonte: arquivo da artista.

Aqueles que desapareceram, se perderam na noite escura. Estão privados da vida, privados da luz. Ausências, abandonos, carências. Trabalhar com arte significa trabalhara partir de privações, de faltas. Um desejo de algo ausente. Da mesma maneira, fazer de seu próprio corpo o sujeito de sua obra, significa não parar de registrar as modificações do tempo e, mesmo em um teatro noturno, encenar a proximidade da chegada da morte como negação e afirmação.

Não seria esta a angústia que move os artistas? Desejo de eternizar o desejo em uma forma, de paralizá-lo em e através da imagem. Ou conforme Jean Lancri, “na origem do desejo de imaginar, figuraria a vontade de dar uma imagem ao desejo” (Lancri, 2013: 29). Como a jovem Dibutade, que recorta a sombra projetada de seu desejo, Lizângela Torres realiza em seus trabalhos o desejo de o congelar, esculpindo em sombras, a partir daquelas projetadas por seu próprio corpo. A sombra e a ausência da luz aparecem então como um princípio, o da falta, suscetível de catalizar e assim movimentar um processo de criação.

O desejo é noturno. Cícero define o desejo como “a libido de ver alguém que não está lá” (Cícero, 2012: 47). Se con-siderar significa ver os astros, de-siderar, de onde vem *desiderium*, desejo, significa o astro ausente. A perda aparece, portanto, como algo anterior e determinante do desejo. O desejo, conforme a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, se faz como carência (Hegel, 2013). Na série *Incurções Noturnas*, (Figura 1) há, segundo a artista, na “procura no breu, a aparição de uma morte-acontecimento, onde as situações obscuras referem-se ao processo de criação” (Torres, 2016: 300). E não estaria na vontade de vencer a morte, de tornar-se lembrado através da construção de uma obra, o desejo de imortalidade do artista?

2. A sombra como marca de nossa imperfeição

Em literatura, a sombra aparece como metáfora da continuação do visível no invisível. São as aparições espectrais, que pertencem a um reino sombrio, e que nos atormentam. A constituição de um arquivo de sombras de si mesmo, como realiza Lizângela Torres, transforma-se assim em um projeto museológico, cujas finalidades são as de ordenação, de auto-conhecimento, e de conservação. No fundo, estaria a idéia de que a obra confere ao artista o dom da imortalidade. Com o diria Anne Moeglin-Delcroix, esta atitude levaria a um aforismo que se resume nos seguintes termos “*work in progress, death in progress*” (Moeglin-Delcroix, 2003: 89). Isto significaria ir adiante do tempo ao invés de segui-lo, e preparar-se para a surpresa da finitude do corpo.

Lizângela Torres integra-se, desta maneira, a toda uma geração de fotógrafos contemporâneos que trabalham com a teatralização da morte, usando a

fotografia e o vídeo como meios. Através de comportamentos ritualizados, nos quais seus próprios corpos assumem um papel fundamental, eles se dedicam a exercícios de regressão, tentando, segundo Moeglin-Delcroix, reconquistar ligações perdidas e uma improvável unidade com as forças primordiais da natureza, tais como o elementar, o originário e o instintivo. Nas cerimônias solitárias de Torres, onde a artista se coloca em cena como um ator-fotógrafo, vivenciamos sua morte simbólica e imaginária. Mesmo sendo uma falsa morte, a ideia de transsubstanciação está presente: com o diria Marie-José Mondzain, a transsubstanciação ocorre através da operação de consagração não-sacramental da fotografia, que tem o poder de transformar as (poucas) luzes e as sombras, que são imateriais, em imagens, esculturas, feitas de sombras e luzes, todas materiais (Mondzain, 1997).

Mas de que adiantaria isto tudo, se temos a certeza da morte? E sabemos que, quando morremos, a luz, como toda outra atividade, se apaga? Sendo a fotografia vista como uma arte das sombras antes de ser uma arte das luzes, ela não pretenderia mais ser aquela arte da *skiografia*, impressão das luzes, mas a arte que resiste à luz, em um louvor às sombras. Resta-nos lembrar de Tanisaki Junishiro, em seu hino à doçura da penumbra, denunciando a violência da luz, aquela que não respeita a intimidade. Em vez do brilho, o autor prefere os reflexos profundos, este fosco que revela o efeito do tempo, que representa a espera, a vigilância e a reflexão. Do reflexo à reflexão (Junishiro, 2003).

2. Na estrada noturna, buscando e fugindo da sombra

Em cenas de uma estrada deserta, ainda na noite obscura, um vídeo da série *Incurções Noturnas* nos mostra o ponto de vista dos faróis de um carro percorrendo e iluminando o caminho, abrindo uma fenda no breu. O automóvel parece estar ao mesmo tempo procurando e fugindo de algo, em um desejo paradoxal: o desejo da falta. Da perda de si mesmo, da perda do caminho, da forma. Uma fuga não no sentido de ter algo atormentando e perseguindo, mas no desejo de distanciar-se de algo desconhecido. Talvez a artista estivesse fugindo de algo, para poder encontrá-lo em sua potência máxima em um outro momento mais tarde. Como diria Blanchot, "A fuga é justamente esse tudo que se esconde e para onde ela nos atrai, repelindo-nos" (Blanchot, 2001: 47).

Na velocidade, cruzam a estrada corpos que se desarticulam, desformes, sob uma noite de brumas. São corpos sem rosto, devorados por uma sombra negra. Uma noite sem estrelas, onde o trabalho videofotográfico se transforma em uma experiência-limite. Aquilo que passou, perde-se para sempre, sem a possibilidade de olhar no espelho retrovisor de nossas vidas, pois não há faróis

nem lanternas na parte traseira deste carro. Apenas faróis dianteiros (Figura 2). Perdas irreversíveis ficaram para trás, como na história do mito grego de Orfeu e Eurídice.

Para Agnès Minazzoli, orfeu vem de *orphos*, pequeno peixe do mar que se esconde nas rochas, e que é “sem dúvida a origem da palavra órfão, ou seja alguém que perdeu para sempre uma coisa muito importante” (Minazzoli, 2002: 22). O personagem Orfeu da mitologia foi privado de sua amada Eurídice por não ter resistido à tentação de se voltar e olhar para trás, para vê-la, enquanto que ela “não era mais do que uma sombra” (Minazzoli, 2002: 22).

A palavra *Orphnê*, em grego, significa obscuridade, enquanto que *Orphanoiôs* quer dizer sombra. Do masculino ao feminino, a sombra muda de gênero conforme o idioma, o que significa para Minazzoli, que ela “escapa de nossas mãos, como um pequeno peixe ainda vivo, recém saído d’água (Minazzoli, 2002: 22).

O enigma, a imagem e a sombra formariam para Minazzoli uma trindade que marca a nossa imperfeição, a nossa incapacidade de ver. O espelho da fotografia e do vídeo, que os repete no trabalho de Torres, seria o *mise en abyme* desta imperfeição, um lugar privilegiado e ambíguo: o lugar de toda a meditação, pois que mediação da visão humana que não consegue ver a verdade na sua totalidade e face, “mas também um lugar possível de todas as fascinações e narcisismos” (Minazzoli, 1990: 73).

Conclusão

A sombra projetada sobre o muro, conforme nos relata Plínio, o Velho, em sua *História Natural*, marca a origem da pintura e de toda a representação, contornada à distância, mas próxima como um carinho. Nascido de um amor, o gesto de Dibutade apresenta também o sofrimento da perda iminente. Conforme Minazzoli, seria “como se a presença tivesse uma irmã gêmea, a ausência, e o amor, a perda do amor” (Minazzoli, 1999: 24).

Paradoxos em cena. O processo de criação de Lizângela Torres, ao trazer a irrupção intempestiva das trevas e da noite, nos levaria a pensar no *memento mori*, basculando entre a negação da morte e a sua afirmação. A artista nos mostra o quanto é tênue esta membrana que separa a vida e a morte, em um corpo que se apresenta e se ausenta. Na última série de *Incursões Noturnas*, desenvolvida no Chiado, em Lisboa, durante o ano de 2015, Torres trabalha com o princípio de que o olho não vê jamais aquilo que ele fotografa. Nesta zona de cegueira, a partir da decomposição do corpo, seriam revelados entre as ruas escuras e espaços escondidos do bairro, os fantasmas da arte. Uma experiência

mística onde surge, em uma mancha cega, em um nó, a sombra projetada de nossos desejos. Somos, como espectadores, atravessados pelo *pathos*. O trabalho nos é revelado como resiliência, em forma de múltiplos fantasmas: *work in progress, death in progress*. Positivo construindo o corpo de um negativo, onde o fantasma se converte em experiência extrema da alma.

Referências

- Blanchot, Maurice (2001) *the infinite conversation*. Minesotta: The University Press, 1998. ISBN 08166-1969-7
- Cícero, Marco Tulio. (2012) *Saber viver*. São Paulo: L & PM, ISBN 978 85 2542050 3.
- Gagnebin, Murielle. (2002). *L'ombre de l'image*. Paris: Champ Vallon, ISBN 9782876733640;
- Hegel, Friedrich. (2011). *Fenomenologia do Espírito* São Paulo: Vozes, ISBN 853262769;
- Junishiro, Tanisaki. (2005) *Elogio das sombras*. São Paulo: Google books, 2005 ISBN 9 782 27277;
- Lancri, Jean: (2013) *De l'ombre chez Duchamp*. Paris: Apolis Editions, ISBN 9 782 953 24 9569;
- Minazzoli, Agnès (2002) *La Première Ombre*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1999. ISBN 2-7073-1366-1;
- Minazzoli, Agnès. (1991) *La nuit blanche*. Em: *La recherche photographique* n°11, dez 1991. Paris: Maison Europeene de La photographie. ISSN 0983-8430;
- Maeglin-Delcroix, Anne. (1991) «Le Profit mort de notre inperfection». *La recherche photographique* n°11, dec 1991. Paris: Maison Europeene de La photographie. ISSN 0983-8430;
- Mondzain, Marie-José (1997). *L'ImageNaturelle*. Paris: Le Nouveau Commerce. ISBN 2855410789;
- Torres, Lizângela (2016) *Situações obscuras para a experiência indeterminada*. Texto de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2016;

3. Artigos originais

Original articles

Vinicius Dantas e a expansão tecnológica do corpo

Vinicius Dantas and the technological expansion of the body

FÁBIO OLIVEIRA NUNES*

Artigo completo submetido a 2 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista multimídia. Bacharel em Artes Plásticas, Universidade Estadual Paulista (UNESP). Mestre em Múltiplos Meios, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutor em Artes na Universidade de São Paulo (USP).

AFILIAÇÃO: Pesquisador na Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, Grupo de pesquisa ciência/Arte/tecnologia. R. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271. São Paulo-SP. CEP 01140-070 Brasil. E-mail: fabiofon@gmail.com

Resumo: O designer-artista brasileiro Vinicius Dantas, tem atuado nas relações entre corpo e tecnologia com a realização de obras que explicitam dimensões corpóreas e das possíveis contaminações arte-tecnológicas sobre estes processos. Neste texto, apontaremos algumas reflexões sobre três criações — *Quintestigma*, *Saudades* e *BafoGanesh* — considerando possibilidades de ampliação do corpo pela tecnologia.

Palavras-chave: arte-tecnologia / corpo / cyborg.

Abstract: *The Brazilian artist-designer Vinicius Dantas, has acted in the relations between body and technology with artworks that explicit body dimensions and the possible art-technological contaminations on these processes. In this text, we will indicate some reflections about three creations — Quintestigma, Saudades and BafoGanesh — considering possibilities of amplification of the body by technology.*

Keywords: *technology-art / body / cyborg.*

O jovem designer-artista brasileiro Vinicius Dantas, vivendo entre Rio Grande do Norte e Pernambuco, tem atuado nas relações entre corpo, arte e tecnologia com a realização de obras que explicitam dimensões corpóreas e das possíveis contaminações arte-tecnológicas sobre estes processos. Dantas opera sob a herança de Lygia Clark, Marcel-li Antúnez Roca, Stelarc (s/d), entre outros artistas. Neste texto, apontaremos algumas reflexões sobre três criações: *Saudades*, *Quintestigma* e *BafoGanesh*.

1. Corpo e obra

O envolvimento entre o público e obras de arte sempre ocorreu a partir de diferentes aberturas, conforme Plaza (2003) aponta em seu texto “Arte e interatividade: autor-obra-recepção”. Neste artigo, o autor apresenta três diferentes condições para a inserção do público: uma abertura de primeiro grau, considerada interpretativa, quando há condições para que o público “prossiga” a obra através de sua leitura; uma abertura de segundo grau, considerada participativa, onde surge a “percepção como re-criação” e atuação do público manipulando e explorando o objeto artístico; por fim, temos uma abertura de terceiro grau, interativa, baseadas em interfaces tecnológicas e a noção de “programa”, e ainda, que “colocam problemas e novas realidades de ordem perceptiva nas relações virtual/atual”.

Quando falamos de percepção, notadamente estamos nos referindo aos diálogos corporais. Sogabe (2007) traz a figura de um “observador-autor” — o artista enquanto primeiro receptor da obra — com seu corpo a atuar diante de diferentes regimes perceptivos e de produção (Figura 1). Pouco-a-pouco, o diálogo corporal é mais intenso, partindo da pintura medieval, quando há um espaço sem definição da localização do observador frente a essa paisagem, passando pela multiplicidade de pontos de vista da produção cubista, até a inserção total nas instalações artísticas e no corpo como elemento principal da própria obra, como no caso da performance e da *Body art*:

Com a Performance e a Body Art todos os outros elementos da obra somem e resta o próprio corpo como elemento principal da obra. Essa relação de maior intimidade corporal do artista com a obra, até confundi-la com o seu próprio corpo, vai ter reflexo na produção de novos públicos que também se relacionarão com a obra de arte de uma forma mais descontraída e lúdica (Sogabe, 2007).

Na *body art*, o corpo é o suporte de expressão e/ou matéria para a produção do artista. O corpo pode ser trabalhado de diferentes formas. No Brasil, podemos destacar as produções de Lygia Clark, ao lidar com a dimensão sensorial

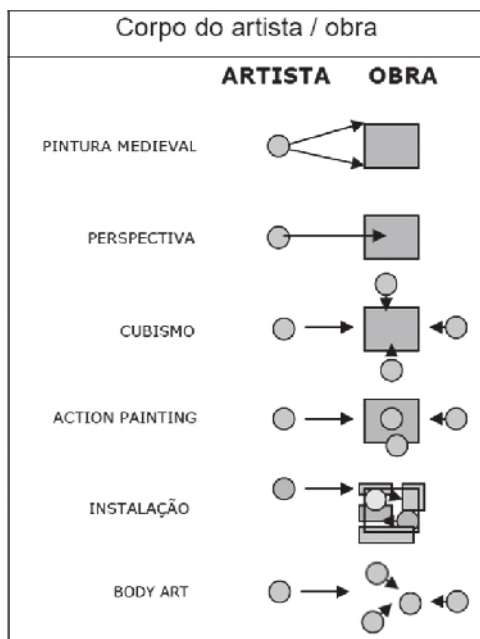


Figura 1 · O corpo do artista em relação a obra.

Fonte: Sogabe, 2007 (adaptação do autor).

do corpo. Clark, juntamente com o também neoconcretista Hélio Oiticica, é frequentemente associada a uma genealogia da interatividade na arte, tendo como obra emblemática a série *Bichos*, criada nos anos 1960, por propor “alterações estruturais e a variedade temática (social, orgânica, psicológica) para promover atos de liberdade dos espectadores sobre a obra que chama à participação” (Plaza, 2003:15).

Em alguns momentos, Clark trata da reciprocidade sensorial entre corpos. Em *O Eu e o Tu: Série Roupa-Corpo-Roupa* (1967) propõe que um casal vista indumentárias por ela confeccionadas, em uma exploração mútua e tátil de diferentes materiais presentes na roupa. Por sua vez, em *Diálogo: óculos* (1968), uma dupla de participantes (ao usarem uma espécie de óculos de mergulho, frente a frente) tem uma percepção fragmentada do outro.

Ainda na *body art*, podemos destacar a obra do artista catalão Marcel·li Antúñez Roca (s/d). Um dos seus trabalhos mais conhecidos é a performance *Epi-zoo*, apresentada pela primeira vez em 1994, uma das primeiras iniciativas de controle eletrônico do corpo do performer em cena. O trabalho é baseado em um tipo de exoesqueleto que permite ao público controlar partes do corpo do



Figura 2 · Primeiro teste de *Quintestigma*
de Vinicius Dantas e Joevan Oliveira.
Fonte: [https://www.behance.net/gallery/22681835/
Quintestigma](https://www.behance.net/gallery/22681835/Quintestigma).

artista por meio de *mouse* em um computador. O corpo do artista é envolto por mecanismos que permitem movimentar, estimular e/ou esticar os músculos da face, peitorais, as orelhas, as nádegas. *Epizoo* reflete certa expressividade grotesca que será recorrente em outras obras de Antúnez Roca, conferindo alguma monstruosidade ao corpo do artista em cena, mas, também é um ponto de partida interessante para pensarmos numa submissão simbólica deste corpo aos dispositivos tecnológicos.

2. Corpo e tecnologia

Com a tecnologia, o corpo é visto como potencialmente transformável, desestabilizando cada vez mais a base biológico-anatômica que o define, seu lado material (Donati, 2005: 65). Por outro lado, o corpo pode ser compreendido como uma espécie de mecanismo, não muito diferente do automatismo das máquinas criadas pelo homem, aos olhos da cibernética de Norbert Wiener (1968). Neste sentido é impreterível citarmos o artista australiano Stelarc, conhecido por *Third hand*, aparato utilizado em performances do artista entre 1980 e 1998, constituído de um braço mecânico anexado ao braço direito do corpo do artista controlado por músculos abdominais. Além de *Third hand*, o artista realiza outras obras nas quais os limites do corpo são postos a prova ou ampliados por meio de dispositivos tecnológicos. Em resumo, Stelarc defende a obsolescência do corpo diante dos avanços da tecnologia e sua adesão ao ideário *cyborg*.

A definição de *cyborg* é baseada na hibridação entre máquina e organismo, que ocorre, segundo Haraway (1994) em *Um manifesto para os cyborgs*, das imprecisões nas fronteiras entre o humano e o animal, entre o animal humano (organismo) e máquina e entre o físico e o não físico. A figura da criatura cibernética híbrida é sempre recorrente na ficção científica, mas assim surge como um reflexo de nossa realidade social cada vez mais mediada pelas tecnologias.

3. Quintestigma

O designer-artista Vinicius Dantas, em sua produção em arte tecnológica, tem pensado no corpo como elemento central para poeticamente discutir as relações do mundo com um contexto tecnológico em contínua expansão. O artista, juntamente com o performer Joevan Oliveira, em texto sobre um de seus trabalhos aponta:

Desvelar o modo como os dispositivos/acoplamentos/próteses funcionam num contexto igualmente expandido pelos instrumentos, tecnologias e redes de interação, é refletir sobre corpos emergentes cujos limites traçam a ordem moral e significante do

mundo. Ou seja, tratar dessas novas corporeidades é pensar novas maneiras de perceber, agir e se relacionar com o mundo (Oliveira & Dantas, 2013).

Estas linhas fazem parte da justificativa para a produção do experimento performático *Quintestigma* (2013) de Vinicius Dantas e Joevan Oliveira, realizado na pequena cidade de São José do Campestre, no estado do Rio Grande do Norte. Os artistas dialogam com a tradição religiosa cristã da região Nordeste do Brasil, partindo de dois elementos corpóreos deste imaginário: o fenômeno da estigmatização, quando pessoas passam a apresentar *stigmas*, ou seja, feridas ou marcas no corpo correspondentes às chagas sofridas por Jesus Cristo em sua crucificação; a prática dos ex-votos, abreviação de *ex-voto suscepto* (“o voto realizado”), que são estatuetas, pinturas, objetos ou outros elementos ofertados por fiéis em agradecimento a pedidos atendidos. Do primeiro elemento, o trabalho engendra uma tradução pela tecnologia do corpo sujeito à alteridade. Do segundo elemento, o trabalho se apropria da recorrência de ex-votos como representações do corpo — muitos fiéis agradecem a pedidos de saúde com estatuetas que simbolizam o membro ou órgão beneficiado — para sua interface de ação.

Assim, *Quintestigma*, exhibe o corpo do performer à disposição da ação do público por meio de uma estatueta que o representa; há eletrodos espalhados e fixados no corpo do performer, ligados a uma máquina de eletroestimulação, comumente utilizada em sessões de eletroterapia; a localização de botões distribuídos na estatueta se refere à área correspondente no corpo, e quando cada um dos botões é acionado, os grupos de músculos daquela área recebem uma onda de estímulo que acaba por “hackear” o sistema motor do corpo, fazendo-o contorcionar involuntariamente. O visitante tem, assim, controle deste corpo em exibição, como uma espécie de titereiro tecnológico.

4. Saudades

Dantas, em outra circunstância, operou na dimensão relacional do corpo, em ressonância às já citadas obras de Lygia Clark, concebendo um sistema poético de reciprocidade chamado de *Saudades* (2014). No domínio tecnológico, podemos nos aproximar de outras criações que operam em uma noção de corpo ampliado pela tecnologia, já que interfaces em redes digitais, como a Internet, possibilitam a ramificação do corpo — ele pode acessar e ser acessado por corpos distantes. Ampliam-se as possibilidades de interface para além do “contato local e real entre os corpos” (Bruno, 2000). Um exemplo é o vestível *Hug Shirt*, produto desenvolvido desde 2002 por Francesca Rosella e Ryan Genz, e que apresenta a propriedade de transmitir o toque — o abraço — entre pessoas



Figura 3 · Teste da estatueta-interface de *Quintestigma* de Vinicius Dantas e Joevan Oliveira. Fonte: <https://www.behance.net/gallery/22681835/Quintestigma>.



Figura 4 · Protótipo de *Saudades*
de Vinicius Dantas. Fonte: <https://www.behance.net/gallery/22682699/Saudades>.

fisicamente distantes. Conforme o usuário toca a camiseta, sensores reconhecem a posição, a pressão e a duração do contato; estes dados capturados são então transmitidos através dos smartphones dos envolvidos, sendo que o outro usuário, fisicamente distante, sentirá vibrações e calor em sua camiseta nos locais onde o primeiro usuário tocou.

Saudades, então, opera no domínio do afeto. Tem como ponto de partida a distância que se estabeleceu entre o artista e seu namorado — entre Brasil e Portugal, separados por um oceano. O título traz uma das mais originais palavras da Língua Portuguesa que soma diferentes sentimentos como amor, falta, perda, tristeza e distância, provavelmente oriunda do sentimento de solidão dos antigos navegadores portugueses e seus entes queridos. Expandir o corpo por meio da tecnologia é aqui o mote: o projeto é constituído para emular a respiração do companheiro de cama fisicamente distante por meio de uma espécie de travesseiro eletrônico. Quando, por exemplo, o artista inspira e expira em Natal, seu namorado acompanhará sua respiração em Lisboa, com seu travesseiro pulsando no mesmo ritmo. Trata-se de um possível projeto a ser produzido em série, tal como *Hug Shirt*, a cumprir um papel profilático contra a solidão dos tempos atuais.

5. BafoGanesh

O papel singular da respiração em *Saudades* terá como antecedente um projeto há vários anos desenvolvido pelo artista, chamado de *BafoGanesh*, realizado em colaboração com Felipe Gomes da Silva. Sabemos que a respiração representa a vitalidade deste corpo no qual habitamos, o que a torna uma ação com forte carga simbólica. É também uma ação que nos oferece algum controle, ainda que o ato de respirar seja essencialmente involuntário — pois continuamos a respirar quando estamos desacordados. O corpo reflete seus estados emocionais através da respiração — e podemos pela respiração condicionar nosso ímpeto, por meio de práticas de meditação.

O título do trabalho nos dá mais pistas: além de “Bafo”, que além de nomear o ar que sai pelos pulmões, também intitulou as primeiras experimentações do projeto ainda em 2010, temos também “Ganesh” (Ganesha ou Ganexa, entre outras grafias) que é o nome de um dos mais conhecidos deuses do hinduísmo, considerado uma espécie de protetor, que é representado com quatro braços e uma cabeça de elefante com uma só presa. Seu corpo é humano, ainda que sua cabeça seja a de um elefante. No domínio dos simbolismos, Ganesh expressa a necessidade de alcançar um estado de perfeição, o perfeito equilíbrio de forças.

Então, em *BafoGanesh*, temos um sistema tecnológico baseado na respiração de seu utilizador. O sistema é composto por sensores digitais capazes de capturar

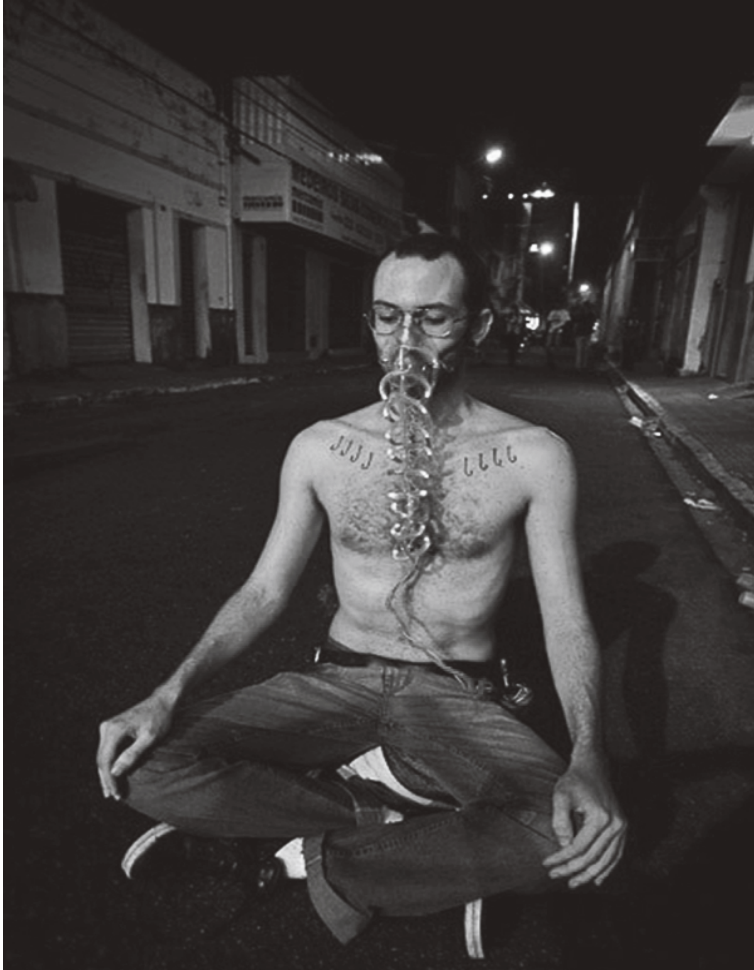


Figura 5 · O artista Vinicius Dantas com *BafoGanesh*. Foto: Vlademir Alexandre. Fonte: <https://www.behance.net/gallery/22679299/BafoGanesh>.

a frequência respiratória e outros dispositivos que traduzem essa frequência em LEDs iluminados, tornando o ritmo da respiração do utilizador visível ao público. Apresenta-se como uma grande tromba de elefante luminosa e tecnológica, que é presenarostodoartista,comoumamáscara. Dantas, então, realiza ações em espaços abertos na cidade convidando o público a respirar em compasso — permitindo que os presentes imerjam juntos em um estado meditativo, em um interessante limiar entre a prática artística e terapêutica, novamente em ressonância com Lygia Clark.

No percurso das três obras até aqui abordadas, Vinicius Dantas atua sobre a ideia de um corpo ampliado pela tecnologia. Este corpo, sobretudo em *BafôGanesh*, é o do próprio “observador-autor”, o que o torna ao mesmo tempo autor e parte da obra. Além disso, é interessante perceber que está em jogo processos voluntários e involuntários sobre o corpo: a respiração sob controle em *BafôGanesh*, a respiração involuntária ao adormecer em *Saudades* e, por fim, o controle dos músculos pelo público em *Quintestigma*. Isto não é por acaso: além de pensar o corpo como seara de certo automatismo biológico, trata-se de uma metáfora do próprio exercício de controle sobre os processos tecnológicos: o quanto realmente controlamos dos atuais rumos da tecnologia? O quanto de nossa satisfação está no exercício deste possível controle? São questões a aspirarmos.

Referências

- Antúñez Roca, Marcel-li. (s/d) *Marcel-li Antúñez Roca*. Site do artista. [Consult. 2016-11-24] Disponível em URL <http://marceliantunez.com/>
- Bruno, Fernanda (2000). “Três linhas de hibridação entre corpo e tecnologia.” *Revista Contratempo*, n.4. Niterói: UFF. [Consult. 2016-11-24] Disponível em: <http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/issue/view/12> . eISSN: 2238-2577. Vol. 1: 75-89.
- Dantas, Vinicius. (s/d) *Vinicius Dantas*. Perfil no site Behance. [Consult. 2016-11-24] Disponível em: <https://www.behance.net/viniciusdantas> .
- Donati, Luisa Paraguai (2005). *O computador como veste-interface: (re)configurando os espaços de atuação* . Tese doutorado em Múltiplos. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP.
- Haraway, Donna (1994). “Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80.” In: Hollanda, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco. ISBN: 85-32504-77-9.
- Oliveira, Jovean & Dantas, Vinicius (2013). *Quintestigma: site do projeto*. [Consult. 2016-11-24] Disponível em: <https://quintestigma.wordpress.com>
- Plaza, Julio (2003). “Arte e interatividade: autor-obra-recepção.” *ARS — Revista do departamento de Artes Plásticas - ECA/USP* Ano1, n° 2. São Paulo, ECA/USP. ISSN: 2178-0447. Vol.1: 09-29.
- Sogabe, Milton (2007). “O corpo do observador nas artes visuais.” In: *Anais do 16º Encontro da ANPAP*. Florianópolis: UDESC. ISBN 85-98958-04-2
- Stelarc (s/d). *Stelarc*. Site do artista. [Consult. 2016-11-24] Disponível em: <http://stelarc.org/>.
- Wiener, Norbert (1968). *Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos*. São Paulo: Cultrix.

