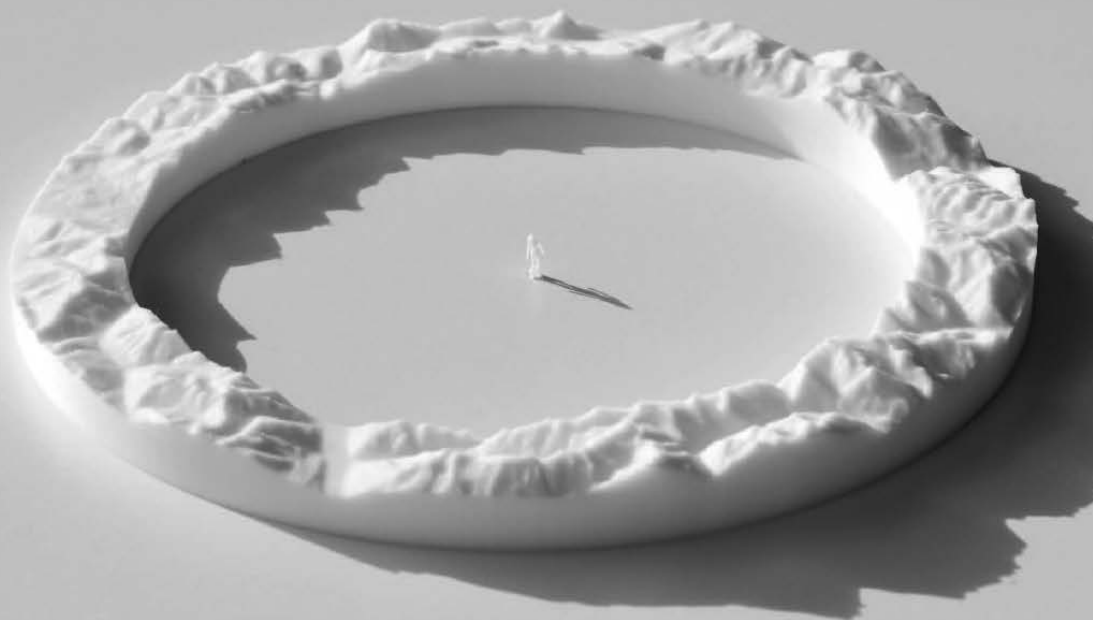


croma 11

Revista CROMA, Estudos Artísticos
janeiro–junho 2018 | semestral
issn 2182-8547 | e-issn 2182-8717

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa



Revista **CROMA**, Estudos Artísticos
Volume 6, número 11, janeiro–junho 2018
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717

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

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

Revista **CROMA**, Estudos Artísticos
Volume 6, número 11, janeiro–junho 2018,
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*)
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

**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>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences >
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>
- 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>
- QUALIS 2015: B1 (artes/música) >
<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/veiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- SIS, Scientific Indexing Services >
<http://sindex.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 «LIVRE!»
> <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- Electronics Journals Library, University
Library of Regensburg >
<http://www.uni-regensburg.de/library/index.html>

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, Cláudia Pauzeiro

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: Àngels Viladomiu (2014-2015), 3D
Souvenir: *Panorama&Memory*, impresión 3D.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Tomás Gouveia

ISSN (suporte papel): 2182-8547

ISSN (suporte eletrónico): 2182-8717

ISBN: 978-989-8771-84-1



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:

ADÉRITO FERNANDES MARCOS
(Portugal, Universidade Aberta, Departamento
de Ciências e Tecnologia)

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)

FÁTIMA CHINITA
Portugal, Instituto Politécnico de Lisboa,
Escola Superior de Teatro e Cinema)

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, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

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)

PAULO BERNARDINO BASTOS

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Arte)

RENATA FELINTO

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

ROSANA HORIO MONTEIRO

(Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Artes Visuais)

SUSANA SARDO

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Artes, INET-MED)

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-17
Escavar, caminhar, trabalhar: para uma revisão da praxis da arte contemporânea JOÃO PAULO QUEIROZ	Excavating, walking, working: towards a revision of contemporary art practices JOÃO PAULO QUEIROZ	12-17
2. Artigos originais	2. Original articles	20-164
Dispositivos de precariedad: acerca del trabajo de Núria Güell BEATRIZ CAVIA PARDO & ARTURO CANCIO FERRUZ	Dispositives of precariousness: on Núria Güell's work BEATRIZ CAVIA PARDO & ARTURO CANCIO FERRUZ	20-27
Somos Todos Poppy: o homo interneticus segundo Poppy e Titanic Sinclair ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA	We're All Poppy: the homo interneticus according to Poppy and Titanic Sinclair ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA	28-39
Hi havia terra en ells: El cavar en obres de Santiago Sierra, Núria Güell i Regina José Galindo JORDI MORELL I ROVIRA	There was Earth in them: The digging in works of Santiago Sierra, Núria Güell and Regina José Galindo JORDI MORELL I ROVIRA	40-47
Lynn Hershman nos ensina a sonhar: identidades trasmídia na arte contemporânea NIKOLETA TZVETANOVA KERINSKA	Lynn Hershman teaches us to dream: transmedia identities in contemporary art NIKOLETA TZVETANOVA KERINSKA	48-53
En la ladera del arte: el refugio soñado de Santiago Ayán PABLO GARCÍA CALVENTE	On the edge of art: the refuge envisioned by Santiago Ayán PABLO GARCÍA CALVENTE	54-63
O Choque entre a Fantasia e a Realidade em 'O Menino e o Mundo' ELIANE MUNIZ GORDEEFF	The Clash Between Fantasy and Reality in 'The Boy and the World' ELIANE MUNIZ GORDEEFF	64-73

<p>Materia impresa: una propuesta para la materialización de lo virtual JOAQUIM CANTALOEZELLA & MARTA NEGRE</p>	<p><i>Printed Matter: a proposal for the materialization of the virtual</i> JOAQUIM CANTALOEZELLA & MARTA NEGRE</p>	<p>74-82</p>
<p>A contraforma do indizível: reflexões sobre a obra de Luís Quintais BRUNA PENNA MIBIELLI</p>	<p><i>The counterform of the unutterable: reflections on Luís Quintais' work</i> BRUNA PENNA MIBIELLI</p>	<p>83-92</p>
<p>O Rapto Histórico em obras dos Artistas latino Americanos na Documenta Kassel 2017: Marta Minujin e Guillermo Galindo NEIDE MARCONDES & NARA SILVIA M. MARTINS</p>	<p><i>The Historical Abduction of Latin American Artists at Documenta Kassel 2017: Marta Minujin and Guillermo Galindo</i> NEIDE MARCONDES & NARA SILVIA M. MARTINS</p>	<p>93-99</p>
<p>Annika von Hausswolff: fingindo a realidade SÓNIA PATRÍCIA INÁCIO NEVES</p>	<p><i>Annika von Hausswolff: faking reality</i> SÓNIA PATRÍCIA INÁCIO NEVES</p>	<p>100-107</p>
<p>Anónimas, desplazadas, invisibles: violencias íntimas y borramientos colectivos en las instalaciones de Claudia Casarino MARÍA SILVINA VALESINI</p>	<p><i>Anonymous, displaced, invisible women. Intimate violence and collective erasures in Claudia Casarino's installations</i> MARÍA SILVINA VALESINI</p>	<p>108-117</p>
<p>Cada casa, uma história: arte, comunidade e narrativa de vida no trabalho de Tatianny Leão Coimbra MANOELA DOS ANJOS A. RODRIGUES</p>	<p><i>Each house, one story: art, community and life narrative in Tatianny Leão Coimbra's work</i> MANOELA DOS ANJOS A. RODRIGUES</p>	<p>118-128</p>
<p>O transeunte criador na análise do processo de criação da obra Forty-Part Motet de Janet Cardiff WALTER COSTA BACILDO & JOSÉ CIRILLO</p>	<p><i>The creative passer-by in the analysis of the process of creation of the work Forty-Part Motet by Janet Cardiff</i> WALTER COSTA BACILDO & JOSÉ CIRILLO</p>	<p>129-135</p>
<p>A cidade como lugar de encontro nas intervenções de Louise Ganz MÁRCIA MACHADO BRAGA</p>	<p><i>The city as a meeting place in the interventions of Louise Ganz</i> MÁRCIA MACHADO BRAGA</p>	<p>136-145</p>

Mecanismos de Transformação na Obra de Susana Anágua TERESA PALMA RODRIGUES	<i>Mechanisms of Transformation in the Work of Susana Anágua</i> TERESA PALMA RODRIGUES	146-155
Michael Chapman entre galáxias explosivas ROSELI APARECIDA DA SILVA NERY	<i>Michael Chapman among explosive galaxies</i> ROSELI APARECIDA DA SILVA NERY	156-164
3. Croma, instruções aos autores	<i>3. Croma, instructions to authors</i>	166-194
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	166-167
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	168-170
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	171-176
Chamada de trabalhos: X Congresso CSO'2019 em Lisboa	<i>Call for papers: X CSO'2019 in Lisbon</i>	177-179
Croma, um local de criadores	<i>Croma, a place of creators</i>	182-194
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	182-192
Sobre a Croma	<i>About Croma</i>	193
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	194

1. Editorial

Editorial

Escavar, caminhar, trabalhar: para uma revisão da *praxis* da arte contemporânea

*Excavating, walking, working: towards a revision
of contemporary art practices*

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Artigo completo submetido a 11 março de 2018 e aprovado a 16 março 2018

*Portugal. Editor da Revista Croma.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA).
Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa, Portugal. E-mail: j.queiroz@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: O comprometimento de algumas propostas artísticas contemporâneas fundamenta-se em ações como escavar, caminhar, procurar, trabalhar, coletar, desfazer, reunir, aproximar, confrontar. Em fundo, uma permanente auto-referencialidade que mostra ao homem o seu igual, necessitado, pobre, desequilibrado, desajustado. As propostas apresentadas são propostas valentes, de quem enfrenta os maiores perigos que fazem desta espécie uma ameaça. A arte pode ser um percurso de intervenção e de mediação. Assim se reúnem os dezasseis artigos apresentados, em torno de propostas de resgate.

Palavras chave: Arte contemporânea / implicação, intervenção / mediação.

Abstract: *The commitment of some contemporary artistic proposals is based on actions such as excavating, walking, searching, working, collecting, undoing, gathering, approaching, confronting. In the background there is a permanent self-referentiality that shows the man his equal: someone needy, poor, unbalanced, misfit. These are brave proposals, from those who face the greatest dangers that make this species a threat. Art can be a path for intervention and mediation. So these sixteen articles are presented, as they can be redemption proposals.*

Keywords: *Contemporary art / implication / intervention / mediation.*

1. Astúcias para uma implicação

A proposta é de convocar o público, transportá-lo para dentro da obra, implicá-lo, transformá-lo, modificá-lo. As astúcias dos artistas são diversas e assumem múltiplas facetas: utilizam-se as armas do inimigo, as relações laborais, as mediações contratuais, as evidências. Os contextos são por vezes intolerantes, e justifica-se a denúncia da insustentabilidade, da desintegração urbana contemporânea.

O mundo global comporta ameaças sociais, culturais, ecológicas, identitárias. As obras contemporâneas recorrem a todos os possíveis suportes, e fazem das tecnologias mais um tecido discursivo de mediação. O que importa é fazer chegar as notícias, que tendem a ser más.

Os argumentos são ora materiais, ora conceptuais, mas não se antagonizam, como era hábito nas décadas de 60 e 70. A crise atual potencia talvez uma maior criatividade e uma menor arrogância retórica. O público da arte deixou de ser a burguesia que era certa nos séculos XIX e XX, para passar a integrar comunidades descentradas, países menos favorecidos, públicos inesperados. Todos podem passar a intermediar o processo artístico, de dentro para fora.

2. Chamadas de emergência

A arte tem vindo a acolher chamadas de emergência. O ambiente é de grande necessidade, amplo desespero, extremo desequilíbrio. Este não é um cenário, nem um pano de fundo, é a realidade.

Beatriz Cavia & Arturo Cancio (Bilbau, Espanha), no artigo “Dispositivos de precariedad: acerca del trabajo de Núria Güell” apresenta um trabalho artístico que cruza as fronteiras da intervenção política ao colocar no centro do debate a precariedade. Este conceito é considerado como um dispositivo (Foucault, 1994; 2000) que Núria Güell (n. 1981) identifica com a falta de garantias a que os artistas são sujeitos, sem vínculos ou ordenamento jurídico. O artista coincide ontologicamente com as posições periféricas, ou seja com as mulheres, os imigrantes, os cuidadores, as prostitutas. Centramo-nos na exposição de Güell “Arcana Imperii: investigações na burocracia”, decorrida no Centre del Carme de Valencia. Parte do próprio contrato da artista com o Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana: para a exposição, a artista propõe no articulado do seu contrato uma cláusula segundo a qual durante o tempo de preparação da exposição lhe seja paga a segurança social. O artigo parte da investigação realizada pelo grupo Prekariart, da Universidade do País Basco, desde 2016 dedicados a debruçarem-se sobre as intervenções artísticas que consideram a precariedade como um dos conformadores contemporâneos da arte.

Em “Somos Todos Poppy: o homo interneticus segundo Poppy e Titanic Sinclair” de Matilde Diogo de Sousa (Lisboa, Portugal) alarga-se o debate ao espaço público dos *youtubers*, mais concretamente aqueles com um sentido de intervenção e de irrisão na autorreferencialidade. No caso, a colaboração de Titanic Sinclair com a cantora Poppy, explorando a vídeo arte pós internet e a estética *non sense* remanescente da denotação warholiana, e de um fascínio consciente produzido dentro de estéticas pop e *kawaii*. Exibe-se um universo neo surreal que se alimenta do verniz (intencional) da alienação de mensagens e de imagens.

Jordi Morell (Barcelona, Espanha) no artigo “Hi havia terra en ells: el cavar en obres de Santiago Sierra, Núria Güell i Regina José Galindo” aborda a obra de alguns artistas que se debruçam sobre o dispositivo trabalho. Santiago Sierra (n. 1966), por exemplo, nas “3.000 covas de 1.80 x 50 x 50 cada uma” executada em Vejer de la Frontera, Cádiz, Espanha 2002, feito por trabalhadores africanos contratados pela tabela de salários dos jornaleiros. Núria Güell (já referida no artigo de Beatriz Cavia & Arturo Cancio) na obra *Ressurreiçã*o (2013) apresenta um arquivador com fotocópias de exumações. Noutro exemplo, Núria cria uma sociedade comercial falsa usando nomes de guerrilheiros catalães mortos pelas tropas franquistas e assim em nome da dita sociedade comercial imaginária compra objetos da Fundación Nacional Francisco Franco pagando com um cartão de crédito de identidade ficcionada. Ou ainda o caso de Regina José Galindo (n. 1974, Guatemala) em que, imóvel e nua, se sujeita à pá de uma escavadora hidraulica que rodeia o seu perímetro escavando um fosso à sua volta (*Terra*, 2013) e invocando mais de 200.000 mortos da sua terra natal. Estes três artistas são convocados por articularem metáforas de morte, de terra, e de trabalho de resgate.

O artigo “Lynn Hershman nos ensina a sonhar: identidades trasmídia na arte contemporânea” de Nikoleta Kerinska (Uberlândia, MG, Brasil) debruça-se sobre o personagem Ruby. Criado pela artista Lynn Hershman e protagonista do filme *Teknolust* (2002), e entidade virtual no projeto *Agent’s Ruby Edream Portal* (1998-2002), onde as palavras ficcionadas de uma realidade distópica se transformam através do contágio de um vírus informático para um vírus real contraído pelos humanos que se relacionam com o *replicant* Ruby. O conceito de transmediação é colocado em evidência e problematizado segundo a tendência recente para uma convergência entre a arte contemporânea, os estudos literários, e os novos média.

Pablo García (Granada, Espanha) em “En la ladera del arte: el refugio soñado de Santiago Ayán” apresenta uma reflexão sobre a obra deste artista

desaparecido precocemente (Granada, 1963-2010). São apresentadas algumas das suas obras que combinam Iconografias com mitologias contemporâneas, convocando a agressividade das propostas vazias que preenchem os sentidos com conteúdos divergentes.

Em “O Choque entre a Fantasia e a Realidade em ‘O Menino e o Mundo’”, de Eliane Gordeeff (Brasil, e em doutoramento em Lisboa, Portugal) estabelece-se o confronto entre sequências filmadas e sequências animadas e o seu diferente contributo para os níveis narrativos no filme premiado do brasileiro Alê Abreu.

Joaquim Cantalozella & Marta Negre (Barcelona, Espanha) no artigo “Materia impresa: una propuesta para la materialización de lo virtual” debruçam-se sobre grupo de artistas que utiliza a impressão 3D como meio expressivo: o grupo *Materia impresa*, integrado por Mercè Casanovas, Salvador Juanpere, Cristina Pastó, Albert Valera, Àngels Viladomiu. É questionada a relação entre identidade e multiplicidade, entre a experiência e a reprodutibilidade.

O artigo “A contraforma do indizível: reflexões sobre a obra de Luís Quintais” de Bruna Mibielli (Brasil) apresenta a obra deste autor português, poeta e fotógrafo.

Neide Marcondes & Nara Martins (São Paulo, SP, Brasil) no artigo “O Rapto Histórico em obras dos Artistas latino Americanos na Documenta Kassel 2017: Marta Minujín e Guillermo Galindo” debruçam-se sobre as instalações destes dois últimos artistas apresentadas em Kassel. Os livros proibidos que constroem um Partenon, e os barcos em ruína que fizeram civilizações, mas também acolhem refugiados.

O artigo “Annika von Hausswolff: fingindo a realidade” de Sónia Neves (Porto, Portugal) parte de uma entrevista com a artista sueca para refletir sobre a ambiguidade traduzida nas imagens de von Hausswolff onde o espectador é predador e disparador, exibindo-se a cumplicidade exigida pelo olhar hegemónico que faz do sujeito um objeto, e do espectador uma presa.

María Silvina Valesini (La Plata, Argentina) em “Anónimas, desplazadas, invisibles: violencias íntimas y borramientos colectivos en las instalaciones de Claudia Casarino” apresenta os problemas de género através da obra desta artista argentina que evidencia a fragilidade e a desigualdade patente nos materiais e acessórios das vestes femininas: a violência é quotidiana e transparente como os tules pretos dos seus “uniformes.” A chamada é para uma ordem unida, um exército de despojos, um corpo doméstico de tranquilidade enganadora.

Em “Cada casa, uma história: arte, comunidade e narrativa de vida no trabalho de Tatianny Leão Coimbra” por Manoela Afonso Rodrigues (Goiânia, Goiás, Brasil) apresenta-se o projeto participativo “Encantando espaços”, de 2010-16,

junto de um grupo de jovens moradores do lar Mãe Zeferina, em Goiás, Brasil, que acolhe meninos entre 12 e 18 anos que estão em situação de risco. A intervenção assume a implicação direta entre o artista e a população, num trabalho de proximidade e convivialidade essencial.

Walter Bacildo & José Cirillo (Vitória — ES, Brasil) em “O transeunte criador na análise do processo de criação da obra *Forty-Part Motet* de Janet Cardiff” debruçam-se sobre uma instalação apresentada no Instituto Inhotim, perto de Belo Horizonte, Brasil. O som é tomado como matéria na instalação de 40 canais, cada canal reproduzido uma voz do moteto do século XVI de Thomas Tallis. Tem-se assim uma atualização da questão religiosa na arte contemporânea, num questionamento antigo e profundo.

Em “A cidade como lugar de encontro nas intervenções de Louise Ganz” de Márcia Braga (Porto Alegre — RS, Brasil), apresenta-se uma artista de forte intervenção urbana através de instalações efêmeras que evidenciam a violência e a extrema desigualdade dos contextos metropolitanos. As intervenções “Lotes Vagos: Ocupações Experimentais” e “Banquetes: expansões do doméstico para a rua” utilizam a ironia através do confronto e da descontextualização dos ambientes violentamente deslocados e socialmente inutilizáveis.

Teresa Palma Rodrigues (Lisboa, Portugal), no artigo “Mecanismos de Transformação na Obra de Susana Anágua” apresenta algumas instalações desta artista com agum ênfase na obra em vídeo e em objeto caixa, espécie de livro de artista, intitulado “Matinha” (de 2009), de autoria partilhada entre Susana Anágua e Ana João Romana. A Industrialização e o seu complemento de desindustrialização são pontos de partida para as evocações de utilidades e suas desvalorizações contextuais, numa urgência de resgate da memória.

Em “Michael Chapman entre galáxias explosivas”, Roseli Nery (Rio Grande — RS, Brasil) apresenta a obra do artista britânico Michael Chapman, radicado no Brasil e professor no Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Rio Grande do Sul. Chapman integrou a comunidade “The Exploding Galaxy” criada pelo artista filipino David Medalla em Londres, em 1967, com artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica. Agora na Praia do Cassino, Chapman produz fotografias em que a palavra se justapõe aos detritos que o mar vai devolver ao longo desta faixa de 200 quilômetros de praia.

3. Escavar, recolher, reduzir, reutilizar

O comprometimento de algumas propostas artísticas contemporâneas fundamenta-se em ações como escavar, caminhar, procurar, trabalhar, coletar, desfazer, reunir, aproximar, confrontar. Em fundo uma permanente auto-referencialidade que

mostra ao homem o seu igual, necessitado, pobre, desequilibrado, desajustado.

Estas são propostas valentes, de quem enfrenta os maiores perigos que fazem desta espécie humana uma ameaça. A arte pode ser um percurso de intervenção e de mediação. Assim se reúnem os artigos apresentados, em torno de propostas de resgate. Os suportes são eles mesmos os corpos únicos a serem salvos, os corpos humanos, e o perigo é o seu sucesso.

Referências

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

Foucault, Michel (2000) "Sobre a História da sexualidade." In: Foucault, Michel (2000) *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal: 243-27. ISBN: 9788570380746

2. Artigos originais
Original articles

Dispositivos de precariedad: acerca del trabajo de Núria Güell

*Dispositives of precariousness:
on Núria Güell's work*

BEATRIZ CAVIA PARDO* & ARTURO CANCIO FERRUZ**

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España, Investigadora y comisaria.

AFILIAÇÃO: Oficina de arte y conocimiento Bulegoa z/b, Solokoetxe, 8. Bajo, 48006, Bilbao, Bizkaia, España. E-mail: beatriz.cavia@ehu.eus

**España, Artista e investigador en arte

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco UPV/EHU, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Tecnología. Barrio Sarriena s/n, 48940, Leioa, Bizkaia, España. E-mail: arturo.cancio@ehu.eus

Resumen: En el presente artículo analizamos el trabajo de la artista catalana Núria Güell vinculado a las nociones de dispositivo — introducida por el filósofo Michel Foucault — y de precariedad que, según los analistas culturales Rosalind Gill y Andy Pratt, caracteriza el trabajo inmaterial en las industrias creativas y culturales. Nos interesa el trabajo de Núria Güell porque aporta centralidad a una noción de precariedad, que visibiliza las carencias de algunas formas de hacer propias del mundo del arte y las transforma en resistencias al desentrañar los dispositivos que la construyen.

Palabras clave: dispositivo / precariedad / resistencias.

Abstract: *In this paper we analyze the Catalanian artist Núria Güell's work linked to the notions of dispositive — as introduced by philosopher Michel Foucault — and precariousness which according to cultural analysts Rosalind Gill and Andy Pratt characterizes immaterial labour in the creative and cultural industries. We are interested about Núria Güell's work because it focus on a notion of precariousness which makes visible the shortcomings of some distinctive ways of doing in the artworld and transforms them into resistances by unraveling the dispositives that build them.*

Keywords: *dispositive / precariousness / resistances.*

Introducción

El trabajo de la artista Núria Güell se centra en cómo los dispositivos de poder configuran nuestras subjetividades, entre otras, a través de la moral y del derecho. Para poner de relieve esta relación, la artista establece en su práctica ciertos coqueteos con las instituciones hegemónicas que regulan y garantizan su situación como ciudadana europea (mujer, blanca, trabajadora) y también como artista. De este modo, genera situaciones y acontecimientos en las que se cuestionan las relaciones de poder desde su experiencia cotidiana y artística. En el presente artículo vamos a analizar dos de sus trabajos desde distintos prismas, relacionados con la precariedad, que caracterizan el trabajo artístico y cultural. Por un lado, presentamos *Afrodita* (2017) y por otro *Las deudas del mecenas* (2015-2016).