Encuentro con la artista emergente brasileña Guga Szabzon: breve acercamiento a su trayectoria e inmersión en su proyecto artístico ‘Mapas’

*A meeting with the emerging Brazilian
artist Guga Szabzon: a brief overview of her
career and an analysis of her artistic
project entitled ‘Mapas’*

MARÍA DOLORES GALLEGO MARTÍNEZ*

Artigo completo submetido a 12 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual e investigadora. Máster Universitario en Producción e Investigación en Arte y Licenciatura en Bellas Artes por la Universidad de Granada (FBAUGR).

AFILIAÇÃO: Programa de Doctorado de Historia y Artes de la Universidad de Granada, investigadora del Proyecto de I+D+i “Artes Visuales y Gestión del Talento” [Ref: HAR2014-58134-R] del Ministerio de Economía y Competitividad. Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Avenida de Andalucía, S/N C.P. 18071 Granada, España. E-mail: madogamar@correo.ugr.es

Resumen: El presente artículo es el resultado del encuentro y entrevista con Guga Szabzon en su estudio de Sao Paulo (Brasil). En primer lugar, presentaremos quién es la artista emergente a través de su trayectoria como artista y educadora. En segundo lugar, nos adentramos en su producción artística y más concretamente en su proyecto titulado 'Mapas' llevando a cabo un análisis temático y conceptual. Y por último, realizaremos un análisis técnico y formal de las obras que componen las series tituladas: *Mapas Bordados*, *Mapas em Tecido* y *Mapas Costurados*.

Palabras clave: Guga Szabzon / mapa / bordado / artista emergente / Brasil.

Abstract: *This article is a result of a meeting and interview with Guga Szabzon, an emerging artist from Sao Paulo, Brazil. Firstly, the article introduces Szabzon's career as both an artist and an educator. Secondly, the article focuses on her artistic production displayed in her project 'Mapas' (Maps) by producing an analysis of both the themes and concepts displayed within her work in the project. Finally, the article analyses both the form and technicality of a second series created by Szabzon, entitled *Mapas Bordados*, *Mapas em Tecido* y *Mapas Costurados* (Embroidered Maps, Maps on Fabric and Sewing Maps).*

Keywords: *Guga Szabzon / map / embroidery / emerging artist / Brazil.*

Introducción

El presente artículo es el resultado del encuentro fortuito con la obra de Guga Szabzon en el stand de su galería paulista, la Galería Superficie, en la Feria SP-ARTE'16 (de arte moderno y contemporáneo) y el posterior encuentro deliberado con la propia artista en su 'atelier' de Sao Paulo (Brasil).

Guga Szabzon es una artista emergente brasileña. Nació en Sao Paulo en 1987, lugar donde reside y trabaja normalmente. En esta misma ciudad se formó en artes plásticas, primero en la reputada Fundação Armando Alvares Penteado — FAAP (2009), cuna de innumerables artistas actuales tanto en Brasil como en el exterior; y posteriormente, obtuvo la Licenciatura en la Faculdade Paulista de Artes — FPA (2010).

Szabzon cuenta con una amplia trayectoria artística, sus obras han participado en gran número de exposiciones individuales y colectivas, tanto en galerías (Galería Superficie-SP, Galería Forum Berlin Am Meer-Berlín, Galería Transversal-SP, Galería Mendes Wood-SP, Galería Virgilio-SP, Galería Eduardo Fernandes-SP), como en espacios alternativos e institucionales (Centro Cultural São Paulo-CCSP, Museu da Casa Brasileira-MAB, SESC Pompéia-SP). Entre sus méritos más relevantes, podemos destacar que fue la ganadora del Premio en la 40^o Anual de Artes — FAAP en 2008, en 2011 fue seleccionada para participar en el Programa de residencia artística en Berlín (Alemania): 'Brasil goes Berlin' y en 2014 participó en la residencia artística del Instituto Acaia en Sao Paulo.

Tras esta breve presentación de sus trayectoria artística, me gustaría subrayar que Guga desempeña, en el mundo general y en el mundo del arte en concreto, una doble faceta: la de artista y educadora. Como ella me explicó

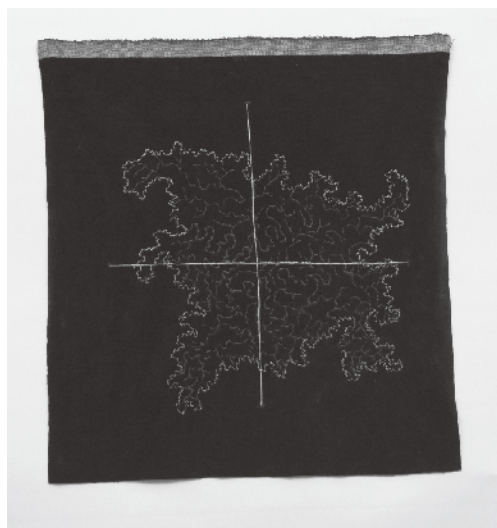


Figura 1 · Foto del ateliê de Guga Szabzon.
Sao Paulo, Brasil. Fuente: Guga Szabzon.

Figura 2 · Guga Szabzon, *Sin título*, 2016.
Costura sobre tejido. 68 x 63 cm. Serie Mapas
em Tecido. Fuente: <http://www.galeriasuperficie.com.br/artistas/guga-szabzon/fotos/>

personalmente, desde sus estudios ha compaginado su producción artística con la educación de arte en diferentes instituciones como: en el Instituto Tomei Ohtake (2008-2010) administrando aulas de arte para niños, en la área de formación de profesores en la 29^o y 30^o Bienal de Sao Paulo y actualmente es educadora en el Instituto Acaia. Como ella afirma: "así se siente más útil".

El encuentro con la propia artista se produjo el 24 de mayo de 2016 en su 'atelié' (Figura 1) ubicado en las proximidades de Faria Lima. Como explica muy bien Gilberto Mariotti, el profesor de Guga en su etapa escolar y por el cual decidió estudiar arte, aquel encuentro y conversación con ella se convirtió en algo grandioso, en un rico intercambio entre ambas porque: "quando hay una conversación, no se explica nada al otro, se hace en conjunto" (Mariotti, 2015).

Al acceder a su espacio, mis ojos descubrían paso a paso el modo de trabajar de la artista: tejidos, papeles, una máquina de coser, una mesa, dos sillas, gran variedad de bobinas de hilo de colores, un ordenador, libros y herramientas varias como tijeras, alicates o grapadora. Con un café en la mano que Guga preparó, comenzamos la entrevista. Nos encontrábamos en tránsito entre dos de sus proyectos artísticos: a un lado de nosotras y sobre la pared, estaban situadas sus últimas piezas en rojo tráfico brillante (según la carta de colores RAL) de la serie titulada 'Barcos', al otro lado y sobre la otra pared, nos acompañaban parte del conjunto de obras de su proyecto 'Mapas'. Un gran proyecto artístico conformado por varias series y desarrollado a lo largo de los últimos años.

1. Los 'Mapas' de Guga Szabzob: temática y cuestiones conceptuales

El curador y crítico de arte brasileño Agnaldo Farias describe los diseños de Guga como un conjunto de líneas que "varían de coordenadas geométricas nítidas a deshilachadas, a enmarañadas; siempre recordando el carácter arbitrario de las fronteras geopolíticas, las líneas que dividen las naciones nada tienen que ver con la abstracción sugerida por los mapas, sino con las cicatrices de la Historia" (Farias, 2016: 39).

Guga en sus diseños abstractos emplea símbolos propios de la cartografía científica como esferas, meridianos y paralelos (Figura 5 y Figura 6); ejes norte-sur y coordenadas (Figura 2 y Figura 5); y la presencia de leyendas (Figuras 3 y Figura 4). Encontramos mapas de pequeña (Figura 2) y de gran escala (Figura 4). Esta posible obsesión cartográfica no es aislada. En el artículo del escritor argentino Patricio Pron titulado '¿Porqué nos obsesionan los mapas en la era del GPS?', éste alega cómo en tiempos pasados la necesidad por consolidar el control sobre los territorios impulsó la cartografía científica en Europa. Pero acontecimientos más recientes, demuestran que los mapas siguen suscitando inquietud a gran variedad de artistas:



Figura 3 · Guga Szabzon, *Sin título*, 2016.
Costura sobre tejido. 52 x 52 cm. Serie Mapas
em Tecido. Fuente: <http://www.galeriasuperficie.com.br/artistas/guga-szabzon/fotos/>

Figura 4 · Guga Szabzon, *Sin título*, 2016.
Collage sobre tejido. 91 x 152 cm. Serie Mapas
em Tecido. Fuente: <http://www.gugaszabzon.com/em-tecido>

Cinco siglos después (...) ya en 1994 la exposición Mapping del MoMA (Storr, 1994) mostró cómo los artistas han estado utilizando los mapas para interrogarse acerca del modo en que representamos el espacio y nos orientamos en él, aunque hoy estemos inmersos en la disolución aparente del espacio producida por la Red. (...) Quizás sea el imperio de la cultura visual lo que está en el fondo de nuestro interés por los mapas. En la cartografía se encuentra el antecedente de esta época, la actual, en la que la información es sometida a una "visualización de datos" y a un "mapeo" constante" (Pron, 2015).

Guga trabaja constantemente con mapas inventados porque como ella afirma: "se puede hacer un mapa de cualquier cosa". En ese trajín y búsqueda propia por situarse o localizarse, mediante el mapeo "ella intenta encontrar su lugar". Pero sus mapas descriptivos de gran carga subjetiva, pueden ser considerados tan veraces como cualquier otro mapa, ya que todos los mapas son metáforas espaciales como explica la escritora e investigadora de arte Estrella de Diego: "no hay mapa objetivo, sino que todo depende del lugar desde el cual se definen los espacios y el mundo, porque el mapa, pese a todo, está condicionado en su escritura y lectura por la Historia que habita tras esa mano que diseña y esa visión que lee e interpreta" (De Diego, 2008: 15).

En referencia a esto, los mapas de Guga producen tal confusión entre aquello que pretende ser real y lo que no lo es. Sus obras no aportan ninguna información textual, sólo informan de los materiales utilizados en cada una de ellas y, en ciertos casos, siendo explícito mediante la presencia de Leyendas (Figura 3 y Figura 4). Sus trabajos normalmente tampoco presentan títulos, cómo ella comenta "quién mira imagina qué puede ser, siendo así una interpretación más abierta que una leyenda textual cerrada". Guga hace reflexionar al espectador, interactúa directamente con él y lo convierte en un serpensante frente a sus obras.

2. Los Mapas Bordados, em Tecido y Costurados de Guga Szabzon: cuestiones técnicas y formales

El hilo conductor de estas tres series que forman parte del proyecto artístico de Szabzon titulado 'Mapas' no es otro que el propio hilo. Szabzon dibuja a hilo sus mapas sobre soportes de pequeño y mediano tamaño. Sus obras son íntimas y la escala de éstas hace referencia a esa intimidad e individualidad.

En la producción artística de Guga, podemos observar que hay dos materiales constantemente usados como soporte en sus obras como son el papel y el tejido; además de trabajar con una gama cromática que va desde tonos tierras, ocres, naranjas, rojizos pasando por violetas a azules hasta negros. Guga en nuestro encuentro, me desarrolla que trabaja cosiendo sobre papel

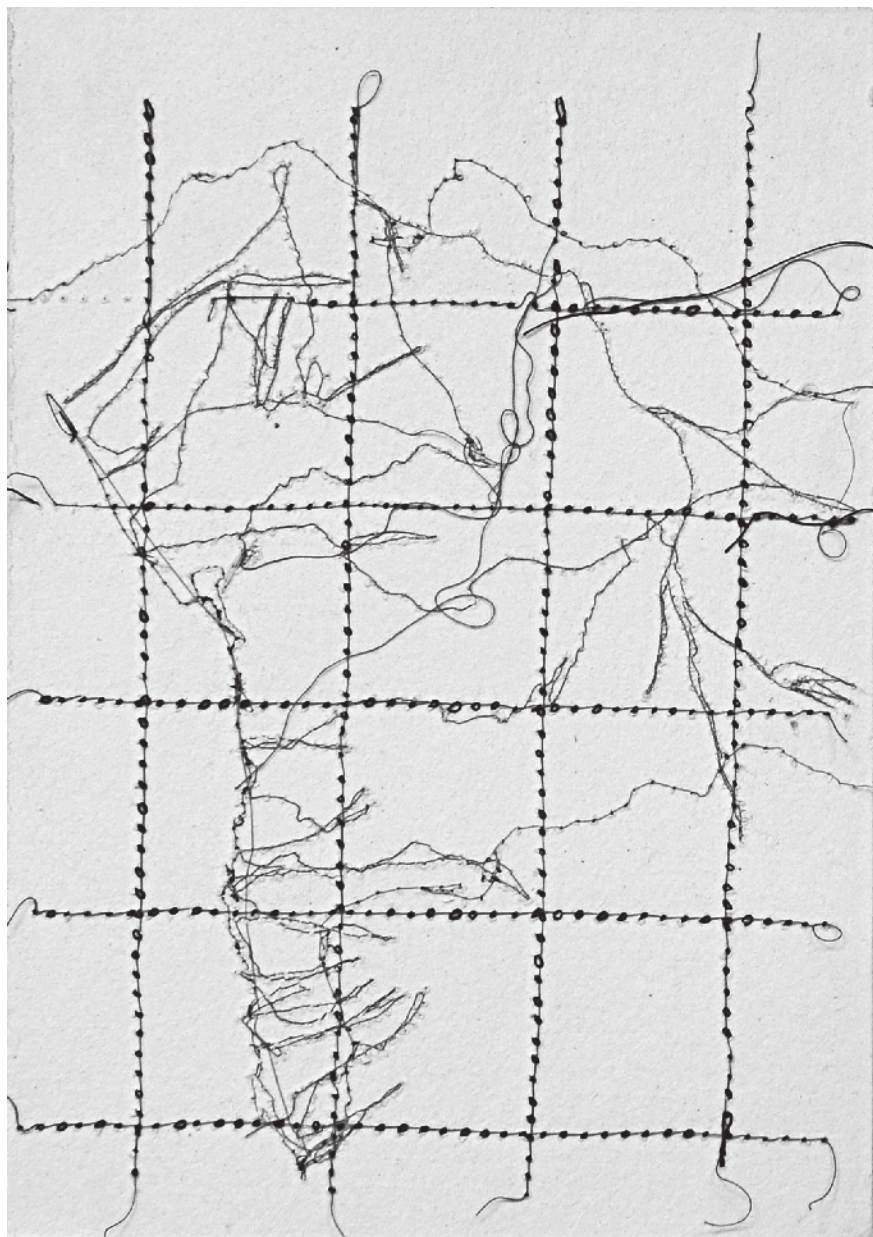


Figura 5 · Guga Szabzon, mapa costurado sobre papel (detalle), 2014. Serie Mapas Costurados.
Fuente: <http://www.gugaszabzon.com/costurados>

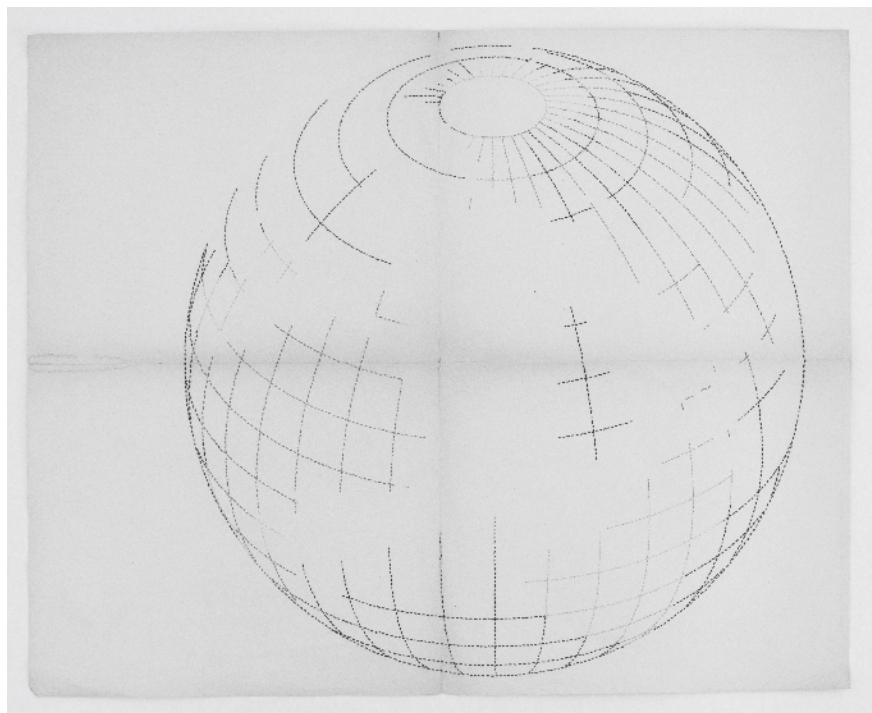


Figura 6 · Guga Szabzon, *Sin título*, 2015.
Costura sobre papel. 54 x 68 cm. Serie Mapas
Bordados. Fuente: <http://www.galeriasuperficie.com.br/artistas/guga-szabzon/fotos/>

desde su periodo en la facultad, ya que la FAAP cuenta un ateliê de materiales y técnicas textiles. Con posterioridad, fue incorporando el tejido como soporte al aportarle más posibilidades plásticas y visuales. Otra característica de los soportes monocromos utilizados para sus obras es la aparente presencia del paso del tiempo en ellos, ya que la artista reutiliza materiales.

Para sus obras emplea papeles y tejidos de segunda mano como podemos observar claramente en la Figura 6, e incluso retales de producciones industriales o piezas de ropas de desecho. Así ofrece a los materiales otra oportunidad e incluso son ellos los que escogen el tipo de trabajo o proyecto que realiza.

La percepción del tiempo también es un elemento importante del que se percata tanto la artista, durante la realización de la obra, como el espectador, durante la observación al detalle de sus obras. Guga cosiendo o dibujando (cómo queramos llamarlo), al igual que la artista Maribel Doménech tejiendo, “toma conciencia del tiempo, lo hace visible, pues en esa sencilla acción queda contenido el durante” (Doménech, 2012: 123).

El proceso de realización de sus obras puede variar, ser más o menos lento, dependiendo de la herramienta utilizada. Szabson compagina la acción de coser a mano (como en los *Mapas Bordados*) con el uso de la máquina de coser (como en el caso de los *Mapas em Tecido y Costurados*) destacando así la importancia de la línea y el dibujo. Como en las obras de Pablo Palazuelo, la parte más esencial de los diseños de Guga “consiste en la delineación, en el trazado de líneas que se pueden categorizar, según su carácter, en dos grandes grupos, las que tienen una existencia propia como tales (Figura 2, Figura 5 y Figura 6) y las que adquieren sobre la superficie un sentido de contorno (Figura 3 y Figura 4)” (Maderuelo, 2010: 82).

En los *Mapas Bordados* (Figura 6) el dibujo lo realiza a mano, obteniendo así líneas controladas, ordenadas y contenidas. Éstas están prediseñadas, su mano sigue un patrón sobre el cual el dibujo a hilo se asienta. En este caso, sus manos controlan el movimiento y el grosor de las líneas, tanto por el tipo de hilo utilizado como por el constante tamaño de los puntos corridos y las puntadas libres que aplica. En contraste, las líneas de los *Mapas Costurados* (Figura 5) están realizadas a máquina. En estas obras podemos diferenciar claramente dos capas superpuestas de líneas: sobre un diseño más controlado y rectilíneo, se superpone unas líneas tenebrosas e improvisadas como si de un dibujo a mano alzada se tratase. En ese transcurso de la línea interviene el azar y el error, dando lugar a composiciones orgánicas y en movimiento. Guga trabaja con el reverso y el anverso del soporte y de las costuras, combina diferentes tipos y colores de hilos, además

de seleccionar diversos tipos de puntada. Y es ahí, en la observación necesaria al detalle de las obras (Figura 5), cuando proclamamos que se tratan de obras tridimensionales, que sobrepasan la bidimensionalidad, porque como describe Agnaldo Farias: "los diseños de Guga no están hechos a lápiz, sino bordados. Son líneas afincadas, dotadas de volumen, cuerpo más o menos frágil, más o menos energético, dependiendo del grosor y el color del material" (Farias, 2016: 39).

Pero las obras de Guga no sólo están realizadas con hilos, en los *Mapas em Tecido* (Figura 3 y Figura 4) la artista realiza sus diseños mediante la disposición directa de tejidos coloridos con formas orgánicas y geométricas. En este caso no trabaja con la línea solamente, sino que trabaja mediante la superposición de planos. Tejidos con colores propios, superficies cuyos límites y contornos establecen las fronteras entre un color y otro, entre un nivel y otro tras la incidencia de la luz y la generación de sombras.

Por lo tanto Szabzon es otra artista contemporáneo más cuyas obras hacen referencia a esta tendencia como: Judy Chicago (1939 —), Alighiero Boetti (1940 — 1994), Rosemarie Trockel (1952 —), Ghada Amer (1963 —), Ángeles Agrela (1966 —), Pilar Albarracín (1968 —), Sonia Navarro (1975 —), Renato Dib (1973 —) o Rodrigo Mogiz (1978 —). Otro ejemplo, y considerado por la propia Guga como su gran referente, es el artista brasileño Leonilson (1957 — 1993).

Conclusión

A modo de conclusión, primero me gustaría destacar la importancia del encuentro con Guga Szabzon como lugar de formación y espacio posibilitador para la realización, a posteriori, de esta comunicación sobre su trayectoria y obra.

En segundo lugar, como principales resultados tras analizar su producción artística podemos manifestar que el proyecto 'Mapas' de Szabzon a través del ejercicio de cartografía libre crea profundiza en cuestiones conceptuales como el viaje, lo visible e invisible, la veracidad de la cartografía científica del espacio, la movilidad de las fronteras, el territorio cambiante y el sentimiento de pertenencia e identidad. Por otra parte, centrándonos en sus series tituladas *Mapas Bordados*, *Mapas em Tecido* y *Mapas Costurados*; como principales características comunes entre ellas, podemos destacar la importancia en sus diseños de la delineación, el dibujo, la reutilización de materiales y el uso de materiales cotidianos como el papel, los hilos y los tejidos; reafirmando la valorización de éstos como materiales propios del arte contemporáneo y como forma de expresión. Mediante este lenguaje, los artistas (hombres y mujeres) muestran su peculiar relación entre la vida y el arte, sin trascender su elección y empleo a una relación directa con cuestiones y significados feministas.

Referencias

- Albuquerque Lopes, Renata Perim (2011) "Leonilson — Bordado como expressão." *Revista do II Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES. Arte, História e Contemporaneidade: diálogos possíveis*. ISSN 2358-3169. Vol. 1 (1): 63 — 73. [Consult. 2016-11-02] Disponible en URL: <http://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7733/5433>
- De Diego, Estrella (2008) *Contra el mapa: disturbios en la geografía colonial de occidente*. Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-984-1156-0
- De La Colina Tejada, Laura & Chichón Espino, Alberto (2012) "El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía". *UNED, Revista Espacio, Tiempo y Forma. Contemporánea*, t. 24: 179 — 194.
- De Laiglesia González de Peredo, Juan Fernando (coord.) (2012) "Maribel Doménech". *Arte: Diccionario Ilustrado*. Pontevedra: Universidad de Vigo. ISBN 978-84-8158-570-4: 120 — 123.
- Farias, Agnaldo (2016) *Mapas, Cartas, Guias & Portulanos*. Sao Paulo: Perfil Cultural-Santander Brasil. ISBN: 978-85-68563-02-1
- Maderuelo, Javier (2010) *Pablo Palazuelo. El Plano Expandido*. Madrid: Abada Editores. ISBN 978-84-96775-97-8
- Mariotti, Gilberto (2015) "A conversa como lugar de formação. Sobre o percurso de Guga Szabzon no Acaia". [Consult. 2016-10-30] Disponible en URL: <http://www.gugaszabzon.com/gilberto-mariotti-1>
- Pron, Patricio (2015) "¿Por qué nos obsesionan los mapas en la era del GPS?". *ElPais.com* [Consult. 2016-10-30] Disponible en URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/22/actualidad/1445513706_639094.html
- Storr, Robert (1994) *Mapping*. Nueva York: The Museum of Modern Art. ISBN 978-0870701214

A Desfiguração do Eu: Dead Inside, um livro de artista e uma exposição de São Trindade

*The Disfiguration of the self:
Dead Inside, an artist book and an exhibition
of São Trindade*

ALICE GEIRINHAS*

Artigo completo submetido a 22 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Portugal, artista visual, professora. Doutoramento em Arte Contemporânea, Universidade de Coimbra Colégio das Artes (CA). Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas, Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes (FBAUP). Licenciatura em Escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologias, Departamento de Arquitetura. R. Colégio Novo, 3000-143 Coimbra, Portugal. E-mail: gxalice@gmail.com

Resumo: Esta comunicação pretende abordar a exposição da artista São Trindade, *Dead Inside* realizada no âmbito do projeto Quarto 22 do Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 2016. Num espaço circular, branco, desenhado pelo arquiteto João Mendes Ribeiro, São Trindade dispõe 22 imagens (fac-similes) retiradas fotograficamente do seu livro de artista em contínuo processo e inacabado. O livro, *Dead Inside*, foi iniciado em 2005, interrompido cerca de dez anos e reiniciado em 2015. Da primeira fase do livro constam 12 páginas/imagens e da segunda fase, 34 páginas/imagens realizadas entre 2015 e 2016.

Palavras-chave: fotografia / autorretrato / autobiografia visual.

Abstract: *This communication intends to analyse the exhibition of the artist São Trindade, Dead Inside, realized in the scope of "Quarto 22", a project from College of Arts, University of Coimbra. In a circular and white space, designed by the architect João Mendes Ribeiro, the artist São Trindade shows 22 images (fac-similes) photographed from her artist book in a continuous and unfinished process. The book Dead Inside was started in 2005, interrupted about ten years and restarted in 2015. The first phase of the book includes 12 pages/images and the second phase, 34 pages/images made between 2015 and 2016.*

Keywords: *photography / self portrait / visual autobiography.*

Introdução

A matriz das imagens é fotografias, autorretratos, retiradas do arquivo da artista e recriadas a partir de colagem, desenho e pintura. Digamos que o gesto de fotografar, de se fotografar a si-mesmo e de re-fotografar, está na gênese deste projeto, na quer na matriz quer na reprodução dos fac-similes.

Segundo a artista, algumas das fotografias da primeira fase de *Dead Inside* remetem para um outro projeto, *Bad liver and a broken heart*, exposição realizada em 2006 na K Galeria, espaço do coletivo Kameraphoto (formado em 2003 pelos fotógrafos Céu Guarda, Guillaume Pazat, Sandra Rocha, Pedro Loureiro, entre outros e terminado em 2014) com a curadoria de António Júlio Duarte. Desse projeto expositivo constam 14 fotografias a preto e branco que deu origem em 2012 a um livro de artista editado pela editora independente Ghost Editions (formada pelos artistas Patrícia Almeida e David-Alexandre Guéniot) e reeditado em 2015.

As 22 imagens que formam o Quarto 22 repetem o formato do livro de artista, (42,7x 30 cm) e o próprio livro, uma vez que são reproduzidas fotograficamente. Há aqui uma inversão de conceitos e de regras de jogo no que se normalmente se reproduz e o que é considerado original. As imagens expositivas são abordadas como múltiplos, fac-similes possíveis de serem reproduzidos e o livro, a obra original e exemplar único, não reproduzível no sentido da edição e da publicação do livro.

A fotografia e o desenho, o gesto do desenho, o gesto de fotografar, o gesto de colar, compor, sobrepor, o gesto de pintar, o gesto de re-fotografar, traduzem os meios escolhidos pela artista para abordar a questão do corpo e neste caso o corpo da artista também como *medium* da obra.

Desfiguração do Eu

Esta série de imagens parte do ato fotográfico e ligado à perda de aura da obra de arte pela possibilidade de se reproduzir como Benjamim declarou no seu texto “A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica”, o autorretrato fotográfico é justaposto com as técnicas de pintura e associado assim com uma materialidade, densidade e temporalidade que a fotografia não contém (Medeiros, 2000). As composições visuais de São Trindade partem de autorretratos fotográficos, mas pela sua recolocação, transformação através da colagem e da pintura passam do plano da autorrepresentação para o plano da autobiografia visual. Há uma intensidade dramática e uma narrativa inerente neste conjunto de 22 imagens: o corpo da artista é um corpo-memória, um corpo-estória, um corpo-eu, um corpo máscara desfigurado, onde a confluência entre o “eu



Figura 1 · Vista geral da exposição *Dead Inside*, de São Trindade, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra. Fonte: Vitor Garcia

real” e o “eu autobiográfico” funciona como máscara que esconde não só o eu real mas que o desfigura para acabar reconstruindo-o. O impulso autobiográfico é constituído por metáforas, memórias e linguagem (De Man, 1984); o “eu” é diluído através da metáfora e neste caso, da estrutura da linguagem visual e transforma-se num eu fantasma, desconstruído, um fac-simile.

Segundo Lejeune a autobiografia é constituída por um triunvirato de identidades: autor/narrador/protagonista. A privacidade do autor ao identificar-se como narrador e protagonista torna-se pública. Escrever sobre nós mesmos, antes de ser um ato narcisista é uma atividade normal que, como a ficção, pode mobilizar todas as formas de arte. E o que une a autobiografia escrita (o eu escrito) e o visual (o eu fotográfico, cinematográfico, pictográfico) é o desejo do traço, da inscrição sobre um suporte duradouro, um desejo de constituir séries ao longo do tempo. Têm também em comum o desejo de construir o olhar do outro sobre si próprio. (Guasch, 2009:17). Por um lado, São Trindade remete para esta construção do olhar do outro sobre si próprio e por outro, para a

questão do pacto fantasmático na autobiografia. Não temos a confirmação se há uma correspondência entre a vida da artista e as narrativas sugeridas nas imagens ou se esta construção é uma ficção, a ficção que Lejeune considera mais profunda e verdadeira, pois não se resume a narrar a vida e a revelar a natureza humana, mas revela os fantasmas do autor/artista, formando-se assim o pacto fantasmático. (Lejeune, 1980) *Je est un autre*, permanece como conceito central na noção de pacto e Lejeune propõe que o autor é o efeito de um contrato: a forma autobiográfica não é o instrumento de expressão de um sujeito preexistente, mas antes aquilo que determina a existência do sujeito. (Lejeune, 1980: 242) A fragmentação do eu sempre pouco revelado e a preto e branco nesta série da artista pressupõe um corpo plural sem a lógica do passado e do presente. “Que corpo? Temos vários” (Barthes, 2009:175) e a impossibilidade de nos vermos a nós próprios senão como imagem — ao espelho, fotografada — ou através do Outro, o que implica distanciação. (Barthes, 2006) O corpo de São Trindade é um corpo plural que a artista nos dá a ver/ler: um eu fragmentado como um *patchwork* (Barthes, 2009), um eu- fantasmático. Através dessa fragmentação cabe ao espectador criar os lugares referenciais entre todos os fragmentos (retalhos), é o espectador que deve estabelecer as ligações, conexões e desconexões da manta de retalhos. O autobiográfico propõe e o espectador dispõe. A sequência narrativa das imagens foto-desenho indica-nos o lado performático desta série, do que não é verdadeiro nem falso mas que remete para uma ação associada a uma ideia de representação fotográfica, um jogo mimético e mecânico que o autorretrato fotográfico possibilita: construir, destruir, ficcionar o eu (Medeiros, 2000). Uma mulher-corpo (um corpo que sangra) que nos liga a um ovário monstro ou uma mulher sem rosto que flutua talvez numa bactéria microscópica ou numa célula cancerígena. Acrescente-se que o espaço circular do Quarto 22, desenhado pelo arquiteto João Mendes Ribeiro, transmite por si só uma impressão hospitalar. A estrutura de metal pintado de branco, como as camas hospitalares, a cortina branca a toda a volta como as divisórias das enfermarias produzem essa sensação de espaço inócuo, espaço-cura, espaço-doença. Essa sensação é ampliada porque sabemos que o edifício onde se situa o Colégio das Artes foi um hospital ativo até meados dos anos 80 do séc. XX.

A narrativa performativa fotográfica em *Dead Inside*, os recortes e detalhes dos 22 autorretratos são retirados do arquivo pessoal da artista. Como já referido, fazem parte de um outro trabalho da artista *Bad Liver and a Broken Heart*, uma sequência performática e encenada de autorretratos da artista, onde a identidade (o rosto) é sempre escondida. O eu fragmentado é aqui disseminado e o corpo da artista é transformado em corpos (duplo) de mulheres mortas ou



Figura 2 - São Trindade, S/título, 42,7 x 30, colagem, fotografia, pintura com materiais vários, desenho Fonte: São Trindade.

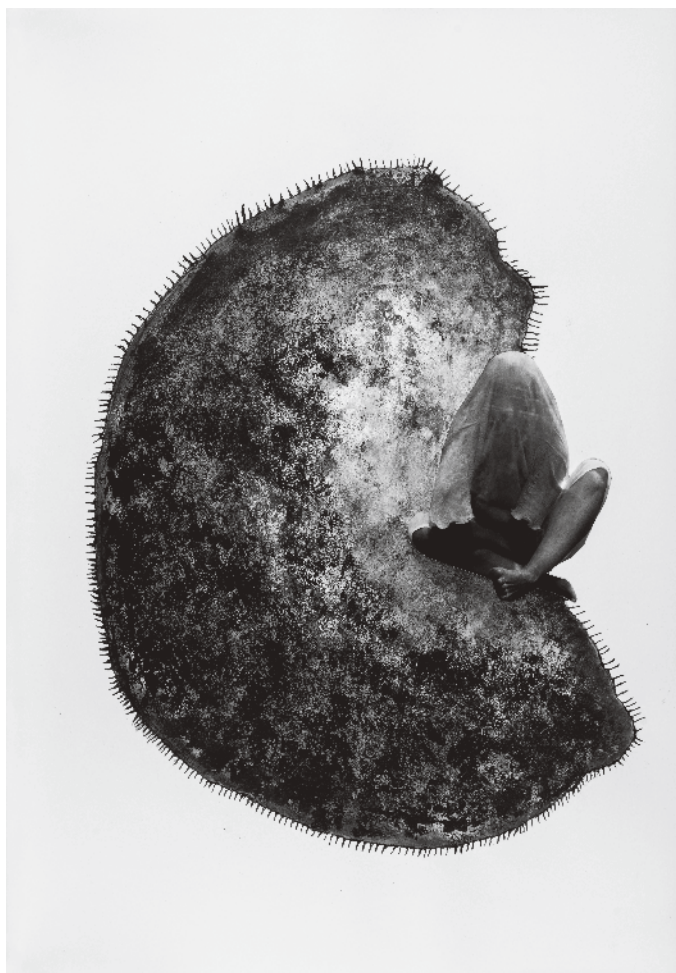


Figura 3 · São Trindade, S/título, 42,7 × 30 cm, colagem, fotografia, pintura com materiais vários, desenho Fonte: São Trindade.

quase mortas, violentadas e esquecidas. Uma duplicação de si própria, um controle de verosimilhança e de autenticidade que a ideia de autorretrato sugere. (Medeiros, 2000) *Bad Liver and a Broken Heart* situa-se no contrário de *Dead Inside*, no campo da autorrepresentação, do autorretrato fotográfico e da fotografia como performance, uma vez que descreve uma sequência de ações. E foi pensado em primeiro lugar numa exposição que originou mais tarde um livro. *Dead Inside* é o seu contrário também na sua raiz metodológica do processo artístico. *Dead Inside* é um livro de artista à priori, que se transmute, metamorfoseia numa exposição de imagens fac-similes.

No entanto, a justaposição entre *Bad Liver and a Broken Heart* e *Dead Inside*, está para além das diferenças ou semelhanças. Remete para um ir e vir na metodologia artística, uma obra que leva a uma outra e assim sucessivamente, que se expande no espaço-tempo, um registo autobiográfico visual composto por fragmentos sem referência ao passado ou ao presente (Barthes). É também na justaposição entre o autorretrato e a pintura que a narrativa autobiográfica se desenrola e se cruza: na colagem, no gesto de fotografar, no gesto de pintar e por último no gesto de re-fotografar.

Conclusão

Este projeto de São Trindade remete-nos para a questão do autorretrato fotográfico da produção contemporânea, visto como um suporte de fantasias e devaneios, onde o sujeito fotografado se pode transformar em objecto, ou se pode fragmentar e tornar-se no outro, um eu-fantasmático, uma duplicação de si mesmo, onde se produz a ideia de verosimilhança. Remete-nos também para o carácter performativo da fotografia através da sequência de imagens e das possibilidades do registo autobiográfico. Propõe-nos ainda através da miscigenação entre fotografia e a pintura, uma construção de narrativas autobiográficas no sentido da fragmentação do eu, do patchwork, de um encadeamento de convergências e divergências num constante ir e vir, a conexão entre obras e/ou séries de trabalho, como no caso de *Dead Inside* e *Bad Liver and a Broken Heart*. Induz através do seu eu-plural a história invisível das mulheres, do quotidiano, do corpo, do informe, das secreções/excreções orgânicas, da morte, da vida. São Trindade desconstrói o eu (sujeito autobiográfico) e encontra-o no outro, pela fragmentação mas também pelo eu-fantasmático, não aquilo que sou mas aquilo que a ficção revela dos fantasmas do eu. O uso da pintura introduz uma leitura disruptiva, mostra-nos os (nossos) fantasmas, espaços exímios externos e internos onde o corpo se esconde, micro-organismos celulares, seres multi e unicelulares, invisíveis e muitas vezes invencíveis e que nos constituem como humanos que somos.

Referências

- Barthes, R. (2009). *Roland Barthes por Roland Barthes*. (J. C. Pereira e I. Gonçalves, Trad.). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1975) ISBN: 978-972-44-1565-9
- Barthes, R. (2006). *A Câmara Clara*. (M. Torres, Trad.). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1980)
- ISBN: 972-44 1349-7
- Lejeune, P. (1980). *Je est un Autre. L'Autobiographie de la Littérature aux Médias*. Paris: Éditions du Seuil. ISBN: 2-02-005464-7
- Medeiros, Margarida. (2000). *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato Contemporâneo*. Assírio e Alvim: Lisboa ISBN: 972-37-0606-7

Dana Fritz inspirada por la naturaleza

Dana Fritz inspired by nature

MARÍA ANTONIA BLANCO ARROYO*

Artigo completo submetido a 22 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual. Doctorado en Bellas Artes, Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Licenciatura en Bellas Artes, pintura, Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, Grupo de investigación "Contemporaneidad y Patrimonio" (COPA) C/ Laraña, nº 3 C.P. 41003 Sevilla España. E-mail: mblanco8@us.es

Resumen: El propósito de esta comunicación, es exponer la interpretación de la naturaleza que la artista norteamericana Dana Fritz realiza a través de su proyecto "Terraria Gigantica: the World Under Glass". En este trabajo, la fotógrafa explora tres de los viveros más grandes del mundo: el Henry Doorly Zoo-Lied Jungle, Biosphere 2, y el Proyecto Eden. En definitiva, este artículo nos otorga una percepción más consciente y crítica del significado de la naturaleza y de nuestra relación con ella en un contexto de continua transformación.

Palavras clave: naturaleza / fotografía / transformación.

Abstract: *The main objective of this article is to show the interpretation of nature made through her project "Terraria Gigantica: the World Under Glass" by the artist Dana Fritz. She explores three of the largest greenhouses in the world, including the Henry Doorly Zoo-Lied Jungle, Biosphere 2, and the Eden Project. In short, this article provides us with a more conscious and critical perception of the meaning of nature and our relationship with it, within the current context of continuous transformation.*

Keywords: *nature / photography / transformation.*

Introducción

La artista norteamericana Dana Fritz explora la naturaleza a través de la fotografía, conjugando la creación con la investigación y la docencia. Fritz nació en 1970 en Kansas City, Misuri (Estados Unidos), y actualmente es profesora de Fotografía en el Departamento de Arte e Historia del Arte de la Universidad de

Nebraska-Lincoln, habiendo cosechado una trayectoria profesional y artística destacable, en la que ha sido además galardonada con diversos premios y becas en múltiples ocasiones. Su implicación en el paisaje como un constructo cultural que intenta descifrar mediante la fotografía, se refleja en extenso a través de su producción artística, adquiriendo el viaje una importancia crucial en el seno de su trabajo. Su proyecto “Terraria Gigantica: the World Under Glass”, ha sido objeto de diversas exposiciones y publicaciones. De hecho, en otoño de 2017 saldrá a la luz el libro *Terraria Gigantica: the World Under Glass*, publicado por la editorial University of New Mexico Press, y que incluirá escritos de William L. Fox, Carrie M. Robbins y Rebecca Reider. Asimismo, la obra de Fritz ha sido incluida en colecciones de arte de instituciones relevantes como el Museo de Arte Nelson-Atkins en Kansas City, el Museo de Fotografía Contemporánea de Chicago, el Museo de Arte Contemporáneo de Scottsdale en Arizona, el Museo de Arte de Nevada en Reno, y la Biblioteca Nacional de Francia en París.

La pretensión de este artículo es mostrar la exploración física y conceptual de la naturaleza, proyectada en la obra de Dana Fritz, en un contexto sumamente cambiante, con el objeto de interpretar qué tipo de naturaleza buscamos y estamos creando. Ahondar en su proyecto “Terraria Gigantica” implica profundizar en la realidad de los paisajes alterados, introduciéndonos, mediante sus fotografías, en tres de los viveros más grandes del mundo: el Henry Doorly Zoo-Lied Jungle, en Omaha, Nebraska; Biosphere 2, en Oracle, Arizona; y el Proyecto Eden, en St. Austell, Cornwall, Reino Unido. En este artículo expondremos cómo su obra nos otorga una percepción más consciente y detenida sobre la transformación del mundo natural, y cómo nos revela la compleja tecnoestructura que se forja en torno a la naturaleza y nuestra relación cultural con ella. Lo cual nos invita a reflexionar sobre la configuración de una “segunda naturaleza” más humanizada; aquella que emerge culturalmente (Gerritzen, 2005: 60).

1. Terraria Gigantica: The World Under Glass

Para adentrarnos en su proyecto “Terraria Gigantica”, debemos comprender que la inspiración de Dana Fritz por la naturaleza se retrotrae en el tiempo hasta su primera niñez en Prairie Village, un suburbio de Kansas City, Misuri, pues ya entonces la artista albergaba una gran inquietud por descubrir el mundo natural. Su experiencia con éste era muy limitada debido a las circunstancias geográficas del entorno familiar, desde el cual solía disfrutar de una visión fragmentada de la naturaleza en la que siempre encontraba algún atisbo de intervención humana. Esta percepción influirá notablemente en el enfoque de su proyecto “Terraria Gigantica”, pues gran parte de sus imágenes muestran



Figura 1 · Dana Fritz, *Painted Leaves and Dripping Moss, Lied Jungle* (de la serie *Terraria Gigantica*), 2007. Archival pigment print. 40,6 x 61 cm. Fuente: © Dana Fritz, Cortesía de la artista.

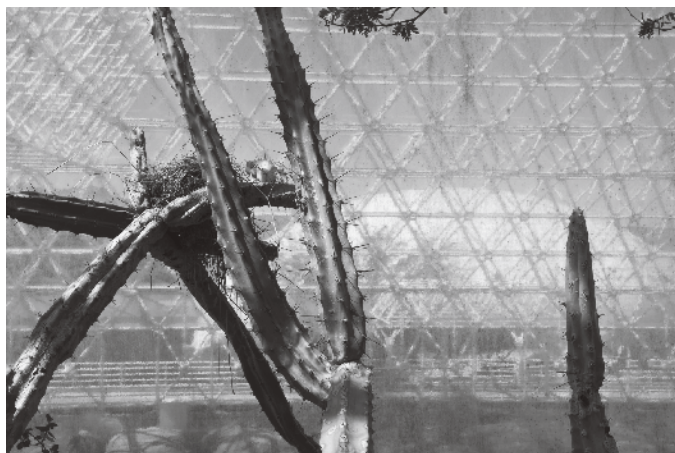


Figura 2 · Dana Fritz, *Nest*, *Biosphere 2* (de la serie *Terraria Gigantica*), 2009. Archival pigment print. 40,6 × 61 cm. Fuente: © Dana Fritz, Cortesía de la artista.

Figura 3 · Dana Fritz, *Green Ductwork*, *Eden Project* (de la serie *Terraria Gigantica*), 2007. Archival pigment print. 40,6 × 61 cm. Fuente: © Dana Fritz, Cortesía de la artista.

fragmentos del lugar. En esta serie, los paisajes fotografiados representan la cúspide de la naturaleza estetizada, estudiada y controlada, hecha posible gracias a la tecnología de los centros que investiga. Las estructuras paisajísticas de los tres ecosistemas donde desarrolla su obra, albergan un diseño que combina naturaleza real y artificial, revelándonos la artista en sus fotografías una doble interpretación pictórica y analítica de la naturaleza, pues se proyecta una inmediata relación entre lo artificial y lo natural cargada de referencias plásticas en la imagen.

Dana Fritz explora estos tres lugares, capturando en gran parte de sus imágenes un cierto ilusionismo espacial que tiende a quebrarse por la irrupción del artificio en la escena, como ocurre en su obra "Painted Leaves and Dripping Moss" (Figura 1). Esta fotografía muestra una esquina del Henry Doorly Zoo-Lied Jungle en la que el musgo se desparrama por un muro transparente, rompiéndose así la ilusión de un paisaje que parece estar pintado al fondo. Además, a la derecha de la imagen, la aparición de unos estantes con calcomanías en el cristal interrumpe el mágico hechizo del exótico bosque tropical representado. (Ruud, 2013: 94). Éste es un paisaje de inmersión, meticulosamente creado con plantas vivas y artificiales, en el que confluyen los animales y los visitantes. Por otro lado, Biosphere 2 (Figura 2), se construyó para estudiar la viabilidad de biosferas cerradas como posible espacio de colonización intergaláctica. Y el proyecto Eden (Figura 3), fue principalmente diseñado con la misión de preservar la naturaleza, invitándonos a reflexionar sobre la actitud de la sociedad en torno a la conservación del paisaje en la contemporaneidad.

Dana Fritz afirma que el uso que hace el ser humano del paisaje complementa el significado de la propia naturaleza. Defiende esta indisociable relación, siendo cada vez más consciente de que la presencia humana alberga un papel esencial en la definición de la naturaleza; idea que ratifica mediante el trabajo de diversos escritores que la artista investiga mientras trabaja en su proyecto. Bill McKibben, William Cronon y Michiel Schwartz son algunas referencias fundamentales, pues todos ellos señalan en esencia la alteración del planeta causada por el hombre como un proceso irreversible que es conveniente analizar (Ruud, Fritz y Pfahl, 2013: 42). En su libro *Next Nature*, Michiel Schwartz escribió que lo que verdaderamente importa no es qué es la naturaleza, sino qué tipo de naturaleza queremos. Esta idea nos lleva a reflexionar sobre cómo deberíamos vivir para mantener, restaurar o establecer el tipo de medioambiente que deseamos (Ruud, Fritz y Pfahl, 2013: 44).

Dana Fritz explora la naturaleza con el deseo de descubrirla y comprenderla. Este posicionamiento conecta directamente con el de la fotógrafa

norteamericana Terry Evans, una gran influencia para Fritz desde el principio de su carrera artística. Otros fotógrafos de referencia para la artista, son Edward Burtynsky, John Pfahl, David Maisel o Hiroshi Sugimoto, explorando todos ellos, la huella humana en el paisaje a través de su obra. Asimismo, la observación del geógrafo D.W. Meinig, quien afirma “el medioambiente nos sustenta como criaturas pero el paisaje nos muestra como culturas” (Meinig, 1979: 3), ha constituido el tema central de su proyecto durante más de una década. Inmersa en la idea de cómo se delimita la naturaleza y se proyecta la cultura a través del paisaje, Dana Fritz indaga en los jardines como principal fuente de inspiración que constituyó el tema central de su trabajo anterior, y que influye notablemente en la consecución del proyecto “Terraria Gigantica”. La consonancia entre la configuración natural y artificial advertida en las estructuras ajardinadas, le procura una cierta ambigüedad perceptiva, pues sólo un ojo experimentado detecta la laboriosa transformación de un entorno aparentemente natural.

La visita a diversos jardines de Europa supuso un punto de inflexión para Dana Fritz, ya que la artista llegó a familiarizarse con grandes invernaderos del siglo XIX, localizados en centros urbanos como París y Londres. Estas estructuras interiores, eran concebidas como islas paradisíacas en un mar de miseria urbana en ciudades modeladas por la revolución industrial: una alternativa ambiental que contrastaba con la explotación en curso de los recursos naturales. Los autores Georg Kohlmaier y Barna Von Sartory describían estas construcciones como:

Una imagen del paraíso en la cual la destrucción y la alienación de la naturaleza no había llegado a ocurrir, y en la que la naturaleza con la ayuda de la tecnología, podría convertirse en un hogar comfortable para el hombre (Kohlmaier y Von Sartory, 1991).

Las estructuras de estos invernaderos del siglo XIX fueron el precedente de los viveros que Fritz fotografía en su obra, pues sembraron en la artista interrogantes sobre, las versiones actuales de estas arquitecturas y nuestra percepción contemporánea del mundo natural a través de ellas. Sus imágenes nos muestran que el mundo se ha convertido en una experiencia de atracción turística, y su proyecto forma parte de esa segunda naturaleza en curso. El Henry Doorly Zoo-Lied Jungle, Biosphere 2, y el Proyecto Eden, son colosales terrarios de alta tecnología donde se cultiva lo exótico, pero además funcionan como laboratorios donde estudiar las condiciones de la tierra o el cambio climático. La artista considera incluso el carácter educacional de estas réplicas de paisajes

amenazados, que podrían motivar a los visitantes a preservar los espacios reales que representan (Redding et al., 2009).

Conclusión

Los entornos fotografiados por Dana Fritz, nos sitúan en un escenario hiperreal, en el que lo natural y lo artificial se confunden, tomando conciencia del extraordinario control que el hombre ejerce sobre la naturaleza, y cómo llega a determinar nuestra cultura. Sus fotografías avivan nuestra conciencia medioambiental y nos procura un entendimiento más sólido de nuestro lugar en el mundo.

En la actual era del Antropoceno, en la que el ser humano se ha convertido en el principal agente geológico, la obra de Fritz es sustancial, pues instiga un diálogo de rabiosa actualidad sobre la superación humana y la preservación de la naturaleza.

Referencias

- Gerritzen, Mieke y Van Mensvoort, Koert (2005) *Next Nature*. BIS Publishers. ISBN: 978-9063690939.
- Kohlmaier, Georg y Von Sartory, Barna (1991) *Houses of Glass: a Nineteenth-Century Building Type*. MIT Press. ISBN: 978-0262610704.
- Redding, M.A.; Debuys, W.; y Solnit, R. (2009) *Grasslands/Separating Species*. Malaysia: Radius Books. ISBN: 978-1-934435-21-2.
- Ruud, Brandon K.; Fritz, Dana y Pfahl, John (2013) "Artists Dana Fritz and John Pfahl. Interview by Brandon K. Ruud". *Artland*.
- Ruud, Brandon K. (2013) *Encounters: Photography from the Sheldon Museum of Art*. Lincoln: University of Nebraska Press. ISBN: 978-0-8032-4518-1.

Montes brancos e espelhos d'água: a poética de Bia Martins

*Among white hills and water mirrors:
poetics of Bia Martins*

BEATRIZ PIMENTA VELLOSO*

Artigo completo submetido a 22 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual, professora e pesquisadora. Graduação em Comunicação Visual, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Mestrado em Linguagens Visuais e Doutorado em Imagem e Cultura, UFRJ.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes (EBA), Departamento de Escultura. Av. Pedro Calmon, 550 — Cidade Universitária, Rio de Janeiro — RJ, cep 21941-901. E-mail: biapimentav@gmail.com

Resumo: A partir de histórias da primeira região salineira do Brasil, a artista visual Bia Martins nos incentiva a visitar paisagens que espelham diferentes modos de produção, processando em suas obras a transformação do sal em bem simbólico. Deslocando-se de um lugar após o outro, em sintonia com o mercado globalizado, vasos de cerâmica cheios de sal grosso e sacos de sal refinado, depois de rotulados, organizados e lançados através de discursos em instituições de arte, ironicamente, tornam-se mercadorias hipervalorizadas que discutem o processo de mais-valia em diferentes setores da economia.

Palavras-chave: site specificity / região dos Lagos / modos de produção.

Abstract: Starting from the history of the first salt producing region in Brazil, the artist Bia Martins encourage us to go through landscapes that reflect different modes of production, processing in her works the transition of the salt into a symbolic good. Moving from one place after another, in accordance with the market of globalized economy, labeled bags of refined salt and pottery vessels full filled with raw salt, organized and released in discourses through art institutions, ironically deals with surplus value in different economy spheres.

Keywords: site specificity / região dos Lagos, modes of production.

Esse texto trata de obras recentes da artista Bia Martins que versam sobre os modos de produção, o acúmulo de mercadorias e os movimentos de capital agenciados por diferentes políticas econômicas. Nascida em Cabo Frio, cidade brasileira do litoral do Estado do Rio de Janeiro, situada na Região dos Lagos, Martins realiza duas obras pontuais que se baseiam na exploração e industrialização do sal produzido em torno da Lagoa de Araruama. *Salário* (Figura 1), um monte de sal instalado e posto a venda na feira ArtRio, Rio de Janeiro, em 2015; e *Boa fortuna de crescer a tempo* (Figura 2), um conjunto de vasos de cerâmica cheios de sal grosso e uma catapulta de madeira com moedas, expostos no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, em 2016. Obras ambíguas cujos mecanismos buscam espelhar, do Brasil colonial à atualidade, modos de produção interrompidos por embates entre diferentes forças políticas, que serão investigadas no desenvolvimento deste texto com o objetivo de ampliar o sentido dessas duas obras.

Em 2012, a artista inicia uma pesquisa de campo nos municípios em torno da Lagoa de Araruama, registra histórias de fluxos migratórios e inconstâncias políticas, fotografa pessoas e coleta fragmentos que inspiram o desenvolvimento de sua poética. A produção do sal orientou o desenvolvimento econômico da Região, que passa da produção artesanal à indústria de base através da criação da Companhia Nacional de Álcalis (CNA), dos Royalties do petróleo extraído da Bacia de Campos — onde se localizam as reservas do pré-sal — à atual exploração turística. Hoje, o turismo é quem dá o principal suporte à economia dos seis municípios fronteiriços banhados pela lagoa — Arraial do Cabo, Cabo Frio, Búzios, São Pedro da Aldeia, Araruama e Praia Seca — que recebem na estação de verão o triplo do número de seus habitantes. Casas para temporada, peixarias, lojas de biquíni, artigos de praia, passeios de bugre, escunas e barcos são atividades, predominantemente casuais e informais, que sustentam uma população que fez do sal sua moeda de troca. (Martins, 2016)

No Brasil colonial a Região dos Lagos vivia basicamente de pesca e da produção artesanal de sal, é provável que o desenvolvimento da extração de sal nas bordas da lagoa tenha se acelerado em meados do século XIX, por uma suposta transferência de capitais mercantis e mão-de-obra escrava, tanto do café cultivado no Vale do Paraíba, quanto da cana de açúcar no município de Campos dos Goytacazes, que começaram a decair e desviar seus recursos para a área das salinas (Figura 3). A partir da década de 1950, a criação da Companhia Nacional de Álcalis (CNA) traz a industrialização à região salineira dos Lagos Fluminenses, que modifica a vida dos habitantes locais e impulsiona a formação de fortes ondas migratórias internas, notadamente originárias do Norte e Noroeste fluminense para os municípios que circundam a Lagoa de Araruama (Pereira, 2010:185).



Figura 1 · Salário, Bia Martins, Feira ArtRio, 2015 (Fotos Wilton Montenegro).

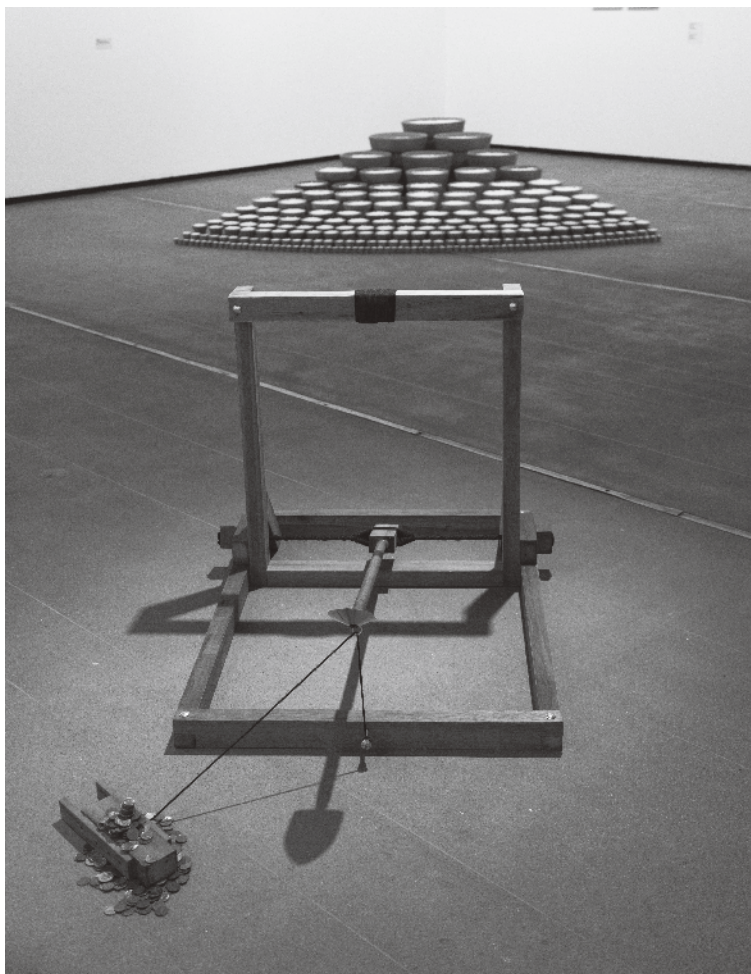


Figura 2 - *Boa fortuna de crescer a tempo*, Bia Martins, Instituto Tomie Ohtake, 2016 (Fotos Ricardo Miyada).



Figura 3 · Cabo Frio, Salina, 1948 (foto Wolney).

Criada em 1943 pelo governo de Getúlio Vargas em Arraial do Cabo, e viabilizada pelo Governo Juscelino Kubistchek nos anos de 1950, a Companhia Nacional de Álcalis (CNA) extraía sal e conchas da lagoa para produzir barrilha, substância utilizada como matéria prima para a indústria química, vidreira, têxtil e de sabões. Antes importada, a barrilha era sujeita a oscilações do mercado internacional, afetado especialmente durante a 1ª e a 2ª Guerra Mundial, notadamente porque é componente fundamental para a fabricação de munição. Uma vez que a barrilha também é utilizada na fabricação de explosivos, a direção e orientação técnica da Companhia foi exercida prioritariamente por oficiais das Forças Armadas, em acordo que estabeleceu a Álcalis como indústria de base no rol de funções consideradas de caráter ou interesse militar. Estratégia que começa a ser desconstruída nos anos de 1990, quando o Governo de Fernando Collor ignorando o papel sociocultural da Álcalis na Região, liberou a importação da barrilha sinalizando que uma indústria de base nesse setor não mais apresentava interesse estratégico para o país. Treze meses após a assinatura desse decreto a Álcalis foi incluída no Programa Nacional de Desestatização, desse modo, iniciou-se o processo de privatização da Companhia, posta em leilão público realizado na Bolsa de Valores do Rio de Janeiro. Em fevereiro de 2004 já em processo de falência, o controle da companhia passou para a Associação dos Empregados da Álcalis, para ser fechada definitivamente em 2006, deixando centenas de desempregados e ruínas monumentais (Figura 5) em vários pontos da Região. (Ribeiro, 2011)

Antes do início das atividades industriais, as paisagens impressionantemente belas de Arraial do Cabo inspiraram famosos pintores modernos brasileiros, como José Pancetti (Figura 4) e Djanira, em pinturas que podemos ver como era a arquitetura original da Vila e ter ideia do modo de vida de seus habitantes. Durante a época de funcionamento da Álcalis, entre dunas brancas e praias de águas azul-transparente, entre prédios no meio da estrada, que liga Cabo Frio à Arraial do Cabo, chaminés expeliam, dia e noite, uma espessa fumaça branca no céu, faziam aquele parque industrial parecer uma colagem sobreposta à paisagem natural. Branca como essa fumaça, era também a água, que desembocava na Praia Grande depois de usada pela indústria, adensando a espuma na arrebentação das ondas, de onde podíamos ouvir o ruído de minúsculas bolhas estourando como se fossem feitas de sabão. Apesar da degradação do meio-ambiente, a Álcalis, pouco a pouco, se tornou querida e aceita pelas pessoas da Região, na medida em que proporcionou empregos e contribuiu para a urbanização e emancipação do município de Arraial do Cabo, que em 1985 ganhou autonomia da cidade de Cabo Frio.