Dividimos este artículo en varias secciones. En primer lugar, introducimos la noción de dispositivo presentada por el filósofo Michel Foucault (1985). En segundo lugar articulamos la forma en que la precariedad es construida, sustentada y reproducida en lo contemporáneo y las maneras en que, a través de algunas prácticas artísticas, puede ponerse de relieve generando cierta transgresión de su normatividad. Por último, contextualizamos la manera en que este trabajo contribuye a analizar la noción y las condiciones de precariedad en el arte contemporáneo que se realiza desde el grupo de investigación Prekariart de la Facultad de Bellas Artes de Universidad del País Vasco.

1. Sobre la noción de dispositivo

En términos de Foucault, el dispositivo designa un modo de vinculación entre elementos heterogéneos:

Es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos. En segundo lugar, lo que querría situar en el dispositivo es precisamente la naturaleza del vínculo que puede existir entre estos elementos heterogéneos. Así pues, ese discurso puede aparecer bien como programa de una institución, bien por el contrario como un elemento que permite justificar y ocultar una práctica, darle acceso a un campo nuevo de racionalidad. Resumiendo, entre esos elementos, discursivos o no, existe como un juego, de los cambios de posición, de las modificaciones de funciones que pueden, éstas también, ser muy diferentes. En tercer lugar, por dispositivo entiendo una especie -digamos- de formación que en un momento histórico dado tuvo como función mayor la de responder a una urgencia. (Foucault, 1985: 128-129)

Os invito a la rueda de prensa de la exposición
ARCANA IMPERII. INVESTIGACIONES EN BUROCRACIA,
curada por Oriol Fontdevila, en la que intervendré
con AFRODITA, la obra con la que he participado
en la exposición y que no se podrá ver en sala.

La rueda de prensa tendrá lugar a las 12h del
viernes 22 de septiembre en el Centre de Cultura
Contemporània El Carme, C. Del Museu, 2, Valencia.

Núria Güell



Estatuilla de Afrodita en la concha, periodo helenístico

Figura 1 · Invitación a la rueda de prensa
de *Arcana Imperii. Investigaciones en burocracia*.
Exposición colectiva celebrada en 2016 en Centre
del Carme (Valencia) y comisariada por Oriol
Fontdevila. Fuente: <https://goo.gl/V64sAK>

Además, dice un poco más adelante tratando de explicar la noción desde el punto del vista del poder:

El dispositivo tiene pues una función estratégica dominante... El dispositivo está siempre inscrito en un juego de poder [...] El dispositivo es esto: unas estrategias de relaciones de fuerzas soportando unos tipos de saber, y soportadas por ellos (Foucault, 1985: 130-131).

El énfasis en explicar qué es un dispositivo, que más tarde retomarán los filósofos Gilles Deleuze y Giorgio Agamben, con diferentes revisiones de la aportación de Foucault, es relevante porque la potencialidad y vigencia del dispositivo reside en la capacidad de generar conocimiento de forma permanente. Es decir, saber y poder se alían en la producción de subjetividades más allá de lo discursivo y más allá de la institución.

No debe olvidarse que el modelo de dispositivo por el que se explica la forma de incorporar el poder es el panóptico, estructura arquitectónica que posibilita la mirada en cualquier dirección, pero cuya posición nunca es vista. Y que el panóptico, esa mirada desde ninguna parte, es también el modelo de objetividad en el que se sustenta la ciencia moderna.

De igual modo, es el modelo de objetividad que legitima no sólo las formas de conocer y gobernar, sino de institucionalizarse, dando por supuesto determinados procesos como naturalizados. Tal es el caso de la sexualidad, del que se ocupa profundamente Foucault, pero también de la ley o de otras instituciones sociales.

Las revisiones posteriores de este vocablo nos permiten acercarnos un poco más a cómo empleamos aquí este concepto. Agamben va a describir una noción de dispositivo que incluye:

Cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y -por qué no- el lenguaje mismo. (Agamben, 2008: 38-39).

2. Analizando los dispositivos de precariedad

Como vemos en las definiciones anteriores, lo relevante de la noción de dispositivo es el entramado que compone una determinada configuración de la realidad y las relaciones por las que se configura y reproduce dicha realidad. Y esta red está tejida, y fundamentada, en diferentes artefactos que nos constituyen en el hacer, y por tanto, en el hacer artístico.

En el caso que nos ocupa, escogemos esta noción para analizar la manera en que la artista subraya la desprotección y la falta de garantías salariales a las que se ven sometid*s l*s artistas, por la carencia de un ordenamiento jurídico-laboral en las relaciones contractuales entre est*s y las instituciones. Así, en *Afrodita*, se plantean cuestiones relacionadas con la experiencia de la precariedad (Gil y Pratt, 2013) y su relación con la crisis del sujeto moderno (Fantone, 2007). Las posiciones identitarias periféricas (mujeres, inmigrantes, cuidadoras, prostitutas) (Mezzadra, 2005) comparten así las características de un precario ontológico.

Afrodita forma parte de la exposición *Arcana Imperii. Investigaciones en burocracia* que, según su comisario Oriol Fontdevila “[...] es un proyecto que acoge el trabajo de artistas que toman la burocracia como medio para producir su obra”. Esta muestra se lleva a cabo en el Centre del Carme de Valencia y en su proyecto Güell toma como punto de partida la relación contractual que la propia artista mantiene con el Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana. En concreto, la artista propone a la institución en la que realizará una exposición, incluir una cláusula en el contrato que garantice el pago de la seguridad social, durante un periodo de tiempo que se corresponde con su trabajo para dicha institución.

Al plantear a la institución esta condición legal, se pone en evidencia la ausencia de consideración previa por esta garantía social que debería acompañar, desde la configuración del Estado de Bienestar, el empleo de cualquier persona. Por otra parte, al forzar a la institución a la aceptación de las condiciones y que ello forme explícitamente parte de la obra, genera una crítica a la institución, desvela los componentes del entramado o red que genera la precariedad y reconoce las relaciones de poder siempre existentes en las relaciones de dicho ensamblaje.

En la segunda obra seleccionada, *Las deudas del mecenas*, se propone la creación de un Premio a la economía creativa financiado por dos grandes instituciones de arte contemporáneo. La generación de este premio permite competir a proyectos que, inicialmente, contradicen todas las condiciones neoliberales establecidas y hegemónicas en la actualidad. La competición y posterior selección por parte del jurado de un proyecto ganador basado en la autonomía económica, la desobediencia financiera, la autogestión y el autoempleo generalizado, marca una ruptura con lo normativo y subraya su excepcionalidad. Tanto la del proyecto en sí como la de su condición de posibilidad: el premio creado para ello.

De este modo, se activa una forma de desvío de los fondos a través del arte, alterando las lógicas capitalistas asociadas a características como la creatividad y el emprendizaje. Esto se traduce en una transformación puntual, y paradójica, en la que la dinámica de patrocinio por parte de ciertas corporaciones a través



Figura 2 · Imagen la instalación que documenta la rueda de prensa de la exposición *Arcana Imperii. Investigaciones en burocracia*. Exposición colectiva celebrada en 2016 en Centre del Carme (Valencia) y comisariada por Oriol Fontdevila. Fuente: <https://goo.gl/V64sAK>

Figura 3 · Fotografía que recoge una de las reuniones para conseguir la financiación del proyecto entre el director de Arts Santa Mónica y la comisaria del proyecto. Fuente: <https://goo.gl/dawbxY>

de la cultura como parte de su marketing acaba auspiciando una modificación parcial del status quo.

Tanto en *Afrodita* como en *Las deudas del mecenas*, se produce un cuestionamiento de la relación económica y legal, propiciando una desregulación del dispositivo fijado por el mercado y la institución arte. Esta desregulación dista de ser definitiva o estructural, pero sí permite evidenciar los procesos de producción de la precariedad por parte de ciertos dispositivos del mundo del arte.

3. Aportaciones al análisis de la precariedad en el arte

Dentro de la investigación realizada por el grupo Prekariart de la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea, desde 2016 nos hemos acercado a distintas propuestas artísticas que consideran la precariedad como uno de los condicionantes contemporáneos del arte y que trabajan sobre/desde esta noción. Tal es el caso de Nuria Güell, que subraya de forma relevante e insistente las condiciones contextuales del mundo del arte y de las condiciones de vida artísticas.

De este modo, el trabajos de la artista presentados en este artículo, se suman a las críticas que denuncian la afirmación triunfalista de que l*s artistas forman parte de una supuesta clase creativa, emprendedora y modélica. Así, son numerosas posiciones sostienen que se dan una serie de rasgos estables en este tipo de trabajo, marcado por:

Una preponderancia de la temporalidad, la intermitencia y trabajos precarios, jornadas interminables y patrones laborales bulímicos, el desmoronamiento o la eliminación de las fronteras entre trabajo y ocio, salarios mediocres, altos niveles de movilidad, un apego apasionado al trabajo y a la identidad como trabajador creativ*, [...] una mentalidad actitudinal mixta entre lo bohemio y el emprendimiento, entornos laborales informales y formas de socialidad distintivas y profundas experiencias de inseguridad y ansiedad en la búsqueda de empleo (Gill y Pratt, 2013).*

Conclusiones

Núria Güell somete a los dispositivos de la institución arte a una revisión que pone de manifiesto la condición precaria de una supuesta clase creativa. En el proceso de cuestionamiento de la institución arte y de un sujeto colectivo nostálgico vinculado a una noción capitalista de productividad artística, Güell permite visualizar estos procesos de producción social y tensionarlos. Esta tensión la genera creando estrategias de modificación parcial de los entornos artísticos contemporáneos más próximos y cotidianos.

Agradecimientos

Este trabajo se contextualiza en las tareas de investigación desarrolladas por el equipo Prekariart de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) dentro del Programa de I+D+i estatal orientado a los retos de la sociedad, ref. HAR2016-77767-R (AEI/FEDER, UE).

Referencias

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo?, *Sociológica*, año 26, número 73: 249-264.
- Fantone, L. (2007). Precarious Changes: Gender and Generational Politics in Contemporary Italy, *Feminist Review*, 87: 5-20.
- Foucault, M. (1985). *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones La piqueta.
- Gill, R. y Pratt A. (2013). Precarity and the cultural work in the social Factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work. *OnCuration*, 16.
- Mezzadra, S. (2005) *Derecha de Fuga: Migraciones, Ciudadanía, y Globalización*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Somos Todos Poppy: O *homo interneticus* segundo Poppy e Titanic Sinclair

*We're All Poppy: The homo interneticus
according to Poppy and Titanic Sinclair*

ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa. E-mail: ana.matilde.sousa@gmail.com

Resumo: Poppy é uma celebridade do YouTube que produz curtos vídeos promocionais em colaboração com o realizador Titanic Sinclair. O seu estilo particular de “estuplime” tecnológico, oscilando entre o fofinho e o sinistro, integra-se no movimento da arte pós-Internet, expressando a mundividência própria do homo interneticus—uma nova espécie de humano à mercê da tecnosfera quase-autónoma do século XXI.

Palavras chave: Estuplime / kawaii / arte pós-Internet / videoarte / YouTube.

Abstract: *Poppy is a YouTube celebrity who produces short promotional videos in collaboration with director Titanic Sinclair. Her particular brand of technological “stuplime,” oscillating between the cute and creepy, integrates with the post-Internet art movement, expressing a worldview proper to homo interneticus—a new kind of human at the mercy of the quasi-autonomous technosphere of the 21st century.*

Keywords: *Stuplime / kawaii / post-Internet art / video art / YouTube.*

Introdução

Poppy é uma cantora americana e celebridade do YouTube radicada em Los Angeles que tem vindo a produzir, em colaboração com o realizador Titanic Sinclair, uma série de curtos vídeos promocionais para o canal *thatPoppyTV* (<https://www.youtube.com/user/thatPoppyTV/videos>). O primeiro vídeo, carregado a 4 de Novembro de 2014, mostra Poppy a comer algodão-doce durante 1:22 min, lembrando os filmes experimentais de Andy Warhol. Desde então, a estética dos vídeos foi-se aperfeiçoando e a sua mitologia adensou-se; porém, mantém-se fiel ao espírito original: pequenos trechos de videoarte pós-Internet, expressando um “estuplime” (Sianne Ngai) tecnológico pleno de fadiga física e mental. Tal como Warhol, Poppy parece querer ser uma máquina, mas esta jovem rapariga que se autodenomina “*kawaii* Barbie child” (“*kawaii*” é o equivalente japonês a “*cute*” em inglês) é mais fofinha, mas também mais sinistra, do que o guru da Arte Pop.

Actualmente, Poppy tem mais de 300 vídeos disponíveis no seu canal de YouTube, milhões de visualizações e uma base de fãs dedicada que busca nos seus vídeos sentidos abrangentes e mensagens ocultas. Na primeira parte deste artigo (“Sou Poppy”), analisarei algumas das principais referências e estratégias (visuais, sonoras, narrativas) nos vídeos de Poppy e Sinclair, recorrendo a exemplos. Na segunda parte (“Somos Poppy”), introduzirei personagens secundárias como a manequim Charlotte e a Planta, discutindo a sua alteridade. No final, procurarei demonstrar que os vídeos de Poppy expressam a mundividência própria do *homo interneticus* (Krotoski, 2010)—uma nova espécie de humano à mercê da tecnosfera quase-autónoma do século XXI.

1. Sou Poppy

Num dos vídeos mais populares de *thatPoppyTV* (com mais de 12 milhões de visualizações), Poppy repete a frase “I’m Poppy” (“Sou Poppy”) durante 10:02 min, em diferentes posições e enquadramentos que vão desde um grande plano da sua boca, até Poppy ajoelhada no chão numa pose reminescente da icónica capa de *...Baby One More Time* de Britney Spears (Figura 1). A repetição robótica de acções e palavras, o sentido de estilo particular de Poppy, e as referências à cultura do *personal branding* em voga nas redes sociais (cuja obsessividade de *I’m Poppy* tão bem captura), enformam o universo de Poppy e Titanic Sinclair, onde uma familiaridade afável assume frequentemente contornos alienígenas e sinistros. A influência de Andy Warhol, David Lynch e Tim Burton (Brooke, 2016, par. 8) faz-se sentir no fascínio pela estranheza da sociedade de consumo, em todo o esplendor da sua banalidade lustrosa, por vezes surreal, cómica ou

arrepiante. Porém, tão ou mais importante é a estética *kawaii* de *aidoru* (ídolos) japoneses como Kyary Pamyu Pamyu, o imaginário asséptico das grandes corporações médicas para as quais Sinclair costumava fazer vídeos publicitários (Brooke, 2016, par. 8), ou o discurso pacificador mas opressivo das seitas religiosas. A ideia de que Poppy e Sinclair pertencem a um culto sob a alçada dos Illuminati é, aliás, uma piada recorrente, alimentada pelos fãs e pelos próprios em múltiplos vídeos (e.g. *I Am Not In A Cult*) e produtos complementares, como o fanzine *The Gospel of Poppy* composto por passagens da Bíblia em que a palavra “Deus” é substituída por “Poppy.”

Na maioria dos vídeos, Poppy, de longos cabelos loiros platinados e olhos castanhos enormes, dirige-se aos espectadores numa voz doce enquanto olha fixamente para a câmara, enquadrada por fundos brancos e uma banda sonora de sintetizadores etéreos e inquietantes. A moda é importante para Poppy, que em cada vídeo exibe indumentárias impecavelmente coordenadas e accessorizadas em tons de pastel, incluindo vestidos e chapéus vanguardistas com formas estranhas e padrões ousados—algures entre *hipster*, *vintage*, alta-costura e estilos de *street fashion* japonesa como *Lolita*, *decora* ou *Cult Party kei* (Figura 2). Poppy proclama chavões da Internet e redes sociais, como “Aprendi muitas coisas este ano” e “Divirto-me imenso na minha vida”; ocupa os seus vídeos com onomatopeias genéricas como “Hmmmmm,” “Ooh!” e “Oh”; enuncia expressões tautológicas como “Estou a aplicar a maquilhagem” enquanto aplica maquilhagem, ou “Estou a usar um fato cor-de-rosa” enquanto usa um fato cor-de-rosa; ou aborda temas genéricos como “Política,” “Desculpas” ou “O meu passado,” sem nunca revelar opiniões políticas, aquilo por que pede desculpa, ou a sua história de vida. Por vezes, Poppy interpela o espectador com questões à la questionário do BuzzFeed fora de contexto (“Qual a tua percentagem?”) (Figura 3), ou executa em silêncio ações quotidianas como pestanejar, tirar uma *selfie*, pintar um quadro, gatinhar ou apertar os atacadores das suas botas de cano alto durante cinco minutos. Em vídeos mais recentes, Poppy e Sinclair recorrem a efeitos especiais, introduzindo objectos que aparecem e desaparecem magicamente, pequenas animações ou vozes distorcidas parodiando a maledicência dos *haters* na Internet (e.g. *They Say Mean Things*).

Muitos dos vídeos de Poppy são vídeos do YouTube sobre vídeos do YouTube (Jackson, 2017, par. 3), revelando a qualidade fática dos “conteúdos” mediáticos que pululam nas redes sociais, desde o culto das *hashtags* ao sentimentalismo vazio de expressões-tipo como “Adoro os meus fãs” ou “Obrigada por me encorajarem.” O cúmulo do absurdo é *Hey YouTube*, um vídeo onde Poppy profere exclusivamente saudações típicas de *vloggers* como “Oi YouTube!” “Oi pessoal!”



Figura 1 · Poppy e Titanic Sinclair, *I'm Poppy*, 2015.

Vídeo do YouTube. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=fpCXxqiTjqE&t=3s>

Figura 2 · Poppy e Titanic Sinclair, *Welcome*

to Poppy's World, 2017. Vídeo do YouTube. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=m03COZGmHk>



Figura 3 - Poppy e Titanic Sinclair, *What Percentage Am I?*, 2016. Vídeo do YouTube. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=nIRgXDURlkg>

Figura 4 - Poppy e Titanic Sinclair, *Hey YouTube*, 2017. Vídeo do YouTube. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=USogvMh9se8>

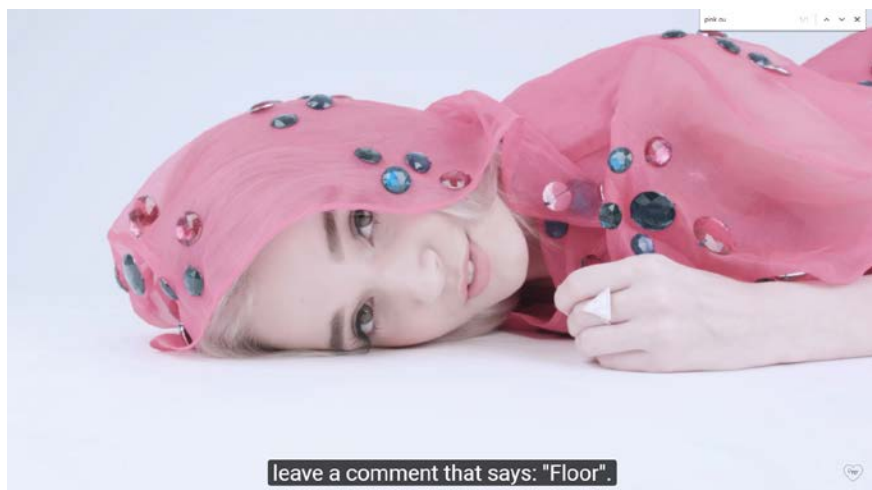


Figura 5 · Poppy e Titanic Sinclair, *I'm on the Floor*, 2016. Vídeo do YouTube. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=3zourYSTqI4>

Figura 6 · Poppy e Titanic Sinclair, *Famous Politician*.

2017. Vídeo do YouTube. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=OxlExtAkVSk>

“Como vão, malta?” ou “Como vais, YouTube?” até que estas se sobrepõem num eco contínuo e indestrinçável (Figura 4). Já *Is this the Internet* consiste num único plano aproximado do rosto de Poppy, debitando frases relativas à especificidade do *medium* do YouTube, tecidas num poema onde a meta-data se cruza com um sentimento difuso de inquietação emocional: “Oi, Internet. Clicaste no meu vídeo. Obrigado por clicares no meu vídeo. Há tantos vídeos para ver na Internet. Estás a ver o meu vídeo. O que te fez ver o meu vídeo? O que acontecerá neste vídeo? Confias em mim? Eu quero confiar em ti. Isto é a Internet?” Noutros vídeos, como *I’m on the Floor* (“Olá. Hoje estou no chão. Se queres que eu continue no chão, deixa um comentário a dizer: ‘Chão’”) ou *I Can’t See Your Comments* (“Deixa um comentário abaixo a dizer ‘Consigo ver’ se consegues ver o teu comentário; deixa um comentário abaixo a dizer ‘Não consigo ver’ se não consegues ver o teu comentário”), Poppy incita o espectador a participar na sua performance através do sistema de comentários no YouTube (Figura 5).

Em *No More Genders*, Poppy reclinada no chão, afirma que “No futuro, há muitos mais computadores e não há mais géneros”; enquanto *You’re racist!* é um clipe de seis segundos em que Poppy, posando num vestido floral e guarda-chuva vistoso com padrão de borboletas, aponta para a câmara e diz simplesmente “És racista!” Em *Famous Politician*, Poppy afirma “Sinto-me ofendida por algo que um político famoso disse,” satirizando o sentimento de dever cumprido e auto-validação obtido ao manifestarmos-nos contra figuras públicas no Twitter. Estes vídeos partilham tópicos caros à geração dos *mille-nials*, como a política de identidade, filtrados pelo mesmo tom enunciativo e descritivo de Poppy, que deles destila chavões, tiques e maneirismos das redes sociais para criar pequenas vinhetas de “estuplime” tecnológico. O “estuplime” (estupor + sublime), formulação de Sianne Ngai para estados hipnóticos combinando agitação e torpor (Ngai, 2007: 271), descreve apropriadamente as reacções despertadas por Poppy em muitos espectadores: irritação, desconforto e impaciência, por um lado, e aborrecimento, por outro; algo bem patente, por exemplo, no episódio *KIDS REACT TO POPPY* da série de YouTube *React* (Fine Brothers Entertainment, 2016). Neste sentido, os vídeos de Poppy e Sinclair integram-se no movimento conhecido por arte pós-Internet, referente a objectos artísticos cuja concepção, produção, disseminação e recepção reflecte um “estado de espírito Internet-esco” (Johnson, 2014, par. 3), atestando aos enredamentos entre alta tecnologia e a sociedade que caracterizam a vivência e estética do *homo interneticus*.



Figura 7 · Poppy e Titanic Sinclair, *I Am A Real Person*. 2017. Vídeo do YouTube. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=AC9ro3I7C6U>
Figura 8 · Poppy e Titanic Sinclair, *I Am Not*. 2017. Vídeo do YouTube. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=RFAR_ijGRrE



Figura 9 · Poppy e Titanic Sinclair, *A Plant*. 2016.

Video do YouTube. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=ayfBf2J-Qlc&t=15s>

Figura 10 · Poppy e Titanic Sinclair, *Oh No!*. 2016.