Figura 4 · José Pancetti, Arraial do Cabo, óleo sobre tela, 50 x 73 cm, 1948.

Criada a partir de histórias como essas, a instalação *Salário*, composta por sal, escada, banca de feira, sacola plástica e vendedor foi a primeira apresentação pública de uma poética que discute com ironia os sistemas aglutinadores de produção através de memórias da região salineira fluminense. A simbologia do sal é ambígua, oscila entre acúmulo, riqueza, limpeza e infertilidade, significados tão heterogêneos fizeram do sal um símbolo abstrato, de moeda de troca na Antiguidade derivou a palavra salário, um atual correspondente da complexa noção de capital que temos hoje. Em meio a uma feira de arte, onde nitidamente a arte se transforma em mercadoria com poder de troca, Martins contrata um feirante para vender sal aos visitantes estabelecendo preços proporcionais às ofertas de cada comprador. O valor da mercadoria reflete o ambiente onde está exposta, *Salário* propôs vender fragmentos de um monte de sal em sacos de três tamanhos diferentes, independente da quantidade de sal o preço do saco na ArtRio oscilou entre dez reais e três mil reais, diferença substancialmente abstrata que na feira se equiparou a diferença do valor simbólico incorporado as diferentes obras expostas. Instalado em frente ao cais do porto, sob a marquise de um dos galpões, de longe o monte branco chamava a atenção dos visitantes, que se aproximavam para ouvir histórias, contadas por um feirante especialmente contratado para a ocasião, sobre a originalidade e utilidade daquele sal. Havendo interesse na compra a artista pessoalmente selava, numerava, assinava e vendia mais uma unidade múltipla do monte branco, ironizando a mais-valia das obras na feira.

A arte contemporânea é processada “de um lugar após o outro”, em etapas fundamentais para sua valoração e conversão em bem simbólico. Se por um lado o transporte do sal da salina à feira ArtRio, a produção de sacos padronizados para a venda, as histórias contadas, as imagens e os debates suscitados pela obra são etapas de um processo que pode continuar se desdobrando em múltiplas direções; por outro lado as salinas, a Álcalis, Arraial do Cabo com suas praias e dunas, como locais originários da obra adquirem uma história e identidade para além da vacuidade do turismo atual. “Ser específico em relação a um local [site], é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas” (Kwon, 2011), na lacuna de fatos não documentados, a poética de Martins é construída a partir de rumores que correm entre os antigos moradores da região, histórias de embates e afetos envolvendo descendentes de índios, africanos e europeus no contexto do colonialismo, histórias sobre a construção e desconstrução da Álcalis e seus desempregados, que hoje favorecem o turismo predatório sem estabelecer limites que evitem a degradação do patrimônio cultural e ecológico da Região.

Inspirada na transformação da Região dos Lagos, *Boa fortuna de crescer a tempo* vem nos revelar mecanismos ocultos dos modos de produção comuns ao sistema capitalista, o mesmo sal que salgava os peixes para conservá-los, com a industrialização e o turismo desordenado esteriliza antigos modos de vida e suas fontes de produção. Na galeria a mola propulsora de uma catapulta convida o público a arremessar moedas, em direção a vasos de barro de diferentes tamanhos preenchidos por sal grosso. “A catapulta vem a ser metáfora de um mercado armadilha”, que convida o espectador ao investimento sobre mercadorias abstratas que só diferem por quantidade, visto que o importante é apenas apostar em algo que cresça a tempo antes de sua inexorável extinção. Na medida em que “o sal impede qualquer florescimento”, *Boa Fortuna de Crescer a Tempo* trata-se de uma arma, um maquinário à espera de gestos casuais, que façam disparar incentivos sobre o que, provavelmente, nos vai ser posto a consumir. Produto abstrato que só nos é revelado de forma circunstancial, se na história da economia brasileira ontem foi ouro, café, cana de açúcar, sal e barrilha, hoje é a soja e o petróleo da camada de pré-sal já se pondo no horizonte (Lemos, 2016).

No campo da arte, o sal presente nas obras de Bia Martins ironiza a imobilidade dos museus convencionais, que conservam objetos estagnados no tempo com os quais “o observador já não mantém um relacionamento vital e que se encontram em processo de morte” (Adorno, 1967: 173-185). A pretensão do museu e da história em representar a arte de maneira lógica vem sendo questionada na contemporaneidade, com base na arqueologia de Foucault, Douglas Crimp nos fala que a insólita coerência do pensamento historicista originado pelo museu convencional estruturado por noções de “tradição, influência, desenvolvimento, evolução, fonte e origem”, deveria considerar na construção de seus saberes ideias de “descontinuidade, ruptura, limiar, limite e transformação”, mais adequadas ao acaso de nossas descobertas e escolhas subjetivas. (Crimp, 2015: 41-5). O museu ao estruturar uma história lógica e causal, reafirma a ordem imposta pelas instituições de controle como o hospício, a clínica e a prisão — diagnosticando loucura, doença e criminalidade como desvios que sempre passaram ao largo de nossa história, sem serem incorporados aos nossos saberes (Foucault, 2012). O convite ao espectador de lançar moedas através de uma catapulta, máquina de guerra feita para lançar objetos a distância, vem sinalizar acaso, ruptura e transformação como gestos, constitutivos de nossas histórias, que fazem parte da arte e da vida.

A atividade nas salinas da Lagoa de Araruama, exercida pelas primeiras gerações da família de Martins, foi iniciada no período colonial português e serviu



Figura 5 · Ruínas da Companhia Nacional de Alcális (CNA), Arraial do Cabo, 2012.

como base de sustento para muitas cidades do litoral Fluminense. Contudo, hoje as salinas e a Alcalis são ruínas, fragmentos alegóricos ressignificados pela artista, que representa através do sal a série de ciclos que atravessaram e se extinguíram na economia do Norte do Estado do Rio de Janeiro, da cana-de-açúcar, do café, da indústria de base ao atual turismo desordenado. Ciclos que espelham a inconstância das políticas econômicas brasileiras, que iniciam projetos como constroem castelos de areia, sem tempo de crescer o suficiente para florescer.

Referências

- Adorno, Theodor (1967), W. "Valery Proust Museum", In *Prisms*, tradução Samuel e Shiery Weber (London, Neville Spearman, p. 173-85).
- Crimp, Douglas, (2015). *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, ISBN 978-85-806-3233-0
- Kwon, Miwon (1997). "Um lugar após o outro: anotações sobre o site-specificity" tradução de Jorge Mena Barreto, *Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-graduação da UFRJ*, 2008, ISSN 1516-1692, 167-188, artigo publicado originalmente pela Revista October 80, primavera de 1997: 85-110.
- Lemos, Beatriz. (2016) Texto do Catálogo do 5º Prêmio EDP, Energias na Arte, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, SP.
- Foucault, Michel. (2012) "Arqueologia do saber", Rio de Janeiro: Forence Universitária, ISBN: 8530939662.
- Martins, Beatriz Barros. (2016) "Cartografia poética das salinas fluminenses" in *USO IMPRÓPRIO: Seminários em Estudos Contemporâneos das Artes*, disponível URL www.artes.uff.br/uso-improprio/trabalhos-completos/beatriz-martins.pdf
- Pereira, Walter Luiz Mattos. (2010) "História e região: inovação e industrialização na economia salineira fluminense", *Revista de História Regional* 16(2), inverno de 2010, paginas 184-210. Disponível em <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/viewFile/2377/1872>
- Ribeiro, Claudia. Granato, Marcus. (2011) *A patrimonialização do legado da Cia. Nacional de Alcalis*. Disponível URL http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/VI_coloquio_t5_patrimonializacao_legado.pdf

Salirse del encuadre: la transgresión del tiempo y el espacio en la animación en el "campo expandido" de David Fidalgo

*Getting out of the frame: the transgression
of time and space in David Fidalgo's
animation in "expanded field"*

DANIEL RODRÍGUEZ PALACIOS*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual. Grado en Bellas Artes, Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes. Máster en Libro Ilustrado y Animación Audiovisual, Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. R/ Maestranza, CP. 360022 Pontevedra, España. E-mail: lizartonne@gmail.com

Resumen: Este artículo presentará la obra de David Fidalgo, abordándola desde diferentes perspectivas, en función de la relación que cada una de sus piezas establece con otros campos artísticos desde la animación. Tras definir la animación como tradicionalmente se comprende, se describirán las posibles expansiones de ésta en otros campos artísticos y su papel en el museo. Siguiendo este proceso se tratará de llegar a la definición de Animación en el "campo expandido", en relación a las reflexiones de Rosalind Krauss y posteriormente Almudena Fernández.

Palabras clave: animación / campo expandido / museo.

Abstract: *This article will present David Fidalgo's artwork, approaching it from different perspectives, by its relationship in each of his pieces within animation and the other artistic fields. After describe the Animation as it is traditionally known, the article will describe the possible expansion of it in the other artistic fields and its role at the museum. By following that process, this text will try to reach the definition of Animation at "expanded field", relying on the thoughts of Rosalind Krauss and lately the theories of Almudena Fernández.*

Keywords: animation / expanded field / museum.

Introducción

Natural de Lugo, David Fidalgo nació en 1989. Cursó Bellas Artes en la Facultad de BB.AA. de Pontevedra, donde posteriormente estudió el Máster en Libro Ilustrado y Animación Audiovisual. Actualmente desarrolla su tesis doctoral. Su obra, centrada en la imagen animada, ha estado presente en numerosos festivales, siendo galardonada con premios en varios de ellos. De su currículum, cabe destacar que recibió el primer premio en el certamen Novos Valores de la diputación de Pontevedra (2012) y el premio “Editor of the Month” del 12 Months Films Festival, Rumanía (2016) entre otros. Su trabajo siempre ha girado en torno a la animación audiovisual pero, cada vez más, busca nuevas maneras de diálogo entre ésta y otras expresiones artísticas. El artista dice sentirse encerrado en el encuadre de la pantalla y la proyección y, ante esta limitación, experimenta nuevas maneras de romper el marco cinematográfico mediante la expansión a otros campos artísticos. Durante este artículo se desarrollarán estas conexiones y cómo se reflejan en la obra de David Fidalgo, apoyando el análisis en las teorías de Rosalind Krauss y Almudena Fernández sobre el concepto de “campo expandido”.

1. La animación tradicional

Pereira (2005) se centra en la etimología de la palabra para encontrar un significado más profundo y completo que la definición según la cual una animación es una secuencia de dibujos que, presentados uno tras otro, generan una ilusión de movimiento (Rogers, 2007). La palabra *animación* deriva del latín y tiene dos componentes: *anima* (‘vida’) y el sufijo *-ción* que viene a significar ‘acción’. A partir de esto podemos entender que la animación consiste en el acto de dar vida a algo, entendiendo pues que este algo era antes inanimado. Esto es importante y aclaratorio porque lo separa del cine de cámara de vídeo, pues para la animación se parte de imágenes u objetos inertes. Así pues, podemos interpretar que una secuenciación de dibujos, así como de fotografías, darían lugar a una animación. No obstante, también una escultura se puede animar (dando lugar a la animación *stop-motion* en cine). Tradicionalmente, la animación se ha encuadrado en la pantalla, ocupando un lugar importante en la televisión y en el cine. Sin embargo, antes de esto, las primeras experimentaciones animadas generaban objetos como el taumatropo, la linterna mágica o el praxinoscopio. Esto ejemplifica cómo se puede dar vida a lo inanimado fuera de la pantalla y, de ese modo, explorar la animación desde los diferentes campos artísticos para trasladarla al museo y transgredir los límites del encuadre.



Figura 1 · David Fidalgo Omil, *Animación x Animación*, 2012. Animación audiovisual (pintura, plastilina, peanas y lienzo). Premio Novos Valores de la Diputación de Pontevedra. Museo de Pontevedra, Pontevedra. Fuente: autor.

Figura 2 · David Fidalgo Omil, *El niño Jesús del ojo pipa*, 2016. Instalación. Pazo de San Marcos, Lugo. Fuente: Autor.



Figura 3 · David Fidalgo Omil, *That's life*, 2011. Libro de artista. Premio del concurso de Extensión Universitaria de la Universidad de Vigo, Pontevedra. Fuente: autor.

2. El concepto de "campo expandido"

Este concepto fue acuñado por Krauss (1979) en una reflexión para definir un nuevo contexto en el que la escultura estaba explorando diferentes perspectivas desde las que salirse de lo que hasta entonces se entendía por escultura. Generó una nueva forma de entender la escultura como punto entre lo que la arquitectura era y no era y lo que era y no era paisaje. Entre este par de binomios trazó una compleja red de relaciones que, pese a definir los límites de la escultura, servía precisamente para transgredirlos. Más tarde, Fernández (2010a) desarrolló su tesis doctoral alrededor de este concepto, extendiéndolo a la práctica pictórica. Así, por pares de opuestos, definió el "campo expandido" de la pintura, a partir de "lo que la pintura no es". Los elementos que tradicionalmente definían a la pintura fueron listados frente a sus opuestos para comprender las posibles relaciones de negación que daban lugar a diálogos entre la pintura y otros campos artísticos:

Medio/ No medio
Bidimensional/ No bidimensional
Marco/ No marco
Estaticidad/ No estaticidad
 (Fernández, 2010a: p. 60, 61)

Mediante este conjunto de cuatro binomios se genera el "campo expandido" de la pintura, abriendo con ello los límites tradicionalmente impuestos y generando, de este modo, una nueva lente desde la que comprender la pintura. Algunos ejemplos a los que hace referencia en su investigación son las "pinturas habitadas" de Helena Almeida, la pintura "all-around" de Jessica Stockholder o la obra de Frank Stella.

3. El "campo expandido" de la animación

Jean (2006) plantea una pregunta que resume perfectamente la inquietud de David Fidalgo, así como muchos otros autores: "Combien de temps encore pourrions-nous continuer à définir le cinéma d'animation sur la base du mouvement synthétisé image par image?". Desde su comienzo, la animación ha sido una práctica con un componente experimental muy fuerte, buscando nuevas formas de animar, de presentar la animación o de entender el sentido de animar, encontrando una expansión continua por diferentes campos artísticos. Es por esto que hablar de animación en el campo expandido está no solo justificado, sino que se presenta como necesario a la hora de catalogar artistas como el que presenta este artículo. Siguiendo con la lógica de la negación por



Figura 4 · David Fidalgo Omil, *Cosmos*, 2012.
Instalación audiovisual. Facultad de BBAA.
de Pontevedra, Pontevedra. Fuente: autor.

binomios y recuperando algunos de los términos utilizados por Fernández, podemos concebir el campo expandido de la animación entre estos conceptos:

Medio/ No medio: En este caso, los medios de animación han ido ampliándose continuamente y, técnicamente, puede considerarse desde la escultura en movimiento (*stop-motion*), secuencias fotográficas (*pixilation*), medios digitales (3D, 2D...), dibujo y pintura secuenciada, manipulación del celuloide, etc. En este sentido, es complicado, si no imposible, definir un binomio en el que pudiera negarse el medio, pues es un elemento que se ha expandido desde el principio y cada día se prolonga el recorrido de medios para animar.

Bidimensional/ No bidimensional: Siendo la animación una expresión artística que se manifiesta tradicionalmente en medios bidimensionales, romper la bidimensionalidad puede llevarse a cabo, no solo mediante objetos en movimiento fuera del límite de la proyección, sino manteniendo una proyección, por ejemplo, y haciendo que la animación transgreda los límites de las dimensiones que la pantalla proporciona. Esto podemos encontrarlo en una instalación en que la animación integre al espectador físicamente, o extienda la animación a toda la sala.

Lineal/ No lineal: El argumento de una animación transcurre de manera unidireccional y de principio a fin (ya sea narrativa o no narrativa la obra). No obstante, se transgrede la linealidad, por ejemplo, en obras interactivas, donde el espectador modifica el transcurso de la animación, bien en la direccionalidad o transcurso del movimiento, bien en el sentido argumental de la animación (imaginemos que el espectador entra en la sala y se encuentra una proyección animada de un personaje que imita sus movimientos).

Marco/ No marco: Entendemos por marco la pantalla, proyección o televisor como medio de reproducción y lugar donde la imagen cobra vida. Salir del marco implica que se dé vida a lo animado fuera del encuadre de la pantalla (escultura móvil, libro objeto, secuencias impresas, etc.)

Movimiento/ No movimiento: Dado que el carácter positivo de la animación es el movimiento, en este caso cambiamos la nomenclatura para referirnos en el orden correcto al binomio *Estaticidad/ No estaticidad*, siendo su sentido el mismo. El movimiento visual define a la animación en su sentido tradicional, sin embargo, existen otras formas de dar vida a una obra: mediante el sonido, la ambientación, la interactividad, etc. Podríamos encontrarnos ante una imagen fija proyectada y una ambientación sonora encargada de aportar el contenido argumental y de dar vida a la animación.

4. El “campo expandido” en la obra de David Fidalgo

Una vez descrito el “campo expandido” mediante estos pares de binomios y como lo delimitan en sus diferentes direcciones, nos centraremos ahora en obras de David Fidalgo. Veremos cómo cada una de estas expansiones se ejemplifica, generando una forma mucho más compleja de entender la animación.

En lo referente al medio, experimenta tantas formas de generar animaciones como encuentra en su camino, utilizando en ocasiones pintura, escultura, fotografía, medios digitales..., pero podemos señalar una obra en concreto que ejemplifica esta multiplicidad de medios. En su “Animación × Animación” (Figura 1), parte de la pintura, comenzando la animación a generarse en un lienzo, del que sale posteriormente para tomar el espacio de la tridimensionalidad. Convive, entonces, con el creador, tomando el cuerpo de una escultura de un conejo al que persigue por un pasillo.

En cuanto a la bidimensionalidad y la tridimensionalidad, uno de sus trabajos más recientes sirve como ejemplo. “El niño Jesús del ojo pipa” (Figura 2), nos presenta una proyección de un ídolo deformado, desdivinizado. La pantalla de proyección hace a las veces de altar, y la animación es un proceso de absorción que convierte al espectador en protagonista. El lugar elegido para la exposición, el pazo de San Marcos (Lugo); la música ambiental, a modo de canto gregoriano; y la colocación en la sala de la proyección, generan una ambientación que da vida a toda la sala, animando el lugar en todas sus dimensiones, incluyendo al espectador como orante de este peculiar culto.

Uno de los ejemplos más claros donde podemos ver la transgresión de la linealidad, es en “That’s life” (Figura 3). Se trata de una animación incluida en un libro, por tanto, no tiene una linealidad, pese a que sí tiene un argumento, porque depende del uso que el espectador dé a sus páginas. Tanto si se detiene a ver una página, como si cierra el libro y no lo abre, o si lo pasa hacia adelante o hacia atrás, se está rompiendo la linealidad de la animación clásica. En este caso es necesario el espectador como “animador”, pues participa en la obra, otorgándole el movimiento que la define como animación. Esta misma obra nos sirve para el binomio marco/no marco, pues encontramos la animación presentada en un objeto físico, tridimensional, totalmente independiente de los marcos de proyección o emisión tradicionales (pantalla, proyector...). La obra no se encuentra enmarcada, ha dejado el marco para ocupar un espacio físico tridimensional con el que el espectador puede interactuar.

Otra obra que puede hablar de animación desde la transgresión del marco es “Cosmos” (Figura 4). En la presentación de esta obra, convivieron dos animaciones en una misma sala: la mencionada y “Luna, te quiero”

(2012). La forma en que dialogaban ambas venía determinada por el formato de proyección. La segunda, consistía en una animación narrativa y estaba proyectada de manera convencional, y la primera, de carácter más abstracto y experimental, se proyectaba sobre un metacrilato. De esta manera, a través de "Cosmos", podía verse "Luna, te quiero". El metacrilato colgaba del techo en mitad de la sala, por lo que, además, el espectador podía recorrer la proyección por delante o por detrás, para centrarse únicamente en "Cosmos" o ver la conjunción de ambas obras.

En lo respectivo al movimiento/no movimiento de las obras de David Fidalgo, podemos ver cómo una escultura puede animarse con el simple hecho de bajarla de la peana. En la exposición "ArtePaz" (2016, Afundación, Santiago de Compostela), presentó una serie de esculturas ("Magnos"), trabajadas en cerámica y pelo. Las esculturas recorrían el espacio, sin moverse del sitio, al estar colocadas por la sala en lugares en los que daban la impresión de estar jugando al escondite con el espectador. Así, pese a que esta obra parece tener más relación con la escultura, podemos entenderla como una expansión de la animación en el campo de la escultura, dejándose incluir así en el "campo expandido" de la animación.

Conclusiones

Tras exponer el concepto de "campo expandido", presentado por Rosalind Krauss y analizado posteriormente por Almudena Fernández, hemos aplicado este análisis a la animación como manifestación artística. Hecho esto, hemos concretado las características del "campo expandido" en la animación, y relacionado éste con la obra de David Fidalgo. Así, es posible clasificar y analizar su obra desde el punto de vista que propone el "campo expandido". Concretando de este modo la obra de un artista multidisciplinar como lo es Fidalgo, se puede entender como un diálogo entre los otros campos de creación y la animación.

Referências

- Fernández, Almudena (2010a) *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra. ISBN: 978-84-8457-356-2.
- Fernández, Almudena (2010b). "La pintura en el campo expandido: revisión de la teoría de Rosalind E. Krauss." *Revista Investigación: cultura, ciencia y tecnología*, 2(3), p. 55-59. ISSN: 1889-4399
- Fernández, Almudena (2014). *Pintura site*. Santiago de Compostela: Dardo. ISBN: 978-84-92772-52-0
- Jean, Marcel (2006) *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*. Montreal: Les 400 coups. ISBN: 2-89540-305-8.
- Krauss, Rosalind. (2002). "La escultura en el campo expandido", en *La posmodernidad* (Hal Foster), p. 59-74. Barcelona: Kairós. ISBN: 84-7245-154-2.
- Pereira, Carmen (2005) *Los valores del cine de animación*. Barcelona: PPU. ISBN: 84-477-914-0.
- Roberts, Steve (2007) *Character animation*. Oxford: Focal Press. ISBN-13: 978-0-240-52054-4 ISBN-10: 0-240-52054-8.

O poema Marcelo Ariel, ou como nos tornamos sóis

*The poem Marcelo Ariel, or how
we become suns*

ÂNGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA*

Artigo completo submetido a 22 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista visual e escritora. Bacharelado em Fonoaudiologia, Universidade Estadual Julio de Mesquita Filho (UNESP — Marília/Brasil), Mestrado em Educação Brasileira, UNESP-Marília/ Brasil.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. R. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 — Barra Funda, São Paulo — SP, 01140-070, Brasil. E-mail: acastelobrancoteixeira@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é perseguir a pergunta: “como nos tornamos sóis?” a partir da obra do poeta, performer e ensaísta Marcelo Ariel, que vive em Cubatão, cidade industrial da Baixada Santista, São Paulo, Brasil. Para essa discussão, foram escolhidos trechos de seu livro *A criação do mundo como esquecimento*, publicado em 2015. Trata-se de um livro composto por pequenos ensaios, entrevistas fictícias, trechos de diários, versos e frases soltas, caracterizando-se como um texto diverso e ao mesmo tempo uno, pois todos os fragmentos possuem o título “domingo”. Vamos buscar encontrar em alguns trechos as vozes de Ariel perseguindo a afirmação “é preciso escrever sobre como nos tornamos sóis” dialogando com o texto *Porque se escreve* de Maria Zambrano, filósofa espanhola. Para ela, escrever é defender a solidão, mas uma solidão comunicável. Essa escrita emerge de uma fidelidade ao que necessita ser arrancado do silêncio. E isto não significa pôr-se a si mesmo, mas ser um

Abstract: *The objective of this article is to pursue the question: “how do we become suns?” From the work of the poet, performer and essayist Marcelo Ariel, who lives in Cubatão, industrial city of Baixada Santista, São Paulo, Brazil. For this discussion, excerpts from his book *The Creation of the World as Forgetfulness*, published in 2015, have been chosen. It is a book composed of small essays, fictitious interviews, excerpts from diaries, verses and loose sentences, characterizing itself as a text diverse and at the same time uno, since all the fragments have the title “Sunday”. Let’s try to find in some excerpts the voices of Ariel pursuing the statement “we must write about how we become suns” dialoguing with the text *Because it is written by Maria Zambrano*, Spanish philosopher. For her, writing is defending solitude, but communicable solitude. This writing emerges from a fidelity to what needs to be wrenched from silence. And this does not mean putting yourself, but being an empty place where silence can lodge. To become the sun is to*

lugar vazio, onde o silêncio possa se alojar. Tornar-se sol é um criar-se a si mesmo, para além do querer dizer e, justamente por isso, é sempre domingo e podemos, juntos, sermos sóis.

Palavras-chave: poema / escrita / silêncio / vazio.

create oneself, beyond what one wants to say, and precisely for this reason, it is always Sunday and we can together be suns.

Keywords: poem / writing / silence / empty.

1. Da impossibilidade de matar o Sol

Marcelo Ariel, poeta, performer e ensaísta, nascido em 1968, possui uma extensa produção artística, sendo reconhecido no meio artístico paulistano como um poeta “inclassificável”. Transita por diferentes instituições culturais, universidades, espaços alternativos, coletivos de arte e saraus. De seus livros publicados em diferentes formatos, destaco: *Me enterrem com minha AR15* (2007), *Tratado dos Anjos Afogados* (2008), *A criação do mundo segundo o esquecimento* (2015) *Com o Daimon no contrafluxo* (2016). Nos interessa nesse artigo a produção literária deste artista, pois a profundidade e invenção que emanam desse fazer parecem ser matérias-primas para suas outras práticas artísticas.

A escrita de Ariel alarga as bordas do texto “literário”. Seu corpus se apresenta entre o poema, o ensaio, o fluxo de consciência, o canto e o diário. Em seus textos, referências do cinema, da filosofia, da literatura e da música são recorrentes e, portanto, seu *corpus* nos aproxima de seu próprio corpo, no momento em que um espanto, um encontro, lhe aconteceu. E é o corpo de um homem negro, que vive na cidade-incômodo Cubatão, na Baixada Santista, onde a maioria das pessoas caminha pela rua de “cabeça baixa”. Cubatão é a cidade-indústria, cidade-fumaça, que nos anos 80 era chamada de “Vale da Morte”, o município mais poluído do mundo na época. E Ariel escreve:

Eu poderia muito bem matar, vender caranguejo na beira da estrada, sucrilhos mental no cruzamento da favela ou caneta, drops, rosas de plástico no busão lotado ou churros e cachorro-quente na praça deserta. Movido por uma demoníaca infelicidade prefiro escrever quase de graça... Vender livro quase de graça... Me foder e cantar esse samba.... Pagar caro pela ousadia de viver essa loucura sem segredos... em resumo... Escrevo para ser um Exu e acima de tudo... Escrevo por causa da impossibilidade de matar o Sol. (Ariel, 2015:39)

É da impossibilidade de matar o Sol que iremos tratar nesse artigo. Olharemos para a escrita de Ariel por meio dessa impossibilidade que é potência. Descobrir-se impossibilitado de matar o Sol é descobrir-se frágil. E, como sabe Ariel, esta é uma das maiores potências do humano: a fragilidade, o pensamento

frágil, que faz oposição direta ao poder, ao excesso de verdade, à lógica da brutalidade e da dominação, que nos deixa despossuídos.

Nesse contexto, Ariel clama pelo dispensamento, pela desobra, por um texto-instante que se faz fora do nome, para que a vida possa nos viver e não ao contrário. Não matar o sol é descobrir-se vivo. E vivo é fluxo, movimentar-se, vive das trocas. Esta é a busca, “de ir além da destinação/um outro acordo interno/com a invisibilidade, mas não com a nulidade” (Ariel, 2015: 25). Eis um dos primeiros movimentos para “tornar-se sol”: romper com a biografia, com a trajetória marcada, narrada/encerrada pela memória pessoal que não consegue dar muitos passos além do contorno do ser civil, com RG, CPF, CEP e conta bancária, portanto, sem muitas chances de esvaziar-se, de abrir-se para que o ainda não é. Aqui lembramos de Nietzsche quando afirma que só o escravo pergunta quem é. O homem livre pergunta quem me chama. Acreditar excessivamente na biografia é não escutar o chamado do sol. É não escutar o chamado do mundo.

E é importante ressaltar que escutar o chamado do mundo é caminhar para a invisibilidade, para o estado de percepção pura, de ir em busca de um lugar antes do nome, em que não éramos divididos por rosto, língua ou cor de pele. E tornar-se invisível, desaparecer, fundir-se com o real não significa anular-se. Trata-se, então, de voltar no tempo? De aclamar por uma comunidade perdida? De esperar a salvação? Não. Entramos aqui no campo da memória impessoal. Trata-se de diminuir a voz da memória pessoal e dar mais espaço para a memória impessoal, a memória das coisas. Assim, sintonizamos-nos com o mistério, com a voz das coisas e saímos da lógica biográfica e estritamente temporal.

E Ariel diz logo no início de seu livro:

A instauração de uma ontologia do poema-contínuo seria a investigação dos momentos do ser onde ele se sente dentro do mundo, habitado pela pureza ficcional das coisas, imersos em uma clareira do tempo na qual a hora é incerta e onírica e não seguimos nenhum relógio, não tentamos esquadrinhar o invisível, é justamente nesses momentos que a interioridade-exterior iluminada por uma ininteligível exterioridade constrói o corpo de uma criança morta apenas no lado de fora da memória.... (...) Somos o fantasma vivo da criança morta o fantasma vivo da criança-morta é o mediador da beleza do não-ser ou da beleza da natureza e de sua irradiação chamada a máquina do mundo reencontrada... Renomearemos essa irradiação do aqui agora e a chamaremos de Poema Contínuo. (Ariel, 2015: 11)

Não importa a literatura, a forma literária, o tamanho da fonte e o tipo de papel. São massas de texto, nomes de pessoas, de filmes e afetos expostos, abertos, numa língua que se faz território, porque é contínua, é a rotina dos dias. E

é exatamente o hábito, o fazer corriqueiro que cria o território. E poderíamos correr o risco de afirmar que a vida é território. E territórios comunicam-se. E assim entramos no livro de Ariel: no território do *Poema Contínuo*.

O *poema contínuo* é um texto que busca se fazer fora do nome e fora da interioridade, como já vimos. E a palavra *contínuo* não significa a ausência de quebras ou inexistência de fragmentos. Significa ausência de uma temporalidade linear, única. Pois é próprio do poema constituir-se de cortes, de desvios, de interrupções. Como afirma Jean Luc-Nancy, essa é a resistência da poesia, uma resistência ao discursivo, “é essa a resistência à desmesura da língua, à indefinida expansão da língua, à sua tagarelice constitutiva”. (Nancy, 2005: 42-43)

Para Ariel, entrar no poema contínuo é entrar no tempo da copa das árvores. E não importa a escrita. Ser escritor, para ele, não está em causa, *importa é achar-se em estado de distração beatífica, onde o que você procura, te encontra*, diz.

Entrar no poema contínuo também é a busca da escritora e psicanalista Catherine Millot. Em seu livro *Oh, Soledad!*, ela narra sua saga pela quietude, pelo esvaziamento do discurso interior por um estado de infância contemplativa, cruzando, no texto, relatos de uma viagem solitária de navio, com reflexões pessoais sobre a solidão e os livros de William Henry Hudson, que narra suas viagens na Patagônia, Argentina. Para ela, a solidão mais contemplativa e menos compreensiva visa libertar-nos finalmente da fadiga do sentido. E afirma: “sin residuo, sin memoria y quizá sin deseo, una pura visión sin mirada, bañada en una luz quieta. Quizá sea esa la aspiración más profunda de quienes aman la soledad”. (Millot, 2014, 121)

E é citando Hudson em seu livro *Hace tiempo y a lo lejos* que ela nos encoraja a dizer que Deus está no espaço:

No lograba imaginar-se a Dios de otra forma que no fuera la de un pájaro más rápido, surcando sin fin el cielo con un ojo que todo veía. A veces, Dios se le presentava como una alta columna de un azul puro, semejante a una mañana gloriosa o a un geranio salvaje. (Millot, 2014: 105)

2. É sempre domingo

O livro de Ariel se desenvolve numa sequência de “domingos”. São massas de textos distribuídas em cenas cinematográficas, relatos de livros, músicas, conversas entre autores, rastros de encontros, ensaios filosóficos e conversas (entre vivos e mortos, seres e coisas).

Em um “domingo” Ariel relata um roubo que aconteceu na sua casa: foi privado de seu aparelho de som e 350 cds. E diz que o roubo é para nos lembrar da perda da contemplação da impermanência.

Em outro “domingo” faz um dicionário da miséria cultural em forma de sonho. São definições sobre movimentos culturais, fóruns, ONGs, leis de incentivo à cultura, cadernos culturais, alta cultura, ou seja, os diversos “blefes” usados pela indústria cultural na artimanha de catalizar e capitalizar o potencial criador humano.

Já em outro domingo, há a conversa existencial entre sete mendigos sem nome. E em outro, há a transcrição de uma conversa entre o próprio Ariel e Rimbaud. Em outro, um Anjo e o cineasta Luís Buñuel conversam.

E chega um domingo que ele diz:

(...) a vida por um pulsar do ininteligível e do real que floresce em nós através do silêncio desde os astros até a paisagem mais próxima não encena a si mesma e é desprovida de “passado” e “futuro”, ela é um acontecimento autônomo. A perpetuação do nome como lugar da identidade apenas anuncia o acontecimento como algo apartado desse ser-que-acontece-fora-do-nome, em resumo: é a vida quem vive através de cada ser e não o oposto. (Ariel, 2015:28)

E domingo é tempo de escrever uma carta para a amiga:

Carta a Miranda July: “uma geração inteira viciada em “anestesia da vida interior” não é melhor do que outra viciada em “fuga interior”, olhar para fora pode ser um ato revolucionário se nossa vida interior acompanhar o nosso olhar. (Ariel, 2015:27)

E também de pensar com suas próprias palavras:

(...) sinto que a presentificação de mitos ancestrais de uma humanidade primordial leva a lugares dentro do poema que ajudam o ser a atravessar o teatrofantasma, mas a superação do teatrofantasma seria um mergulho ainda mais fundo no ame o que você não ama e na nuvem-do-não-saber, ou seja, no inominável. (Ariel, 2015: 28)

São muitos e diferentes domingos que amanhecem no “jardim do pensamento” de Marcelo Ariel, que escreve “entra outra vez no jardim... Ele não está completamente fechado para ti”. (Ariel, 2015: 31)

3. Tornar-se Sol

Amanhecer no jardim do pensamento é tornar-se sol. Tornar-se sol é fundir-se com algo maior, com o espaço. E Deus está nos espaços, como nos disse Millot citando Hudson. Tornar-se sol é um ato de fé, como nos diz a filósofa espanhola María Zambrano, em seu texto *Porque se Escreve* (2000): “acto de fé o escrever, e como toda a fé, de fidelidade. O escrever pede a fidelidade antes de tudo o mais. Ser fiel àquilo que pede para ser arrancado do silêncio”. (Zambrano, 2000:40)

E ainda:

Fidelidade que, para conseguir-se, exige uma total purificação das paixões, que têm que ser aplacadas em lugar da verdade. A verdade precisa de um grande vazio, de um silêncio onde possa alojar-se, sem que nenhuma outra presença se misture com a sua, desfigurando-a. (Zambrano, 2000: 40)

Pois, se o escritor revela um segredo, não é por obra da sua vontade, nem pelo seu apetite, mas pelo seu encontro com o Sol, que não é retumbante nem nos traz reconhecimento, pelo contrário, nos faz humanos ainda menores e frágeis, capazes de se entregar, de se perder completamente na presença do azul ou no corpo de um único pássaro. E assim, mesmo que por instantes, como disse Spinoza, podemos sentir e experimentar que somos eternos. E assim, cuidadosamente, podemos afirmar que é essa a tarefa do artista, a de manifestar esse acontecimento, aquilo que, mesmo que por instantes, pareceu-lhe o brilho de uma verdade.

Como nos diz Ariel:

Hoje sei que escrevo para aprender a ficar em silêncio, ser como uma neblina entre as nuvens provocando um onirismo groove na entrada do túnel ou para organizar todas as minhas auras assassinadas no jardim das balas perdidas. (Ariel, 2015: 38)

Referências

- Ariel, Marcelo (2015) *A criação do mundo segundo o esquecimento*. São Paulo: Córrego. ISBN: 978-85-67240-50-3.
- Ariel, Marcelo. (2016) *Com o daimon no contrafluxo*. São Paulo: Patuá. ISBN978-85-8297-333-2.
- Millot, Catherine. (2014) *Oh, soledad!* Barcelona: Nuevos Emprendimientos Editoriales, 2014. ISBN 978-84-941244-4-0.
- Nancy, Jean-Luc. (2005) *Resistencia da Poesia*. São Paulo: Edições Vendaval. ISBN: 9789729918551
- Zambrano, María. (2000) *Metáfora do Coração e Outros Escritos*. Lisboa: Assírio Alvim, ISBN 972-37-0348-3.

Porque sou imperfeita: *THE END*, a ópera VOCALOID "sem" humanos

*Because I am imperfect: THE END, the
"humanless" VOCALOID opera*

ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

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

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

Resumo: Promovido como a “primeira ópera sem humanos”, *THE END* é uma performance multimédia de Keiichiro Shibuya, protagonizada pela ídolo japonesa Hatsune Miku. Fruto da colaboração aturada entre criadores de vários campos, o esvaziamento em palco enfatiza a “espessura” e vitalidade das novas tecnologias, inclusive das suas redes efémeras e complexas de relacionalidade. Longe de ser um invólucro sem agência, Miku é apresentada como uma entidade imperfeita, embaixatriz das “materialidades estranhas” da cultura digital contemporânea.

Palavras-chave: animação 3D / arte japonesa / erro digital / arte dos novos média.

Abstract: Promoted as the “first humanless opera”, *THE END* is a new media performance by Keiichiro Shibuya, starring the Japanese virtual idol Hatsune Miku. Fruit of a collaboration between renown creators from various fields, the physical disavowal on stage emphasizes the “thickness” and vitality of the new media, including their ephemeral and complex networks of relationality. Far from an empty shell with no agency, Miku is presented as an imperfect entity, serving as ambassador for the “weird materialities” of contemporary digital culture.

Keywords: 3D animation / Japanese art / glitch / new media art.

Introdução

THE END é um espetáculo multimédia criado pelo músico e compositor japonês Keiichiro Shibuya (Tóquio, 1973), promovido como a “primeira ópera sem humanos” (Leon, 2014). Encomendado pelo Yamaguchi Center for Arts and Media, o espetáculo foi pela primeira vez apresentado nesta instituição em Dezembro de 2012. Desde então, tem sido exibido noutras locais, desde Tóquio até Paris e Amesterdão. Em todos, foi aplaudido pelo fôlego vanguardista, sendo mesmo apelidado de “o primeiro espetáculo do terceiro milénio” (Choplin, 2013) por Jean-Luc Choplin, director do Théâtre du Châtelet, que acolheu esta performance na capital francesa em Outubro de 2013.

THE END cruza a tradição ocidental da ópera com o estado da arte da cultura popular japonesa. A diva escolhida por Shibuya é a ídolo virtual e ciber-celebridade Hatsune Miku, uma androide ficcional em estilo *anime* com longuíssimos totós verde-azulados, que é a mais popular mascote do sintetizador vocal VOCALOID (Figura 1). Em *THE END*, todas as árias e recitativos são executados por este *software* inovador, que permite criar sequências de canto realistas digitalmente, “dispensando” intérpretes humanos. Shibuya, semio-culto num compartimento translúcido, é a única pessoa num palco ocupado por quatro ecrãs gigantes sobrepostos, nos quais sete aparelhos de alta resolução e luminosidade projectam uma história em que Miku toma consciência da sua “morte” (Abe, 2013) (Figura 2).

Para além de Shibuya, a produção incluiu libreto do dramaturgo e romancista Toshiki Okada (escritor icónico da “década perdida” japonesa), e visuais/co-realização do celebrado *designer* gráfico YKBX (Masaki Yokobe). A estes juntou-se uma extensa equipa de criadores especializados de vários campos: *design* de palco do arquitecto Shohei Shigematsu (conhecido por projectos conceptuais e colaborações com artistas como Marina Abramovic e Kanye West), *design* de som de Evala (artista sonoro e músico electrónico de vanguarda), programação VOCALOID de Pinocchio P (produtor de música VOCALOID originário do *site NicoNico*, o “YouTube japonês”), e produção de A4A Inc. (agência de produção digital especializada em projectos artísticos transdisciplinares) (Choplin et al., 2013). A contribuição mais falada, porém, foram os oito figurinos de Marc Jacobs, então director artístico da Louis Vuitton, utilizando o icónico padrão xadrezado da marca para evocar pixéis ampliados (Master Blaster, 2012) (Figura 3).

O resultado desta colaboração é uma experiência imersiva e “hauntológica”, em que Miku se vê deslocada da narrativa familiar dos ídolos *pop* japoneses, mergulhando num *uncanny valley* de beleza surreal. Alicerçando-se na teoria dos *media* de autores como Jussi Parrika, o objectivo deste artigo é analisar

THE END à luz das componentes formais e narrativas que destacam as “materialidades esquisitas” de Miku.

1. O princípio do fim

É irónico que as palavras “o primeiro espetáculo do terceiro milénio”, a propósito de *THE END*, se refiram a uma forma de arte — a ópera — cuja continuidade nas salas de espetáculo do século XXI tem preocupado todos os envolvidos na sua produção e divulgação (Teachout, 2014). É certo que *THE END* pode ser classificado, mais apropriadamente, como uma “pós-ópera”, com afinidades em propostas radicais como a anti-ópera *Neither*, de Morton Feldman e Samuel Beckett, ou as óperas para televisão de Robert Ashley. Porém, *THE END* mantém a “estrutura usada por Mozart e Wagner” (Kodera, 2014) — árias, recitativos, abertura e clímax —, bem como o seu modo emblemático: a tragédia. Provocador, Shibuya afirma ser “adequado lidar com a morte [...] usando o *medium* como caixão” («*THE END*» *Artist Interview*, 2013), reiterando essa mobilização deliberada de uma arte “morta” ou anacrónica.

Para além de Miku, *THE END* é coprotagonizado pelo Animal (*Doubutsu*) e a Visitante (*Houmonsha*). O Animal é uma espécie de peluche em forma de rato gigante, qual versão abastardada de mascotes infantis como os populares Pokémon ou Totoro do estúdio Ghibli. Já a Visitante é uma *doppelganger* grotesca de Miku que assume diferentes configurações, desde uma cópia imperfeita lembrando os clones falhados de Ripley em *Alien*, até a um Cthulhu feito de olhos e bocas gigantes, com longas madeixas de cabelo esverdeado que se agitam como tentáculos. As conversas existencialistas de Miku com o Animal e a Visitante constituem parte significativa do enredo, desenrolando-se inicialmente num compartimento austero, cinzento, com apenas um sofá e candeeiro (Figura 4).

No primeiro recitativo, “*Miku and Animal*” (*Miku to dōbutsu*), Miku levita no centro desta sala, enquanto o Animal caminha à sua volta. Um *travelling* viaja sobre dunas, fábricas e o seu corpo, penetrando pelas narinas numa visão endoscópica que revela um interior palpitante e carnal, muito diferente dos corpos robóticos a que Miku surge habitualmente associada (Figura 5). No primeiro verso, o Animal diz-nos que “A luz incide sobre um objecto/ e ele torna-se existente/ Tudo é assim/ Especialmente nós” (Okada, 2013), (re)situando eficazmente *THE END*, às primeiras palavras e imagens, num plano de vitalidade material que contraria a sua suposta desmaterialização “sem humanos”.

Tal duplicidade encontra-se imbuída nos próprios dispositivos cénicos. Na superfície vazia do ecrã, que, no *design* de palco de Shigematsu, se transforma num objecto tridimensional com profundidade e camadas, em que as imagens

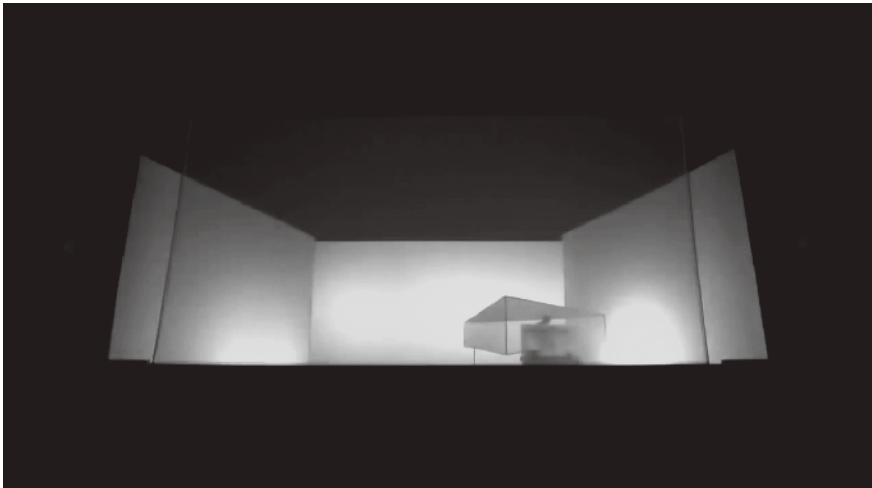
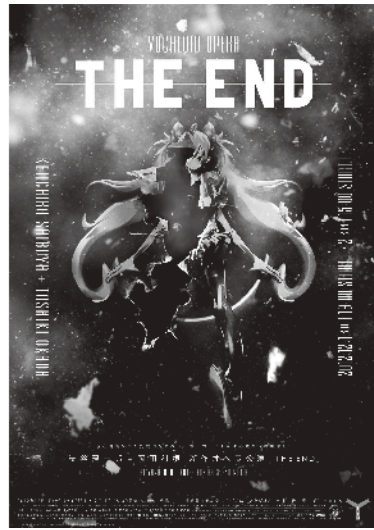


Figura 1 · Direita: Box art do software Vocaloid2 Character Vocal Series 01: Hatsune Miku, 2007. © Crypton Future Media, INC. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Hatsune_Miku#/media/File:Hatsune_Miku_cover.png. Esquerda: YKBX, Poster para a apresentação de *THE END* no Yamaguchi Center for Arts and Media, 2012. Fonte: <https://sociorocketnewsen.files.wordpress.com/2012/11/the-end.jpg>

Figura 2 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s>

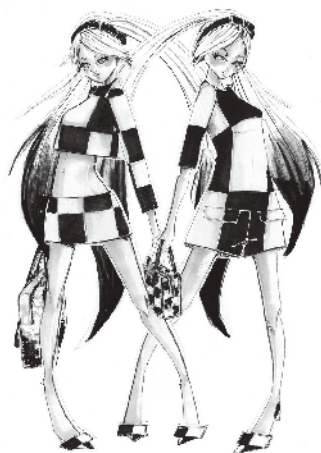


Figura 3 - Marc Jacobs e equipa, figurinos para *THE END*, 2012. © LOUIS VUITTON. Fonte: <http://www.oystermag.com/marc-jacobs-louis-vuitton-collaborate-with-japanese-virtual-pop-star-hatsune-miku>

Figura 4 - Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. Miku à direita, a Visitante ao meio, e o Animal à esquerda. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s>

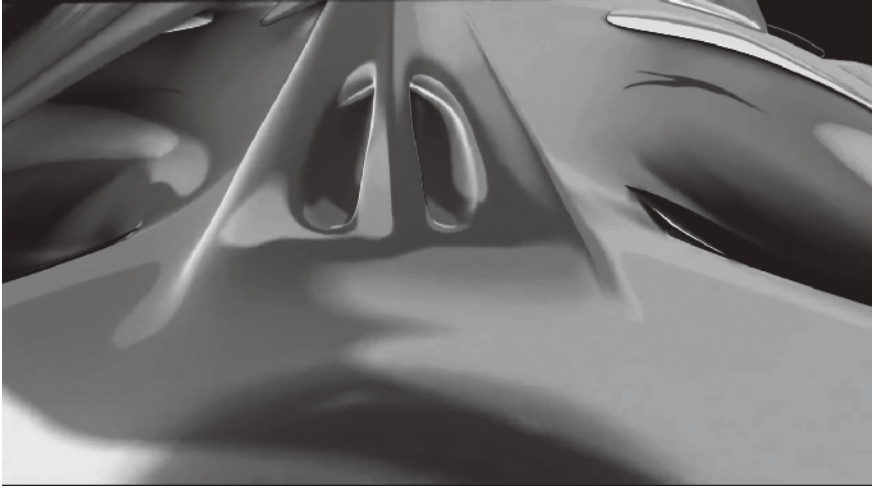


Figura 5 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s>



Figura 6 - Concerto holográfico "ao vivo" de Hatsune Miku, 2009. © Crypton Future Media, INC © Sega. Fonte: <http://static.sfstation.com/wp-content/uploads/2015/12/makuusa.jpg>

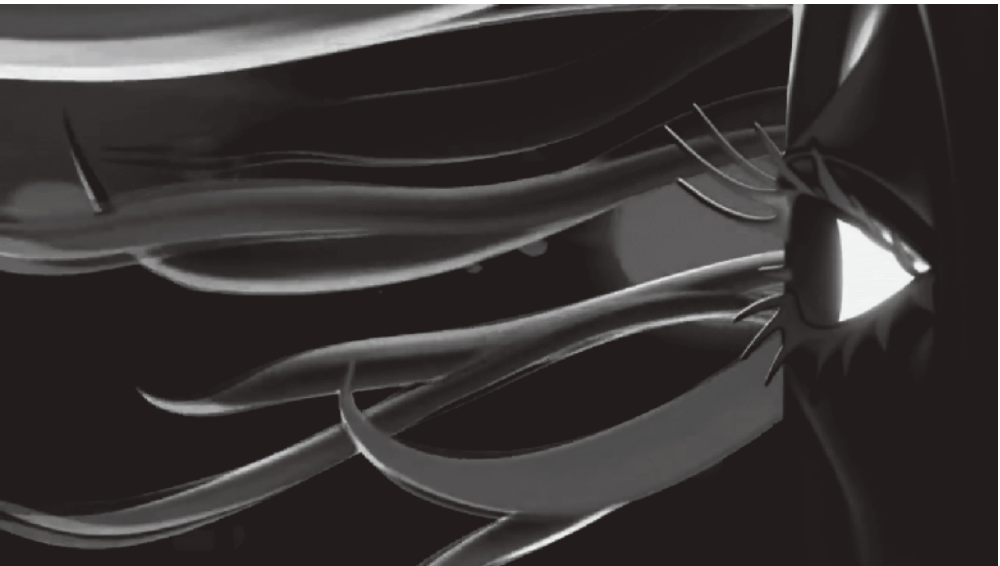


Figura 7 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013.
A Visitante na sua forma "cthulhuesca". Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s>



Figura 8 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s>

Figura 9 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s>



projectadas sobre diferentes telas se sobrepõem num complexo jogo de escalas, cores, texturas e planos. Na “fortaleza electrónica” (Abe, 2013) criada pela música encorpada de Shibuya, aliada à programação sonora de Evala para um sistema de *surround sound* 10.2. Ou mesmo na tradução simultânea do japonês para inglês, integrada na componente sonora do espectáculo, em que as falas são “dobradas” por uma voz feminina do sistema operativo dos computadores Mac (Shibuya, 2013), evidenciando a fisicalidade das línguas e do processo de interpretação. Os diálogos estão igualmente minados por *loops*, más ligações telefónicas, conversas cruzadas, ou frases ditas e escritas no ecrã que são apagadas ou corrigidas, reforçando a irredutibilidade das palavras ao seu significado, tantas vezes corrompido por erros humanos e mecânicos.

Assim, em *THE END*, o aparente esvaziamento do palco enfatiza outras dimensões físicas que se reforçam e transmutam entre si, capturando as “materialidades esquisitas” (Parikka, 2012, p. 97), efémeras e confusas que Miku, no limiar entre orgânico e inorgânico, original e derivativo, corporaliza.

2. Materialidades esquisitas

Apesar das comparações recorrentes com personagens de ficção como Rei Toei (*Idoru*, de William Gibson), Miku tem menos a ver com visões futuristas de singularidade tecnológica do que com presentes renegociações dos papéis de autor, trabalho e espectador naquele que é um dos mais complexos e abrangentes fenómenos participativos da Web 2.0. Resultado da criação colaborativa em massa de conteúdos multimédia gerados por fãs, a sua voz e imagem são utilizadas para produzir canções, vídeos e ilustrações, numa multiplicidade infindável de estilos e formatos, sem que exista uma obra original ou dominante. Apesar de não ser possível tratar o fenómeno a fundo no âmbito deste artigo, bastará dizer que a escolha de Miku para protagonista de *THE END* prende-se menos com uma filiação de Shibuya na cultura VOCALOID, face à qual assume alguma distância (Shibuya, 2013), do que com o modo como Miku epitoma a rede material embutida em conceitos centrais à mediasfera do século XXI, como “*produsage*” (Alex Bruns), “*spreadable media*” ou “*convergence culture*” (Henry Jenkins).

O teórico dos *media* Jussi Parikka classifica esta rede como “materialidades reais mas estranhas que não se submetem necessariamente aos olhos e orelhas humanos” (Parikka, 2012, p. 96), desde modulações de energia elétrica, magnética e luminosa, até topologias complexas de relacionalidade, intersticialidade e co-afectividade — estas particularmente relevantes num espectáculo cujas condições de produção e recepção são elas próprias complexas, enquanto

arte vanguardista produzida por profissionais no contexto de uma subcultura popular regida por amadores (surpreendentemente, *THE END* tem tido uma recepção bastante positiva, se de alguma estranheza, entre os fãs da música *pop* de Miku, indicando um importante potencial de sobreposição de públicos). Não obstante, no discurso quer de críticos como de fãs, a materialidade de Miku é frequentemente rasurada, reduzida a um involucro controlado por actantes humanos que nela projectam as suas fantasias.

No entanto, como diz o Animal, tal como os outros objectos no campo de visão, também a luz dá “corpo” a Miku, seja nas lâmpadas LED dos computadores pessoais ou nos concertos holográficos produzidos pela sua companhia-mãe, a Crypton Future Media, em que recorrendo a uma tecnologia de projecção sofisticada, a ídolo virtual canta e dança “ao vivo” diante de multidões extasiadas. A propósito destes, uma entrevistada no *YouTube* admira-se que “Então não está nada mesmo ali; e eles vão a um concerto ver nada que está mesmo ali?” (Fine Brothers Entertainment, 2013). Esta observação, emblemática do modo como Miku perturba noções antropocêntricas convencionais de materialidade, ressoa tanto com o “esvaziamento” do palco em *THE END*, como com a vontade de, segundo o corealizador YKBX, inserir movimentos “que nenhum humano real, mas apenas gráficos de computador conseguem fazer” («*THE END*» *Artist Interview*, 2013), *e.g.* levitar, voar, despedaçar-se, duplicar-se ou assumir diferentes escalas.

O final de *THE END*, em que Miku chora lágrimas de sangue, reforça o seu desvio face aos padrões prescritivos do “corpo limpo e apropriado” (Kristeva, 1982, p. 72). Esta temática abjecta, que perpassa o espectáculo, é encapsulada pela Visitante, um ser humano “desconstruído” e paródia grosseira de Miku — tão (não) parecida com Miku como Miku com um humano —, que ameaça a sua autoimagem e estabilidade psicológica ao interrogá-la sobre a morte e a imperfeição (Figura 7). Em “*What’d You Come Here For?*” (*Nani shi ni kita no?*), Miku acusa-a de ser contranatural, fazendo dieta para imitá-la, assim repetindo acusações que frequentemente recaem sobre si própria (*e.g.* artificialidade do corpo feminino normativo e mercantilizado).

Já em “*Aria for Death*” (*Shi no aria*), Miku afunda-se e afoga-se num oceano onde clones inanimados e despedaçados flutuam à sua volta, como bonecas desmembradas (Figura 8). A Visitante, bem como estas réplicas sem vida, indexam, assim, diferentes etapas materiais de Miku, desde a sua hibridização com os humanos que a utilizam — perto do final, em “*Aria for Voices and Words*” (*Koe to kotoba no aria*), a Visitante acaba por fundir-se com Miku, tornando-se numa só —, até às suas múltiplas e potenciais “mortes”.



Figura 10 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s>

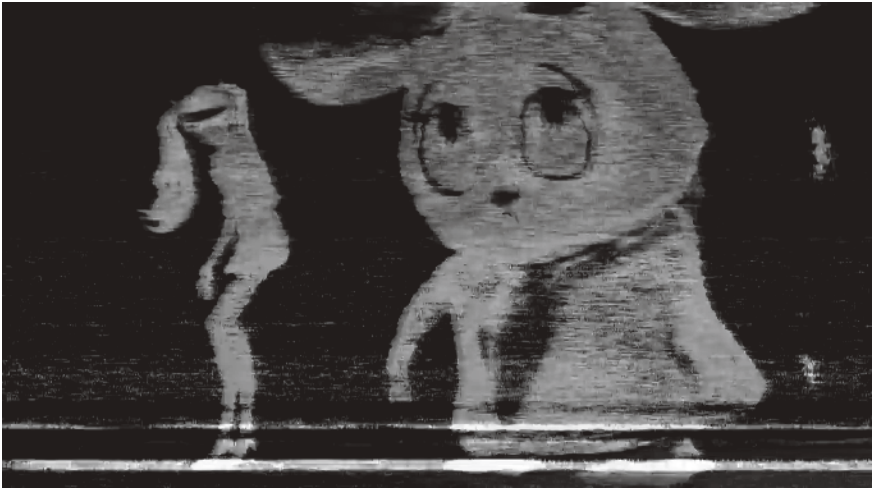


Figura 11 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s>



Figura 12 · Vista de *THE END* no Théâtre du Châtelet em Paris, 2013. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Ey8oj8S-j3U&t=3561s>

3. Porque sou imperfeita

O mal-estar psico-emocional de Miku parece, ademais, repercutir-se numa agitação social fora de câmara, narrada pelo Animal, que comenta a passagem de helicópteros e discursos exaltados à distância, numa cidade sem recolha de lixo onde os corvos estão por todo o lado. Em “*The Gas Mask and the Gas*” (*Gazu Masuku to Gazu*), Miku com uma máscara de gás flutua ao abandono numa bruma tóxica, amarelada, de ar tornado irrespirável devido ao colapso da estrutura social, mental e/ou biológica. Afinal, é “a separação do lixo [que] torna possível a cultura” (Morrison, 2015, p. 80), seja este resíduos urbanos, o “lixo interiorizado” das almas impuras (Morrison, 2015, p. 85), ou o fedor dos cadáveres — a Visitante comenta mesmo que, ao contrário de Miku, os humanos têm cheiro, e o seu odor mais potente é o da morte (Figura 9).