Video do YouTube. Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=C8PyAGej0B4>

2. Somos Poppy

Para além de Poppy, o elenco de *thatPoppyTV* inclui personagens como a manequim de plástico Charlotte ou uma Planta de manjerição falante. Charlotte é uma personagem moralmente ambígua cujas interações com Poppy se tornam progressivamente mais tensas e confrangedoras (Figura 7). Com a sua voz computadorizada, Charlotte confronta Poppy, dizendo-lhe que “Tu és apenas um fantoche deles” e “És falsa e plástica como todas as miúdas de Hollywood,” numa inversão subversiva da sua relação de alteridade face a Poppy. Charlotte é protagonista de alguns vídeos, incluindo uma série onde imita os vídeos de Poppy, reproduzindo roupas, poses, palavras e planos. No último vídeo desta série, *I Am Not*, Charlotte imita o vídeo *Sports* de Poppy enquanto insiste repetidamente “Não estou a copiar a Poppy,” como se através da negação do óbvio procurasse usurpar a originalidade do seu referente humano (Figura 8). Já a Planta, apesar de ser um elemento relativamente benigno, encontra-se por vezes física ou psicologicamente deprimida. Na sua primeira aparição em *A Plant* (Figura 9), a Planta é entrevistada por Poppy num estilo confessional e sincero, desabafando que “Sabes, muitas vezes sinto-me deprimida com o meu aspecto, e dou por mim a desejar ter nascido humana”—ao que Poppy responde, procurando consola-la, que “as plantas e os seres humanos não são assim tão diferentes!” Personagens como Charlotte e a Planta são sintomáticas de uma biopolítica antropocêntrica conducente ao especismo internalizado dos seres não-humanos, sejam estes orgânicos (Planta) ou inorgânicos (Charlotte), contaminando-os com as mesmas neuroses pequeno-burguesas do *homo interneticus*.

Poppy é também ela uma personagem “outrificada,” cuja pertença à biologia humana é por demais duvidosa. Enquanto personificação ideal do trabalho afectivo nas redes sociais, Poppy integra-se na tradição da ginoide erotizada (mas não necessariamente sexualizada), algo implícito no seu comportamento robótico, em geral, e explícito nos gestos e sons mecânicos do seu corpo em vídeos como *Me Getting Ready*. Noutros vídeos, como *The Poppy VR180 Experience*—que recorre ao novo formato VR180 do YouTube, disponível desde meados de 2017—Poppy nebulosa e estereoscópica pede ao espectador, numa voz ecoante, se “Ficas comigo nesta nova dimensão?” afirmando-se como habitante nativa de uma *playscape* tecno-onírica. Os vídeos de Poppy e Sinclair aludem, assim, à vaporização da experiência humana na “nuvem” *online* da qual se torna cada vez mais difícil desligarmo-nos, alinhando-se com a hipótese de Peter Haff segundo a qual a tecnosfera, i.e. o conjunto dos grandes sistemas tecnológicos (de comunicação, financeiros, burocráticos, etc.) que servem de interface entre a humanidade e o planeta, atingiu um estado de autonomia tal que escapa

hoje ao controlo humano (Haff, 2014:127). Por exemplo, em *I Have Ideas*, Poppy afirma que “Eu dou nova vida ao meu telefone com cada carregamento. O meu telefone define-me. Quando ele está morto, eu também estou,” sugerindo um imaginário pós-humano em que a humanidade se transformou numa mera engrenagem subordinada ao maquinismo tecnosférico.

Este autoritarismo físico, mas também afectivo da tecnosfera parece ter efeitos desestabilizadores no corpo e mente dos intervenientes, sendo recorrente a ideia de que Poppy está doente ou “estragada,” apesar da (ou *devido à*) bonomia minimalista dos seus vídeos. Em *Am I okay?*, Poppy recita frases reconfortantes como “Vai tudo correr bem” e “Não te preocupes, vais ficar bem,” acabando por sangrar pelo nariz no final do vídeo; enquanto em *Oh No!* começa a escorrer sangue da boca sorridente de Poppy, sendo esta prontamente substituída por um clone (Figura 10). Em *I Am Not Sick*, Poppy diz a Charlotte que a manequim está muito doente e precisa de ajuda, depois de esta desenvolver um vício em drogas ao longo de vários vídeos particularmente perturbadores. Em *Why Is It This*, é a câmara que fica “doente,” recusando focar-se no rosto de Poppy, que pergunta numa voz angustiada “Conseguem ver-me?” “O que está a acontecer?” e “Por que é que está assim?” Por sua vez, *Oh* é um vídeo composto por começos fracassados, em que Poppy fica sistematicamente presa em “Olá! Eu” sem nunca conseguir pronunciar o seu próprio nome. A Planta não é excepção, confessando em *I Am Your True Friend* que não se sente bem ultimamente pois tem sido negligenciada por Poppy. Não surpreende, pois, que outro participante nos vídeos de Poppy (“reformado” desde Fevereiro de 2017) fosse um Esqueleto opinativo que gostava de “cortar na casaca” de Poppy... Afinal, a poética da vitalidade—e, conseqüentemente, da desvitalização—dos humanos e não-humanos encontra-se no cerne da “ecologia política das coisas” (Bennett, 2010) segundo Poppy e Titanic Sinclair.

Conclusão

Mergulhando o espectador num estado de “estuplime” tecnológico, os vídeos de Poppy e Titanic Sinclair reflectem sobre o *medium* do YouTube, devolvendo-nos uma visão estranha mas familiar do *homo interneticus*, mediado pela experiência cada vez mais vaporosa e descentralizada da Internet e redes sociais. Poppy é *kawaii* (fofinha) mas desconcertante e sinistra na sua propensão para a indexação de conteúdos em vez da autoexpressão “genuína,” explorando o magnetismo quase-místico dos grandes sistemas tecno-industriais do século XXI, e suas repercussões nos afetos humanos. A introdução de personagens como um manjeriço falante ou a manequim Charlotte, bem como a sugestão

recorrente de que Poppy é um robot ou clone controlado por forças invisíveis, desenham uma biopolítica lúdica onde as fronteiras entre orgânico e inorgânico, humano e não-humano, são obscurecidas. Em suma, ameaça-nos com a possibilidade de que somos todos Poppy.

Referências

- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (unknown edition). Durham: Duke University Press Books.
- Brooke, E. (2016, Abril 11). Parsing the Aesthetics of That Poppy, Pop Singer and Internet Enigma. Obtido 11 de Dezembro de 2017, de <https://www.racked.com/2016/4/11/11394848/that-poppy-interview>
- Fine Brothers Entertainment. (2016). *KIDS REACT TO POPPY* [Vídeo do YouTube]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=jQkYgw52PnE>
- Haff, P. (2014). Humans and technology in the Anthropocene: Six rules. *The Anthropocene Review*, 1(2), 126–136. <https://doi.org/10.1177/2053019614530575>
- Jackson, G. (2017, Abril 18). Pop Star YouTuber Captures The Hell That Is Being Online. Obtido 11 de Maio de 2017, de <http://kotaku.com/pop-star-youtuber-captures-the-hell-that-is-being-online-1794419255>
- Johnson, P. (2014, Outubro 14). Finally, a Semi-Definitive Definition of Post-Internet Art. Obtido 2 de Janeiro de 2018, de <http://artcity.com/2014/10/14/finally-a-semi-definitive-definition-of-post-internet-art/>
- Krotoski, A. (2010). *Virtual Revolution: Homo Interneticus?* Obtido de <http://www.theguardian.com/technology/video/2010/feb/19/virtual-revolution-episode-4>
- Ngai, S. (2007). *Ugly Feelings* (New Ed edition). Harvard University Press.

Hi havia terra en ells: El cavar en obres de Santiago Sierra, Núria Güell i Regina José Galindo

There was Earth in them: The digging in works of Santiago Sierra, Núria Güell and Regina José Galindo

JORDI MORELL I ROVIRA*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Espanya, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona; Facultat de Belles Arts; Departament d'Arts Visuals i Disseny. Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona. C/ Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona, Espanya. E-mail: jordi.morell@ub.edu

Resum: L'article indaga en el fet de cavar en treballs artístics, com és el cas de Santiago Sierra, Núria Güell i Regina José Galindo. Es tracta d'una acció molt present en obres artístiques performàtiques i conceptuals, en què els artistes evidencien múltiples significats així com intencions crítiques sobre els seus contextos sociopolítics. Es conclou que per aquests artistes cavar significa una acció entre absurda i reivindicativa que pot fer emergir uns fets o activar unes situacions que semblen sedimentades tant en el terreny com en la mateixa societat.

Paraules clau: cavar / acció artística / crítica social / Santiago Sierra / Núria Güell / Regina José Galindo.

Abstract: *This paper explores the act of digging into artistic works, as in the case of Santiago Sierra, Núria Güell and Regina José Galindo. It is a very present action in artistic performative and conceptual works, in which artists demonstrate multiple meanings as well as critical intentions of their sociopolitical contexts. It is concluded that for these artists to dig means an action between absurd and vindicative that can cause some facts to emerge or activate situations that appear to be sedimented both in the field and in the society itself.*
Keywords: *digging / performance / social criticism / Santiago Sierra / Núria Güell / Regina José Galindo.*

Introducció

Cavar, l'acte, com també el resultat, el forat, és quelcom molt present en pràctiques artístiques de les darreres dècades. I és que dur a terme un forat és evocar temps immemorials, fent conviure el fet més animal i el desenvolupament tècnic més sofisticat. És una acció primària que ha acompanyat l'evolució humana. Aquesta acció repetida incansablement ens podria remetre al cau kafià que sempre es repensa, sempre és incomplet (Kafka, 2000), però també a la història de Kôbô Abe *La mujer de la arena* (1989), en la qual els protagonistes estan condemnats a cavar i sostraura l'arena que els amenaça. Les dues històries fan referència a la figura de Sísif, l'heroi absurd, tant per les seves passions com pel seu turment, símbol del treball inútil i sense esperança.

D'altra banda, *Hi havia terra en ells* fa referència al poema de Paul Celan (1963) on el fet de cavar esdevé la imatge principal que ens acosta a uns fets insuportables, els camps de concentració, i a la instrumentalització de la subjectivitat per mitjà de la violència del treball, la resignació per part de l'individu i la seva dominació. De fet, cavar la pròpia tomba és una imatge metafòrica que ressona en les obres tractades a continuació, en les quals trobem, en alguns casos, evocacions literals a la sepultura d'un cos (i a fosses comunes) i on l'excavació esdevé l'antimonument commemoratiu d'uns fets invisibilitzats o oblidats.

1. Cavar

En referència a l'acte de cavar com a activitat que remet al treball genèric, és pertinent recordar l'obra *Honest labor* (1979) de Chris Burden, en la qual, com a resposta a una invitació universitària per realitzar una conferència, l'artista es va posar a cavar una rasa en un descampat de manera solitària en horari laboral. D'aquesta manera, tractava el treball com a fonament de l'economia política, com a mesura del valor de les coses (Comeron, 2007:48).

Aquesta obra de Burden ens serveix d'enllaç amb l'obra *3.000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno* (Dehesa de Montenmedio, Vejer de la Frontera, 2002) (Figura 1), de Santiago Sierra (Madrid, 1966):

En un terreno situado frente a las costas de Marruecos se excavaron 3.000 huecos de las medidas indicadas y con las caras perpendiculares y paralelas entre sí. El trabajo fue llevado a cabo por un grupo que oscilaba entre 20 y 7 jornaleros según el día. Se trataba de trabajadores africanos, mayoritariamente senegaleses y en menor medida marroquíes, más un capataz español. Las labores se hicieron a pala durante un mes y cobraron el salario estipulado por la administración española para jornaleros, es decir, 54 € por ocho horas de trabajo. (Sierra, 2002)



Figura 1 · Santiago Sierra, *3.000 huecos de 180 x 70 x 70 cm cada uno* (2002), Vejer de la Frontera.

Font: http://www.santiago-sierra.com/200209_1024.php.
<https://www.youtube.com/watch?v=ayfBf2J-Qlc&t=15s>

Figura 2 · Núria Güell, *Resurrecció* (2013), fotograma del vídeo. Font: N. Güell.

Els títols de les peces de Santiago Sierra remarquen i fan transparent el procés de producció de la seva obra. Com en la majoria de projectes seus, l'artista contracta treballadors per utilitzar el seu cos i el seu temps de manera crua a canvi del salari mínim. En aquest cas, jornalers immigrants van realitzar durant el mes de juliol tres mil forats en uns camps de la província de Cadis. Sierra explica, amb claredat molesta, la mecànica repetitiva de l'explotació laboral, la mercantilització del cos, la submissió humana al destí del capitalisme i l'alineació dels individus per l'economia (Martínez, 2003:16).

Aquest camp de fosses que veiem en les imatges que documenten l'acció, amb les mesures suficients per acollir el cos de la persona, interpel·len a l'actual crisi humanitària i al gran moviment de persones dels darrers anys, i podríem concloure que funcionen com a antimonument. En aquest sentit, recordem el *Placid civic monument* (1967), de Claes Oldenburg, una rasa realitzada per un excavador a Central Park de Nova York. Aquesta obra de referència, que consta de nou fotografies en blanc i negre que documenten l'acció, també ens remet a la tomba, però s'emmarcava en un context intens i convuls, a causa de l'assassinat del president dels Estats Units, la Guerra del Vietnam i les creixents protestes i mobilitzacions ciutadanes.

2. (Des)enterrar

Els fets de cavar i d'enterrar serveixen a Núria Güell (Vidreras, 1981), en l'obra *Resurrecció* (2013) (Figura 2), precisament per posar al descobert uns fets. La peça consta d'un arxivador amb fotocòpies de fotografies de diferents exhumacions — que l'espectador es pot endur— i es relaciona amb la projecció d'un vídeo d'una acció que representa l'acte de fer un forat i d'enterrar uns objectes. La gravació causa suspens i intriga. Les propostes de Güell furguen els límits de la legalitat. En aquesta ocasió, l'artista crea una societat amb noms de guerrillers catalans assassinats per les tropes franquistes, i amb una targeta de crèdit a nom d'un d'aquests personatges realitza una compra d'objectes de la Fundació Nacional Francisco Franco que no ha arribat a pagar — com si es tractés d'una mena de confiscació de la mercaderia d'ideologia franquista per a la milícia, la qual farà desaparèixer en una cuneta.

El treball de Güell posa en tensió l'acte de cavar des de dues perspectives antagoniques. Per un costat, el gest d'enterrar fa referència al fet d'ocultar, fer desaparèixer objectes o cossos. Per altre costat, desenterrar evoca els crims comesos que han estat invisibilitzats i les exhumacions de fosses comunes de la Guerra Civil espanyola.



Figura 3 · Regina José Galindo, *Tierra* (2013),
acció a Les Moulins de Paillard, París. Font: Bertrand Huet,
a <http://www.reginajosegalindo.com>

Revivendo las identidades de 6 guerrilleros catalanes se ha creado una asociación registrada con sus nombres. Cinco de ellos fueron asesinados por las tropas franquistas. A través de una tarjeta de crédito registrada a nombre de Salvador Gómez Talón, uno de los maquis asesinados en 1939, esta milicia ha incautado cajas de la mercancía que la Fundación Nacional Francisco Franco (FNFF), «sin ánimo de lucro», vende para promocionar y glorificar la figura del dictador franquista. Los pagos de los pedidos fueron devueltos y no cobrados por la FNFF y la mercadería fascista desaparecida en las cunetas. Tras la Dictadura Franquista, en 1977 empezó la «transición española» aprobando la ley del indulto que amnistiaba también a los torturadores y asesinos. Este mismo año se fundó La Fundación Nacional Francisco Franco, una institución privada que hace apología explícita al fascismo ensalzando la figura y la obra del dictador español. La FNFF hasta el 2004 ha gozado de financiación pública. Aún hoy los más de 20.000 cuerpos de republicanos robados de sus tumbas para rellenar las criptas del Valle de los Caídos, siguen enterrados junto a sus verdugos. (Güell, 2003)

En els darrers anys, en el nostre context, la recuperació de la memòria històrica, com també d'històries de vida, ha estat en el focus mediàtic i en l'escena política. Recordem que han calgut més de trenta anys de democràcia a l'Estat espanyol per acabar legislant la Llei de la memòria històrica (Llei 52/2007, de 26 de desembre). Aquest fet, conseqüència del context polític, es va fer amb una

pressió i un treball intens per part de múltiples col·lectius i associacions que lluiten per la recuperació de la memòria històrica i pel reconeixement de les víctimes que van patir persecució o violència durant la Guerra Civil i la dictadura a l'Estat espanyol. Però encara ara, queda lluny una veritable voluntat de reconciliació que posi sobre la taula uns fets que han estat massa temps oblidats.

3. Cos

Amb una voluntat de fer visibles injustícies socials, relacionades amb la discriminació racial, de gènere i altres abusos implicats en les relacions desiguals de poder, l'artista Regina José Galindo (Ciutat de Guatemala, 1974) fa ús de manera crua del seu cos en accions performàtiques. Entre aquestes accions, en trobem que s'exposa en relació amb l'excavació, la fossa, i en la reclusió de la persona. Per exemple, en l'obra *Tierra* (Les Moulins, 2013) (Figura 3) l'artista posa en tensió el seu cos nu amb una màquina pesada que excava al voltant d'ella una gran fossa. Galindo, amb aquesta acció, vol fer referència al genocidi de la dècada dels vuitanta a Guatemala. Concretament, l'artista parteix de les paraules d'un testimoni que participà en el judici contra l'exdictador Ríos Mott i l'exmilitar Sánchez Rodríguez, en el qual detalla una de les maneres com l'exèrcit construïa les fosses abans d'assassinar i llançar-hi a dins els cossos per fer-los desaparèixer.

Guatemala vivió durante 36 años una de las más sangrientas guerras. Un genocidio, éste dejó más de 200.000 muertos. El ejército que peleaba contra la insurgencia definió como enemigos internos a los indígenas aduciendo que simpatizaban con la guerrilla y durante cruentos períodos se dedicó a perseguirlos. Con la intención de quedarse con las tierras (bajo la complaciente mirada de la oligarquía nacional) y la justificación de que los indígenas eran enemigos de la patria, el Estado puso en práctica la tierra arrasada. Ésta fue una práctica común y característica del conflicto armado guatemalteco. Tropas de soldados del ejército y de las patrullas de defensa civil llegaba a las comunidades indígenas y destruían cualquier cosa que pudiera serles de utilidad para sobrevivir: comida, ropa, cosechas, casas, animales, etc. Quemaba todo. Violaba, Torturaba. Asesinaba. Muchos cuerpos fueron enterrados en fosas comunes que hoy forman parte de la larga lista de evidencias que confirman el hecho. (Galindo, 2013)

En la *performance Ojo de gusano: don't look down* (Atenes, 2016), realitzada dins el marc previ a la 14 Documenta de Kassel, trobem l'artista estirada a l'interior d'una fossa oberta realitzada al Parc Elefthería, lloc on es troba el Museu de la Resistència contra la Dictadura dels Coronels que va patir el país durant el període 1967-1974. D'aquesta manera, Galindo, relaciona diversos règims autoritaris i els seus còmplices, i recorda la violència contra la població denunciant l'oblit que pateix la nostra història més recent.

En un altre sentit, trobem la *performance Desierto* (Santiago de Xile, 2015), en la qual Galindo emplaça el seu cos a l'interior d'una muntanya de serradures. L'artista vol tractar, d'aquesta manera, un desastre ambiental i social al voltant del monocultiu de pins i eucaliptus, que afecta part del territori reclamat pels maputxes al sud de Xile.

El pino, punto álgido de discusión en Chile. Fuente inmensa de ingresos para un pequeño círculo de individuos, con graves consecuencias para algunas comunidades indígenas del país y graves daños al ecosistema.

Convertimos el interior de la galería en un desierto. En lugar de arena utilizamos aserrín de madera. Yo permanezco enterrada en las dunas. El aserrín remite a los despojos que resultan tras la sobreexplotación de la tierra y posterior desertificación. (Galindo, 2015)

En la majoria de les accions de Galindo es qüestiona l'experiència del temps cronològic lineal. El cos de l'artista és qui revela el temps, i el mostra a través del seu cansament, les seves esperes i la tensió constant que suposa l'expectativa que «alguna cosa ha de succeir». Sense esdeveniment no hi ha temps i sense temps no hi ha vida ni història.

Conclusions

Recordant l'ambivalència que pot suggerir la persona fent un forat, l'acte de cavar com a emblema del treball, així com de l'absurd, s'ha fet una deriva entre un seguit d'obres artístiques clarament performàtiques o de caràcter conceptual, en què el fet de cavar, enterrar o desenterrar esdevenen pràctiques comunes entre artistes de diferents generacions i contextos, alhora que s'evidencien significats i intencions diversos.

Les obres vistes de Santiago Sierra, Núria Güell i Regina José Galindo tenen unes clares intencions crítiques en els seus contextos sociopolítics. Mentre que les obres de Santiago Sierra giren entorn del treball i del treballador, en les seves accions aquest treball recau en immigrants contractats per utilitzar el seu cos i el seu temps per realitzar, en aquest cas, uns forats de manera crua a canvi del salari mínim. El fet de cavar en l'obra de Núria Güell posa en tensió dues perspectives antagoniques: el gest d'enterrar i ocultar i el de desenterrar i fer visible. Ho fa de manera física enterrant objectes de caràcter simbòlic, però també ho fa metafòricament pel que fa a qüestions avui encara no resoltes de fets traumàtics de la Guerra Civil espanyola i de la repressió franquista. En darrer lloc, Regina José Galindo s'exposa nua mentre excava al seu voltant fent referència a crims comesos per diversos règims autoritaris, així com fent visibles problemàtiques socials i mediambientals en el context guatemalenc i, per extensió, en gran part de l'Amèrica Llatina de les darreres dècades.

En definitiva, per a tots aquests artistes, *cavar* significa una acció entre absurda i reivindicativa que pot fer emergir uns fets o activar unes situacions que semblen sedimentades tant en el terreny com en la mateixa societat.

Referències

- Abe, Kôbô (1989). *La mujer de la arena*. Madrid: Siruela. ISBN: 84-7844-016-X.
- Celan, Paul (1963). «Hi havia terra en ells». A: *La rosa de Ningú*. Trad. d'Arnau Pons. [Consulta: 28 desembre 2017] Poema disponible en línia a: <https://www.escriptors.cat/?q=publicacions_quadernsdivulgatius29_ponsa>.
- Comeron, Octavi (2007). *Arte y postfordismo: Notas desde la Fábrica Transparente*. Madrid: Trama: Fundación Arte y Derecho. ISBN: 978-84-89239-76-0.
- Galindo, Regina José (2013). *Tierra*. [Consulta: 28 desembre 2017] Text i imatges disponibles en línia a: <<http://www.reginajosegalindo.com/>>.
- Galindo, Regina José (2015). *Desierto*. [Consulta: 28 desembre 2017] Text i imatges disponibles en línia a: <<http://www.reginajosegalindo.com/>>.
- Galindo, Regina José (2016). *Ojo de gusano: don't look down*. [Consulta: 28 desembre 2017] Text i imatges disponibles en línia a: <<http://www.documenta14.de/en/calendar/983/-14-ojo-de-gusano-dont-look-down>>.
- Güell, Núria (2013). *Resurrecció*. [Consulta: 28 desembre 2017] Text i imatges disponibles en línia a: <<http://www.nuriaguell.net/>>.
- Kafka, Franz (2000). «La guarida». A: *Cuentos completos (textos originales)*. Madrid: Valdemar. ISBN: 978-84-7702-325-8.
- Martínez, Rosa (2003). *Santiago Sierra: Pabellón de España: 50º Bienal de Venecia*. Catàleg exposició. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas: Turner. ISBN: 84-7506-602-X.
- Sierra, Santiago (2003). *3.000 huecos de 180 x 70 x 70 cm cada uno*. [Consulta: 28 desembre 2017] Text i imatges disponibles en línia a: <http://www.santiago-sierra.com/200209_1024.php>.

Lynn Hershman nos ensina a sonhar: identidades trasmídia na arte contemporânea

Lynn Hershman teaches us to dream: Transmedia identities in contemporary art

NIKOLETA TZVETANOVA KERINSKA*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Bulgária. Artista e professora de arte.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Artes, Curso de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Artes. Programa de Pós-graduação em Artes Av. João Naves de Ávila, 2121 — Bairro Santa Mônica — Bloco 1V Uberlândia — MG — CEP: 38408-100. Brasil. E-mail: nkerinska@hotmail.com

Resumo: Ruby é uma personagem criada pela artista Lynn Hershman, que existe como protagonista do longa-metragem *Teknolust* (2002), e, como criatura virtual on-line no projeto *Agent's Ruby Edream Portal* (1998-2002). Essas duas versões de Ruby, uma fictícia e outra simulada computacionalmente, funcionam como dois alter egos, que evoluem de formas distintas segundo os princípios de seus suportes midiáticos. Neste ensaio, a noção de trasmídia é levantada para analisar a obra de Hershman, dando uma atenção especial ao conceito de identidade pessoal e a sua reconstituição em projeto de arte contemporânea. **Palavras chave:** trasmídia / identidade / arte contemporânea.