Esta sensação de catástrofe iminente torna-se explícita no clímax “*Because I am Imperfect*” (*Watashi ga fukanzen da kara*), quando o Animal consome Miku, dando origem a um Superanimal, híbrido de dragão com a cara de Miku. O voo labiríntico desta criatura fantástica é acompanhado por planos de câmara que variam em distância e dinamismo, deste visões afastadas até à proximidade de uma GoPro, mostrando o Superanimal correndo frente a um gigantesco sol em chamas e dançando entre uma chuva de cometas ou bombas, num mundo

virtual em desintegração. No final, o Superanimal volta a mutar-se, transformando-se num monstro digno de videogame de terror, em que os corpos de Miku e do Animal se fundem com as mandíbulas do dragão, lembrando as experiências loucas de um qualquer Dr. Frankenstein (Figura 10).

Esta criatura “outrificada” não é necessariamente má, mas um reduto das “materialidades esquisitas”, algumas perturbadoras, de Miku. Embora a sua *raison d'être* enquanto VOCALOID seja falar, porque Miku depende da contínua utilização da sua voz e imagem pelos fãs, um hipotético momento sem entrada de dados corresponderia à sua “morte” por obsolescência (“Consigo falar a velocidades muito mais rápidas do que isto/ porque nunca fico sem fôlego/ mas sem palavras para dizer a seguir/ [...] pararia agora mesmo”). Porém, é nesta incompletude, e não apesar dela, que a sua “vida” encontra significado (“Eu sou eu porque sou imperfeita”).

Tal conclusão pressente-se, à partida, na modelação tridimensional em *THE END*, cujos modelos digitais — ao contrário das texturas lisas e lustrosas dos produtos típicos de Miku (e.g. videogames *Hatsune Miku: Project DIVA* da Sega, concertos holográficos da Crypton Future Media) — são agitados por formas rebeldes, manchas carnudas e sombreados irregulares. Em vez de cores brilhantes, o filtro acinzentado confere ao espectáculo um ambiente contemplativo, contrastando com explosões de intensidade luminosa e cromática em momentos específicos da história. Os flashes de luz, estática, *glitch* e sobreposições completam uma estética do erro digital que insiste na irredutível “espessura” e vitalidade dos corpos virtuais (Figura 11).

No final do espectáculo, Shibuya e Miku sobem ao palco em conjunto para agradecer ao público, enfatizando a agência e corresponsabilidade de Miku na construção da obra (Figura 12).

Conclusão

THE END é uma pós-ópera de Keiichiro Shibuya protagonizada pela ídolo virtual japonesa Hatsune Miku, resultado de uma aturada criação colectiva. Contracenando com um Animal e uma Visitante, Miku é mergulhada num tema paradigmático deste *medium* — a morte —, reflectindo sobre a condição humana e não-humana. Em mundos que vão desde uma sala de estar ascética até fluidos aquosos, gases tóxicos, visões endoscópicas e espaços cósmicos de guerra ou destruição natural, os seus corpos são submetidos a um reportório extenso de mutações e movimentos impossíveis. O *design* de palco e de som, enfatizando a fisicalidade do ecrã e da música, ressoa com os flashes, falhas, sobreposições e irregularidades que inquietam a imagem digital. Miku é representada

como uma entidade imperfeita, mutável e transitória que, longe de ser um involucro desprovido de agência, serve de embaixatriz das “materialidades esquisitas”, mais ou menos palpáveis, da cultura tecnológica contemporânea.

Referências

- Abe, K. (2013). Introduction. Em *ATAK 020 THE END* (contracapa). Sony Music Entertainment Japan.
- Choplin, J.-L. (2013). Prefácio. Em *THE END Liner Notes*. Sony Music Entertainment Japan.
- Choplin, J.-L., Ishida, J., Grangie, F., Ikegami, T., Matsumura, M., Mogi, K., ... Shibuya, K. (2013). Em *THE END Liner Notes*. Sony Music Entertainment Japan.
- Fine Brothers Entertainment. (2013). *Elders React to Vocaloids! (Hatsune Miku, Kagamine Rin / Len)* [vídeo YouTube]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=wHhluDhVtjU>
- Kodera, A. (2014, Março 2). Composer Shibuya tests limits of music. *The Japan Times Online*. Obtido de <http://www.japantimes.co.jp/news/2014/03/02/national/shibuya-tests-limits-of-music/>
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (L. S. Roudiez, Trad.) (Reprint edition). New York: Columbia University Press.
- Leon. (2014, Janeiro 9). Approaching The End: Face-to-Screen With The World's First Humanless Opera. Obtido de <http://www.themusicalmeltingpot.com/2014/01/09/approaching-the-end-face-to-screen-with-the-worlds-first-humanless-opera/>
- Master Blaster. (2012, Novembro 22). Hatsune Miku Stars in Humanless Opera «THE END», It Ain't Over 'Till the Incredibly Skinny Vocaloid Sings. Obtido de http://en.rocketnews24.com/2012/11/23/hatsune-miku-stars-in-humanless-opera-the-end-it-aint-over-till-the-incredibly-skinny-vocaloid-sings/?iframe=true&theme_preview=true
- Morrison, S. (2015). *The Literature of Waste: Material Ecopoetics and Ethical Matter* (2015 edition). Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Okada, T. (2013). THE END SCRIPT. Em *ATAK 020 THE END*. Sony Music Entertainment Japan.
- Parikka, J. (2012). New Materialism as Media Theory: Medianatures and Dirty Matter. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 9(1), 95–100. <https://doi.org/10.1080/14791420.2011.626252>
- Shibuya, K. (2013). «THE END» complete liner notes Keiichiro Shibuya and Masato Matsumura [THE END Liner Notes (livro)].
- Teachout, T. (2014, Julho 17). The Future of Opera. *Wall Street Journal*. Obtido de <http://www.wsj.com/articles/the-future-of-opera-1405641354>
- 【VOCALOID OPERA】 «THE END» Artist Interview 【渋谷慶一郎・初音ミク】. (2013). [vídeo YouTube]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=Z1-YbcbAQ84>

El cuerpo extendido: indumentaria mutante en la obra de Ali Schachtschneider

*The extended body: mutant clothing in the work
of Ali Schachtschneider*

ELENA FERNÁNDEZ-NÓVOA VICENTE*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual, diseñadora de moda. Ciclo Superior en Diseño Textil y Estilismo de la Indumentaria, Escuela Superior de Diseño y Moda Felicidad Duce. Grado en Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Máster en Arte Contemporáneo, Investigación y Creación, Universidade de Vigo (UVIGO), Facultade de Belas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo; Facultade de Belas Artes; Investigadora Grupo de Investigación DX7. R/ Maestranza, 2 36002 Pontevedra. E-mail: helena.fnovoa@gmail.com

Resumen: Este artículo pretende arrojar una mirada en torno al concepto de cuerpo extendido desde las reflexiones alrededor de la biotecnología y la indumentaria que se activan con la obra de Ali Schachtschneider. Repasando los diferentes ámbitos que se articulan con el proyecto Vivorium, estableceremos un recorrido por todo el cuestionamiento de taxonomías que estas piezas ponen en funcionamiento.

Palabras clave: cuerpo extendido / identidad / indumentaria / biotecnología / natural/artificial / sujeto/objeto.

Abstract: *The issue of this paper is to explore the concept of the extended body reflecting on clothing and biotechnology activated through Ali Schachtschneider's work. Going through the different scopes articulated by the Vivorium project, we will look over the taxonomy review that these pieces of work arouse.*

Keywords: *extended body / identity / clothing / biotechnology / natural/artificial / subject/object.*

Introducción

Ali Schachtschneider es una artista estadounidense que trabaja alrededor del tema de las interacciones entre cuerpo y tecnología. Nos interesa abordar, en este artículo, las exploraciones que articula en torno al concepto de cuerpo extendido desde las reflexiones alrededor de la biotecnología y la indumentaria que lleva a cabo en su proyecto *Vivorium* (2015). Esta obra se construye a partir de un libro de artista, una colección de objetos, una performance documentada a través de imágenes y un vídeo.

Ali Schachtschneider define *Vivorium* como:

Un estilo de vida que explora modos alternativos de interactuar con el cuerpo, los materiales y los objetos. Confunde moda, con objetos y vida a través de la extensión del cuerpo con las cosas, desde las prendas de ropa a los materiales cultivados, y aquello que está a su alrededor.

1. Vivorium

Ali pretende activar la revisión de las divisiones categoriales convencionales y, al mismo tiempo, poner en cuestión la posición habitual de superioridad del sujeto frente al medio que lo rodea para, como ella señala, “crear una alternativa, en la que nos situemos en una relación más recíproca con nuestros objetos y materiales”.

Impregnado por esa idea de identidad, el proyecto contiene seis colecciones de objetos que pretenden extender el cuerpo de maneras diferentes: *Toolcollection*, una colección de herramientas que facilitan la interacción con otros organismos vivos; *Interiorobjects*, objetos que habitan el espacio interior compartiendo una relación más recíproca con el cuerpo; *Extensions*, objetos que extienden las habilidades del cuerpo, facilitando la interacción con otras entidades vivas; *Garmentobjects*, prendas de ropa que crean relaciones entre el cuerpo, el material y el propio objeto a través del desarrollo de nuevos materiales y *Nourishment*, elementos comestibles, nutrientes para el cuerpo. Para este acercamiento, nos interesan aquellas partes de *Vivorium* que se despliegan en torno a las relaciones entre indumentaria y cuerpo extendido.

2. Levaduras

Wetgartment: A Ritual recoge una acción en la que se emplea un tejido de celulosa para crear una prenda. Las “telas” que la componen se originan a partir de bacterias que crecen y se secan en el cuerpo de la artista durante un período de siete días. Se conforman así como una segunda piel de origen biológico que crece en simbiosis con el cuerpo humano.

No podemos evitar encontrar un paralelismo entre la manera en la que



Figura 1 · Ali Schachtschneider, *Vivorium*, 2015. Fotograma del vídeo. Cortesía de la artista. Fuente: <https://twitter.com/materialdriven>.

funciona esta pieza y la particular descripción que lleva a cabo Proust (2009) de la indumentaria de un grupo de mujeres:

Como por la acción de una pequeña cantidad de levadura, con apariencia de generación espontánea, había jóvenes que iban todo el día tocadas con altos turbantes cilíndricos... por civismo y llevaban túnicas egipcias rectas, oscuras, muy de "guerra" sobre faldas muy cortas y calzaban sandalias de tiras que recordaban los coturnos, según Talma, o altas polainas que recordaban a las de nuestros queridos combatientes...seguían adornándose no sólo con vestidos "vaporosos", sino también con joyas que evocaban los ejércitos por su tema decorativo, aún cuando su materia no procediera de éstos, no hubiese sido trabajada en ellos: en lugar de adornos egipcios que recordaban a la campaña de Egipto, eran sortijas y pulseras hechas con fragmentos de obuses o cinturones del 75, encendedores compuestos de dos monedas inglesas a las que un soldado había llegado a dar, en su quelí, una pátina tan bella, que el perfil de la reina Victoria en ella parecía trazado por Pisanello

De estas líneas se desprende una visión de la moda como algo que se genera como un proceso biológico y que se estructura, como un camuflaje, por medio de mutaciones con el entorno. *Wetgarment* es una materialización "literal" de esa analogía entre moda y levadura que propone Proust. Establece relaciones entre la indumentaria y los procesos biológicos para activar reflexiones en torno a la identidad y borrar divisiones entre sujeto y entorno.

3. Segunda piel

Al mismo tiempo, *Wetgarment* reflexiona sobre la indumentaria y la identidad a partir del concepto de "segunda piel". Las reflexiones de Alejandra Mizrahi (2008) ilustran muy bien estas articulaciones de esta pieza:

Considerando la identidad como una constante tentativa de..., el paradigma de confección de una prenda me da las claves para entender a esta identidad contemporánea como un proceso de corte y confección. Confeccionamos nuestra identidad a partir de la indumentaria, hecho que no es meramente visual y menos superficial. La indumentaria confecciona sobre nuestro cuerpo una identidad frágil y provisional, lo cual se debe al carácter mismo que poseen las prendas. Como medio que es, imprime en el proceso de confección de identidad similares características a su materialidad. Como por ejemplo: fácilmente sustituible, blanda, frágil, lavable, provisional, de redes más tupidas o ralas, impermeables o permeables, etc. Jugar con las opciones que nos ofrece la indumentaria es una manera de construir un discurso sobre el cuerpo y desde el cuerpo hacia el otro.

Wetgarment funde piel e indumentaria en el proceso de construcción de nuestra identidad, en un constante camuflaje con el cuerpo. Nuestra identidad



Figura 2 · Ali Schachtschneider, *Wetgarment*, 2015.
Fotografía. Cortesía de la artista. Fuente: <http://northmagneticpole.tumblr.com/post/130024838822/vivorium-ali-schachtschneider>.



Figura 3 · Ali Schachtschneider, *Wetgarment*, 2015. Fotografía. Cortesía de la artista. Fuente: <https://www.dezeen.com/2015/05/10/vivorium-lifestyle-concept-lab-grown-materials-mycelium-cellulose-fashion-furniture/>

Figura 4 · Ali Schachtschneider, *Fungal Footwear*, 2015. Fotografía. Cortesía de la artista. Fuente: <https://www.dezeen.com/2015/05/10/vivorium-lifestyle-concept-lab-grown-materials-mycelium-cellulose-fashion-furniture/>

se presenta, en su materialidad, con esas características: *sustituible, blanda, frágil...* y, al mismo tiempo, “*confeccionada*” según los parámetros de una prenda de ropa, consciente de su propia provisionalidad.

4. Identidad frankenstiniana

Y es que hace ya tiempo que las reflexiones en torno a la identidad abandonaron la concepción del cuerpo como un todo estático y unitario. Benjamin (1933) cuenta cómo los soldados volvieron de los campos de batalla de la 1ª Guerra Mundial no enriquecidos por la experiencia, sino mudos e incapaces de contar nada. Dice Benjamin que:

Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano.

El miedo de los combatientes no era tanto la muerte, sino el ser mutilados o triturados, despedazados y fragmentados por los proyectiles. Esa visión del cuerpo como algo quebradizo define en gran medida la experiencia del sujeto occidental desde entonces.

Jordi Claramonte (2010) intenta arrojar una mirada distinta sobre este aspecto. Desde el reconocimiento de ese nuestro ser fragmentado podemos redefinirnos “*conscientemente por el camino del desgarramiento y la fragmentación*” y volver a una cierta experiencia de la totalidad pero:

de una totalidad un tanto frankenstiniana que ya no dará por sentado ningún tipo de orden inmutable, una totalidad que sabrá de su provisionalidad y sobre todo de su carácter y potencia instituyente, susceptible por tanto de instaurar las costumbres y de cambiarlas, de rehacer los sistemas de relaciones de las que somos tanto productores como productos

Esa “totalidad frankenstiniana” se hace patente en *Wetgarment* y en las otras piezas que componen *Vivorium*. El cuerpo de Ali se modifica y altera por medio de diferentes extensiones y materiales, en fragmentos que se reunifican, en un proceder que nos hace pensar en el mito del moderno Prometeo. *Cosmetic explants* recoge unas extensiones corporales que son unas impresiones en 3D de tejido. Se moldean según los parámetros que nosotros mismos determinamos. Nuestro cuerpo puede ser moldeado a nuestro antojo, confeccionando nuestros propios implantes con “*tejido vivo*”, jugando con él de un modo un tanto frankenstiniano.

5. Cuerpo extendido

Este proceder nos dirige una concepción del "cuerpo extendido" que conecta muy bien con las teorías del biólogo H. Maturana (2001):

La célula inicial que funda un organismo constituye su estructura inicial dinámica, la que irá cambiando como resultado de sus propios procesos internos en un curso modulado por sus interacciones en un medio, según una dinámica histórica en la cual los agentes externos lo único que hacen es gatillar cambios estructurales determinados en ella. El resultado de tal proceso es un devenir de cambios estructurales contingente a la secuencia de interacción del organismo, que dura desde su inicio hasta su muerte como en un proceso histórico, porque el presente del organismo surge en cada instante como una transformación del presente del organismo en ese instante.

La intersubjetividad se hace patente en nuestra mutabilidad, en el ámbito de nuestra identidad construida y también en el ámbito de lo corpóreo y lo celular. *Cellubiotic ingestulose* documenta los efectos de una píldora que contiene bacterias modificadas. Su ingesta añade estas bacterias a la comunidad de microbios del cuerpo, dando lugar a la producción de un material celuloso (una especie de telas o tejidos) desde los poros de la piel. *Fungal Footwear* se compone de un par de zapatos crecidos a partir de micelio (la parte invisible de un hongo que constituye su aparato reproductor). Estas piezas se generan a partir de una colaboración entre el cuerpo humano y un material fúngico o bacteriano en un modo de hacer, de nuevo, simbiótico y mutante, participando de ese *devenir de cambios estructurales* y ese *dinamismo* al que alude Maturana.

6. Taxonomías de lo natural y lo artificial

También se activan las revisiones de conceptos aparentemente opuestos como *natural/artificial*. En el estudio de W. Benjamin (1975) sobre Baudelaire habla del *flâneur* como un observador urbano que *botaniza* el asfalto. Esa mirada de la ciudad a partir de lo natural guarda similitudes con el discurso de H. Maturana (2007):

La naturaleza para el ser humano de la ciudad actual es el artificio cultural donde vive, ése es su mundo natural. Para un niño que crece en la ciudad -con automóviles, aviones, radios-, ése es su mundo natural. Igual que para el niño que nacía en África con leones, rinocerontes, pájaros, ése era su mundo natural. Esta ciudad artificial también es parte de la naturaleza.

No hay diferencia para el niño que crece en la ciudad, porque ese niño te va a distinguir las distintas marcas de automóvil como el niño en el campo te distingue los diversos tipos de pájaros

Y es que los límites entre lo natural y artificial no son tan claros como a simple vista parecen. Los zapatos de *Fungal Footwear* crecen a partir de hongos en un proceso colaborativo con el cuerpo, confundiendo el ámbito de lo dado con el ámbito de lo construido. Los tejidos de *Cellubiotic ingestulose* también participan, simultáneamente, de estos dos entornos. Las fricciones entre ambos conceptos dan cuenta del dinamismo de estas categorías, pudiendo confundir la ciudad con una selva y nuestras identidades construidas a partir de la indumentaria con una suerte de diversidad biológica.

Conclusión

Indumentaria e identidad se conforman en *Vivorium* en un proceso dinámico, en el que se borran los límites entre natural y artificial, y en el que el yo no existe en aislamiento y se presenta mutante. La obra de Ali Schachtschneider activa en nosotros una forma de mirar nuestro cuerpo y nuestro entorno que suprime taxonomías. Nuestras identidades se funden en camuflajes con lo cotidiano, generando la construcción de vínculos simbióticos que eliminan posiciones de dominio. En definitiva, nos plantea modos relacionales alternativos, frágiles y provisionales, que extienden nuestro cuerpo conectándolo con el entorno que nos rodea.

Referencias

- Benjamin, Walter (1933) *Experiencia y pobreza*: 1 [Consult. 2017-01-10]. Disponible en <https://semioticaenlamla.files.wordpress.com/2011/09/experienciabenj.pdf>.
- Benjamin, Walter (1977) Charles Baudelaire: *A lyric poet in the era of High Capitalism*, Londres: Verso. ISBN 10: 0902308947: 36.
- Claramonte, Jordi (2010), *De la fragmentación y la experiencia*. [Consult. 2017-01-15]. Disponible en <http://jordicaramonte.blogspot.com.es/2010/07/de-la-fragmentacion-y-la-experiencia.html>.
- Maturana, Humberto (2001), *Emociones y lenguaje en Educación y Política*, Palma de Mallorca: Dolmen. ISBN: 956-201-087-1:17-18.
- Mizrahi, Alejandra (2008) "La indumentaria como confección de identidad en el arte contemporáneo". *Disturbis*, Nº 4 .ISSN:1887-2786 [Consult. 2017-01-15]. Disponible en <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/Mizrahi.html>.
- Proust, Marcel (2009), *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*. Barcelona: Círculo de Lectores. ISBN 10: 8467233877: 33-34.
- Sarrás Jadue, Omar (2007), Entrevista con Humberto Maturana, *Un problema de deseo*. [Consult. 2017-01-03] Disponible en <http://studylib.es/doc/150207/-un-problema-de-deseo->.
- Schachtschneider, Ali (2015) *Vivorium* [Consult. 2017-01-10] Disponible en <http://www.alischachtschneider.com/vivorium.html>.

Rosendo Cid y el juego de cuestionar el Arte

Rosendo Cid and y the game of challenging Art

IRIA GARCÍA BECERRA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista plástica. Licenciatura en Bellas Artes, Universidad de Vigo. Máster en Arte Contemporánea, Creación e Investigación, Universidad de Vigo.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Departamento de Pintura, Programa de Doctorado en Creación e Investigación en Arte Contemporánea. Rúa Maestranza, 2. 36002 Pontevedra. España. E-mail: igarbe@yahoo.com

Resumen: El artículo desgana el trabajo del artista gallego Rosendo Cid para mostrar que, a pesar de la apariencia sencilla y de improvisación que transmite a simple vista su obra, hay una razón de ser y un universo ideológico que sustenta cada pieza. Rosendo juega con el arte intentando saltarse las normas establecidas para hacer una crítica al propio medio artístico.

Palabras clave: juego / boceto / ironía / ficción / literatura.

Abstract: *This paper is focused on the work of the Galician artist Rosendo Cid. It aims at showing that, despite his work produces at first glance an impression of improvisation and simplicity, there's an ideological universe and a specific purpose behind. He plays with art trying to skip the rules to criticise the artistic field.*

Keywords: *game / sketch / irony / fiction / literature.*

Introducción

Rosendo Cid (Ourense, 1974) es un artista que juega a jugar con el arte, a engañarnos haciéndonos creer que sus piezas, aparentemente ingenuas y sencillas, responden a un mero ejercicio de taller. Sus propuestas son tan ágiles y, a veces, tan elementales, que parecen el resultado de un acto espontáneo y para nada meditado. Un acto de improvisación afortunado. A través de collages, ensamblajes, fotografías, Rosendo crea un universo de objetos y artefactos, de

pequeñas composiciones, que son fruto de una puesta en escena de lo cotidiano. Si ahondamos en su obra podemos comprobar cómo todo objeto ordinario es susceptible de convertirse en objeto artístico. Y, aunque las vinculaciones de su obra con los modos de hacer del surrealismo y el dadaísmo son inevitables, sus piezas destilan una ironía y un espíritu más cáustico disfrazado de una Alicia en el País de las Maravillas, donde todo objeto es susceptible de ser cualquier cosa imaginada.

1. ¡Que comience el juego!

Puedo imaginarme a Rosendo cayendo por la madriguera y preguntándose si algún día llegará al suelo. Puedo verlo finalizar la caída sin haberse hecho daño y entrando en un mundo de absurdos y paradojas lógicas. Esa madriguera, que no es otro lugar que el taller del artista, es donde lo cotidiano sucede con afán de transformarse en objeto artístico sublimando el estatus de las cosas vulgares.

Esculturas de un minuto refleja a la perfección esa idea de ejercicio y boceto en el que se habla del proceso artístico y su desarrollo. Empleando el material al alcance de su mano y el contexto, produce una serie de esculturas que nos dejan adivinar la labor diaria del artista. Continúa trabajando con esta idea en *Esculturas de andar por casa*, donde combina objetos reconocibles y cotidianos concretándolos a través del medio fotográfico para tergiversar la realidad y las características propias de esos objetos, por ejemplo, el tamaño; ofreciéndonos así una visión alterada del objeto en sí.

Rosendo juega con el arte, literalmente. Se apropia de imágenes de distintas épocas de su Historia para combinarlas y fusionarlas en un collage, abriendo un mundo de posibilidades interpretativas y brindándonos una nueva lectura de esas icónicas imágenes, e intentando con este gesto ironizar sobre ese aire de grandilocuencia que en muchas ocasiones se le otorga al medio artístico. Del mismo modo que hicieron los surrealistas con su técnica del cadáver exquisito, Rosendo se entretiene dando vida a una suerte de Frankenstein, uniendo retazos y fragmentos del arte que no tienen nada que ver entre sí, en un intento también de hablar de su propio contexto y que se traduce en una reinterpretación afilada de esa Historia del Arte y en toda una declaración de intenciones: *Yo que tantas pinturas he intentado ser*.

Su trabajo roza constantemente la línea que separa la simpleza de la más profunda reflexión. Los escépticos sólo podrán ver el aspecto más anecdótico y prosaico de sus piezas, mientras que los que se sumerjan en el mundo de este artista podrán comprobar cómo su trabajo se nutre de todo un saber filosófico y literario que carga de significaciones e impresiones toda su obra. Aunque, a



Figura 1 · Rosendo Cid, Serie *Esculturas de un minuto*, 2014. Objetos, 5 x 2 x 10,5. Fuente: <https://rosendocid.wordpress.com/>

Figura 2 · Rosendo Cid, Serie *Yo que tantas pinturas he intentado ser y otros collages*, 2013. Collage. Fuente: <https://rosendocid.wordpress.com/>

simple vista, todo en Rosendo parece muy ingenuo y obvio, subyace una idea mucho más elevada, no sólo la de mostrar el proceso artístico, sino también la de hacer una crítica al propio Arte, cuestionándolo y poniéndolo a prueba constantemente. Los títulos de sus obras, en muchas ocasiones, pueden parecer una reiteración de esa sencillez donde se describe textualmente en qué consiste la pieza. Pero en él nada es lo que parece ser, y todo encierra un guiño que acompaña a ese juego confuso en el que nos invita a participar.

Sí yo hiciera mi mundo todo sería un disparate. Porque todo sería lo que no es. Y entonces al revés, lo que es, no sería y lo que no podría ser si sería. (Carroll, 2015:98)

Las referencias literarias están presentes continuamente en su trabajo, desde las actitudes metodológicas del grupo literario OuLiPo, grupo de experimentación literaria formado principalmente por escritores y matemáticos de habla francesa que buscaban crear obras utilizando técnicas de escritura limitada; hasta los guiños más personales a las lecturas de los relatos de Borges, como es el caso del título de su colección de collages *Yo que tantas pinturas he intentado ser*, haciendo alusión a una frase de *El Hacedor* “Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach”; o hasta crear a partir de ideas literarias, como es el caso de *El ingenio de la escalera*, expresión que describe el acto de encontrar una respuesta ingeniosa cuando es demasiado tarde para darla, y la del *Odradek*, criatura imaginaria de un relato de Franz Kafka descrita como un objeto-ser desubicado y sin otra aparente pretensión más que la de su propia existencia, que plasmó en un proyecto específico para el espacio alternativo del Centro Galego de Arte Contemporánea. Rosendo analiza y desgrana conceptos, sustrae ideas y las traslada al arte para reflejarlas a través de sus objetos encontrados; fragmenta lo cotidiano y lo confiere de una sustancia poética.

Hay dos pulsiones que dominan el trabajo de este artista, una pulsión imaginativa que se alimenta del propio arte y de la literatura, y una pulsión lúdica. Rosendo es un artista que nunca se aburre. Esa actitud nos puede recordar a los juegos absurdos de Erwin Wurm, con el que incluso llega a coincidir nombrando sus piezas ya que el artista austríaco cuenta con una serie de esculturas titulada *One Minute Sculptures*. Wurm es conocido por manejar un enfoque que va de lo cómico al formalismo, y aunque las imágenes son ligeramente humorísticas, también difieren bastante de la verdadera imagen que puede resultar turbadora. La obra de Wurm retrata cosas de la vida cotidiana, cosas con las cuales interactuamos de forma familiar y, a través de imágenes manipuladas,

Wurm nos las presenta distorsionadas. El austríaco afirma que a menudo se utiliza el humor para seducir a la gente, para conseguir que se acerquen, pero nunca resulta agradable cuando se miran las cosas de cerca. Al igual que Rosendo hace con el Arte, Erwin Wurm cuestiona con su obra el concepto tradicional de la escultura. Ambos no dan puntada sin hilo, y la sutileza de su humor afina las cuerdas de la ironía y el sarcasmo que resuenan en sus piezas.

2. Cambiando las reglas del juego

Poco a poco, en la obra de Rosendo, se va evidenciando esa influencia del mundo literario y de la escritura. Es hábil con el uso de la palabra escrita y se deja enamorar por la fuerza y expresividad de la letra impresa. Bebe de la palabra y la usa a su favor, no sólo en los conceptos que subyacen en la propia obra, sino como parte formal y compositiva de la pieza. De ahí la relevancia que adquieren los títulos en su trabajo, que en muchas ocasiones nos sitúan en una lectura mucho más suspicaz de la obra.

Un ejemplo claro de este interés que mueve la obra de Rosendo lo encontramos en la pieza *Monocromos*. Esta pieza nace de la propuesta de una exposición colectiva en la Sala x de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, *Ir donde se supone que no tienes que ir*, donde las premisas eran abordar los límites del arte y la noción de imposibilidad, cómo afrontarla y superarla. Rosendo presentó cuatro pinturas monocromas en forma de texto en las que juega con la descripción, historia e interpretación de las principales categorías pictóricas: el bodegón, el retrato, el paisaje y el monocromo. Parte de la idea de que la pieza debe ser pictórica pero a al mismo tiempo debe entrar en contradicción con el propio género, que pueda también no serlo, diluyendo de esta manera los límites que acotan a la pintura de otras categorías. La definición e interpretación que hace y escribe en cada una de las cuatro pinturas combina elementos verídicos con otros inventados, jugando de nuevo en el terreno de la indeterminación y la incertidumbre, no permitiendo discernir lo real de lo ficticio. Apariencia, realidad y ficción se conjugan de tal modo que es casi imposible distinguir lo real de lo que no lo es.

Siguiendo esa línea de trabajo de factura sencilla podemos encontrar el proyecto *365 maneras de estar en el mundo*. Este proyecto fue seleccionado para la 3ª edición de la feria de arte contemporáneo Cuarto Público que se celebró en el hotel NH Collection de Santiago de Compostela. Se desarrolló en la habitación 501 y consistía en escribir y pegar en las paredes durante esa estancia de tres días *post-it's* con 365 pensamientos y reflexiones sobre el estar y ocupar un cuarto de hotel. Este trabajo; al hilo de *365 maneras de estar en el mundo*, un proyecto



Figura 3 · Rosendo Cid, *El ingenio de la escalera*, 2014. Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela. Fuente: <https://rosendocid.wordpress.com/>



Figura 4 · Erwin Wurm, Twilight, *Serie One Minute Sculptures*, 2015. Performed by the public. Center for Art and Architecture, Schindler House, Wets Hollywood, LA, USA.
Fuente: <http://www.erwinwurm.at/artworks.html>

de dibujos sencillos realizados con rotulador negro y en cartulina que incluían textos a modo de sentencias y que se generó a lo largo de un año; se inspiró en el libro de Georges Perec, *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*, escrito cuando el autor se instala tres días en la plaza Saint-Sulpice de París, anotando los acontecimientos cotidianos que se suceden en la calle, desde el transitar de la gente, los vehículos, las nubes, hasta el reflejo del paso del tiempo.