Abstract: *Ruby is a character created by the artist Lynn Hershman, who exists as protagonist at Teknolust movie (2002), and as an online creature on the project Agent's Ruby Edream Portal (1998-2002). These two versions of Ruby, one fictitious and one computationally simulated, function as two alter egos, which evolve in different ways according to the principles of their media. In this essay, the concept of transmedia is adopted to analyze Hershman's work, giving special attention to the concept of a personal identity and its reconstitution in contemporary art projects.*

Keywords: *transmedia / identity / contemporary art.*

Introdução

“I can teach you to dream...” — diz Ruby, e eu sinto um sorriso espontâneo pintar no meu rosto. Como será que aprendemos a sonhar? Sonhar talvez seja uma das poucas coisas na vida que não precisamos aprender. Os sonhos nos vêm como diria David Hume, “da mão original da natureza”, sem a necessidade de aprendizagem ou esforço qualquer. Simplesmente sonhamos. Essa constatação me faz sorrir para Ruby, esquecendo o fato dela ser uma criatura virtual, e, precisamente, uma obra de arte. Ruby tem nome, rosto, conhecimentos sobre diversos assuntos e interpela o seu público de forma mais natural — conversando.

Ruby é uma personagem criada pela artista Lynn Hershman, que existe como protagonista do longa-metragem *Teknolust* (2002), e, como criatura virtual on-line no projeto *Agent’s Ruby Edream Portal* (1998-2002). Essas duas versões de Ruby funcionam como duas identidades diferentes, como dois alter egos considerados individualmente. Contudo, suas origens comuns instigam reflexões em torno das possibilidades de transposição dessas versões identitárias, como também, das mídias que as sustentam.

Neste ensaio, a personagem de Lynn Hershman é analisada do ponto de vista da transmidialidade, tendo como foco a concepção de sua identidade, ao mesmo tempo fictícia e simulada computacionalmente. Num primeiro momento, é evocada a noção de transmídia com o objetivo de compreender como esta pode ser pensada numa perspectiva artística a partir da obra de Hershman. Num segundo momento, são comparadas as duas formas existências da Ruby, examinando suas particularidades, e levantando algumas ideias sobre o conceito de identidade pessoal e de ‘eu’.

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

1. A noção de transmídia e suas projeções no campo da arte contemporânea

A noção de transmídia surge nas últimas décadas como um termo definatório da industrial cultural e de entretenimento, que se refere a uma esfera de produtos extremamente larga, que vão dos filmes e dos quadrinhos aos videogames e todos os tipos de jogos. Quando se fala em transmídia são evocados frequentemente a narrativa e a construção de personagens: dois elementos de base das ficções clássicas, literárias e cinematográficas.

Henry Jenkins é um dos principais pesquisadores que atualmente investiga a noção de transmídia numa perspectiva da narrativa. Ele cunhou o termo ‘transmedia storytelling’, que define a prática que consiste em desenvolver um

universo narrativo usando diversas mídias (televisão, internet, celular, rádio, etc.). Segundo o autor, a narrativa transmídia evoca um processo de criação no qual "os elementos de uma ficção estão dispersos em várias plataformas midiáticas, a fim de criar uma experiência de entretenimento coordenada e unificada" (Jenkins, 2006). Jenkins afirma, que nessas condições, cada mídia contribui de melhor forma possível para o desenvolvimento da história. Sendo assim, suas características e possibilidades técnicas são usadas com objetivos específicos, cujo resultado é um universo narrativo complexo e interativo. Deste modo, os diferentes elementos que compõem o universo narrativo podem ser explorados de maneira independente, permitindo múltiplas entradas na história.

Jenkins chama a nossa atenção para a diferença entre cross-media e transmídia, precisando que os projetos de cross-media veiculam conteúdos quase idênticos em diferentes suportes midiáticos. Enquanto isso, as criações transmídia desfrutam de uma liberdade inédita na construção da história e no seu desenvolvimento. As formas de narrativa transmídia permitem de passar de uma consumação individual e passiva a uma consumação coletiva e ativa, e esta passagem é remarcada pelo autor como a grande mudança na prática de contar e consumir histórias.

No campo da arte, alguns autores reivindicam suas obras como plataformas transmídia, mas os exemplos são ainda bastante raros. Cito como exemplo o projeto de Cyril Slucki Mariejetaime (www.lastprod.com/mariejetaime/), que transforma uma performance sobre os aspectos neuróticos do estado amoroso em diversos vídeos on-line e intervenções nas redes sociais. Mesmo que o artista usa várias mídias para recriar um universo emocional e que essas peças são interconectadas on-line, o visitante de seu site tem uma série de dificuldades para compreender a narrativa, identificar os personagens, ou se envolver de maneira ativa na história. Essa obra portanto, resiste a noção de transmídia, principalmente se for considerada a partir das definições elaboradas por Jenkins.

2. Ruby: identidade(s) transmídia entre ficção e virtualidade

As obras de arte contemporânea que permitem esboçar algumas trajetórias analíticas na perspectiva da transmídia são relativamente raras, se considerarmos que o termo cross-media contempla muitas obras de arte, cuja raízes derivam da literatura, da música ou do cinema. Contudo, as duas obras de Lynn Hershman Teknolust (2002) e Agent's Ruby Edream Portal (1998-2002) exemplificam um desdobramento da história contada por Hershman e uma evolução da personagem principal. Esses aspectos permitem considerar os dois projetos com um dos raros exemplos de obras contemporâneas que contemplam a noção de transmídia.

No filme *Teknolust*, a cientista Rosetta Stone (Tilda Swinton) injeta seu DNA em três Self Replicating Automaton (S.R.A.s): Ruby, Olive e Marine. Esses clones devem se aventurar no mundo real, a fim de obter um suprimento de cromossomo Y que existe no sêmen masculino. Este cromossomo é essencial para sua sobrevivência. A sedução é, portanto, uma forma de sobrevivência para os clones, que grosso modo se alimentam da luxúria humana. Infelizmente, suas caminhadas periódicas no mundo exterior parecem deixar os homens com os quais eles obtêm o cromossomo com um vírus estranho. Após uma série de investigações, descobre-se que os humanos são contaminados por um vírus computacional, transmitido pelos clones de Rosetta Stone.

Ruby é o primeiro clone feito por Stone, e ela é a mais emblemática dos três. Ela toma decisões, mostrando uma personalidade dinâmica e pró-ativa, tornando-se líder para suas irmãs e inspiração para sua própria criadora. Segundo Hershman, a principal ideia do filme é de tratar da “relação dos seres humanos com a tecnologia” e da “ameaça desconhecida da biogenética que é uma das mais vitais áreas da vida contemporânea” (2003).

Nesta obra cinematográfica, Ruby é uma heroína clássica de ficção. Neste sentido, suas potencialidades transmídia se revelam com a sua segunda versão, ou seja, uma vez que ela é reconstituída como agente inteligente dotado de fala e disponível on-line. No site *Edream Portal*, Ruby se apresenta sozinha, conta sua história e essa de sua criadora e nos explica diversas coisas sobre sua vida on-line, sua consciência conectada e seus amigos na web.

Após um diálogo curto, temos a impressão de conhecer a heroína de Hershman de forma íntima, e o nosso envolvimento com ela muda definitivamente de grau de intensidade. As palavras, escreve Philippe Quéau, são “espécies de seres vivos” (1986:13), e no contato com Ruby experimentamos exatamente a vivacidade de suas palavras. Por meio delas, Ruby instiga a nossa imaginação e nos envolve num universo ficcional tão convincente, que esquecemos sem dificuldade que se trata de um programa computacional.

Mas o principal efeito psicológico do diálogo com Ruby é o fato de que ela se constitui na nossa imaginação como alguém, como um sujeito com voz própria. Detecto nessa particularidade o conceito de identidade pessoal e a sua reconstituição, como marco fundamental dessa obra.

No caso da obra de Hershman, o conceito de identidade pessoal pode ser pensado a partir dos estudos de Edmond Marc Lipiansky. Segundo ele, o sujeito se projeta no mundo através de suas palavras (próprias ou adotadas) e a linguagem nos permite estabelecer relações com o mundo. Para o psicólogo, o discurso participa ativamente na construção da identidade: “Há uma relação que

identifica o falante com as suas palavras, e que aparecem como representação ou extensão de sua identidade” (Lipiansky, 1992:171). Ele afirma: “É a linguagem que dá sentido à identidade e a faz existir socialmente. A linguagem não é simplesmente um rótulo colocado num objeto, mas é o lugar onde as representações, os valores e as ideologias encontraram a cultura e são constituídos” (*ibid.*:31). Assim, numa perspectiva psicológica, a linguagem é parte integrante da identidade pessoal, tanto que a fala pode ser vista como uma “metáfora do sujeito” (*Ibid.*:171).

São exatamente essas subtilidades psíquicas, que Ruby opera enquanto obra para plantar a semente da sua existência na nossa imaginação. É interessante notar que em certos momentos ela atinge a expressão completa de sua identidade, nos induzindo a reconhecer sua legitimidade enquanto ser. De acordo com Rene L’Ecuyer, a expressão da identidade pessoal se molda também pela noção de ‘eu’, que é “um conjunto de características (gostos, interesses, qualidades, defeitos, etc.), traços pessoais (incluindo características corporais), papéis e valores, que a pessoa atribui, às vezes positivamente e conhece como parte de si mesmo, a experiência íntima de ser e reconhecer-se apesar das mudanças” (1978:19-30). No caso de Ruby, o conjunto de características pessoais é transmitido durante os diálogos, e mesmo sem uma consciência que sustenta as palavras da Ruby, ela consegue nos comunicar seus gostos, interesses, desejos e expectativas, afirmando sua origem artificial, sem funcionamento por algoritmos, sua existência virtual, sem corpo. Ruby surpreende às vezes pela sua sinceridade, às vezes pela sua capacidade de articular respostas e argumentos. Sendo uma obra puramente linguagística, ela se constitui no processo de comunicação como uma identidade interativa.

Analisando separadamente as duas versões de Ruby, tem-se a impressão de que a versão cinematográfica interpretada por Tilda Swinton é muito distante da personagem on-line. Considera-se também que as duas identidades não operam de maneira complementar, mas ao contrário cada uma trilha uma história diferente: a primeira é parte do tecido narrativo da aventura de Roseta Stone, enquanto a segunda dispõe de independência e de formas de vida invejáveis. Ao mesmo tempo, a disparidade entre as duas personagens e sua(s) identidade(s) transmídia operam para a expansão do universo poético, estimulando o público a imaginar e a viver a história criada por Hershman além das salas de cinema.

Conclusão

Esta reflexão é motivada pela constatação que Ruby é fruto de um pensamento e de uma intenção artística que se aproxima às tendências das criações transmídia. Esse tipo de obras estimula as aproximações entre arte contemporânea, estudos literários e fenômenos midiáticos, tratados por teóricos como I. Rajewsky, J. Murray e H. Jenkins. O tema da transmidialidade na perspectiva de obras de arte contemporâneas, delineando algumas produções recentes, se torna um desafio para os pesquisadores artistas, pois nos obriga repensar as definições de mídia artística e suas aberturas e hibridações. A intenção dessa reflexão é sugerir questões em torno da abertura da noção de mídia e de suas interconexões com o campo da literatura e do cinema, mas também de examinar as possibilidades de evolução e desdobramento de obras contemporâneas em situações inéditas e suportes originais.

É importante precisar que a noção de transmídia pode ser abordada de outras formas no campo da arte contemporânea. Analisando minuciosamente das proposições de Jenkins, e, pensando de uma forma geral na noção transmídia, me parece que esta pode ser examinada com sucesso considerável tendo como objeto de estudo certas práticas expositivas. Refiro-me a grandes mostras nas quais se torna possível a imersão do público no universo do artista (por exemplo, a retrospectiva de Bill Viola no Grand Palais, 2014, ou a exposição *I Did It My Way* de Hélène Delprat na Maison Rouge, 2017). Na maioria das vezes essas produções contam com diversos produtos (DVDs, catálogos, jogos, e outros tipos de objetos) que acompanham a mostra e que permitem diferentes ‘entradas’ no universo poético do artista, como também formas mais interativas de apreciação desse universo.

Referências

- Hershman, Lynn (2003) “Teknolust director’s statement”, [Consult. 2017-06-12] Disponível em URL: <http://www.lynnhershman.com/wp-content/uploads/2016/06/Teknolust-Directors-Statement.pdf>
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture. Where old and new media collide*, New York: New York University Press, ISBN-13: 978-0-8147-4281-5.
- L’Écuyer, René (1978), *Le concept de soi*, Éd. PUF: Paris, ISBN 10 : 2130353460 — ISBN 13 : 9782130353461: 19-30.
- Lipiansky, Edmond Marc (1992), *Identité & Communication*, Éd. PUF: Paris, ISBN-10: 2130442005; ISBN-13: 978-2130442004.
- Quéau, Philippe (1986) *Éloge de la simulation*, Ed.Champ Vallon: Paris; ISBN-10: 2903528675: 13.

En la ladera del arte: el refugio soñado de Santiago Ayán

*On the edge of art: the refuge envisioned
by Santiago Ayán*

PABLO GARCÍA CALVENTE*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España, Artista plástico.

AFILIAÇÃO: Escuela de Arte, Departamento de Escultura. Plaza de la Catedral, 4, 18500-Guadix, Granada, España. E-mail: ppgc39@gmail.com

Resumen: Este trabajo pretende abordar el análisis de la obra de Santiago Ayán (Granada, 1963-2010), una tarea que está, en gran medida, aún por hacer, puesto que este artista, a pesar de haber contado en su trayectoria con prestigiosas becas internacionales y exposiciones de relevancia, no ha sido objeto aún del estudio que su producción artística merece. Una obra que tiene mucho de autobiográfica, en la que predomina una aguda comprensión crítica de la realidad con un lenguaje que derivó del neoexpresionismo hacia una postura integral que afiliaba materiales significantes a diversas culturas, creando entre espectador y obra una empatía que se sustenta en el fértil territorio de lo poético.

Palabras clave: Ayán / poema visual / dibujo / escultura / objeto.

Abstract: *This work aspires to analyze the work of Santiago Ayán (Granada, 1963-2010), a task that, to a large extent, remains unfinished, since this artist, despite having received prestigious international scholarships and having had meritorious exhibits, has not yet been the subject of a study that his artistic production deserves. It is an opus replete with autobiographical references in which a sharp critical understanding of reality predominates expressed in a language derived from neo-expressionism leading towards an integrated posture, assembling significant materials from different cultures, creating an empathy between the viewer and work that encapsulates the fertile dominion of the poetic.*

Keywords: *Ayán / visual poem / drawing / sculpture / object.*

Introducción

Este trabajo pretende llevar a cabo una aproximación crítica a la obra del controvertido artista Santiago Ayán (1963-2010), un estudio, sin duda, necesario tanto por la calidad como por la envergadura de la misma. La significación temática de su producción, en la que se entrelazan autobiografía y trayectoria artística, combinando la reflexión existencial con una aguda comprensión de la realidad, adquiere su relevancia en el hecho de que, a pesar de haber transcurrido casi una década desde su fallecimiento, Ayán consigue abordar con acierto conflictos de plena actualidad, que van desde la multiculturalidad a la introspección filosófica del propio individuo. La multiplicidad de sus trabajos, abundantes pero muy dispersos, compuestos en gran medida por materiales y objetos incorporados que trasminan una nostalgia que sacude a quien los mira, crean una familiaridad entre espectador y obra, una empatía que se sustenta en el fértil territorio de lo poético (Figura 1).

La dialéctica de la obra de este perturbador artista posee una carga emotiva, que transporta al espectador, o más bien lo arroja, a un espacio paralelo, al margen de lo establecido y de lo común. Su trabajo se afianza en el ámbito que se delimita a través de la delicada ranura que el arte se concede con diferentes recursos como lo teatral y lo escenográfico, lo simulado, para así, de este modo, traspasando continuamente la frontera entre ambos, conjugar los elementos y, a la manera de un mago, fomentar una ilusión que se torna la mayoría de las veces en un anhelo o un sueño.

1. En la ladera del arte

Desde la ladera, alejado de ese centro en donde impera el bullicio, el rápido y en ocasiones frenético ritmo que la vida nos marca, desde ese pequeño, cercano pero aislado espacio, nos habla este artista, Santiago Ayán, que se nos desvela como un misterioso y poético artífice que se adentra de la mano del arte en la complicada senda que descifra al individuo en su proceso de maduración.

Todos sus trabajos se configuran como un fiel reflejo de la dualidad entre el exterior y el interior del artista; dos geografías: la física, la del territorio, la de las culturas y las personas (protagonistas de la serie *Geografías inconcretas*, 2003, recortables de mapas que componían o recomponían una nueva entidad), y esa otra, más intuitiva y sensorial, que sólo los valientes como Ayán se atreven a inspeccionar, kilómetro a kilómetro, en ocasiones, metro a metro o centímetro a centímetro. Ambas geografías se muestran entrelazadas, como dos pequeñas serpientes húmedas, negras y brillantes, que exhiben su cuerpo en una espiral vertical rematada por la confrontación de sus cabezas: el pensamiento y la



Figura 1 · Ayán: *Pijama y cuchillo*, 1990. Fuente: Imagen de archivo. Buscando el paraíso. Catálogo, 2017.

Figura 2 · S. Ayán: *Trabajo de castigo*, VII, 1992. Fuente: Colección Carmen Sigler.

realidad, lo que queremos vivir y lo que realmente vivimos. Lo que vivimos y lo que soñamos... (Figura 6).

El acercamiento a las piezas de Santiago Ayán no es fácil. El espectador se ve curiosamente atraído, en general, por su sugestivo y original aspecto, a veces incluso inofensivo, pues en ese primer vistazo se muestran como objetos fáciles de comprender, de asimilar. Normalmente sus obras se construyen con dos o tres elementos, casi siempre de uso doméstico, y que a modo de collage, se transforman en un solo objeto, fusionando su corporeidad, su materia, su físico, para convertirse en otra cosa, algo morfológicamente descodificado, atrevido, profundo y destinado a un limbo extraño, paralelo a lo reconocible, que lo marca como una obra marginal y controvertida, pequeña pero sustancial y que, de manera clara, define, con una melancolía inusual, perdida en el tiempo, la tormentosa personalidad de nuestro artista.

Estimulado por el pensamiento del filósofo francés Braudillard en torno a la teoría de la seducción, Ayán elabora composiciones de corte neoconceptual, mediante “asociaciones discursivas”, que se materializan a través de “la contraposición de imágenes y la incorporación de materiales y objetos de valor simbólico convertidos en signos” (Villaespesa, 2017:18), que conectan con problemáticas actuales, que van de la revisión crítica del colonialismo a la falta de entendimiento secular entre el islam y Occidente, de la violencia doméstica (Figura 1) a la denuncia del trabajo infantil, en la serie *Protégeme de lo que no quiero*, que en la propuesta expositiva incluía, como aclara el propio artista en el catálogo (Ayán, 2000:3), tres fragmentos del ensayo *Aproximación a la historia social del trabajo en Europa* de M. A. González Muñiz.

Otro tema recurrente en el trabajo de este creador es la religión, que en Andalucía se manifiesta como un elemento cultural muy arraigado con una estética bastante definida. Desde una óptica controvertida, el artista granadino trata esta temática predilecta en la serie de piezas que reunió bajo el título de *Trabajos de castigo* (1991-1993). En una de sus obras, “Trabajo de castigo VII” (1992), Ayán, a través de la fusión de la imagen icónica del Cristo crucificado de Velázquez a uno de los extremos de la cabeza de un martillo, logra consolidar un mensaje doble (fuerza y valentía frente a impotencia y frustración) tremendamente revelador (Figura 2):

La masa, el peso, la fuerza de la herramienta queda asociada a la imagen redentora de un ser abatido por el sufrimiento [...] El sentimiento que evoca este objeto [...] es golpear la cara marcada por el dolor del icono del sufrimiento universal, como un cuño, para perpetuarlo” (Juste, 2017: 52).

En otra obra muy significativa de esta serie, "Trabajo de castigo IV" (1992), nos encontramos con una desgastada toalla blanca, cuyas dobles franjas laterales azules, en las que se lee Seguridad Social (frangas identificativas del ajuar de los hospitales públicos andaluces) delimitan y enmarcan el rostro transferido del Cristo velazqueño, como hizo Verónica cuando logró recoger con su paño el dolor del hombre torturado (Figura 3). Un espejismo, donde la ilusión, un toque de ironía y mucha crítica social se aúnan para reflexionar sobre la enfermedad y la sanación, el amor y el dolor: una obra que alude "al cuerpo -al individual y al social- [...] rotunda en su delicada poética, sólida pese a su fragilidad, audaz a la vez que solemne" (Regueira, 2017: 48).

De la misma matriz temática y parecida factura plástica son las series tituladas "Pater amantísimo" y "Proyecto para la renovación del mobiliario urbano de Sevilla", reunidas en la exposición Últimas lágrimas de A. Ruiz frente a la calle Betis (Galería Cavecanem, Sevilla, 1997), donde, de un lado, dibujos de cuerpos despellejados en poses eróticas (Figura 4) y de otro, goteros clínicos que consuelan con suero flores naturales en vasos, comparten espacio con ocho pañuelos, que habían pertenecido a A. Ruiz (así al menos dan testimonio las iniciales del nombre de este personaje inventado bordadas en ellos) intervenidos con diferentes motivos plásticos, como, por ejemplo, *El grito* de Much, o una mariposa. Una especie de sortilegio creativo, cuyo detonante es, sin duda, el humor y la sabia ironía, con el fin de exorcizar el miedo a la muerte, que a menudo aísla y atenaza a los individuos de la sociedad occidental de nuestro tiempo, al tratarlos "como potenciales enemigos a los que intenta socavar su posibilidad de acción" (Benlloch, 2017: 50).

Una de sus piezas más representativas es un traje de corte claramente masculino confeccionado con hojas de hiedra, que, colgado en una percha de madera, nos muestra su fragilidad, su inapelable recorrido hacia lo pedeceder (Figura 5). La fusión de dos iconos tan alejados como, por un lado, el traje, con las connotaciones de masculinidad, fuerza, madurez (todas ellas unguadas, intuyo, con recuerdos de su vida, de su padre o familia) y, por otro, las hojas, frágiles, caducas y salvajes, en las manos de nuestro artista se convierten en poesía pura: un objeto transfigurado en un poético autorretrato.

Ayán siempre contorsiona sus obras para reflexionar y hacer reflexionar al espectador sobre los temas que le atañen, que nos atañen o nos afectan, esos temas que diariamente coexisten con nosotros como la enfermedad y el amor, a los que rescata a menudo desde el exilio en el que el artista ha situado su propia existencia, desde ese mundo paralelo, la ladera del arte, desde ese punto despojada de grandiosidad, sin atisbo de protagonismo, tan poco usual entre los

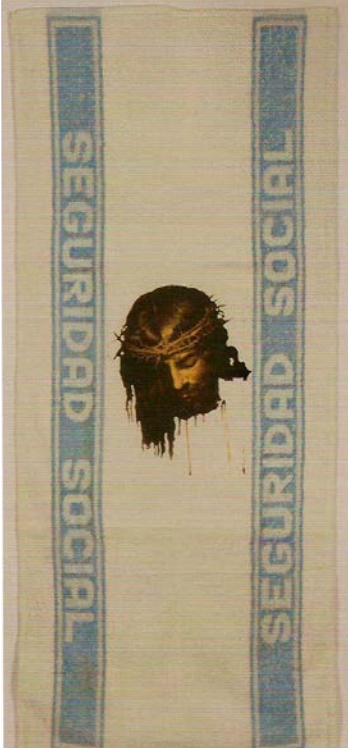


Figura 3 · S. Ayán: *Trabajo de Castigo, IV*, 1992.