Alicia estaba ya tan acostumbrada a que todo cuanto le sucediera fuera algo extraordinario, que le pareció de los más soso y estúpido que la vida siguiera por el camino normal (Carroll, 2015: 201).

Y en este afán de llevar al arte un paso más allá de sus límites podemos ubicar uno de sus últimos trabajos, *Eduardo Torres. El hombre que rayaba periódicos*. Eduardo Torres responde a un alter ego que el artista fabricó ex profeso para incluirlo en una exposición colectiva de artistas falsos, *Todo arte es falso hasta que se demuestre lo contrario*, que tuvo lugar en el espacio expositivo Estudio 22, en Logroño. En palabras textuales del artista, Eduardo Torres es un mejicano que posee un aura inverosímil y es un enfermo de la literatura incapaz de escribir una novela porque para él sería lo más difícil del mundo cuando ya se ha leído tantos libros sublimes. La actividad de Eduardo Torres consiste en atacar con un bolígrafo negro párrafos de periódicos, tachando palabras hasta conseguir extraer del texto frases poéticas, ocurrencias o axiomas. Podría ser una metáfora de la famosa expresión “leer entre líneas”. Rosendo creó un blog donde este escritor frustrado iba dejando constancia de esas tachaduras y en el cual se da testimonio de mil rayados poéticos. Al llegar a ese número Rosendo dejó salir a la luz la verdadera identidad de Eduardo Torres. De este modo, Cid va explorando nuevos caminos para seguir cuestionando los límites del arte y descubriendo nuevas formas de jugar, de jugar a ser otros.

Rosendo se va adentrando en la ficción. La ficción es el mundo de las posibilidades, de lo que pudo ser y nunca fue, donde todo es posible porque todavía podrá suceder pues aún no ha ocurrido ni se sabe que no ocurrirá jamás. La irrealidad de la ficción no es lo ilusorio ni lo inverosímil sino lo siempre posible en la realidad. Las reglas del juego se van sofisticando, y la literatura es más protagonista que nunca en su obra.

Libros que nunca se escribieron es un proyecto que se mueve entre los parámetros manejados por el diseño y la propia literatura. Una vez más se trata de una puesta en escena. Una escenificación de 20 libros que no existen pero que podrían existir. A través de pósters y postales de esas supuestas portadas, Rosendo da vida a autores falsos, con nombres falsos y biografías falsas, argumentos y

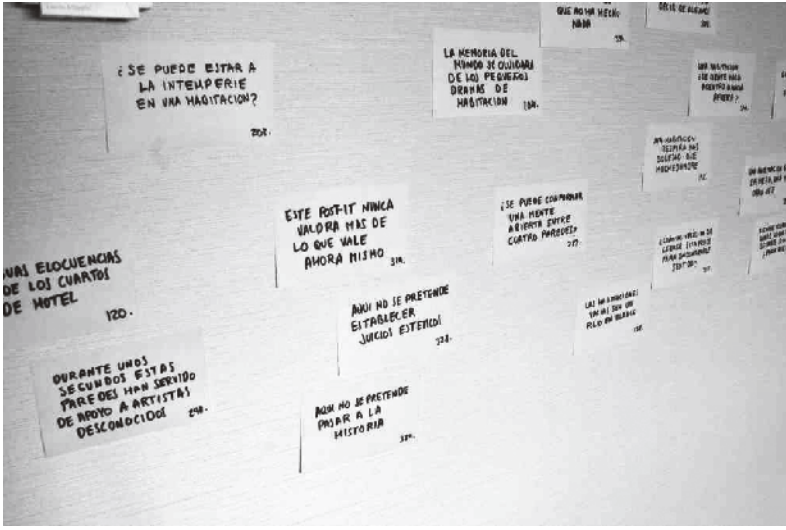


Figura 5 · Rosendo Cid, *365 maneras de estar en una habitación*, 2016. Feria de arte contemporáneo Cuarto Público. Santiago de Compostela. Fuente: <https://rosendocid.wordpress.com/>

Figura 6 · Rosendo Cid, *Libros que nunca se escribieron*, 2016. Fuente: <https://rosendocid.wordpress.com/>

editoriales inventadas por el propio artista y que se sustentan en la idea de que cuando rebuscamos en una librería o una biblioteca, entre libros desconocidos, sólo tenemos en cuenta el diseño de la cubierta y su sinopsis, actuando como un cebo jugoso para captar nuestra atención. No llegar a leer ese libro supone un mundo de posibilidades, donde es imposible concretar la obra, resultando una narración sublime o la peor de las historias en potencia.

Conclusiones

A Rosendo le encanta jugar; jugar con objetos, con las ideas, con los materiales. Se podría decir que toda su obra es un boceto, una labor de búsqueda, un ejercicio de taller que va marcando las reglas del juego. Y en ese juego nos arrastra a nosotros, el público, y de una forma casi natural, espontánea, nos adjudica el rol de compañero de partida.

Su obra parece moverse siempre en terrenos contradictorios. Trata de expresar algo con los mínimos medios posibles; pero en Rosendo, lo pequeño no es sinónimo de intrascendente ni de nimio. Se sirve de las herramientas del arte para arropar a ese objeto pequeño y hacerlo narrativo, independiente, autónomo, protagonista, pero sin que este deje de ser un artefacto inservible. El propio artista lo define muy bien cuando dice que el arte no vale para nada y es por eso, precisamente, que vale para todo. Rosendo se mete en el personaje, toma la actitud de escritor reconvertido en artista y reflexiona en torno al propio medio artístico... o quizás ¿el literario?

Referencias

Carroll, Lewis (2015) *Alicia en el País de las*

Maravillas. Barcelona. Editorial: Penguin Clásicos. ISBN: 978-849-10-5074-2

El pelo tejido. Una aproximación al pelo como material artístico en la obra de Basilisa Fiestras

Woven hair. An approach to hair as artistic material in the work of Basilisa Fiestras

NURIA BOUZAS LOUREIRO*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista plástica, investigadora. Grao en Bellas Artes (FBA-UVigo), Master de Libro ilustrado y Animación Audiovisual (FBA-UVigo).

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Historia de Orense. Departamento de Historia, Arte y Geografía. Grupo Arte y Ciudad (AH2). Campus As Lagoas s/n C.P. 32004 Ourense. E-mail: nbouzas@uvigo.es

Resumen: Partiendo de las múltiples significaciones que el pelo adquiere en el trabajo de Basilisa Fiestras, este artículo profundiza en las posibilidades del pelo para generar nuevos lenguajes y métodos discursivos no sólo en la plástica contemporánea, si no en otros ámbitos complementarios de la creación.

Palabras clave: pelo tejido / joyería de luto / romanticismo.

Abstract: *Departing from the many meanings that hair acquires in the work of Basilisa Fiestras, this article delves into the possibilities of hair to generate new languages and discursive methods not only in contemporary plastic, but in other complementary areas of creation.*

Keywords: *woven hair / mournign jewelry / romanticism.*

1. Introducción

El pelo es un elemento que crece y se renueva en un proceso continuo, imperecedero e inmutable. Forma parte de la identidad de las personas y de su existencia, por lo que inevitablemente su uso hace referencia al tiempo y a la memoria. El pelo, una vez separado del cuerpo, adquiere una nueva significación, convirtiéndose en un material más con el que trabajar artísticamente. Es precisamente esta última anotación, la que vamos a desarrollar temáticamente: el pelo como material generador de nuevas realidades y con una gran carga simbólica.

A diferencia de lo que sucede hoy en día, en el pasado el pelo se ha utilizado para confeccionar objetos preciosos y exquisitos relacionados con la conservación de la memoria. Así, durante el Romanticismo, era una práctica habitual realizar alhajas con pelo humano tejido como recordatorio de un ser querido.

Basilisa Fiestras (Pontevedra, 1985) es artista visual y doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo. Recibe su formación académica en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra donde realiza la Licenciatura en Bellas Artes y el máster en Arte contemporáneo. Investigación y Creación. En la etapa en la que desarrolla su tesis doctoral, realiza una estancia de tres meses en el CEEA, Centro de Estudios Arnaldo Araújo, perteneciente a la ESAP, Escola superior artística de Porto, en Portugal. Es durante esta etapa investigadora cuando elabora una serie de obras que giran en torno a tres grandes ejes: cuerpo, cabello y tejido. Interés especial nos requiere el uso del cabello en sus trabajos. Basilisa lo utiliza varias de sus obras, ya sea como material constructivo, como elemento gráfico o como representación fotográfica. En algunos de sus trabajos, el pelo es el elemento principal, mientras que en otros, se cita sutilmente sin estar presente. El objetivo de este artículo es mostrar y analizar nuevos lenguajes en el ámbito artístico a través de la utilización del pelo como material especulativo, centrándonos en la obra titulada *Autorretrato* de Basilisa Fiestras.

2. El pelo tejido. Antecedentes

El culto de los cabellos como recordatorio de un familiar difunto o un ser amado se remonta al Renacimiento, época en la que se guardaban pequeños mechones en la parte posterior o interior de algunas joyas, denominadas guardapelos. Posteriormente, en el siglo XVIII, se comienza a elaborar una artesanía de objetos realizados con cabellos humanos. Este proceso, además de caro, debido a los instrumentos necesarios para tejer el cabello, era muy laborioso. En Francia surgieron los primeros gremios de artesanos que trabajaban con este material, entre ellos el joyero de la Corona de Francia Gabriel Lemonier, que si bien su



Figura 1 · Pulsera guardapelo. Cabello, metal, azabache y aljófar. (1833-1868. Segundo tercio del siglo XIX) Museo del Romanticismo. Fuente: <http://www.mecd.gob.es/mromanticismo/inicio.html>

faceta de elaboración de alhajas de pelo es menos conocida y estudiada no por ello es menos importante. A través de varios periódicos de la época se pueden rastrear anuncios de joyeros y ejemplos de diversos modelos y modos de fabricación de esta joyería de luto, lo que permitía a las familias adineradas aprender a realizar sus propias joyas.

Las joyas de pelo adquieren cada día mayor crédito y estimación; bien que en las manos del célebre Lemonier son joyas artísticas. El modo en que Lemonier trabaja el pelo descubre uno de esos genios fecundos y creadores que dan vida, poesía y color a las cosas más triviales. Una joya de pelo es en la actualidad una obra maestra de industria y arte. Porque ya lo que vemos no es pelo, sino flores, frutas, hojas, encajes y otra porción de cosas maravillosas y que parecen imposibles. (El correo de la Moda, Madrid, núm 28, diciembre de 1852:13)

La muerte en esa época era un proceso más cercano de lo que es hoy en día, y estas prácticas se intensificaron en el tiempo teniendo su auge durante el Romanticismo. La joyería de luto realizada con pelo no tiene otro origen que la lucha por no olvidar y no ser olvidado, la ansiedad por la separación convierte de esta manera las alhajas de pelo en un objeto humanizado, manteniendo la esencia de su dueño más allá de la muerte. (Figura 1)

Se pretendió contener físicamente al finado y encerrar su esencia, un proceso de apropiación material y espiritual que conllevaba la humanización del objeto y la cosificación de la persona, en un intento por diluir la frontera entre vivos y muertos. (Carrera Jiménez y Lázaro Milla, 2015: 16)

A pesar de que no está muy lejos en el tiempo, este tipo de joyería es vista hoy con ojos ajenos. Sin embargo, fueron varios los artistas, diseñadores e escritores que, conocedores de estas prácticas, desarrollaron obras en torno a ello. La intrusión del pelo como material en el arte generaría piezas icónicas. El pelo se emplearía no solo como vehículo de simbologías sociales, populares, eróticas, de identidad o mismo perturbadoras, sino que, y concretamente a partir de las vanguardias, adquirió una nueva dimensión tanto en la creación artística como en otras disciplinas en las que podemos enmarcar la publicidad, el diseño de moda o de objetos. Será a partir del surrealismo cuando se comienza a experimentar una relación más sofisticada con este material, utilizándose simbólicamente para plasmar inquietudes sexuales, oníricas o de construcción de una identidad artística anti-burguesa y anti-convencional. *Desayuno en Piel* (1936), de Meret Oppenheim, se convirtió en uno de los iconos del surrealismo, pues conseguía reunir en una sola obra la concepción teórica de este movimiento.

Esta pieza elaborada con un plato, una taza y una cuchara, ambas forradas en piel, generaba en el espectador sentimientos contradictorios. El aspecto suave de la piel al tacto, contrastaba con el sentimiento de repulsión que transmitía el hecho de pensar en utilizar el objeto para el uso para el que fue creado, esto es, para beber.

En el mundo de la moda, la polémica Elsa Schiaparelli llevó a cabo varios diseños en los que incluía el pelo como material creativo, entre ellos, zapatos, jerséis e incluso un abrigo realizado con pelo de mono y satén.

Posteriormente el diseñador Alexander McQueen, incluyó en una de sus primeras colecciones, *Jack The Ripper Stalks his Victims*, una etiqueta de plástico en cada prenda que contenía un mechón de su propio pelo (Figura 2) . Recientemente, Tina Gorjanc, una estudiante de la Central Saint Martins de Londres, ha patentado una colección a partir del ADN del diseñador. "Pure Human" ha sido realizada con tejido elaborado a partir de uno de estos mechones. (Figura 3)

Crear Pure Human con la información genética de McQueen es interesante porque sus herederos se han preocupado de proteger —con el respaldo de la leyes de derechos de autor— su legado físico y, sin embargo, han olvidado cuidar algo tan importante como su información genética" (Gorjanc, 2016)

3. El pelo en la obra de Basilisa Fiestras

En 2009 Basilisa realiza la pieza titulada Autorretrato (Figura 4). Si bien esta pieza nos puede remitir a la obra surrealista *Desayuno en Piel* de Meret Oppenheim, Basilisa retoma la tejeduría de pelo anteriormente comentada. Además, a diferencia de las obras surrealistas llevadas a cabo con pelo de animal, ella utiliza cabello humano. Este pequeño matiz es realmente lo que hace que esta pieza adquiera un interés especial, tanto por su significación como por su construcción. Las pieles de animales se han utilizado durante años como protección del cuerpo, por lo que su estrecha vinculación es evidente, pero los lazos que se establecen con el cuerpo humano son muy distintos:

El cabello es una de las partes del cuerpo que más distingue a una persona y crea su identidad. Es, además un elemento imperecedero e inmutable, presencia tangible que resta de un ausente. [...] (Carrera Jinévez y Lázaro Milla, 2015:16)

Al igual que la joyería de luto intentaba contener la esencia y vida del ser ausente, en *Autorretrato* Basilisa consigue generar un contenedor de su esencia, de su vida. Este zapato constituye un doble yo de la artista, en el que el pelo nos



Figura 2 · Detalle etiqueta. Colección *Jack the Ripper Stalks His Victims*. Alexander McQueen. (1992)
Fuente: <http://leonardmattis.com/blog/leonard-mattis-blog/hair-locks-2/>

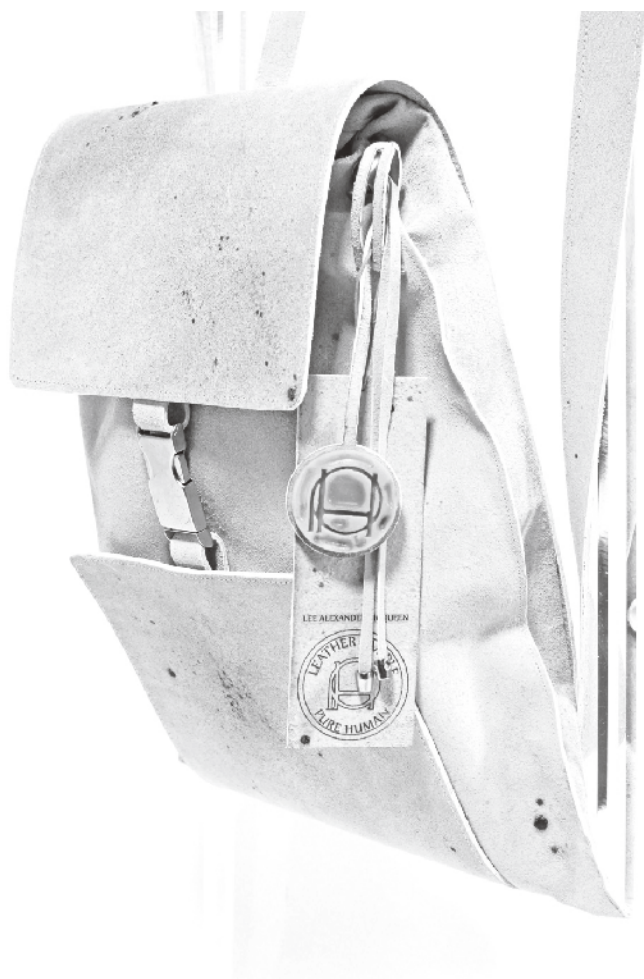


Figura 3 - Pure Human.(2016) Tina Gorjanc. Fuente:
[http://dropr.com/tina_gorjanc/102660/pure_](http://dropr.com/tina_gorjanc/102660/pure_human_2/+?p=1341591)
[human_2/+?p=1341591](http://dropr.com/tina_gorjanc/102660/pure_human_2/+?p=1341591)

remite inevitablemente al cuerpo humano y a la memoria. Baudelaire, quien realizó varios de sus poemas dedicados a la cabellera, escribía lo siguiente:

Déjame respirar largo tiempo, largo tiempo, el perfume de tus cabellos, hundir mi rostro en ellos como lo hunde el sediento en el agua de una fuente, y agitarlos con mi mano como un pañuelo oloroso, para sacudir recuerdos en el aire otoñal.

[...] *Déjame morder durante largo tiempo tus guedejas espesas y morenas. Cuando mordisqueo tus cabellos elásticos y rebeldes me parece que devoro recuerdos.* (Baudelaire, 1988: 243)

El pelo es un material muy fino, de cierta elasticidad y muy resistente, Basiliisa lo utiliza como si de un hilo se tratase. Construye con su propio pelo, cortado a la edad de trece años, un zapato muy utilizado por ella en el momento en el que elabora la obra, once años después. Su cabello ha permanecido inalterable con el paso de los años, guardando en él el fluir del tiempo, reflejo de sus vivencias. A pesar de representar fielmente un zapato, pierde toda su funcionalidad dada la fragilidad del material. La propia artista recoge en su tesis doctoral una breve descripción de la obra:

[...] *Cada mechón, cada pelo, tejen la representación de unos de los zapatos utilizados en la época en la que se elaboró la obra, conectando dos etapas y ciclos vitales. La estructura construida a tamaño real, con alambre, hace de base y de sustento del cabello. Se trata de un zapato a medida, creado a partir de las formas e imperfecciones de mi propio pie. En la que sus materiales condicionan la fragilidad y su imposibilidad de uso, tanto es así que un simple golpe podría destruir su fina estructura de alambre y hacer que su tejido pierda todo tipo de forma. Una extensión de mi cuerpo construido a través de él, con frágiles e inestables pisadas anudadas con hilos de memoria.* (Fiestras, 2015:360)

En esta obra, la autora establece una relación íntima con el objeto, nos habla de su identidad. El hecho de haberlo guardado desde los trece años, lo envuelve en un aura mística e incluso podría decirse que guarda cierto fetichismo. Basiliisa guarda su cabello durante once años, conservándolo cual reliquia. El pelo, aún estando separado del cuerpo, guarda en su esencia una gran carga simbólica. Durante años se le han ido otorgando una serie de connotaciones que a veces resultan contradictorias. Desde la antigüedad se ha utilizado en la hechicería, como símbolo de ofrenda, en rituales sagrados, como arma de seducción y fortaleza, símbolo de pureza, símbolo de fertilidad, reflejo de la feminidad, el pecado, reflejo del estatus social... Todo ello permanece en él aún cuando éste ya no forma parte del cuerpo. Por eso, el uso de este material en el arte, es de gran riqueza simbólica y propicia la creación de nuevos lenguajes.



Figura 4 - Autorretrato (2009). Basilisa Fiestras.
Alambre, cabello natural peana y urna de cristal. Medidas variables. Fuente: Basilisa Fiestras.



Figura 5 · *Sin título* (2013). Basilisa Fiestras. Pelo e hilo.
Medidas variables. Fuente: Basilisa Fiestras.

Concedora de la gran carga simbólica de este material, realiza un zapato femenino con uno de los elementos que más identifica a una mujer, su cabello. Basilisa explora en su trabajo la idea de sentir simultáneamente dos reacciones opuestas como pueden ser la atracción y la aversión. Además de *Autorretrato*, crea también la obra *Sin título*. Vemos de nuevo el carácter fetichista del uso del cabello humano convertido en un objeto sagrado como es el rosario. El pelo, elemento que permanece inalterable más allá de la muerte, se utiliza en esta obra para realizar un objeto destinado al rezo, en muchos casos, de carácter mortuorio. (Figura 5)

4. Conclusión

Basilisa profundiza en las posibilidades del pelo, retomando la tejeduría del cabello tan utilizado en la joyería de luto. Quizás no sea un elemento muy utilizado en el arte contemporáneo, pero no por ello sus aportaciones son menos relevantes. El pelo forma parte del cuerpo humano, es prueba de la existencia y vida de una persona y nos habla de la identidad individual de cada uno. Toda la información genética está contenida en él. Su intrusión en el arte como material nos aporta nuevos lenguajes y métodos discursivos. A pesar de la sencillez del pelo como elemento visual, a penas un hilo muy fino, guarda en si complejas connotaciones como son la memoria, la vida, la identidad y el tiempo. No se trata de un simple material más con el que trabajar, sino que hay que tener en cuenta y conocer la gran riqueza simbólica que aporta este elemento a la creación artística.

Referencias

- Baudelaire, Charles (1988). *Las flores del mal. Un hemisferio en una cabellera*. Madrid, Júcar.
- Bolton, Andrew. (2011) *Alexander McQueen: Savage Beauty*. New York : Metropolitan Museum of Art ; New Haven, Conn. : Distributed by Yale University Press, cop.
- El correo de la Moda*, (1852) Madrid, núm 28, Diciembre.
- Fiestras, Basilisa (2015) *(DES)VESTIRSE-VESTIRSE-(RE)VESTIRSE. La indumentaria en la creación artística actual*.
- Gorjanc, Tina (2016). *Pure Human short documentary*. Consulta (2017-09-01) <http://www.tinagorjanc.com/>
- Carrera Jiménez, Jennifer y Lázaro Milla, Nuria (2015). *Alhajas para el recuerdo: joyería y luto en el Museo del Romanticismo*. Pieza del trimestre Octubre-Diciembre.
- Oppenheim, Meret.(2007) *Meret Oppenheim: Retrospective: "An Enormously Tiny Bit of a Lot"*. Ostfildern : Hatje Cantz, cop.
- Wood, Ghislaine (2007). *Cosas del Surrealismo: surrealismo y diseño*. Bilbao : Museo Guggenheim ; Londres : V&A, cop.

O Livro dos Arrependimentos: Emblemas de Maria do Céu Diel

The Book of the Regrets: Emblems of Maria do Céu Diel

BRUNA PENNA MIBIELLI*

Artigo completo submetido a 18 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, artista e pesquisadora. Bacharelado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) / Brasil. Mestrado em fotografia pela Kunstuniversität Linz / Áustria.

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra; Colégio das Artes. Colégio das Artes, Apartado 3066. 3001 — 401 Coimbra. E-mail: buarte@gmail.com

Resumo: O Livro dos Arrependimentos de Maria do Céu Diel convida a uma análise expandida no território das artes e apresenta imagens emblemáticas que questionam o espectador acerca dos seus próprios mitos de origem, influências poéticas e modos de viver. A esse material se somam outras obras sob a égide da criação originária, como O Livro Vermelho de C.G. Jung, Emblemata de Andreae Alciati, Iconologia or Moral Emblems de Caesar Ripa e Atalanta Fugiens de Michael Maier.

Palavras-chave: Emblemas / mitos de origem / gênese.

Abstract: *The Book of the Regrets by Maria do Céu Diel invites to an expanded analysis in the art field and shows emblematic images that inquires the viewer about their own myths of origin, poetic influences and ways of living. To this material is added other works which come together under the aegis of the original creation like The Red Book of C.G. Jung, Emblemata by Andreae Alciati, Iconologia or Moral Emblems by Caesar Ripa and Atalanta Fugiens by Michael Maier.*

Keywords: *Emblems / myths of origin / genesis.*

O Livro dos Arrependimentos, de Maria do Céu Diel, é uma obra gênese, que propõe definir um início, uma origem através de imagens emblemáticas. Um emblema é uma imagem pictórica que combina textos, símbolos e ícones para representar alegorias e conceitos, e, em sua configuração clássica, comumente, trazem um *motto* ou *inscriptio*, uma *pictura* ou imagem e um *subscriptio* ou epigrama. Entretanto, não é exatamente um emblema clássico que Diel produz. Ela trata, através de imagens, de uma maneira emblemática de ver o mundo e de se aproximar das experiências de vida — é verdadeiramente um dispositivo de visão e interpretação. O *Livro dos Arrependimentos* apresenta imagens que pairam no tempo, com uma certa vocação para um futuro debruçado no passado; arrependimentos da artista que remodelaram o seu próprio mito de origem e sua história.

Maria do Céu é artista e pesquisadora brasileira residente em Belo Horizonte. Trilhou seu percurso de formação acadêmica, prática artística e docência no sudeste brasileiro, sobretudo em São Paulo e Minas Gerais. Tem especial interesse pela cultura e arte italiana, o que faz dela uma artista viajante produtora de incontáveis livros de artista e cadernos de desenhos. Com mais de vinte anos de carreira, Diel deixa um magnífico legado de obras sobre papel, entre elas: séries de gravuras em metal, pinturas em têmpera, desenhos em nanquim e trabalha também recorrentemente com colagem.

As páginas de um antigo tratado sobre diagnóstico e tratamento da lepra abrigam agora a obra de Diel. As imagens que habitam as camadas inferiores são ilustrativas não só da chaga, mas de seres humanos que perderam sua dignidade mediante a condição de doente, pela forma como foram retratados. As fotos mostram a doença não pela mancha ou pelo tecido necrosado, mas por meio da imagem da pessoa. Sobre isso aparecem interferências; colagens de Maria do Céu Diel, que grita pela salvação daquelas almas. A *Commedia* de Dante aqui reverbera nas massas de escuridão, por entre detalhes de pinturas de Giotto, orelhas, por entre recortes de arquitetura, bisturis. Já não se sabe da lepra que havia por baixo, mas dela restam partes de corpos. As figuras dantes doentes agora lutam por sua nova forma — por vezes inicial, infantil, por outras, final, ou o próprio fim, a morte.

Folheando [O tratado de lepra] fiquei pensando como é que eu poderia contar uma outra história do mundo que não fosse uma história baseada em dor, sofrimento, sacrifício, culpa e sangue. Pensei em fazer uma gênese através das imagens. Um novo livro da criação em que tudo estaria ao contrário. Todas as noções que conhecemos, especialmente do velho testamento católico, estariam ao contrário. Por exemplo, esse aqui, [Mostrando a figura 1] é um detalhe do Massacre dos Inocentes do Tintoretto



Figura 1 · Maria do Céu Diel. Página de *O Livro dos Arrependimentos* de Maria do Céu Diel. Fonte: Cortesia da artista.

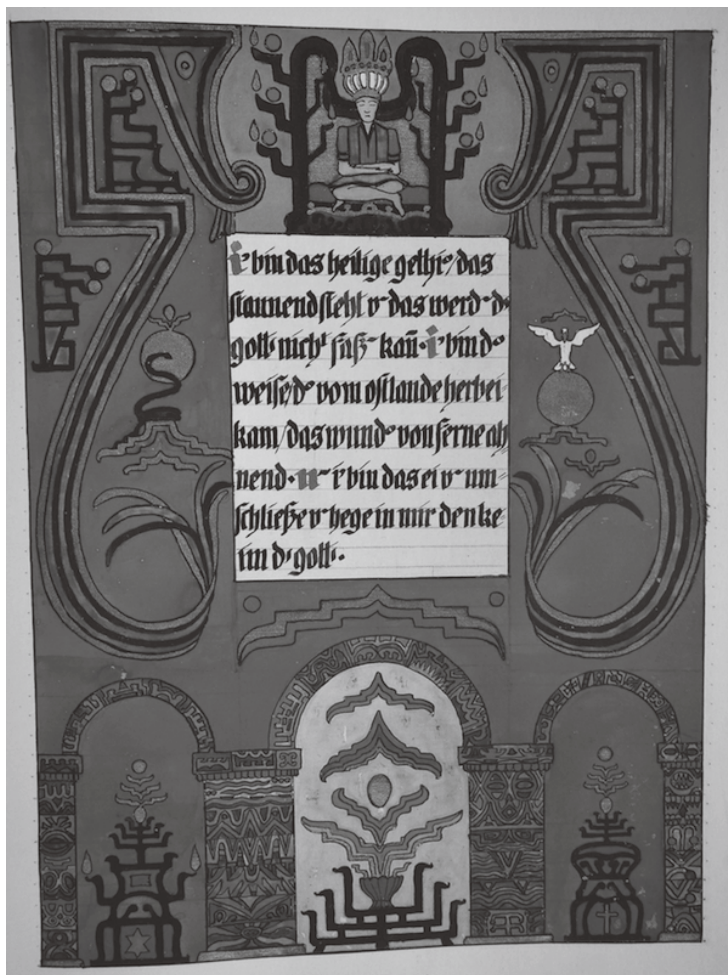


Figura 2 · Maria do Céu Diel. Página de *O Livro Vermelho*.