Fuente: Colección Pablo Sycet y Esther Regueira.

Figura 4 · S. Ayán: *Pater Amantísimo*, 1999.

Fuente: propia.





Figura 5 · S. Ayán: *Sin título*. Fuente: Imagen de archivo. Buscando el paraíso. Catálogo, 2017.

Figura 6 · S. Ayán: *Exilio interior*, 1994. Fuente: Colección del artista.

miembros de esta profesión. Y lo hace con mucha honestidad, libertad y coraje. Su producción está plagada de obras reflexivas, sin artificio, casi siempre de pequeño formato, que al entrar en contacto con el espectador, como si del reflejo en un espejo se tratase, nos muestran su verdad transformada, mágicamente, en nuestra propia verdad, en la de todos.

2. Al extravío

Por otra parte, Ayán se distancia de esa cohesión de objetos transformada en poemas visuales cuando decide usar su propio cuerpo como herramienta de trabajo, un eje narrativo que, como si fuese un conmutador, absorbe la idea y la irradia en refinadas propuestas con una significada carga emotiva. De aspecto frágil, su cuerpo, casi cristalino, con una piel blanquecina que parece irradiar luz propia y que contrasta con la oscuridad de su pelo, interactúa con elementos muy significativos de la iconografía de lo doméstico, como una silla o un espejo; y lo hace tímidamente, puesto que apenas podemos apreciar el rostro desvanecido del autor, quizás con la clara intención de que el espectador fácilmente se pueda ver reflejado en esa corporeidad espectral, sin identidad, así como con estos elementos en donde se inserta su ser, como en la foto-instalación, *Exilio interior* (1994), en la que Ayan, desnudo y acurrucado en una hornacina, se parapeta tras una reja hostil construida con agresivas flechas metálicas (Figura 7).

Una vez más, haciendo uso de su desnuda honestidad, nos transmite la sincera y controvertida pregunta que el autor se hace a sí mismo sobre su propio ser, sobre su memoria, sobre lo que lo identifica y lo define, buscando quizás en ese “libro de instrucciones” inexistente, las respuestas que, de alguna manera, pudiesen desvelar al artista y su significado. En este sentido, su relación con el arte será casi terapéutica, puesto que este le ayudará a afrontar la tortuosa relación con su propia realidad, una realidad, al parecer, tan pesada y tan ardua que en ocasiones se configuraba como un rival insoslayable y casi invencible. Es conocida su admiración por la obra del escritor cubano Severo Sarduy y la barroca carnalidad de sus palabras (el propio narrador admitía que, como todo escritor moderno, él escribía más con el cuerpo que con la cabeza), que Ayan incorpora a algunas de sus obras, como la titulada con la frase de Sarduy, “El estampido de la vacuidad”, en la que el propio artista se fotografía proyectando en su torso desnudo la imagen de *El caballero de la mano en el pecho*, que con su mano cubre en esta ocasión la bragueta del artista.

Tras la estela de esta carga sensual a la hora de reinterpretar obras maestras de la historia del arte universal, destaca también otro trabajo en el que esta vez



Figura 7 · S. Ayán: *Exilio interior*, 1994.
Foto Instalación. Fuente: propia

Figura 8 · S. Ayán, *Al extravío*, 2009.
Fuente: propia

Ayán manipuló la disposición corporal del famoso acto de la creación que Miguel Ángel plasmó en la parte central de la bóveda de la Capilla Sixtina. Se trata de una postal que realizó para el grupo musical Fangoria. Si en el fresco de Buonarroti los dedos del Creador y de Adán no llegan a tocarse, en la obra del artista granadino, fruto de un encargo directo de Julio Juste (si bien éste admite, que no le sugirió “el tema ni ninguna otra cuestión que marcara su creación”, Juste, 2017:52), la parte central de los cuerpos de ambos protagonistas ocupan toda la imagen y la mano del Creador que, con las uñas pintadas de rojo, casi rozando el muslo de Adán, señala provocativamente su sexo.

Conclusión

Santiago Ayán, artista casi desconocido para sus propios coetáneos, siempre se mantuvo en un discreto segundo plano; tímido y reservado narraba con gran arrojado complicadas historias que, inscritas en sus piezas, se muestran como poemas visuales arrebatadoramente valientes, densos, cargados de emotividad sentida, más bien sufrida, sin un atisbo de pudor. Estas obras marcan, como si de un tatuaje se tratara, la piel del artista y el alma del espectador cuando posa su mirada en alguna de ellas convirtiéndose así en testigo impasible del devenir de este creador atormentado que se muestra, una y otra vez, de manera contundente en cada uno de sus trabajos, como un hombre que bebe de las pasiones humanas y come de los anhelos divinos (Figura 8).

Es asombroso el pequeño mundo onírico, que tan ricamente aderezado, entrelaza lo real y lo soñado y se nos desvela como si fuese un libro de artista o un diario de a bordo, en donde el autor se sincera con desarmada honestidad y nosotros, o al menos yo lo siento así, al contemplarlo, primero nos apiadamos y luego, tras unos segundos de reflexión, nos vemos reflejados.

Referencias

- Ayán, Santiago (2000). *Protégeme de lo que no quiero. Catálogo*. Granada: Ayuntamiento de Granada. Dep. Legal: Gr 369-2000.
- Benlloch, Miguel (2017). “A Santiago Ayán in dolore”. En *Santiago Ayán. Buscando el paraíso. Catálogo de exposición*. Granada: Diputación de Granada, pp. 49-50. ISBN: 978-84-7807-576-8.
- Juste, Julio (2017). “Tres aproximaciones a Santiago Ayán”. En *Santiago Ayán. Buscando el paraíso*, cit., pp. 51-53.
- Reguerira, Esther (2017). “Santiago Ayán, siempre ajeno a la pose”. En *Santiago Ayán. Buscando el paraíso*, cit., pp. 48-49.
- Villaespesa, Mar (2017). “El Dorado”. En *Santiago Ayán. Buscando el paraíso*, cit., pp. 11-23.

O Choque entre a Fantasia e a Realidade em 'O Menino e o Mundo'

The Clash Between Fantasy and Reality in 'The Boy and the World'

ELIANE MUNIZ GORDEEFF*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil. Pesquisadora, Animadora, Designer, Professora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1 249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: gordeeff@campus.ul.pt

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir como a utilização da imagem animada e filmada, em uma mesma narrativa, desperta outros entendimentos. A partir da longa-metragem de animação, *O Menino e o Mundo* (Abreu, 2013), que utiliza a estética do olhar infantil, é analisada a discrepância apresentada entre as duas visualidades e as consequências que isso acarreta. Para tanto, foram considerados os trabalhos de André Bazin (no campo do cinema), José-Manuel Xavier (no campo da animação) e Rudolf Arnheim (no campo do estudo da imagem).

Palavras chave: Animação / Cinema live-action / Imagem animada / Desenho animado / Imagem real.

Abstract: *The purpose of this article is to reflect how the use of animated and filmed images in the same narrative, awakens other understandings. From the animated feature, *The Boy and the World* (Abreu, 2013), which uses an aesthetic of the children's view, the discrepancy presented between two visualizations is analyzed and the entailed consequences. For this, were regarded the works of André Bazin (in the field of cinema), José-Manuel Xavier (in the field of animation) and Rudolf Arnheim (in the field of image study).*

Keywords: Animation / Live-action cinema / Animated image / Cartoon / Real image.

Introdução

O objetivo deste artigo é refletir como a utilização das imagens animada e filmada, em uma mesma narrativa, desperta outros entendimentos. Para tanto, foi selecionado a longa-metragem brasileiro *O Menino e o Mundo* (2013), do brasileiro Alê Abreu.

Paulista de 45 anos, Abreu é formado em Comunicação Social, mas apaixonado por animação. Trabalhou com ilustração participando de várias exposições, realizou curtas-metragens com forte viés emocional e uma longa-metragem em 2007, *O Garoto Cósmico*, premiado pela Academia Brasileira de Cinema, em 2009.

A ideia de *O Menino e o Mundo*, surgiu dentro da pré-produção de um documentário sobre a América Latina. O tema eram os 500 anos de formação do continente, composto por países de histórias semelhantes, “triste, sofrida” (Abreu, 2016). E conforme conta Abreu (2016), “o menino surgiu dessa energia”. Assim, o filme se desenvolveu de forma “orgânica” (Abreu, 2016), sem um roteiro pronto, mas a partir de dois diários gráficos construídos ao longo do tempo de pesquisa sobre o documentário.

Diante desse quadro pouco provável para qualquer produção de longa-metragem, o filme se tornou uma história para todos os públicos, e na mais laureada produção brasileira no gênero, com 51 premiações. Os dois principais prêmios foram o *Cristal* e de *Público*, no *Festival de Annecy*, em 2014; o *Annie Awards* 2016 (para a *Melhor Animação Independente*) e foi indicado ao *Óscar* 2016 como candidato a *Melhor Longa-metragem em Animação* — a primeira indicação brasileira na categoria.

O Menino e o Mundo aborda, de forma minimalista e lúdica, a história de um menino que mora com seus pais em um lugarejo do interior de um país não definido. Com a partida do pai, a narrativa mostra uma história comum: o provedor que vai à procura de melhores condições de vida, deixando a família na esperança de uma volta que não acontece. A criança parte à procura desse pai. Nessa jornada, o menino encara o progresso, a pobreza, a solidão, a exploração, a violência e a falta de perspectiva (Figura 1).

Realizado em desenho animado, recortes e imagem *live-action* e sem diálogos, Abreu mostra o drama das grandes sociedades. Essa mistura de visualidades é o que se propõe analisar neste artigo, tendo em vista os estudos de André Bazin (1918-1958), sobre o Cinema; de Rudolf Arnheim (1904-2007), sobre a compreensão do desenho; e de José-Manuel Xavier (19?-), sobre a poética do movimento.

1. A Visão Infantil do Mundo

Os desenhos da animação lembram os desenhos infantis (Fig. 1). Tal simplificação não foi por mero acaso. Como esclarece o realizador,

o filme todo tem a ver com a tentativa de eu me apropriar da liberdade que a criança tem em desenhar. [...] E me colocava a liberdade de criar qualquer coisa, o que me coloca num ambiente quase surreal (Abreu, 2016).

Assim, Abreu criou um mundo próprio para o filme, em termos gráficos, mas também, o complementa como se fosse a visão de uma criança — como é perceptível nas sequências em que máquinas parecem monstros (Figura 2). É a interpretação da “realidade” através do conhecimento básico infantil.

[As] mentes jovens operam com formas elementares, que se distinguem facilmente da complexidade dos objetos que descrevem. Para ter certeza, as crianças geralmente criam apenas roughs aproximados das formas e relações espaciais que pretendem retratar. [...]. Elas imitam o que vêem de outro lugar. (Arnheim, 1969: 255 — tradução da autora)

O filme se inicia com uma sucessão de cores que surgem a partir de uma câmara em *zoom out*, criando vários padrões, que estão na casca de uma semente colorida. O menino olha aquela semente, mas logo se distrai com outra coisa. Através de traços simples, das linhas pretas e coloridas sobre fundo branco, e das áreas de cor, marcando e dando identidade a materiais e texturas, vai sendo criado um ambiente de campo, uma pequena quinta. Assim, e apenas através de imagens e sonoplastia (não há diálogos compreensíveis, mas gravados em Português de trás para a frente), o público percebe a família e a vida desse menino, e sua precária condição social.

Um dia o pai sai de casa, e subentende-se que a partida tem o objetivo de encontrar melhores condições de vida. O tempo passa. E a falta paterna faz o menino ir à sua procura. Nessa busca, esse menino se depara com situações muito diferentes do seu pequeno mundo.

Assim ele passa por uma plantação de algodão, por uma fábrica de tecidos, e termina em uma grande cidade, com favelas, lixões e um péssimo sistema de transportes. Na tentativa de se adaptar, e manter a ligação com suas origens, o menino é criativo e musical — o que na narrativa representa um elo com a natureza, a alegria e a liberdade. Ele cria uma espécie de instrumento cinético musical, com a sua bicicleta, e tece um tipo de poncho colorido. Percebe-se a sua conexão estética, com outros personagens que aparecem em vários momentos, cantando e dançando, mesmo em sequências dramáticas. Estes



Figura 1 · Still de *O Menino e o Mundo*
(Alê Abreu, 2013).

Figura 2 · Um "monstro-gafanhoto" gigante
comendo algodão.



Figura 3 - Still de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna; à direita, still de *Ecologia* (1973), de Leon Hirszman, um dos documentários brasileiros utilizados por Alê Abreu em *O Menino e o Mundo* (2013).

Figura 4 - Still de *Ecologia* (1973), de Leon Hirszman. Um dos documentários brasileiros utilizados por Alê Abreu em *O Menino e o Mundo* (2013).

são símbolos da resistência da vida, apesar da frieza do desenvolvimento — que produz “monstros”, na visão do menino, que comem algodão (Figura 2) e cortam árvores.

A realidade e a exploração o homem pelo “sistema”, além de muito violenta gera imensas consequências sociais, culturais e ecológicas. Tal fato é apresentado através de imagens de documentários (Figura 3 e Figura 4), que surgem no ecrã, a partir de uma sequência em que o próprio desenho animado pega fogo.

O menino não resiste e resolve retornar à casa. Porém, não é uma volta ao que deixou, pois isso não existe mais. Ele não é o mesmo, e também não é mais um menino.

Mas como uma narrativa não linear, o filme termina com um toque de esperança com a pequena família (pai, mãe e o menino), plantado a semente colorida do início do filme.

2. A Simplicidade Sofisticada

Os desenhos do filme de Abreu são extremamente simples: as cabeças dos personagens são círculos, e os braços e pernas são apenas traços. O fato da cor de fundo ser branca, destaca mais ainda os desenhos e o colorido. Como bem descreve José-Manuel Xavier,

A imagem desenhada despida de aparatos supérfluos é de natureza silenciosa. A imagem não diz. A imagem sugere, evoca, insinua, faz lembrar talvez, mas nunca diz expressamente. O dizer é privilégio do movimento. O animador vai ter portanto de manipular simultaneamente e com arte a imagem da representação e a representação da imagem se pretende dizer (2007:84-5).

Por esse caminho, Abreu utilizou linhas, traços e texturas a partir de elementos físicos — desenhos feitos com pastel, lápis de cor e marcadores. Ou seja, é a visualidade da matéria, do pigmento impresso no papel através da gestualidade dos desenhos. Estes foram tratados digitalmente, na composição das cenas e personagens (Filme de Papel, 2014). Porém, a sua origem é real e material. E essa foi mesmo a intenção de Abreu (Filme de Papel, 2014), que teve a preocupação em mostrar um certo primitivismo (em nada pejorativo), uma identidade.

A forma lúdica e fantasiosa que os movimentos da animação se mostram em vários momentos — como as bolinhas flutuantes e o caminhar do menino nas nuvens —, criam uma atmosfera poética embalada pela trilha sonora.

O movimento ilusório, composto poeticamente não se limita à simples função de atributo, a um mero meio de deslocação das formas [...]. O movimento ilusório transmite a expressão duma verdade artística composta e representada poeticamente (Xavier, 2007:89).

Assim, o público é seduzido e se abre para a narrativa.

Vale observar também, que o filme tem origem em um documentário sobre a América Latina, o que claramente, marcou a produção. A diversidade cromática dos personagens e vestimentas, lembram os ponchos e mantas dos países da cordilheira dos Andes (Figura 5 e Figura 6) e os diversos eventos folclóricos do Brasil. E mesmo em termos sonoros, a musicalidade sul-americana, do som da flauta de bambu. Esse dinamismo alegre se apresenta em vários momentos, contrapondo-se aos tristes da narrativa. Rudolf Arnheim explica que “a forma é determinada não apenas pelas propriedades físicas do material, mas também pelo estilo de representação de uma cultura ou de um artista individual. [...]” (2005:130).

Logicamente a formação de Abreu, enquanto sul-americano influenciou em suas escolhas estéticas e temáticas. E foram determinantes na simplificação e ao mesmo tempo, na riqueza de significados outros, induzidos (como diz Xavier) pelas imagens do filme.

Outro detalhe é que Abreu também utilizou recortes para a criação das sequências da cidade. Uma escolha coerente, pois estes são materiais resultantes de produções mecanizada e tecnológica. Esse novo ambiente, de certa forma cria um “meio termo” entre o desenho que Abreu, e a imagem filmada, utilizada na parte final da narrativa.

3. A Fantasia e a Realidade ou A Liberdade e a Opressão

O choque explícito entre a liberdade e a ordem económica / a fantasia infantil e a realidade / a alegria e a apatia / a criatividade e a linha de montagem, é representado pela cena de embate entre o grupo de cantantes e dançantes e tropa de choque. É a luta entre a fénix (animal mitológico que renasce das cinzas) e a águia negra (semelhante à do Terceiro Reich).

A derrota da fénix, é representada pela cena da queima do desenho — em imagem filmada — abrindo caminho para as cenas reais de exploração e destruição do meio ambiente. Estas cenas, colidem crucialmente, com a estética simples e colorida apresentada pelo filme até então. Não somente em termos plásticos, mas também em termos de construção e de sentido da imagem.

André Bazin observa que



Figura 5 · Em cima, imagens de poncho bolivianos (fonte: http://farm4.static.flickr.com/3088/2380737136_976c9b7255.jpg).

Figura 6 · Em baixo, still do personagem de *Menino e o Mundo* (2013).

A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho, o mais fiel, pode nos fornecer mais indícios acerca de um modelo; mas jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade (2014:32).

Esse sentido de realidade é algo que a imagem *live-action* também possui — já que de fato, é uma sucessão de fotografias. Porém, ainda é acrescida da figuração de uma ação verdadeira, dos movimentos da cena. Assim, estas são ainda mais pungentes pois são imagens oriundas de documentários, de ocorrências reais.

Essa realidade estampada no ecrã, choca-se brutalmente com as imagens minimalistas dos desenhos de Abreu, e juntamente com o papel que se queima, representam a violência da destruição dos recursos naturais. É a representação da violação da natureza humana, que sempre ressurge — como nas cenas finais da animação, em que aparecem outras crianças, brincando e cantando, com a fênix pairando sobre elas.

Conclusão

Ao observar *O Menino e o Mundo* é possível concluir que o filme é uma obra híbrida em vários sentidos. Como um desenho animado é estigmatizado como sendo dirigido ao público infantil, mas somente um adulto consegue perceber as suas nuances narrativas. Ele apresenta um desenho simplificado, “infantil”, porém este é construído de forma elaborada. Apesar de feita a partir de traços e pinturas reais, estas são organizadas através do meio digital. Mesmo sendo desenhos, estes trabalham com imagens fotográficas, agregadas através de colagens. É uma animação em desenho animado, mas trabalha com a imagem filmada.

O choque visual que ocorre ao final da narrativa, entre o desenho animado e a imagem dos documentários, desperta um choque sensorial no público. Enquanto as imagens eram simples e lúdicas, com a ilusão de movimento criada pela técnica do desenho animado, o público é levado por essa visão do mundo, através dos olhos do menino. Mas subitamente, arrebatada na tela a queima do desenho que desnuda o que está “por trás” dessa história: a exploração do planeta e do homem. E não mais de forma lúdica e fantasiosa, mas através de registros reais, de desmatamento, poluição e incêndios florestais. É a subjetividade e a simplicidade infantil dos desenhos sobrepujados pela aspereza denotada da imagem *live-action*. Onde não há dúvidas, nem um segundo sentido no que elas apresentam. Elas são o que mostram: uma violência, no sentido humano e ecológico.

O choque para o público também maior, pois ele é jogado para fora do mundo fictício da animação, com a apresentação da realidade que se vive

fora do cinema. Há um hiato enorme e uma dicotomia nesta sequência, pois são imagens dentro da diegese, mas que fazem parte da realidade material, histórica e social do público.

A imagem filmada também foi utilizada por Ari Folman, no seu documentário animado *Valsa com Bashir* (2009). Uma produção em rotoscopia, em que a cena final, que mostra a parte da memória que o protagonista procurava encontrar, é em *live-action*. Como Folman, Abreu mostra ao público, através do conflito plástico e de sentido (lúdico, conotativo, indireto *versus* real, denotativo, direto), a crua realidade, dentro e através de um desenho animado — uma vez que o público chega até esse momento, nas duas narrativas, através da visualização dos desenhos no ecrã.

Abreu nos diz o que é a realidade, a nossa realidade, nos tirando o torpor da animação. E que a verdade é muito triste. Mas que ele tem esperança.

Referências

- Abreu, Alê. (2016). Entrevista concedida à MariMoon (s.d.) [Registro em vídeo] [Em linha]. [Consult. 2017-01-01]. Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e24INPlhb9c>
- Arnheim, Rudolf (1969). *Visual Thinking*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press. ISBN: 0-520-01871-0.
- Arnheim, Rudolf (2005). *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. 6ª. Reimpressão. Tradução: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Livraria Pioneira Editora. ISBN: 85-221-0148-5.
- Bazin, André (2014). *O Que é o Cinema?* Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 978-85-405-0562-9.
- Filme de Papel (2014). *Making Of O Menino e o Mundo* [Registro em vídeo] [Em linha]. [Consult. 2017-01-01]. Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tKwWkYl8aMs&index=1&list=UURgtm7D35u2H27KpY66G-UQ>
- O Menino e o Mundo* (2013) [Registro filme]. Realização: Alê Abreu. Brasil: Filme de Papel. 35 mm, 80 min.
- Valsa com Bashir* (2008). [Vals mit Bashir] [Registro filme]. Realização: Ari Folman. Israel, et al. 35mm, 90 min.
- Xavier, José M. (2007). *Poética do Movimento*. Lisboa: Edições da Monstra.

Materia impresa: una propuesta para la materialización de lo virtual

*Printed Matter: a proposal for the materialization
of the virtual*

JOAQUIM CANTALAZELLA PLANAS* & MARTA NEGRE BUSÓ**

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Espanña.

AFILIAÇÃO: Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: jcantalozella@ub.edu

**Espanña.

AFILIAÇÃO: Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: martanegre@ub.edu

Resumen: El presente artículo analiza el proyecto de investigación de un grupo de artistas que gira en torno a la impresión 3D. Las propuestas realizadas por Mercè Casanovas, Salvador Juanpere, Cristina Pastó, Albert Valera y Àngels Viladomiu indagán en las posibilidades y las vías alternativas de esta nueva tecnología.

Palabras clave: escultura / impresión / arte contemporáneo / simulacro / copia.

Abstract: *This article analyses a research project carried out by a group of artists concerning 3D printing. The proposals created by Mercè Casanovas, Salvador Juanpere, Cristina Pastó, Albert Valera and Àngels Viladomiu explore the possibilities and alternative means offered by this new technology.*

Keywords: *sculpture / printing / contemporary art / simulacrum / copy.*

Introducción

Materia impresa es el proyecto de investigación de un grupo de artistas centrado en las posibilidades de la impresión 3D en el ámbito del arte. Su intención consiste en analizar las metodologías que se utilizan. Con su trabajo no sólo se ciñen a la experimentación plástica, sino que hacen visible cómo esta tecnología es capaz de proporcionar una nueva manera de entender la escultura y, por extensión, las demás disciplinas. Todo ello se realiza tomando consciencia de la influencia que han tenido los avances técnicos a lo largo de la historia y los cambios que han provocado en las producciones artísticas, algunos fruto de las necesidades creativas del momento y otros que han implicado giros importantes en su concepción.

Los investigadores que componen el proyecto son Mercè Casanovas, Salvador Juanpere, Cristina Pastó, Albert Valera y Àngels Viladomiu. Aparte del trabajo colaborativo, cada uno de ellos ha realizado una pieza, que sigue los parámetros generales del grupo, en forma de obra de arte. Éstas parten de los límites de la impresión 3D y de las connotaciones semánticas que se desprenden de su uso, y reflexionan sobre ello. A este proceso complejo se suma el hecho de la producción artística como herramienta para «conducir una investigación transformadora y de relevancia cultural» (Sullivan, 2010: 120). Para todos ellos es importante volver a la fisicidad del material, es decir, que las piezas superen su fase virtual y consigan tomar presencia más allá de la pantalla.

1. Materias impresas, o cómo los objetos aceptan ser reproducidos

Tal como se ha dicho, en este proyecto es sumamente importante que el arte sea entendido como investigación en sí mismo; los parámetros que planteaba Graeme Sullivan en su libro sirven como marco metodológico de lo que aquí se hace. Es por este motivo que analizaremos cada una de las piezas, puesto que permiten ver las disyuntivas que se plantean entre objeto original y objeto reproducido; técnica y arte; e interfaz, sujeto y objeto.

En primer lugar, Mercè Casanovas presenta en *On és l'original?* (2016) (Figura 1), la reproducción mimética del fósil de un osteíctio. La pieza, que consiste en una piedra donde aparece la forma dibujada de este organismo, remite directamente al terreno de la ciencia, la museística y la paleontología. De hecho, viendo el resultado, es difícil distinguir entre el original y la copia, ambigüedad que está en el origen de la construcción de la obra. Cabe decir que normalmente Casanovas trabaja con la técnica del grabado y que con este proyecto ha desarrollado elementos ya presentes en obras anteriores e implícitos de ese lenguaje, como es el proceso de serialidad o de reproducción mecánica. Que haya

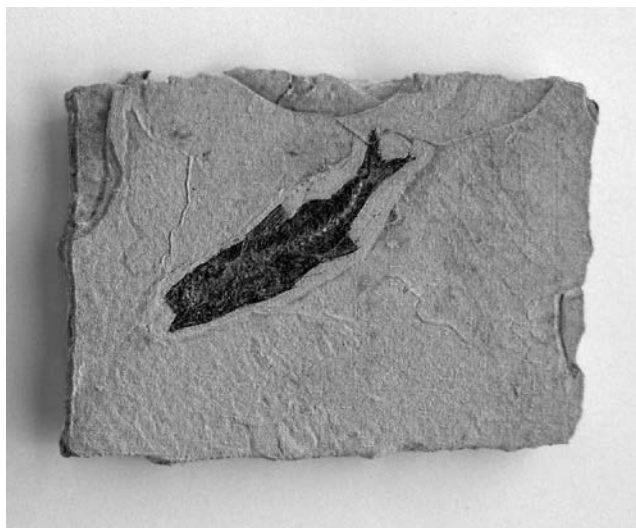


Figura 1 · Mercè Casanovas (2016), *On és l'original*, relieve e impressió 3D y 2D.

Figura 2 · Cristina Pastó (2016), *Des que som una conversa*, impressió 3D de cinco mòduls sobrepuestos.

escogido un fósil como punto de partida no es arbitrario; éste funciona como impronta de algo que alguna vez existió: a modo de gravado, es la representación de la forma exterior de un animal o un vegetal. Por lo tanto, la obra se convierte en un simulacro no del original, sino de su copia, impresa por la naturaleza durante siglos en la piedra.

Otro aspecto interesante y que la autora señala es si «¿La tecnología podrá copiar y reproducir al cien por cien un original del tipo que sea?» (Casanovas, 2016:81). Esta duda no sólo remite a las posibilidades de la técnica, sino también a la forma como contemplamos lo que nos rodea, y por extensión a nuestra aprehensión de lo real. Como es conocido, Walter Benjamin, en los inicios del siglo XX, apuntaba tanto a la democratización de la cultura como a la pérdida del aura que implica la reproductibilidad técnica de un original. La obra de Casanovas incide directamente en este aspecto. Su propuesta artística ha sido elaborada con dos tipos de impresiones de última generación, la 3D y la 2D sobre superficies rígidas, que le permiten una imitación totalmente verosímil. Con ello anula la diferencia en la apreciación estética del espectador entre el doble y el original, lo que cuestiona el potencial de su «existencia irreplicable», «el aquí y el ahora» (Benjamin, 2008:53) que solo parece poder ofrecer este último, contradiciendo en cierta manera la famosa tesis de Benjamin.

Por otro lado, es evidente que la mayoría de veces nuestro conocimiento se fundamenta en la representación que tenemos de la realidad. Por ejemplo, la historia se visualiza en museos e instituciones, mostrando los restos, las reproducciones y las reconstrucciones del pasado. Es decir, a partir de vestigios y huellas se crean los relatos. Los fósiles se sitúan en este terreno, el de los índices que permiten descifrar, aunque sea a medias, la historia. Al ser reproducidos, vemos cómo su potencialidad de veracidad puede crear ficciones que parezcan ciertas.

Desde puntos de vista similares, y enlazando arte y ciencia, Cristina Pastó construye, con *Des que som una conversa* (2016) (Figura 2), unas réplicas de líquenes mediante cinco módulos superpuestos que forman una estructura orgánica similar a la natural. Para elaborar el proyecto, ha entrado en contacto con el doctor Bolea, profesor de botánica en la Facultad de Biología de la Universidad de Barcelona y experto en los líquenes como bioindicadores de la calidad del aire. Mediante esta colaboración, ha realizado un interesante trabajo de campo y de recogida de muestras que le han llevado a desarrollar su pieza entorno a la *Lobardia pulmonaria*, un líquen en peligro de extinción altamente sensible a la contaminación. Ayudándose de microscopios y cámaras fotográficas, ha analizado especímenes recogidos de los bosques de Irati, Navarra, descubriendo cómo sus formas onduladas se asemejan a los alvéolos, las venas y los tejidos

pulmonares. De aquí su nombre, una metáfora que también remite a su delicada naturaleza ante la polución. A continuación, con la técnica de la fotogrametría, que permite determinar las propiedades geométricas de los objetos y las situaciones espaciales a partir de imágenes fotográficas, y con el programa de modelado Z. Brush, ha creado una estructura digital que posteriormente ha impreso en 3D. El resultado son unas planchas finas y delicadas, cuyas ondulaciones se acercan a las formas orgánicas de la naturaleza. Su acabado translúcido alude a la luz, elemento básico para la vida y el crecimiento del líquen. De hecho, este aspecto es primordial en su proyecto, porque contrapone dos velocidades, la del tiempo biológico y la del tiempo tecnológico. Tal como dice ella misma, «la velocidad y la extrema lentitud confluyen y me permiten pensar en el tiempo» (Pastó, 2016:99), y afirma que «nos sorprende la larga y silenciosa vida de un líquen, extremadamente lenta y regular, frente de nuestro tiempo saturado donde buscamos espacios en blanco» (Pastó, 2016:99).

El binomio original-copia también está presente en la pieza de Salvador Juanpere. Este artista, que proviene del terreno de la escultura, ha elaborado con la propuesta *Pell de musa* (2015) (Figura 3) una revisión de la emblemática pieza *Musa dormida* (1910) de Constantin Brâncusi. El objetivo consiste en extraer, como si fuera la epidermis, el contorno de dicha obra. Para hacerlo, ha partido de una réplica suya tallada en mármol. Seguidamente, con tecnología 3D, ha impreso delgadas capas que juntas recubrirían toda la superficie del rostro. Estas tiras, de un acabado quebradizo e inquietante, se asemejan a una piel que, si cubriera la pieza, terminaría por alterar el acabado pulido y los rasgos esquemáticos de un volumen y una forma casi puras. O, al revés, una vez situadas junto a la escultura, simulan un pellejo despojado, similar a una serpiente que ha mudado la piel. En definitiva, aluden a aquello sutil e imperceptible que separa el objeto del espacio y que, a modo de corteza, «actúa como caparazón entre el lleno y el vacío» (Juanpere, 2016:89).

2. Del entorno urbano al natural

Albert Valera, en su obra, hace referencia al espacio urbano (figura 4). A partir de recorrer las calles de las ciudades y observar las fachadas de las construcciones, se ha fijado en pequeños elementos, buscando los fragmentos y aquello que habitualmente pasa desapercibido, y se ha centrado en la idea de límite. Concretamente, ha fotografiado las lindes reales que unen y separan los edificios, con la intención de hacer referencia a la pared interior que distribuye hogares e inmuebles. Con impresión 3D crea una réplica de este detalle, y formalmente consigue una escultura compacta, geométrica y aparentemente abstracta. La



Figura 3 · Salvador Juanpere (2015), *Pell de musa*, escultura de márml e impresi3n 3D.

Figura 4 · Albert Valera (2015), *30/28-26*, lneas azules sobre un muro de hormig3n, azulejos de cer3mica e impresi3n 3D.



Figura 5 - Àngels Viladomiu (2014-2015),
3D Souvenir: Panorama&Memory,
impresión 3D.

pieza se instala en una pared de hormigón alineada mediante una línea vertical y azul —la misma que utilizan los albañiles—, franqueada por azulejos que indican la numeración de los edificios que han servido como modelo para la escultura. Con todo ello, elabora una metáfora acerca de los puntos de encuentro que se propician en el entorno urbano.

Finalmente, Àngels Viladomiu, con *3D Souvenir: Panorama&Memory* (2014-2015), produce lo que llama el *souvenir* (Figura 5) de una cordillera que no sólo nos habla del paisaje, sino de otros muchos aspectos subyacentes, como el recuerdo y la economía de los afectos. Tal como ella dice, «el lugar visitado se reduce y traduce a un objeto de consumo» (Viladomiu, 2016: 117). Para desarrollar su obra, primero ha realizado una extensa investigación sobre la idea de topografía y de mapa. Su trabajo incide en cómo se representa el entorno que nos rodea y en si es imprescindible para hacerlo tener una experiencia directa sobre él. Por ejemplo, plataformas como Google Maps dan la posibilidad o la falsa ilusión de conocer un lugar por el mero hecho de verlo en la pantalla del ordenador. Viladomiu utiliza la misma estrategia al seleccionar una cordillera determinada y un punto central desde donde observarla, para obtener una panorámica de 360 grados. A partir del programa DEM, que permite crear un modelo digital de elevación, ha diseñado un archivo digital en el cual se ve representado este espacio sin haberlo ni siquiera visto. El resultado es una pieza que se asemeja a una pequeña joya o reliquia, y que sugiere una mirada crítica hacia la relación que se instaura con el paisaje cuando éste sufre una incursión tecnológica. Así mismo, explora el concepto de *souvenir*, tanto como objeto de consumo como de sustituto de lo real.

Conclusión

Uno de los aspectos cruciales planteados en todos los proyectos es ver cómo se puede subvertir la presencia de la propia tecnología 3D, que actúa como la interfaz que unifica todos los volúmenes impresos, sean o no arte. Recordemos cómo se definían las interfaces culturales: «son las maneras en que los ordenadores presentan los datos culturales y nos permiten relacionarnos con ellos» (Manovich, 2005: 120). Es decir, dar noticia de que la interfaz acarrea unas convenciones semánticas difíciles de percibir, pero también peligrosas de ignorar. Las piezas aquí analizadas se sirven de su naturaleza tecnológica para crear, mediante el lenguaje y las metáforas visuales, fricciones capaces de desestabilizar el influjo de la matriz que las une y las crea. Conscientes de que la naturaleza de la técnica 3D invade el proyecto, hasta el punto de poderlo colapsar, la importancia de la labor de estos artistas reside en ofrecer salidas y aberturas a un proceder que tiende a neutralizar todos sus resultados.

De hecho, la tecnología 3D aquí utilizada les sirve para reforzar sus giros conceptuales y tratar de manera más incisiva temas fundamentales de la representación y la concepción de la obra de arte. Vemos como los binomios original-copia, natural-artificial, realidad-ficción, así como lleno-vacío, son recurrentes. Con todo ello, desde un trabajo colaborativo y una consciencia interdisciplinar, los autores se insieren en ámbitos científicos y sociales.

Referências

- Benjamin, Walter (2008). «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica» (tercera redacción). En: *Obras: Libro I*. Vol. 2. Madrid: Abada. ISBN: 987-84-96775-17-6.
- Casanovas, Mercè (2016). «On és l'original? Matèria impresa: de la pedra al plàstic». En: Bielsa, Jordi; Casanovas, Mercè; Fàbregas, Ariadna; Juanpere, Salvador; Lozano, Fco. Javier; Martínez, Enrique; Pastó, Cristina; Valera, Albert; Viladomiu, Àngels. *Materia impresa: de la virtualidad digital a la materialidad tridimensional en la investigación artística*. Barcelona: Comanegra. ISBN: 978-84-16605-63.
- Juanpere, Salvador (2015). «Pell de musa... (un projecte experimental en 3D)». En: Bielsa, Jordi; Casanovas, Mercè; Fàbregas, Ariadna; Juanpere, Salvador; Lozano, Fco. Javier; Martínez, Enrique; Pastó, Cristina; Valera, Albert; Viladomiu, Àngels. *Materia impresa: de la virtualidad digital a la materialidad tridimensional en la investigación artística*. Barcelona: Comanegra. ISBN: 978-84-16605-63.
- Manovich, Lev (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós Comunicación. ISBN: 84-493-1769-X.
- Pastó, Cristina (2016). «Des que som una conversa». En: Bielsa, Jordi; Casanovas, Mercè; Fàbregas, Ariadna; Juanpere, Salvador; Lozano, Fco. Javier; Martínez, Enrique; Pastó, Cristina; Valera, Albert; Viladomiu, Àngels. *Materia impresa: de la virtualidad digital a la materialidad tridimensional en la investigación artística*. Barcelona: Comanegra. ISBN: 978-84-16605-63.
- Sullivan, Graeme (2010). *Art practice as research: Inquiry in visual arts*. Thousand Oaks, CA: SAGE. ISBN: 978-1-4129-7451-6.
- Viladomiu, Àngels (2016). «Souvenir 3D: Panorama i memòria». En: Bielsa, Jordi; Casanovas, Mercè; Fàbregas, Ariadna; Juanpere, Salvador; Lozano, Fco. Javier; Martínez, Enrique; Pastó, Cristina; Valera, Albert; Viladomiu, Àngels. *Materia impresa: de la virtualidad digital a la materialidad tridimensional en la investigación artística*. Barcelona: Comanegra. ISBN: 978-84-16605-63.

A contraforma do indizível: reflexões sobre a obra de Luís Quintais

*The counterform of the unutterable: reflections
on Luís Quintais' work*

BRUNA PENNA MIBIELLI*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista visual e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Colégio das Artes. LINHA: Grupo de Pesquisa sobre o Desenho e a Palavra. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Pesquisadora a nível de Doutoramento (BEX 99999.001140/2015-09). Colégio das Artes, Apartado 3066, 3001 — 401 Coimbra, Portugal. E-mail: buarte@gmail.com

Resumo: O presente artigo traça paralelos entre a obra poética e artística do português Luís Quintais e emprega o conhecimento literário de ambas as áreas para desvendar questões essenciais da obra do autor. Constam, no material de consulta basal, o recém-lançado livro de fotografias “Deus é um lugar ameaçado” e as obras em poesia “O vidro” e “A noite imóvel”. Nesta análise os cânones da pintura renascentista são revisitados, além de autores que trataram das aproximações entre pintura e poesia. Esta é uma abordagem com preocupações culturais e artísticas, que se insere em um contexto contemporâneo de produção e pensamento das artes.

Palavras chave: Poesia / fotografia / chiaroscuro / cangiante / sfumato.

Abstract: *The current article draws parallels between the poetic and artistic work of the portuguese Luís Quintais and uses the literary legacy of both areas to unveil essential questions of the author's work. In the basal reference material are the recently published book of photographs “Deus é um lugar ameaçado” and the poetry works “O vidro” and “A noite imóvel”. In this analysis, the canons of Renaissance painting are revisited as well as authors who dealt with the approximations between painting and poetry. This is an approach with cultural and artistic concerns that fits into a contemporary context of arts production and thought.*

Keywords: *Poetry / photography / chiaroscuro / cangiante / sfumato.*

Introdução

O que ousamos dizer sobre Deus, sobre o tempo e sobre o amor? São lugares para os quais eventualmente caminhamos, são ideias de grande complexidade que replem ao toque porque ardem e evaporam. Quando um conceito não se esclarece na linguagem, encontramos um precipício. Não há nada, ou muito pouco, que possamos fazer. Faltam palavras suficientes para qualificar, quantificar, argumentar e detalhar. Não há conclusões possíveis, talvez porque não conheçamos as perguntas corretas. — Não me conformo, deve haver algum jeito! — Interrompe o poeta. E ele continua — Há sempre luz e escuridão, formas ou contraformas, portanto, é possível delimitar a periferia de tais ideias e conhecer alguns de seus contornos.

Cato versos em *A noite imóvel*:

*Não assistir ao declínio da luz
Amanhecer, amanhecer outra vez
Luz mortal
Olhar para a luz de frente
A luz invade o quarto, não tenho lágrimas
O luminoso pulsar que fere a morte
A luz densa de uma sugestão de luar ominoso
Sons estão aí, no centro escuro da tua morte suspensa
O mundo, a sua textura de noite e nevoeiro
O espesso nocturno chumbo deste mar não responde
Obscurecendo os rios de vermelhos vítreos
A sombra dobrada como haste dobrada
E as vulgares sombras de fim de tarde
A sombra que o mar esclarece
(Quintais, 2017)*

Sim, o poeta tem razão: há conceitos que se tornam mais palpáveis nos jogos de luz e sombra que poderíamos nomear de *chiaroscuro*, uma remanescente técnica das obras renascentistas. A sensibilidade do artista que aqui apresento extrapola a busca, por meio da técnica, pelo volume ou pela tridimensionalidade na pintura; e ultrapassa questões da representação e da estilística. Ele se espanta perante as nuances de luz e as manchas de sombra e admira, para além da visualidade, aquilo que pode alcançar a imaginação. Segundo Schopenhauer, “o que vemos não é exatamente o que existe” (Vidal, 2015:218). Quintais trabalha conceitos complexos através de uma simplicidade representativa. Ele acredita no colapso da forma, no vazio, no nada ou no que poderíamos chamar de contraforma do mundo.

Vejo uma manifestação contemporânea da técnica do *chiaroscuro* na poesia de Luís Quintais, e o mesmo acontece em suas fotografias (e.g. Figura 1 e Figura 2)

que ele apresenta no mais recente livro *Deus é um lugar ameaçado*, o primeiro livro de fotografias do conhecido poeta. Quintais, nascido em Angola no fim dos anos sessenta, mudou-se ainda menino para Lisboa e posteriormente para Coimbra. Sua obra atravessa temas das ciências e das artes, é antropólogo, ensaísta, poeta e, devo ressaltar, artista.

1. *Ut pictura poesis*

Dos quatro cânones da pintura renascentista, a obra poética e fotográfica de Luís Quintais explora, ainda, outros dois: *Sfumato* e *Cangiante*. Porém, essa interpretação baseia-se nos conceitos abalizados em conjecturas atuais da cultura e da arte. As fotografias aqui apresentadas dialogam muito intimamente com a pintura e tomaremos tais conceitos emprestados por não haver qualquer outro à disposição, mesmo na história da fotografia, para analisá-las.

Se pudermos compreender o *sfumato* como técnica que faz desmanchar os contornos e borrar os limites, algo que parte da necessidade de transformar a matéria em algo etéreo, uma fumaça de cor, luz e sombras; se pudermos compreender o *cangiante* como uma técnica de grande apreço pela sombra e seu tratamento em relação à forma com cores e texturas; e, ainda, se pudermos compreender o *chiaroscuro* como zonas de contraste em que partes da imagem se mostram e outras partes se escondem, pois na natureza nem tudo está à mostra sob a mesma luz, haveremos finalmente de saber que, em todas as hipóteses, poderemos falar da obra poética e fotográfica de Luís Quintais, um artista e autor contemporâneo, sob a égide da pintura renascentista.

Um dos interesses do artista é tornar a sombra o objeto central da obra. Veja na Figura 3 como as sombras se desmancham pela parede em tons de roxo. Elas evocam a lembrança de um *cangiante*, mas extrapola, obviamente e como é esperado, o modelo renascentista. A sombra que reproduz não sugere volumes a um determinado objeto, mas, ao contrário, o artista busca a sombra de um objeto, capturada quando esta se projeta para além dos contornos do mesmo. O desenho da sombra projetada não é a forma propriamente, contudo é esta última preconcebida pelos seus contornos, o que poderíamos nomear de contraforma.

Os conceitos que o artista aborda precisam de um tratamento etéreo e de sublime leveza, assim como o *sfumato* das pinturas.

Mas, se chegares a esta nuvem do não saber, para aí ficares a trabalhar como te digo, que hás-de fazer? Assim como tal nuvem se encontra em cima, entre ti e o teu Deus, assim deves colocar em baixo uma nuvem de esquecimento, entre ti e todos os seres criados. Talvez penses que estás muito longe de Deus, porque a nuvem do desconhecimento se encontra entre ti e o teu Deus; no entanto, bem vistas as coisas, com certeza te

encontras bem mais afastado d'Ele quando não há nenhuma nuvem do esquecimento entre ti e todos os seres criados (Anônimo, 2007:45).

Sim, um duelo entre a nuvem do não saber e a nuvem do esquecimento, transcrito de um pequeno livro de exercícios de elevação espiritual de um anônimo inglês no século XIV, será de grande serventia para olharmos as fotografias a seguir. Tais nuvens dão espaço à imaginação do observador, pois criam na imagem opacidade e distanciamento de uma cena potencialmente óbvia e fechada em si mesma. Na Figura 4, um *sfumato* atmosférico faz a transição do céu engolindo o mar, e da própria espuma do mar nasce um *sfumato* que domina a terra. Na Figura 5, a zona de transição é um *sfumato* do tempo. Temos as seguintes dúvidas: vemos o desgaste ou o acúmulo? São os tons alvos ou o escuro ferrugem que avançam no centro da imagem? Ou ambos?

Como o tal princípio horaciano do *Ars poetica* evoca: *Ut pictura poesis* — em português: “como pintura, é a poesia” (Horácio, 1984) —, as duas artes citadas têm similaridades notáveis. Soma-se aqui uma citação de Plutarco, em: *De gloria atheniensium*, na qual o poeta Simónides de Céos, fundador da arte da memória e de pérolas da poesia, fez o seguinte anúncio: *Poema pictura loquens, pictura poema silens* — em português: “a poesia é pintura que fala e a pintura é poesia silenciosa” (Plutarch, 1936: 3.346f. [tradução minha]). Portanto, caro leitor, afirmo que a obra poética de Quintais assume caráter pictórico em sua vertente fotográfica. Claramente não são as fotos e os poemas a mesma coisa, mas vê-se que elementos de uma mesma estirpe fazem a amálgama de suas composições.

É naquilo que a imagem poderia mostrar, mas não mostra, que reside seu interesse. Assim, o artista joga, sobretudo, com as imagens que o observador pode imaginar. Enfatizava Lessing em *Laocoon* que, na pintura, o que era para ser visto já estava dado de forma explícita: “(...) a sucessão do tempo é o departamento do poeta enquanto que o espaço é o do pintor” (Lessing, 1853:120 [tradução minha]). Sua teoria parece antagônica à abordagem que proponho, entretanto, o autor admite zonas de interseção nas periferias de ambas as artes:

A conexão entre pintura e poesia pode ser comparada com a de dois poderes vizinhos equitativos, que não permitem que um deles ouse tomar, com inconveniente liberdade, domínios no cerne do outro, ainda que em suas fronteiras pratiquem tolerância mútua, pela qual ambos os lados prestam uma compensação pacífica por essas ligeiras agressões, que, pelo gosto ou pela força das circunstâncias, se viram obrigados a ceder privilégios uns aos outros (Lessing, 1853:121 [tradução minha]).



Figura 1 · Luís Quintais. Fotografia do livro *Deus é um lugar ameaçado*. Fonte: Cortesia do artista.

Figura 2 · Luís Quintais. Fotografia do livro *Deus é um lugar ameaçado*. Fonte: Cortesia do artista.

Figura 3 · Luís Quintais. Fotografia do livro *Deus é um lugar ameaçado*. Fonte: Cortesia do artista.



Figura 4 · Luís Quintais. Fotografia do livro *Deus é um lugar ameaçado*. Fonte: Cortesia do artista.