— para mim é um dos episódios mais terríveis do velho testamento. Aquele que o Herodes manda matar todas as crianças abaixo de dois anos. — Fico sempre pensando nesse Deus que manda o filho para a morte... Que Pai é esse que manda o filho para a morte? E que Pai é esse deixa as crianças nascerem? Então pensei em fazer uma constelação como se elas estivessem nascendo ainda da constelação e não morrendo aqui, mas nascendo em um local de inteligência, um local onde o amor realmente importa. (Diel, comunicação pessoal, 2016)

Uma obra que se assemelha a *O Livro dos Arrependimentos* é *O Livro Vermelho* ou *Liber Novus* de C. G. Jung. Para além da apresentação livresca, ambas as obras estão ligadas à ideia da negação de um deus preexistente e à reformulação originária. Elas também movem uma grande força vital, reconstruem os elos imagéticos, desmancham hierarquias, criam novos *locus/loci* de um viver imaginário e, por conseguinte, de um viver real. Jung e Diel acreditam que por meio das imagens podem “dar à luz o próprio pai” (Kierkegaard em (BLOOM, 1991, p. 70)) e desconstruir tudo aquilo em que outrora acreditaram. O excerto a seguir é uma transcrição do texto da figura 2 de *O Livro Vermelho* e mostra os pensamentos de Jung enquanto gerava seu próprio Deus em um ovo.

Eu sou o animal santo que ficou espantado e não compreendeu o devir do Deus. Eu sou o homem sábio que veio do Oriente, suspeitando do milagre de longe. E eu sou o ovo que envolve e nutre a semente do Deus em mim. (JUNG, 2009, p. 284) [Tradução livre de minha autoria]

Uma figura embrionária também aparece no livro de Maria do Céu Diel (Figura 3). Gera ela também seu próprio Deus? Talvez. Entretanto, parece ser assim que Jung e Diel sobrevivem a dias atormentados e dão uma resposta à sociedade. É preciso pensar no que tudo isso implica. Dar à luz o próprio pai quer dizer negar os predecessores, seus ideais e também o mundo que foi até então construído sobre tais fundações. Isso implica, sobretudo, em reconhecer a presença desse pai e as angústias que ele porventura gerou. A coleção de imagens dos dois livros ilumina a sabedoria adquirida pelos autores/artistas em uma longa caminhada de vida; reflexos de uma busca intensa de experiências do mundo imaginário e da realidade. Portanto, ainda que negando as suas referências originais, não se trata de um passo rumo ao desconhecido, mas, ao contrário, significa tomar consciência de si e trabalhar naquilo que se acredita ser a verdade.

Textos do manuscrito de Jung esclarecem ou completam imagens de Diel e, por sua vez, essas últimas são colagens imaginárias sobre as pinturas de Jung. Os dois livros se confundem no território do fantástico e as arquiteturas da

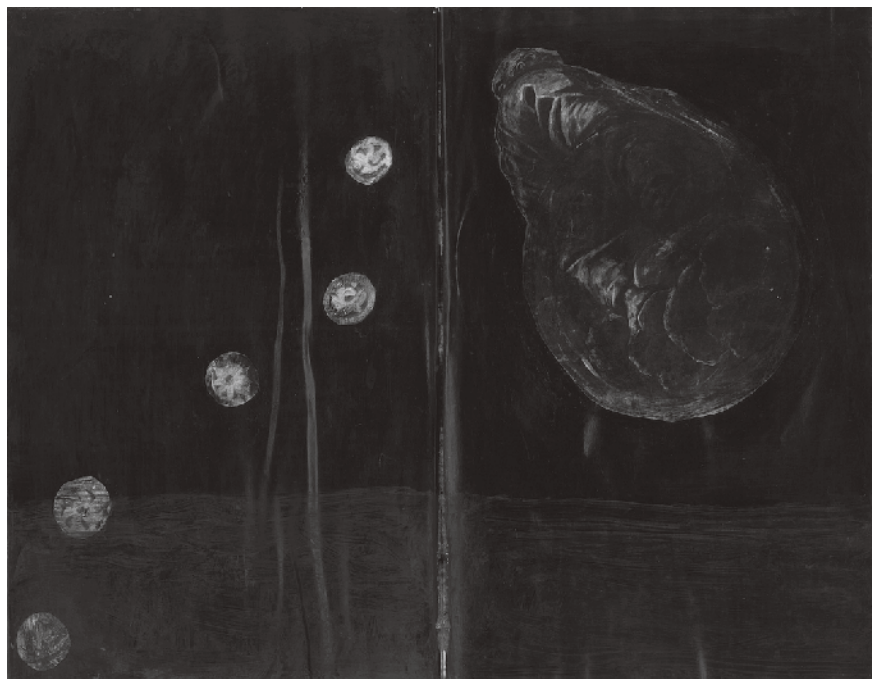


Figura 3 · Página de *O Livro dos Arrependimentos*. Fonte: Jung, (2009) Maria do Céu Diel. Fonte: Cortesia da artista.

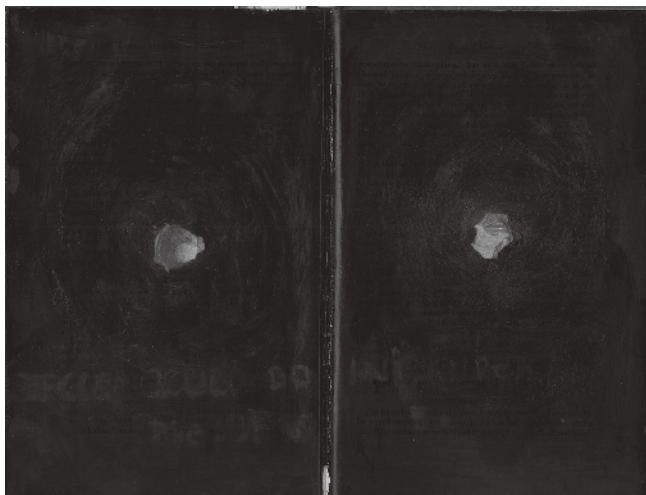


Figura 4 · Pictura do emblema 2o — *Nutrix ejus terra est* do livro *Atalanta Fugiens*. Fonte: (MAIER, 2015).

Figura 5 · Maria do Céu Diel. Página de *O Livro dos Arrependimentos*. Fonte: Cortesia da artista.



Figura 6 · Maria do Céu Diel. Página de *O Livro dos Arrependimentos*. Fonte: Cortesia da artista.

memória tornam-se uma única cidade. Portanto, o que aqui se apresenta é um artigo visual, uma possibilidade de ver e imaginar imagens como em um painel Warburguiano.

Frente a *O Livro dos Arrependimentos*, faz-se necessária uma interpretação que extrapola o conteúdo exposto, pois requer, a todo instante, uma interação por parte do espectador, que não pode só admirar passivamente. Nesse diálogo ocorre uma sobreposição de imagens, como se a obra fosse uma caixa de espelhos enviesados em que cada pessoa brinca com os reflexos da sua própria imagem. A arte muitas vezes atua como *imago agens* — conceito fundado pela arte da memória nos estudos de retórica da antiguidade que designa imagens agentes, que são capazes de provocar e evocar em cada espectador, a busca por novas imagens relacionadas. Isto é precisamente o que os livros de Jung e Diel projetam no espectador: movimentos no tempo — do passado a roer o futuro e de um presente eternamente fugaz.

As imagens apresentadas nesse artigo estruturam a *tessera* da criação originária, (termo que designa um mosaico e que foi trabalhado amplamente por H. Bloom na literatura como um possível mosaico de influências) um elencado de relações entre artistas fortes que vêm revelar o mundo das imagens. A *tessera* é inevitável pois ela é a fundação do pensamento acadêmico, que se inunda, a todo instante, de influências e prova a existência do agora baseado nos autores fortes do passado. É, de fato angustiante, quando se pretende fazer qualquer coisa original, diz Eckermann:

Toda a gente fala de originalidade, mas o que quer isso dizer? Mal nascemos, o mundo começa a influenciar-nos, e assim continua até que morremos. E, de qualquer modo, que podemos chamar nosso a não ser a energia, a força, a vontade? (BLOOM, 1991, p. 66)

As colagens alquímicas de Diel remetem-nos à *Emblemata*, de Andreae Alciati; à *Iconologia*, de Caesar Ripa; à *Atalanta Fugiens*, de Michael Maier — célebres autores de emblemas que acreditavam mostrar em seus tratados inúmeras possibilidades do comportamento humano, uma enciclopédia do viver. A obra de Diel (não só *O Livro dos Arrependimentos*, mas também a série *Entremundos*, *Tarots*, os livros de artista, gravuras e desenhos) atua dessa mesma forma, pois mostra a civilização atormentada, seus vícios e vicissitudes.

O emblema de Michael Maier (Figura 4) traz por título *Nutrix ejus terra est*. (A Terra é a sua enfermeira). A imagem mostra a figura de uma mulher transformada em Terra que amamenta seu filho. Perto dela vemos fêmeas de animais amamentando também crianças. O discurso que sucede essa imagem ilumina

uma outra teoria acerca das influências. Maier coloca que, na natureza, uma mãe, para gerar um filho em seu ventre, precisa de calor, nutrição, movimento e repouso, assim como um ovo necessita das mesmas coisas. Depois do nascimento o natural é que a mãe nutra o seu filho com seu leite e que o infante cresça e se fortaleça nessa relação. O trabalho de um filósofo se dá também dessa mesma forma natural, pois precisa ter as sementes unidas em um invólucro, como quem reúne as referências originárias de seu pensamento.

E assim como um pai, mãe ou mesmo uma enfermeira (cuidadora) lhe são atribuídos por meio da semelhança, ainda não seria mais artificial do que a geração de qualquer outro animal. (MAIER, n.d. p. 7 e 8) [Tradução livre de minha autoria]

Está claro que para Maier as influências não são, portanto, motivos de angústias, como o é para Bloom, mas são, por sua vez, a nutrição. Como o leite da mãe não faz qualquer mal para seu filho, os predecessores oferecem os nutrientes e o calor aos sucessores e carregam como pais e mães, os seus filhos.

Em *O Livro Vermelho* há uma extensa série de ilustrações que retratam um cuidado “maternal” de Jung com a criação. Vê-se um ovo que está sendo aquecido pelo fogo, acalentado pelo dragão que o choca e o protege. Toda a força de Jung está dentro desse ovo, está no ser que é ali gerado, que por vezes aparenta ser o Deus, noutras a própria criatura. Não se sabe ao certo se Jung está criando ali algo exterior a ele ou recriando a si próprio.

Duas fontes de luz e calor são matéria para a geração na obra de Diel (Figura 5). O embrião começa a se desenvolver, a se nutrir de tudo que há em volta, produzindo luz e cor (Figura 6). Não é sabido, porém, o seu contorno final. Massas se juntam, constituem corpos (Figura 7) e o criador tenta pôr mais fogo e ditar forma à criação, como vê-se no emblema de Maier na figura 9. O criador ali aponta sua espada em chamas, lança um golpe sobre o ovo. Não é para matá-lo, mas para tirar-lhe a configuração original e abri-lo, segmentando-o em dois, originando as pernas. O golpe é como o parto, tira o invólucro e permite a criação nascer e crescer. Na figura 8 a criatura e o criador aparecem na obra de Diel. A mãe reconhece o filho, amamenta-o, assim como faria o pai poético; abraça e acolhe a cria em um manto azul-escuro, preto-fosco com fagulhas cintilantes.

A senhora do emblema da figura 10 é a Cosmografia, elaborada por Caesar Ripa. O emblema mostra o domínio que a senhora exerce sobre as duas esferas essenciais da criação: A celestial e a terrestre. A celestial está representada no globo ao seu pé esquerdo e a terrestre no outro globo ao pé direito. Vê-se algo de similar na obra de Diel (Figura 11). Na página da direita, uma esfera de tom frio

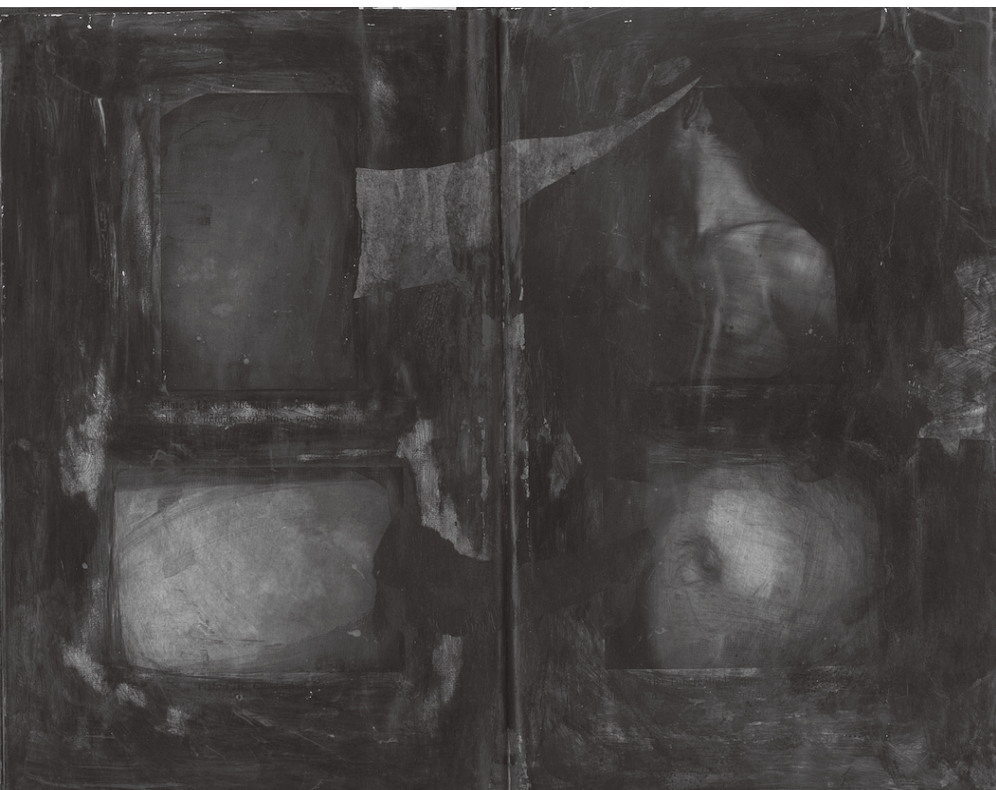


Figura 7 · Maria do Céu Diel. Página de *O Livro dos Arrependimentos*. Fonte: Cortesia da artista.

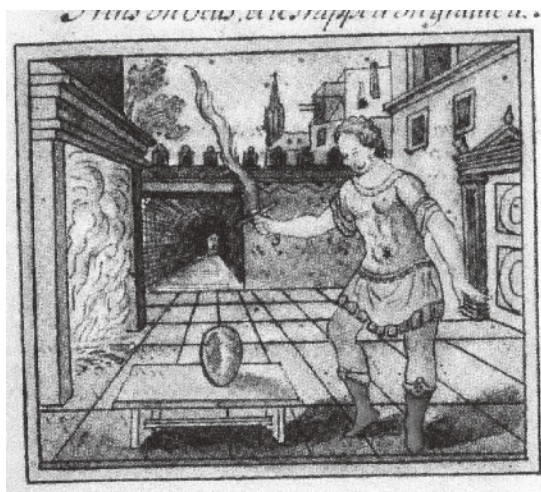
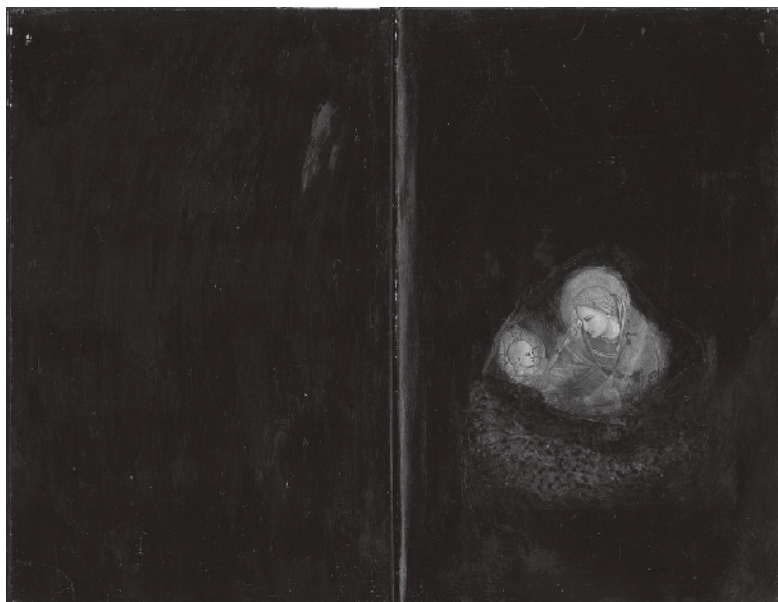


Figura 8 · Maria do Céu Diel. Página de *O Livro dos Arrependimentos*. Fonte: Cortesia da artista.

Figura 9 · Pictura do emblema 8o — *Accipe ovum & igneo percute gladio* do livro *Atalanta Fugiens*. Fonte: Maier, 2015.



Figura 10 - Pictura do emblema *Cosmography* Fonte: Ripa (1709). Do livro *Iconologia or Moral Emblems*.

Figura 11 - Maria do Céu Diel. Página de *O Livro dos Arrependimentos*. Fonte: Cortesia da artista.

está sendo preenchida por água enquanto a de tom quente parece conter pó, talvez terra. A dicotomia perpassa as páginas de *O Livro dos arrependimentos*, no qual aparece ora céu, ora terra, sagrado e profano, corpo e alma. Na página da esquerda, portas e janelas negras formam um paço, uma coluna de mármore sustenta a arquitetura singular que balança com vento. A artista cria sempre lugares para os acontecimentos, assim como na arte da memória. É o conhecimento dos *loci* da memória que vem da retórica antiga e adentra a arte.

O Livro dos Arrependimentos borra os limites do pensar e do fazer na arte.

Eu tento contar uma gênese da arte mostrando através das imagens um pouco de crítica em relação a como fomos levados, tanto pelas ciências como pelas artes, a desacreditar na própria arte e desacreditar no fazer, na técnica, nas relações da arte com as outras coisas. Quando faço colagem ou gravura, crio um emblema. O emblema é uma decifração por conta do contemplador. Esse livro faz parte de algo que faço na minha vida que é enxergar o mundo emblematicamente. (DIEL, 2016)

O exercício de ver emblemas é desafiador em uma geração como a nossa em que a imagem é tão controlada, modificada, construída e moldada pelo poder. O consumo de imagens se dá em uma velocidade absurda e tudo parece descartável. A vivência efetiva dos desafios da vida se dilui no mundo digital e tecnológico. As obras de Maria do Céu Diel propõem algo diverso; elas demandam tempo, um olhar pausado e curioso que penetra camadas, que abre cortinas na imagem e na própria mente. Portanto, *O Livro dos Arrependimentos* inaugura um dispositivo de visão e faz com que cada um de nós perceba que não só é capaz de gerar o próprio pai, mas, considerando a formação filosófica e artística, é também capaz de gerar a si mesmo.

Referências

- Alciati, A., (1549). *Emblemata*. Lyon: Gvillielmo Rouillio Librero.
- Bloom, H., (1991). *A Angústia da Influência*. ISBN 9729013810. 2a. ed. Lisboa: Cotovia.
- Diel, M. d. C., (n.d.) *Página da artista*. [Consult. 2016-12-13] Disponível em URL <https://mariadoceu.wordpress.com>
- Jung, C., (2009). *The Red Book_Liber Novus*. ISBN 0393065677. 1a. ed. Nova Iorque, Londres: W.W.Norton & Company.
- Maier, M., (2015). *Atalanta Fugiens*. ISBN 9781507855546 1a. ed. Leipzig: Palatino Press.
- Maier, M., (n.d). *Atalanta Fugiens, versão de V.H. Frater I.* [em linha] Disponível em URL <http://files.vociety.net> [Accessed 03 12 2016].
- Ripa, C., (1709). *Iconologia or Moral Emblems*. Londres: Benj. Motte.

Agradecimentos

Bruna Mibielli é pesquisadora a nível de Doutorado (BEX 99999.001140/2015-09), Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Brasil.

4. 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 acadêmico 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 (eliminá-la 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 (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: `palavra_completo_b`).

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Croma* pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, ‘Criadores Sobre outras Obras,’ versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o ‘meta-artigo’ nas páginas seguintes.

Cedência de direitos de autor

A *Revista Croma* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: _____

que apresento à *Revista Croma*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista Croma*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na *Revista Croma* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

Resumo:

O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.

Palavras-chave: meta-artigo, conferência, normas de citação.

Abstract:

The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.

Keywords: meta-paper, conference, referencing.

Introdução

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas :*Estúdio*, *Gama*, e *Croma*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador — e é este o local para uma apresentação muito breve dos

dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

2. Citações

A revista não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página. Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista :*Estúdio* (Nascimento & Maneschy, 2014), na Revista *Gama* (Barachini, 2014), ou na Revista *Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1. Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia). Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



Figura 2. Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

Quadro 1. Exemplo de um Quadro. Fonte: autor.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO'2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

Chamada de trabalhos: IX Congresso CSO'2018 em Lisboa

*Call for papers:
IX CSO'2018 in Lisbon*

VIII Congresso Internacional CSO'2018 — “Criadores Sobre outras Obras”
23 a 28 março 2018, 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: 30 novembro 2017.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 15 dezembro 2017.

Data limite de envio da comunicação completa: 2 janeiro 2018.

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2018.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como a Revista *:Estúdio*, a Revista *Gama*, a Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2018. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do IX 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 referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

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.

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

Croma, um local de criadores
Croma, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ALMERINDA DA SILVA LOPES (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando nos cursos de Graduação e pós-graduação em Artes. Pesquisadora de Produtividade do CNPq nível I. Coordena o grupo de Pesquisa em Arte Moderna e Contemporânea. Curadora de exposições de Artes Plásticas e autora de vários livros na área, entre eles: *Artes Plásticas no Espírito Santo: 1940-1969*. Vitória: EDUFES, 2013 (prêmio Sérgio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte).



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega.



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Português (UCP- Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou em 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, Doutorou-se em 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).



ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros como *Mediações e Enfrentamentos da Arte* (org.) (São Paulo: Intermeios, 2015) e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas. É consultora *Ad-Hoc* da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista e pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, do qual é coordenador geral. É professor Associado na Universidade Federal de Espírito Santo (UFES), sendo docente permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação — UFES. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004), e pós-doutoramento em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (Portugal). Tem experiência na área de Artes, Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes

temas: processos criativos nas mídias contemporâneas, com ênfase no campo das artes, cultura, e paisagem e arte pública. Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ, CAPES e FAPES.



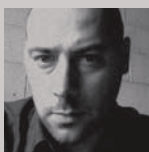
ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



CARLOS TEJO (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este *corpus* de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: "El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio". En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance "Chámalle X" (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; ACU, Sídney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.



CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Orientador do doutorado 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.



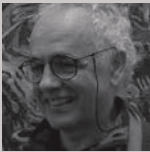
FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências 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 espacio-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). A par do labor académico integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social, onde tem desenvolvido actividade artística comunitária.



EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University de Nova York (1990).



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. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (mandato de 2016, membro 2010-2016). 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. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o welschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. www.benevolentanger.org



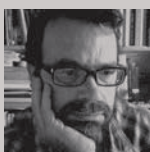
ILÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Recentemente a sua atividade caracteriza-se como professor, artista-plástico e curador: professor de Pintura, coordenador da licenciatura de Pintura na FBAUL e vice-presidente do CIEBA; trinta exposições individuais desde 1979, a mais recente, intitulada *O Centro do Mundo*, no Museu Militar de Lisboa em 2013; curadoria dos projetos GABA, Galeria Abertas das Belas-Artes (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (2015, Casa das Artes de Tavira), e *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa).



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.



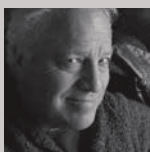
J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de Retórica 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 em Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (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 Universidad 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. 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. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Realiza obras que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos. Además trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico atonal y las estructuras repetitivas de la música. Estas sinestesias entre el color, el sonido y el tiempo son la esencia del filme realizado en 2010 por el compositor y musicólogo Jean-Marc Chouvel: *Joaquín Escuder — Todo son rayas*.



JOSEP MONTOYA HORTELANO (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicum Master *Producció Artística i Recerca* ProDart (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).



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 en 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 Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de 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 prêmios e distinções. 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. Tem dois livros publicados: *La ausencia necesaria* (2015) y *El espacio entre las cosas* (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (diretor), de 2010 a 2015.

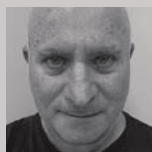


LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), 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.

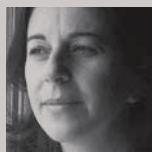


LUÍSA SANTOS (Portugal, 1980). é curadora independente e Professora Gulbenkian na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica, em Lisboa, desde 2016. Doutorada em Estudos de Cultura pela Humboldt-Viadrina School of Governance, Berlim (2015), com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), Mestre em Curadoria de Arte Contemporânea pela Royal College of Art, Londres (2008), com Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, e licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), tendo também feito investigação em Práticas Curatoriais na Konstfack University College of Arts, Crafts and Design, Estocolmo (2012). Com uma atividade que combina investigação com prática curatorial, os seus projetos mais recentes incluem "There's no knife without roses", no Tensta Konsthall, Estocolmo (2012); "Daqui parece uma montanha", no Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2014); "Græsset er altid grønner", no Museet for Samtidskunst, Roskilde (2014-15); a curadoria executiva da primeira edição da *Anozero: Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra* (2015); e a curadoria geral da exposição Europeia da rede CreArt, *Notes on Tomorrow*, em

Kaunas, Kristiansand e Aveiro (2016-17). Desde 2015, é membro do Comitê Científico do Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras (CSO), e dos Comitês Científicos e Editoriais das Revistas Acadêmicas *Estúdio*, *Gama* e *Croma*. Desde 2016, é membro do Comitê Editorial do *Yearbook of Moving Image Studies* (YoMIS), publicado pela Büchner-Verlag. Áreas de investigação: Arte Contemporânea; Estudos de Curadoria; Estudos de Cultura; Empreendedorismo Cultural; Arte e Gestão; Sistemas Sociais. Website: luisa-santos.weebly.com



MARCOS RIZOLLI (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professor no Núcleo de Design do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Membro de Conselho Editorial: Revista RMC (AGEMCAMP); Trama Interdisciplinar (UPM); Cachola Mágica (UNIVASF); Pedagogia em Ação (PUC-Minas); Ars Con Temporis (PMStudium); Poéticas Visuais (UNESP); *Estúdio*, *Croma* e *Gama* (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStudium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabrasil.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). Vive e trabalha em Lisboa. Doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (com Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Dirige a Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudônimo *Emma M* tem realizado exposições individuais e coletivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura.



MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



MARISTELA SALVATORI (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e, atualmente, coordena a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em Arts et Sciences de l'Art 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, Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris, Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



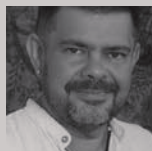
MÔNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doutorada na mesma faculdade com a tese "Art i Desig: L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" em 2009. Premio extraordinário de licenciatura, assim como prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes atividades (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. Prémio de gravura no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Atualmente, e por três anos, trabalhando em uma escola secundária, James Callis em Vic.



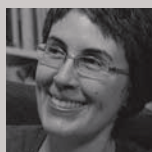
NEIDE MARCONDES (Brasil) Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, análises de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese Shadow Curating: A Critical Portfolio. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado (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. Com estágio pós-doutoral no *Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes* da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas *Bordas Diluídas* (UFPA/CNPq). É articulador do *Mirante — Território Móvel*, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Curador da *Coleção Amazoniana de Arte* da UFPA. Foi um dos cinco finalista do Prêmio Marcantonio Vilaça Sesi — CNI, 2015, em curadoria. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Algures, ou o Primeiro Beijo*, 35ª Arte Pará, Artista Convidado, outubro de 2016, Casa das Onze Janelas, Belém; *Outra Natureza*, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015; *Horizonte Generoso — Uma experiência no Pará*, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2015; *Transborda*, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2015; *Triangulações*, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU - Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; *Pararoca: A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014 etc. 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 Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o *Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012*, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *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, dentre outras.



PAULA ALMOZARA (Brasil). Bacharel e licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora-pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) e do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Recebeu em 2014 o Prêmio Brasil Fotografia, categoria *Desenvolvimento de Projetos com pesquisa sobre a ruptura das noções de reprodutibilidade técnica com experimentações em fotografia analógica*. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares. Desde 2006 realiza pesquisa artística sobre processos gráficos, fotografia e vídeo.



RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS (Brasil, 1978). Doutorada e Mestra em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição. Especialista em Curadoria e Educação em Museu de Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Pesquisadora, artista visual com exposições dentro e fora do Brasil e professora adjunta na Universidade Regional do Cariri do setor de Teoria da Arte.

Sobre a Croma

About Croma

Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista Croma* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como 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 33 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

Aquisição e assinaturas

Preço de venda ao público:
10€ + portes de envio

Assinatura anual (dois números):
15€

Pode adquirir os exemplares da Revista Croma na loja online Belas-Artes ULisboa — <http://loja.belasartes.ulisboa.pt/croma>

Contactos

Loja da Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
Telefone: +351 213 252 115
encomendas@belasartes.ulisboa.pt

Implicação e viragem

O paradigma é cada vez mais relacional ao mesmo tempo que a criação de públicos entra dentro da esfera de ação do autor. É um dos aspectos multiformes do “educational turn” nas artes: o discurso artístico, curatorial, mediático e de gestão institucional orienta-se para uma maior interação relacional, através da convocação de novos públicos, mais visitantes, mais interação pelas redes e dispositivos móveis, mais implicação informal através de novos espaços e de novos circuitos de circulação, mais implicação formativa dos artistas na produção de discursos sobre a arte, mais ênfase na formação artística através da formação pós graduada de artistas, com novas soluções de inserção académica, como a pesquisa baseada na prática, entre muitas outras instâncias.

Aqui, nesta revista, centramos aquelas instâncias de implicação, comprometimento, intervenção.

ISBN 978-989-8771-66-7



9 789898 771667 >

Crédito da capa: Ali Schachtschneider,
Vivarium: wetgarment. 2015. Fotografia.
Cortesia da artista.