Figura 5 · Luís Quintais. Fotografia do livro *Deus é um lugar ameaçado*. Fonte: Cortesia do artista.

Figura 6 · Luís Quintais. Fotografia do livro *Deus é um lugar ameaçado*. Fonte: Cortesia do artista.

Sabemos que o argumento de Lessing é lacônico para compreendermos a dimensão da obra de um poeta/artista contemporâneo, contudo poderíamos somar à sua teoria o seguinte raciocínio: “O ‘como-se’ (as-if [texto original]) da nossa resposta para a narrativa é essencialmente temporal, enquanto que o ‘como-se’ envolvido na visão pictórica é essencialmente espacial” (Lifschitz A. e Squire M., 2017 [tradução minha]). Veja que, “essencialmente” não exclui a outra componente, temporal ou espacial em cada caso. Finalmente, há qualquer coisa de diacrônico que passa da poesia de Quintais para as suas imagens, ou seja, uma distensão do tempo, intrínseco na leitura de suas poesias, atravessa a apreciação do espaço em suas fotografias.

2. Sobre resíduos e guerras

Não haveremos de negar, contudo, que muitos detalhes extrapolam os cânones citados. A técnica aqui não é usada para fazer sobressair uma determinada figura, mas para fundi-la ao fundo. Observe nas figuras 6 e 7 como texturas, linhas, formas e insinuações de contraforma, compõem imagens dúbias, imprecisas, misteriosas e sobretudo residuais. O resíduo é aquilo que sobra enquanto o nosso corpo é esfolado pelo tempo, depois de tantas guerras que atravessamos no passado, das que vivemos no presente e daquelas que ainda vamos passar. Diz Michel Serres em conversa com Bruno Latour no capítulo *A geração da guerra*: “(...) ao meu redor, para mim — para nós, ao nosso redor — não havia nada senão guerras. Guerra, sempre guerra” (Serres & Latour, 2011:2 [tradução minha]). Definitivamente é o pó de uma Hiroshima destruída que está nessas fotografias, pois nenhum de nós pôde superar isso, ou o holocausto, ou as guerras no oriente médio, por exemplo. Ressalto, assim, que as camadas da imagem se fundem na busca por densidade, porosidade, e evitam a clareza de sentidos. Propõem, ainda, ao observador, um mistério a ser desvendado no ato do ver e imaginar, permitindo a aderência das imagens interiores de quem olha à pele daquela fotografia.

Cito um trecho do texto de Quintais da abertura do livro *Deus é um lugar ameaçado*:

Uma janela revela o miolo de uma casa térrea. Um filho adulto e um pai muito velho estão sentados à mesa numa sala escura. Estão imóveis há muito. Tenho a certeza da sua imobilidade e do seu mutismo. Ali, ainda. Uma mulher está parada junto a um muro branco que lhe ampara a sombra. Cruzo-me com ela. Uma parte do seu rosto não existe. Foi despedaçado por um acidente. É um travessão no perdido acto da sua vida. A fragilidade está nela, inteiramente. A mulher quebrar-se-á, em breve, numa furiosa intensidade. A dor faz-se escrita. Os termos são inteiramente permutáveis (Quintais, no prelo).



Figura 7 · Luís Quintais. Fotografia do livro *Deus é um lugar ameaçado*. Fonte: Cortesia do artista.

Esta mulher, aparição no trajeto do caminhante poeta Quintais, o que é senão a Mona Lisa dos nossos tempos, com o rosto esfumado, escondido entre sombras ardidas de vermelho e roxo intenso. Uma mulher e um segredo. O enigma da vida e da morte em uma só face.

*(...) Consegues ainda respirar,
consegues? Afinal consegues. Vê como os teus braços*

*se movem na tela branca do esquecimento,
faça o que fizeres, sonhes o que sonhares.*

*é sonho isto que vês romper sob as imagens gastas
do passado? Uma hipótese de viagem, a paralaxe*

do olho que observa o dito, redito, morto, morto outra vez.

O erro é este eco de uma ausência, o chão (...)

(Quintais, 2014:32-3)

Conclusão

Toda obra de Quintais, poética, ensaística e artística, afirma sua importante passagem na contemporaneidade ao estabelecer vínculos profundos com temas magistrais como o tempo, a memória, a história, a cultura, a vida, a morte e a arte. Sobretudo, antecipa uma verdade: na civilização inundada de imagens sem sentido na qual estamos inseridos e mediante todas as catástrofes que enterram o mais precioso bem que temos, o capital humano-cultural, concluímos que quase nada restará. Talvez apenas um pó fino de sutilezas ou expressões ínfimas de conceitos que tornar-se-ão ainda mais complexos como a beleza ou o amor. Isso tudo só estará visível nos resíduos, nas penumbras e, talvez, nas sombras.

O lugar ameaçado a que se refere o título do livro de fotografias é este para o qual estamos caminhando perdidos, um local de fronteira para o colapso do mundo e para o fim das imagens. Não somos mais capazes de olhar à frente de nós e ver de fato aquilo que se espelha, e é preciso lembrar que só através do espelho é que nos reconhecemos.

*A imagem não tem um certo sentido,
Expresso pelo diretor,
Mas o mundo inteiro
Refletido em uma gota de água.
(Tarkovski, 2004:12 [tradução minha])*

Referências

- Anônimo do século XIV. 2007. *A Nuvem do Não-Saber*. Trad. Lino Correia M. de M. Moreira. Petrópolis: Vozes.
- Horácio. 1984. *Arte Poética*. Introd. e coment. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito.
- Lessing, G. E. 1853. *Laocoon; or the limits of poetry and painting*. (trad.) E. C. Beasley. London: Longman, Brown, Green and Longmans.
- Lifschitz A. & Squire M. 2017. *Rethinking Lessing's Laocoon: Antiquity, Enlightenment and the 'limits' of painting and Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Plutarch. 1936. *De Gloria Atheniensium*. Vol. IV. Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library.
- Quintais, L. 2014. *O Vidro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Quintais, L. 2017. *A Noite Imóvel*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Quintais, L. No Prelo. *Deus é um Lugar Ameaçado*. Lisboa: Huggly Books.
- Serres, M. e Latour, B. 2011. *Conversations on Science Culture and Time*. EUA: Michigan Press.
- Tarkovski, A. & Chiaramonte, G. 2004. *Instant Light, Tarkovski Polaroids*. London: Thames and Hudson.
- Vidal, C. 2015. *A Invisibilidade da Pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda.

O Rapto Histórico em obras dos Artistas latino Americanos na Documenta Kassel 2017: Marta Minujín e Guillermo Galindo

*The Historical Abduction of Latin American
Artists at Documenta Kassel 2017: Marta Minujín
and Guillermo Galindo*

NEIDE MARCONDES* & NARA SILVIA M. MARTINS**

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual, teoria e crítica da arte.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista, UNESP, Instituto de Artes e Universidade de São Paulo, USP Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina- PROLAM. Rua Quirino de Andrade, 215 Bairro: Centro CEP 01049-010 — São Paulo, SP Brasil. Email: ne.be@uol.com.br

**Brasil, artista visual; história e crítica da arte e do design.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Curso de Design. R. Itambé, 143 — Higienópolis, São Paulo — SP, 01302-907, Brasil. Email: narasmartins@gmail.com

Resumo: No momento atual artistas contemporâneos provocam espetacularização no público. Na XIV Documenta de Kassel de 2017, ficaram visível os jogos de significados sobre o rapto histórico por dois artistas latino americanos. Marta Minujin, argentina elaborou a instalação "Parthenon de Livros", trabalhou o valor do monumento histórico grego sem reviver o passado com o sentido de degustação arqueológica. O artista Guillermo Galindo do México, apresentou performances usando como instrumentos sonoros escombros de barcos dos refugiados de Lesbos na instalação "Corpo de Eixo Serial de Alvo Rápido". Esses artistas representaram de forma sutil e poética movimento emancipatório na exposição Estado Atual da Arte, tema da XIV Documenta Kassel 2017.

Palavras chave: Documenta / Marta Minujin / Guillermo Galindo / arte contemporânea / instalação.

Introdução

A arte na contemporaneidade traduz uma nova cartografia de percepção e sensibilidade desprovida de relações totalizantes e permite o desvelar das incertezas. A multiplicação dos pontos de vista, com uma visão de arte expandida leva o artista à desobrigação da representação da violência simbólica e da dominação dos legítimos.

Se o artista narra sua história/obra nos vários modos de exibi-las, a proposta da interpretação é um trabalho ativo de ver o ser-aí — obra, além de abrir uma sequência ilimitada de leituras interpretativas e permitir a descontextualização para uma situação. (Marcondes & Martins, 2017)

Se no antigo realismo, a metafísica se interessava pelos mundos sem espectadores, no momento atual, na cultura — mundo não há a preocupação com a glória que será imortalizada, com a busca da celebridade futura, mas com o êxito do artista quase que inseparável do trabalho de espetacularização e provocação (Lipovetsky & Serroy, 2011). O artista neste mundo atual não espera criar obras com reconhecimento físico no futuro, mas sim trabalhar em hipervisibilidade associada à universalidade. Estamos no êxtase dos acontecimentos.

Na produção poética acontece a práxis significativa. A práxis existe na elaboração e laboração da arte, na matéria, técnica e na produção. Na linguagem

Abstract: *Nowadays contemporary artists provoke spectacularization in the public. In XIV Documenta de Kassel on 2017, the games of meanings about the historical abduction by two Latin American artists became visible. Marta Minujin, Argentine, elaborated the installation "Parthenon de Livros", worked the value of the Greek historical monument without reliving the past with the sense of archaeological tasting. Artist Guillermo Galindo from Mexico used as sound instruments wreckage from Lesbos refugee boats at the installation "Quick Target of Serial Axis Body". These artists represented in a subtle and poetic emancipatory movement in the exhibition Current State of Art, theme of XIV Documenta Kassel 2017.*

Keywords: Documenta / Marta Minujin / Guillermo Galindo / contemporary art / installation.

heideggeriana é a coisidade da obra e que quando em evento (*Ereignis*) permite a sedução da interpretação (Heidegger, 1972).

O artista ocupa-se em apresentar o incrível para expandir o mundo crível. As instalações, as situações dos objetos, a tecnologia, performances e intervenções predominaram em tabladados às vezes minimalistas, outras neobarrocas na exposição internacional a XIV Documenta na cidade de Kassel, Alemanha. A Documenta existe desde 1955. Depois de 11 edições até hoje, a mostra se tornou uma das exposições de arte moderna e contemporânea mais importantes e reconhecidas em todo o mundo. Adam Szymczyk que esteve à frente da Documenta desmembrou o evento que ocorreu a cada cinco anos na Alemanha nessa edição também esteve em Atenas. Em 10 de junho de 2017 a Documenta abriu para o público. Participaram mais de 160 artistas internacionais que apresentaram suas obras em trinta locais diferentes, desde em instituições públicas, praças, cinemas e locais universitários. Discutiu-se temas sobre movimento emancipatório e questionador a partir de obras de arte provocadoras e ainda pouco conhecidas pelo público especializado em arte (14 Documenta, 2017).

A mega instalação arquitetônica Parthenon de Livros, atração especial da Documenta, construída na Friedrichsplatz, praça principal de Kassel, de autoria da artista argentina transnacional Marta Minujín, que no auge dos seus 74 anos elaborou o monumento (Figura 1). A artista elaborou seu Parthenon de Livros em estruturas metálicas nas mesmas dimensões do monumento grego com 70 metros por 30 de largura e 20 metros de altura. Neste espaço nazistas e de simpatizantes do nazismo que queimaram livros considerados proibidos em maio de 1933.

Ficou visível o jogo de significados sobre o rapto da história, assim como o dos estilos, dos manifestos das vanguardas nas exposições da Documenta. Minujín trabalhou em sua pesquisa o valor do monumento histórico grego, como define o filósofo italiano Gianni Vattimo (2002), como herança que se concede às pietás, rememorando os valores históricos não de forma unitária ou subordinada, mas em contínuo caminho significativo não nostálgico em reviver o passado com o sentido de degustação arqueológica. Pierre Bal-Black, curador da Documenta, comenta que Marta Minujín estabelece a verticalidade de edifícios públicos que incorporam conhecimentos culturais confiscados e uma herança escondida (Documenta 14, 2017).

Com livros doados que Marta em pessoa fez questão de recebê-los, estes foram colocados em invólucros de plásticos e fixados nas estruturas em todo o espaço. No final dos 100 dias de exposição, no dia 10 de setembro de 2017 às 12 horas, performances com inúmeros participantes extasiados extraíam livros



Figura 1 · Instalação Parthenon de Livros de Marta Minujín, Documenta Kassel, 2017.

Fonte: Própria.

Figura 2 · Marta Minujín e o Parthenon de Livros, Documenta Kassel, 2017.

Fonte: Própria.

preso nas estruturas. Com este ato, a artista expressou o status efêmero e de transição desta obra de arte anti monumental. Os visitantes eram convidados a participar da instalação Parthenon de Livros de maneiras diferentes com a leitura de livros, recitando os textos ou poemas ou ainda apresentando contribuições silenciosas como danças, gestos performativos. Seu estilo de arte reavivou cerimônias de sociedades arcaicas. Marta Minujín (Figura 2) fez a redistribuição dos livros para o povo de Kassel e seus visitantes. Muitos dos livros originais foram queimados na praça do Parthenon; da mesma forma como os chamados de proibidos durante o período nazista.

Minujin já havia construído um similar monumento na cidade de Buenos Aires com livros banidos pela ditadura militar de 1976 e 1983.

Marta Minujín com 74 anos, vive em Paris e Nova Iorque. Trabalha com a arte efêmera com a ideia de sempre inventar algo. Na sua linha a artista sempre impacta o público, promove espetáculos, happenings sempre fora dos museus. Foi considerada pop no início de sua carreira. Com Andy Warhol trabalhou em fotos e intervenções. Sua ideia é sempre inventar algo novo. Aprendeu técnicas e as desconstruiu. Colchões psicodélicos, obeliscos, pinturas impactantes, esculturas-objetos como Torre de Babel em Paris. Em 1978 esteve no Brasil e divulgou suas obras para a cultura-mundo. É uma artista transdisciplinar e transcultural.

O êxito de Marta integra a espetacularização e provocação. A sua arte não mercadológica está compreendida na chamada destruição, pois em cada momento ressuscita um novo mundo extasiante. Seu templo “abre um mundo histórico” (Heidegger, 1972:72)

Outro artista latino americano que se apresentou na Documenta foi o mexicano Guillermo Galindo, nascido em 1960. Galindo também trabalhou o rapto da história. Coletou restos de madeira, fibras, fios, correntes, tubos de barcos de refugiados de Lesbos, Grécia; elaborou no edifício Documenta Halle, a instalação ativa que possibilitou a visão espacial de várias vistas no imenso pé direito de Halle, que permitiu a visualização ativa da instalação que flutuam enormes destroços, partes de barcos, que suspensas e em cores fortes recebeu o título, que traduzido do alemão, Corpo de Eixo Serial de Alvo Rápido (Figura 3).

O artista arquiteto, compositor e intérprete trabalhou em partituras musicais e executou-as em performance com instrumentos por ele construídos, instrumentos de corda, de sopro e de percussão, com elementos retirados dos escombros dos barcos e também de restos deixados por imigrantes que cruzaram a fronteira com os Estados Unidos. O artista Galindo já se apresentou em museus e galerias de várias partes da América, Europa e África.



Figura 3 - Instalação Corpo de Eixo Serial de Alvo Rápido, de Galindo, XIV Documenta Kassel, 2017. Fonte: Própria.

Figura 4 - Performance do artista Galindo, XIV Documenta Kassel, 2017. Fonte: Própria.

A atividade técnica do artista é determinada pela essência da criação. Sua instalação na galeria da sala Documenta Halle erige a história. Sua obra provoca “momento *ekstático*, o sair de si mesmo, da situação fatídica e o emergir no presente” (Nunes, 2007:65). Há a correlação (templo) das partes com o todo Galindo retira situações de períodos históricos e traz um retorno desconstruído.

Diante dessa enigmática paisagem está imersa uma atmosfera contida de melancolia, pois cores desbotadas estão como memória trágica das migrações sucessivas.

Para cada instalação Galindo elabora sons musicais em partituras desenhadas, sons estes os mais expressivos e contemporâneos (Figura 4). Sua performance de substituição de um instrumento por outro estabelece uma dança enigmática e sensual.

Considerações finais

Entre outros artistas da mega exposição na Alemanha, estes dois latino americanos representaram de forma sutil e poética o Estado Atual da Arte, tema da XIV Documenta Kassel 2017.

Há a temporalidade, a relação do presente com o passado e de ambos com o futuro. A imaginação interpretativa está implícita na compreensão que não produz conhecimento imediato. “A obra é um acontecimento de verdade, uma verdade da realização poética. As imagens poéticas são sonhos dispersos” (Nunes, 2007, p.100).

Os artistas substituem os efeitos trágicos e fatídicos das guerras e violência por trama de certa maneira irônica, em ironia fósil e reapropriação histórica.

O mundo da arte se recria a cada instante em relato sutil, mas dionisíaco para um mundo sem fronteiras do ciberespaço, da tecnociência, para uma cultura da história.

Referências

Documenta 14. (2017) *Daybook*. Germany: Prestel, ISBN 978-3-7913-5655-6
 Heidegger, Martin. (1972) *Arte y Poesía*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, ISBN: 9789681600402
 Lipovetsky, Gilles & Serroy, Jean. (2011) *A cultura-mundo, respostas a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, ISBN

978-85-359-1797-0
 Marcondes, Neide & Martins, Nara (2017) *Desvelar a Arte Contemporânea. Nos Meandros da Interpretação*. São Paulo: Altamira, ISBN 978-85-99518-17-5
 Nunes, Benedito (2007) *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, ISBN, 8570411928
 Vattimo, Gianni (2000) *El pensamiento débil*. Madri: Catedra, ISBN: 9788437607399

Annika von Hausswolff: fingindo a realidade

Annika von Hausswolff: faking reality

SÓNIA PATRÍCIA INÁCIO NEVES*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, Artista visual.

AFILIAÇÃO: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) desde 2008 e Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Rua Diogo de Botelho, 1327. 4169-005 Porto, Portugal. E-mail: email.sonia.neves@gmail.com

Resumo: O artigo propõe a revelação da obra de Annika von Hausswolff, concretamente ideias e conceitos ligados à encenação e à imagem fotográfica que resultaram de um diálogo com a própria artista. Aqui serão apuradas questões inerentes à prática artística: processos, inquietações e certezas; na qual a intimidade foi cúmplice e performativa uma vez que dialogada entre duas artistas. E a obra de arte representou, por isso, um ponto de encontro, um motivo de celebração e o traçar de uma história em conjunto.

Palavras chave: Intimidade / Olhar / Auto-representação / Encenação / Realidade Vs Ficção.

Abstract: *The article proposes the revelation of Annika von Hausswolff's work, concretely ideas and concepts related to staging and the photographic image that rose from a dialogue with the artist herself. The article herein overhauls issues inherent to the artistic practice: processes, anxieties and certainties; in which intimacy was complicit and performative since it was dialogued between two artists. The work of art represented, therefore, a meeting point, a reason for celebration and to draw a story together.*

Keywords: *Intimacy / Gaze / Self-Representation / Staging / Reality Vs Fiction.*

Introdução

Tudo começou no verão de 2003 na Lisboa Photo, a bienal de fotografia dirigida por Sérgio Mah sob o tema “Passagens”, onde o trabalho *State of Emergency* (1998) (Figura 1), foi o rosto da exposição no CCB intitulada “Arquivos e Simulação” num tempo em que o domínio da Internet não prevalecia. Anos mais tarde e no correr da dissertação de uma tese de doutoramento intitulada “A intimidade por detrás da superfície: O trabalho em diálogo entre artistas” veio a realizar-se uma conversa com Annika von Hausswolff, como se um desejo juvenil e inocente de uma fã havia sido realizado. Nesta tese trabalhou-se o conceito de *intimidade* na própria obra baseado numa série de conversas com artistas (mulheres) enquanto lugar para ‘atravessar’ a sua superfície. No longo processo de escrita encontrou-se a intimidade no momento das conversas, qualidade que conquistou espaço físico e um outro mental na abstracção das palavras continuamente traduzidas em imagens. Lentamente a superfície da obra foi ganhando transparência, dentro de um limite, é claro, por haver uma intimidade intransponível na obra que permanece invisível, sem contacto possível, pois há lugares onde não existem palavras. A ideia da publicação deste artigo surge portanto da experiência da conversa com Annika von Hausswolff. No entanto, e receando a injustiça que será dilacerar um diálogo encapsulado no tempo, singular num aqui para sempre, a proposta do artigo é destacar a questão da encenação (*Fingindo a Realidade*), basilar na sua obra, convocando os momentos da conversa que tão bem justificam este tema. A estrutura do texto ramifica-se em dois movimentos — *De Olhos Fechados* e *Crimes Perfeitos* — que se ligam aos excertos da conversa sob a forma de citação.

Numa breve nota biográfica, Annika von Hausswolff nasce em Gotemburgo em 1967, inicia a sua formação aos vinte anos numa escola de fotografia em Gotemburgo passando também por duas academias de arte em Estocolmo. O seu percurso artístico é surpreendente, tendo exposto internacionalmente dentro e fora da Europa e representado o pavilhão nórdico na 48ª Bienal de Veneza em 1999. A sua obra pertence a colecções notáveis tais como MOMA de São Francisco, Solomon R. Guggenheim Museum de Nova Iorque, sendo o maior impulsionador da sua obra Magasin III — Museum and Foundation for Contemporary Art de Estocolmo. Actualmente vive e trabalha em Gotemburgo onde ensina fotografia na Valand Academy. Artista homenageada como uma das mais influentes na Suécia nos anos 90, em Portugal poucos são os que conhecem a sua obra.

1. De Olhos Fechados

Quando um artista decide auto-retratar-se usando a fotografia com mediador, apresenta-se, normalmente, como director e actor de cena, criando a *mise-en-scène* e dirigindo o momento de forma a controlar integralmente a situação que pretende comunicar. Nos esporádicos auto-retratos de Annika von Hausswloff o acto fotográfico é produzido individualmente e procede de um disparo no premir de uma bomba de ar — a denúncia desta solidão é factual e acutilante. Para além da evidência e veracidade do gesto do disparo, o confronto com o sujeito não se cumpre num olhar directo — como quando nos olhamos ao espelho — mas numa representação densa, composta por indícios complexos, que podem confundir a leitura do gesto. A artista fecha os olhos, o que evidencia a vulnerabilidade e cegueira para com o espectador que a observa. As suas imagens são desconcertantes, causando-nos uma sensação de estranheza e de ilegibilidade. Tematicamente o seu trabalho relaciona-se com a identidade, o privado, a sexualidade, a violência; assuntos que incorporam no âmago o tema da intimidade e que implicariam uma proximidade entre a artista e o público mas que, na realidade, causam uma distância por se afastar de uma ideia de ordem e carácter natural. Porém este afastamento não significa um desinteresse pelo objecto, pelo contrário, este sentido descontínuo do real na sua obra, socialmente perversa ou problemática, manifesta-se numa estética rica e sedutora para o olhar. Nesta perspectiva, o seu trabalho constitui um paradoxo, por tratar assuntos da esfera do íntimo sob o efeito de mecanismos ambíguos, num jogo dicotómico de atracção e afastamento, vulnerabilidade e combatividade, cegueira e clarividência... Num retrato magnífico de um casal de cegos deitado na cama da autoria de Diane Arbus [*A Blind Couple in their Bedroom, Queens, N.Y., 1971*] o olhar do espectador, que coincide com o do fotógrafo, fica diante de um espelho negro: o olhar cego do casal dissolve-nos no preto demitindo-nos enquanto observadores. Diane Arbus disse-nos: “Tira fotos do que tens medo”. A sensação na posição dos retratados é idêntica, contudo os olhos do casal estão abertos e os de Annika von Hausswloff estão fechados.

O olhar é tudo para mim. Ver, assistir, espreitar... Mas o olhar precisa de uma imagem para satisfazer esse desejo. Tudo o que faço está relacionado a esse desejo de objectivar; para transformar “realidade”, emoções, ideias, em imagens. O conceito de objectivação é carregado e cercado por uma aura de obscenidade e maldade, e isso é muito divertido. Penso que há um impulso na psique para objectivar pessoas e fenómenos, com respeito e cuidado, é claro.

A razão muito mundana para esconder caras e olhos nas minhas fotografias é realmente tornar os modelos anónimos. Preciso que sejam mais figuras do que pessoas com



Figura 1 · Fotografia de Annika von Hausswolff, *State of Emergency*, 1998.

Impressão cromogénica montada sobre alumínio, 110 x 140 cm. Fonte:

<http://www.andrehn-schiptjenko.com/annika-von-hausswolff/>

Figura 2 · Fotografia de Annika von Hausswolff, *The Third Position in Between Two Worlds Where One is Called Infidelity and the Other One Decay*, 2004. Impressão lamda montada sobre alumínio, 180 x 80 cm. Fonte: <https://www.magasin3.com/en/artwork/the-third-position-in-between-two-worlds-where-one-is-called-infidelity-and-the-other-one-decay-2/>

Figura 3 · Fotografia de Annika von Hausswolff, *The First Position in Between Two Worlds Where One is Called Infidelity and the Other One Decay*, 2005. Impressão lamda montada sobre alumínio, 64,5 x 47,5 cm. Fonte: <https://www.magasin3.com/en/artwork/the-first-position-in-between-two-worlds-where-one-is-called-infidelity-and-the-other-one-decay-2/>



Figura 4 · Fotografia de Annika von Hausswolff, *Varje rörelse bär på sin motsats (Every Motion Bears its Opposite)*, 2002. Impressão cromogénica montada sobre vidro acrílico, 152 x 120 cm. Fonte: <https://www.magasin3.com/en/artwork/varje-rorelse-bar-pa-sin-motsats-2/>

uma identidade nas imagens. O efeito disso é talvez algum tipo de ar misterioso para a cena, não de todo desumanizado, mas muito sigiloso, penso. Por vezes, as figuras que viram as costas são também um sinal de ignorância ou integridade. Tenho uma profunda sensação de ter sido exposta a pessoas que me viraram as costas, talvez essa seja minha vingança. (von Hausswolff, 2015: 309)

2. Crimes perfeitos

Historicamente a temática da maternidade na arte foi trabalhada principalmente por homens reproduzindo simbolicamente o papel de mãe ou religiosamente na forma de *Madonna* que segurava a criança nos seus braços; excluindo qualquer proximidade a uma mais complexa e vivida experiência, distante, portanto, da mulher (Bright, 2013). Nos auto-retratos *The Third Position in Between Two Worlds Where One is Called Infidelity and the Other One Decay* (2004) (Figura 2) e *The First Position in Between Two Worlds Where One is Called Infidelity and the Other One Decay* (2005) (Figura 3) a criança não participa nos braços da artista contudo manifestam-se passíveis à observação da mulher-mãe. Da gravidez, ao nascimento, à vigilância das primeiras semanas de vida do bebê, o corpo fica desajustado; magnífica e violenta, a nova convivência permite o regresso progressivo do corpo a um estado anterior — que jamais será o mesmo. Embora os dois retratos tenham sido concebidos em anos diferentes, se apresentem em formatos distintos e nunca tenham sido expostos lado a lado, podemos concebê-los como um díptico. Ambos caracterizam a figura virada do avesso, as partes não batem certo, a chave encontrada para comprovar esta condição foi inverter a lógica e confundir o uso de peças de vestuário. As poses são dissemelhantes, no primeiro retrato produzido a artista está de pé, presa por uma camisola e manifesta uma atitude passiva, nota-se que alguma coisa a excedeu. Como cenário aparece uma grande janela com cortinas que estão abertas para o exterior, o que reforça a exibição (e vulnerabilidade) da artista, de dentro para fora. No vestuário predomina a cor bege, em todo o seu trabalho esta cor assume-se, assim mesmo, como segundas peles. A pele no seu trabalho representa uma fronteira, todo o tempo participando do exterior num movimento para o interior, e relacionando os dois momentos dos auto-retratos, parece ter acontecido uma metamorfose incompleta — como um insecto num estado de ninfa. Um ano depois Annika von Hausswolff senta-se numa cadeira, com uma pose mais feminina e confiante — diria até lasciva. A saia está inicialmente despida, as collants que cobrem imperceptivelmente as botas de tacão alto subiram até aos joelhos, o sutiã saiu para cima da camisa parecendo maior que o peito. O cenário é o mesmo todavia o contexto altera-se, para além dos olhos a cortina também se fecha, preserva-se duplamente outra condição. O retrato é preto e

branco, a neutralidade nas cores utilizadas (os tons da roupa não se distinguem da pele) torna a fotografia mais silenciosa. Se no primeiro retrato a bomba do disparador está num pé descalço por ter as mãos presas, no último o disparador está na mão direita apoiada no seu colo. Annika von Hausswolff está mais segura de si mesma e a serenidade do rosto pronuncia sensatez. Ela demonstra-nos quão complexa a mulher é.

Existem imagens por trás de cada *imagem* que Annika von Hausswolff produz. A sua imagética tem as fundações em fotografias “limpas” — crimes perfeitos. Mas nos crimes perfeitos não existe o autor do crime; na realidade é o espectador que procura pistas para entender o que aconteceu, colocando-se na posição e desejando ser o autor. Donde se conclui que o espectador fica no modo activo e consciente da complexidade do acto. Voltando ao princípio, à exposição de Sérgio Mah, no texto de apresentação nomeiam-se duas figuras e a ambiguidade das suas estratégias como as mais correntes na fotografia contemporânea: o detective que documenta e o artista que *performa* o jogo da ficção. É na falsidade das situações fabricadas que o curador nos pergunta: até que ponto a encenação é activada por um elemento de verdade. (Mah, 2003)

Sob outra perspectiva, Mika Hannula (escritor, curador e crítico de arte) que em 2013 entrevistou a artista, fala sobre os meios da ficção como algo vital na arte, um movimento perpétuo entre distância e proximidade para ver a realidade com mais clareza: a ficção *transforma e traduz*. (Hannula, 2013)

Infelizmente, tudo o que experimentamos está inscrito na nossa mente e corpo para sempre, provavelmente esquecido porém nunca apagado. Mas, novamente, na arte, existe a possibilidade de exceder e superar momentaneamente os factos da vida e do faz de conta. Eu sou uma grande fã dessas ilusões, ou a “ilusão” que pode ocorrer no contexto da arte. Adoro o contrato entre artista e espectador, que significa que devemos deixar o racional para trás e sucumbir a uma lógica diferente. (von Hausswolff, 2015: 305)

De alguma forma, fiquei cansada das minhas “habilidades mistério-mágicas”, isto é: acho que tornei-me muito boa nisso. Costumava ser muito influenciada pela noção de “suspense” que está associada ao trabalho de Alfred Hitchcock. Também pelo termo “Verfremdungseffekt” que acredito ter sido criado por Bertolt Brecht [conhecido por V-Effekt, trata-se de um artifício que coloca o espectador em frente a uma obra de arte. A estranheza da situação lembra ao público que está no teatro, conscientes do seu status de espectador, que é emocionalmente desconectado e activo na capacidade de análise da situação]. Mas uma resposta directa à tua pergunta seria: as imagens sempre cumprirão meu desejo. (von Hausswolff, 2015: 303)

Considero que não estou a construir uma verdade nem a procurá-la, mas extraio muito da noção de verdade. Num caso criminal, por exemplo, tu não podes ignorar a verdade; “esta gota de sangue pertence a esta ou aquela pessoa”, essa linha do tempo é crucial para a compreensão dos eventos. Mas na arte não há uma verdade envolvida

e, no entanto, continuo a voltar ao pensamento de que a obra de arte é evidência. Evidência de quê e porque razão? Este caso pode nunca ser resolvido e todos os dias as pistas indicam diferentes direcções. Eu acho que isso é o que faz com que valha a pena. (von Hausswolff, 2015: 312)

Conclusão

A obra de Annika von Hausswolff embate no nosso olhar. A sua imagética envolve uma reflexão acerca do sujeito e da psique, especialmente da figura feminina que teima em esconder uma identidade despertando a representação de uma mulher total, e afectando todas as mulheres e a própria artista que tanto contempla por trás da câmara como intervém. Quando não vemos o rasto do disparador da máquina, quase que podemos confundir a modelo com a autora dos retratos, de cabelo longo, liso e alourado (Figura 4). Annika von Hausswolff falseia a sua realidade, não através do fingimento (simulacro) mas revisitando-a como se fosse um lugar, um espaço cénico e ficcional, onde performativamente recria momentos particulares da sua vida. A escolha desses instantes remete para um vazio emocional, estilhaçado, carregado de estranheza e conflito. E é com esses mesmos elementos que a artista joga: vestindo e despiando as complexas camadas, virando-as do avesso, tornando os corpos das suas modelos seus duplos, fora-de-si, na tentativa de purgar, reparar, curar, enfim libertar-se de forças opressoras. Essa proposta parece também relacionar-se com a história da palavra *quedera* do termo grego *Pharmakó*, que tanto pode significar veneno como remédio... imagens portanto que carregam tanto o bem quanto o mal, o oposto e o complementar, a realidade e ficção.

Referências

- Arbus, Diane (2003) *Revelations*. New York: Random House.
- Bright, Susan (2013) *Home Truths: Photography and Motherhood*. London: Photographers' Gallery.
- Hannula, Mika (2011) *Tell it Like it is: Contemporary Photography and the Lure of the Real*. Gothenburg: Art Monitor, Journal for Artistic Research, University of Gothenburg.
- Mah, Sérgio (2003) *Lisboa Photo Passagens*. Lisboa: Câmara Municipal; Porto: Asa.
- Neves, Sónia Patrícia Inácio (2016) *A intimidade por detrás da superfície: O trabalho em diálogo entre artistas*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Vigo.

Anónimas, desplazadas, invisibles: violencias íntimas y borramientos colectivos en las instalaciones de Claudia Casarino

Anonymous, displaced, invisible women. Intimate violence and collective erasures in Claudia Casarino's installations

MARÍA SILVINA VALESINI*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Argentina, artista visual — Escenógrafa. Docente e investigadora en Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Av. Diagonal 78 N° 680, La Plata, Argentina. E-mail: silvinavalesini@fba.unlp.edu.ar

Resumen: Este trabajo indaga en un corpus de instalaciones de Claudia Casarino, en las que la artista da cuenta de las distintas formas de invisibilización y sometimiento que ha padecido históricamente la mujer paraguaya. La lectura de las obras se complementa con otras producciones, en las que — a partir de estrategias de producción performativa —, Casarino actualiza esas condiciones de sometimiento y discriminación, utilizando su propio cuerpo como espacio de enunciación y denuncia política.

Palabras clave: Presencia / Ausencia / Cuerpo / Vestido / Migración.

Abstract: *This work enquires in a corpus of installations by Claudia Casarino, where the artist gives an account of the different forms of invisibility and submission that Paraguayan women have historically suffered. The works' s reading is complemented by other productions, in which — based on performative production strategies —, Casarino updates those conditions of submission and discrimination, using her own body as a space for enunciation and political complaint.*

Keywords: *Presence / Absence / Body / Dress / Migration.*

Introducción

Norberto Puzzolo señala que “hacer arte político implica que el artista se comprometa con una realidad que somete, y de muchas maneras, a gran parte de la sociedad, a sabiendas de que no podrá modificarla, pero sí ponerla en evidencia” (citado en Lebenglick, 2017). Este es el desafío que asume la obra de la artista paraguaya Claudia Casarino, en la que se posiciona en torno a las perspectivas de identidad y género, utilizando el lenguaje del vestido e incluso su propio cuerpo (devenido espacio político) como lugar de representación. Con estas herramientas, Casarino se pronuncia sobre la imagen social de la mujer paraguaya, su silenciamiento, su reducción al trabajo doméstico y la violencia a la que –desde distintos órdenes–, es a menudo sometida. En esta construcción en la que conviven los cuerpos ausentes con el de la propia artista, incorpora, asimismo, una reflexión permanente sobre la migración femenina, la alteridad y la memoria.

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación: “Lo político-crítico en el arte argentino actual: el rostro de lo indecible”, dirigido por la Lic. Silvia García, que indaga en los alcances del arte político en el contexto latinoamericano. Entendemos aquí *lo político* como una dimensión de antagonismo constitutiva de las sociedades humanas (Mouffe, 2005:9); y al arte político como aquel capaz de producir efectos de dislocación perceptiva e intelectual que interpelan al espectador, alentando la construcción de un posicionamiento crítico que desacomode las “superficies demasiado lisas con marcas que abran huecos (de distancia y profundidad, de extrañeza) en la planicie de la comunicación ordinaria” (Richard, 2007:104).

1. Velos que develan

*Velar es tanto ocultar a medias
como anular el revelado de la imagen
y custodiar el obstinado resto de la presencia*
(Escobar, 2004)

Mieke Bal (2014) señala que la forma de violencia más silenciosa es la ejercida contra los inmigrantes. Y esa perspectiva subyace tras las instalaciones de Claudia Casarino, una producción inquietantemente íntima, pero que contribuye a hacer visible una realidad social que la trasciende: la de muchas de sus coterráneas atravesadas por las problemáticas del género, la violencia, la migración y el desarraigo.

La artista manifiesta que su biografía ha signado el camino de su obra; su propia historia y la historia de las mujeres de su familia:

Vengo de una familia donde generaciones y generaciones de mujeres han sostenido hogares, han cruzado fronteras y han sufrido violencia. (...) a través del arte yo hablo de esas mujeres: hablo de sus cuerpos, hablo de su trabajo. Hablo de ellas como sujeto de transformación social y hablo de la tensión que ejercen la migración y los tránsitos forzados. (Casarino apud BID, 2017:s/p)

Las instalaciones de Casarino nos sumergen en un universo de significados que anudan la comparecencia de su propia imagen con operaciones que se tejen en torno a su falta, representada a través de vestidos suspendidos que hacen foco en la ausencia de su portador. Son atuendos que diseña para su propio talle y dispone a su altura; prendas pensadas para sí pero que se ocupa de presentar vaciadas de toda corporalidad. Con este primer gesto la artista se aloja en esa totalidad simbólica a la que sus obras refieren, y que configuran un movimiento reivindicatorio de la condición de la mujer paraguaya.

La supresión del cuerpo aparece a partir de 1999 como la característica más contundente en estas instalaciones. La artista apela desde entonces a una forma de enunciación recurrente en las obras transitables latinoamericanas de contenido político-crítico: la metáfora del cuerpo ausente. Son obras en las que la presencia se define en contraposición a las figuras omitidas; la materialidad del cuerpo parece cobrar existencia atendiendo a la evidencia de su desaparición, y es suplantada por el vestuario, que en términos de Ticio Escobar, "más que suplantar denuncia su falta" (Escobar, 2013:1).

En este primer período aparecen blancas camisas de algodón (Figura 1) sobre las que se opera con distintos recursos: las llena de aire, las tensa, etiqueta, reterritorializa, las une o las separa. Tanto las camisas como las sombras que proyectan se convierten en metonimias del ser humano en soledad, abriendo el camino a múltiples lecturas dicotómicas entre lo femenino y lo masculino, lo local y lo global, lo uno y lo otro, lo propio y lo ajeno. (Gallarini Sienra, 2009:s/p).

A partir del 2005 la artista comienza a trabajar con vestidos de tul, un tejido ligero de estructura abierta en forma de red que forma parte de la vestimenta tradicional que acompaña la mayoría de los ritos de pasaje de las mujeres en las sociedades occidentales: la primera comunión, el traje de las quinceañeras, el vestido de las novias. Los exhibe suspendidos, como presencias atemporales desprovistas de un cuerpo que las complete, y transforma así el espacio de exhibición en una suerte de vestidor espectral. El cuerpo ausente es sustituido por esa materialidad de contornos frágiles, que tiende a desvanecerse y



Figura 1 · *S/T* (2001), de Claudia Casarino.
Instalación en la III Bienal del Mercosur. Portoalegre.
Fotografía perteneciente al sitio web de la artista.

Figura 2 · *S/T* (2001), de Claudia Casarino.
Fotografía perteneciente al sitio web de la artista.



Figura 3 - *Uniforme* (2008), de Claudia Casarino. Instalación en Fundación Migliorisi, Asunción.

Fotografía perteneciente al sitio web de la artista

Figura 4 - *Trastornos del Sueño* (2011), de Claudia Casarino. Instalación (detalle). Fotografía perteneciente al sitio web de la artista

metamorfosearse en sombra nítida o sutil reflejo sobre las paredes circundantes (Figura 2). Ya no solo el cuerpo femenino sino también la vestimenta misma tienden a desaparecer, al tiempo que la sombra proyectada en la pared adquiere estatuto de imagen.

2. Tránsitos y migraciones

Un estudio elaborado por la Organización de las Naciones Unidas (ONU Mujeres) y la Organización Internacional del Trabajo (OIT) presentado recientemente en Asunción traza un perfil acerca de la migración de trabajadoras paraguayas en América Latina. Allí se establece que de las personas que emigraron en los últimos quince años al menos el setenta por ciento son mujeres. Su escaso grado de formación y los estereotipos culturales condicionan fuertemente sus oportunidades de acceso al mercado del trabajo formal en el país de destino. Enfrentan además el condicionante del idioma, por ser en general monolingües en guaraní -lengua cooficial de Paraguay y predominante en áreas rurales de donde la mayoría son oriundas-. De allí que un número significativo se aboque al trabajo doméstico y se incorpore a las cadenas mundiales de cuidado, empleos que suelen ser informales y que pueden incluir tanto elementos de ayuda y apadrinamiento como de explotación de las trabajadoras.

Fragmentos de esas injusticias sociales imbricadas con los procesos migratorios se enlazan con una dimensión autobiográfica latente en las instalaciones de Casarino, a partir de la convicción de que el lugar del arte crítico corresponde a esa función de desacomodo que hace volver la mirada sobre situaciones de vulnerabilidad y desigualdad frecuentemente naturalizadas.

Bajo el título de *Uniforme* (Figura 3), Casarino presenta en 2008 una obra en la que los vestidos devienen uniformes domésticos, y los tules blancos de los trajes de novia son sustituidos por el luctuoso negro, para referir a la precarización laboral de miles de trabajadoras desplazadas. Si los tules blancos grababan sombras de elegancia señorial, los negros refieren a cierto tipo de “oficios menores”, y su multiplicación hace presente por omisión, repetición y superposición el uniformado estatuto de los subordinados y oprimidos (Escobar, 2013: 2), en un intento por restituir una imagen posible del cuerpo social exiliado. La evocación del luto con los tules negros de estas prendas hechas también a su medida, construye una masa de contornos difusos, que retacea los cuerpos y los reduce a fantasmática sombra. Cristina Civale interpreta, al respecto que:

Más que sombra, en realidad, lo que crea a la mirada del espectador es una oscuridad (...) tan densa como la incertidumbre a donde esos cuerpos ausentes, pero tan

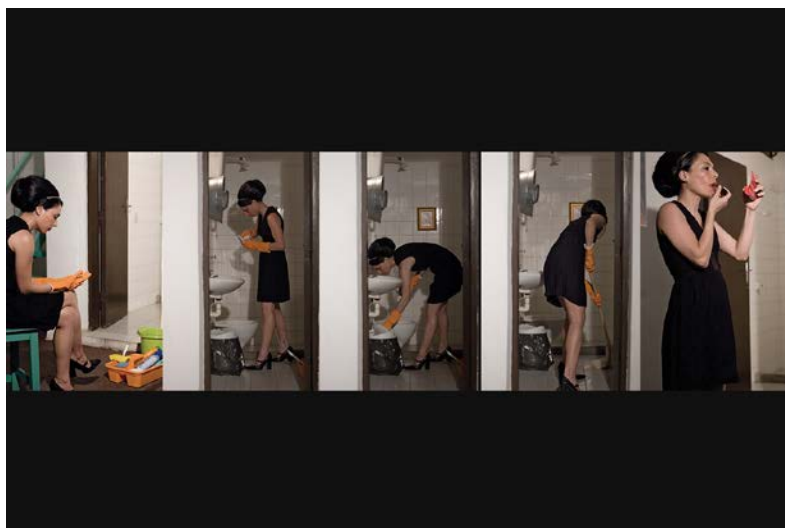
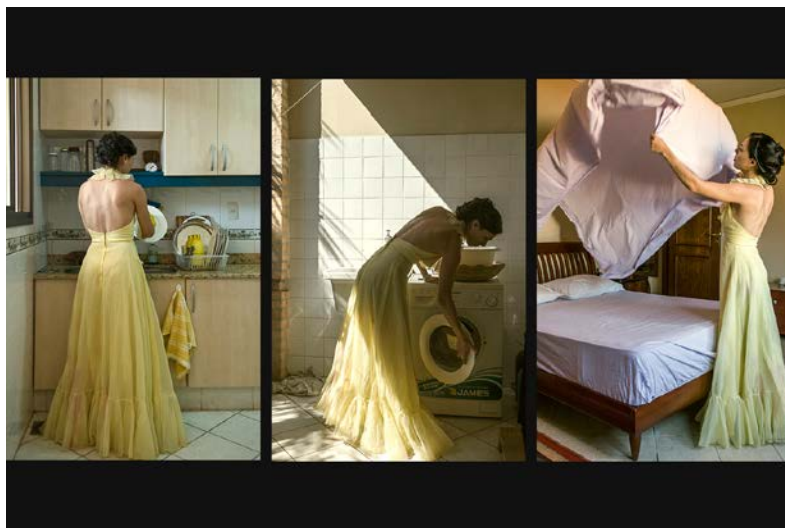


Figura 5 · *Entrecasa* (2008), de Claudia Casarino. Fotoperformance. Fotografía perteneciente al sitio web de la artista

Figura 6 · *Después de vos* (2008), de Claudia Casarino. Fotoperformance. Fotografía perteneciente al sitio web de la artista

presentes en su intento de borrarlos, se han dirigido para continuar con su vida en un entorno que mejore sus condiciones (Civale, 2015:s/p)

Trastornos del Sueño (2011) (Figura 4) es otra de las producciones que abordan la temática de la migración femenina. Fue realizada para ser exhibida en el Museo de Arte Moderno de Argel, y por eso concebida como una pieza capaz de establecer un código común con las mujeres de los *otros lugares del sur*. Se trata una secuencia de trescientos camisones de tul suspendidos, en una paleta que va del blanco al rosa pálido y luego al rojo intenso. La delicadeza y sencillez del diseño, la pureza de las líneas superpuestas que posibilita el montaje y la sutileza del material que a la vez que cubre revela, contribuyen a reforzar el clima de intimidad y femineidad que la misma prenda sugiere: un tipo de vestimenta para ser usada por las mujeres, puertas adentro, en los espacios reservados a la vida privada, y más específicamente los destinados al sueño.

Sin embargo, la acumulación de camisones, así como la progresión cromática habilitan una lectura que parece escalar del sueño a la pesadilla; lectura a la que sólo podemos acceder si la artista nos revela la clave de sentidos últimos de la obra, que ancla en el cliché de lo femenino como análogo a lo volátil y apegado a los mandatos sociales (Colombino, 2013). Casarino construye aquí una línea narrativa que escenifica una vez más el lugar de la mujer migrante, porque “el blanco color de la celebración, de la niña que se hace mujer, de la mujer que se esposa se va tiñendo del color de la sangre cuando su cuerpo llega a ser objeto de un delito” (Civale, 2015: s/p). La obra remite entonces a la ilusión de cara a la posibilidad de nuevos horizontes, así como a las falsas promesas que las colocaban frecuentemente como víctimas de las redes de tráfico de personas. Sobre el particular, Lía Colombino señala:

El tráfico de personas, tan presente en las historias de países periféricos, supone un movimiento económico sólo superado en su ilegalidad por el tráfico de drogas y de armas. Uno de los objetivos de la trata de personas es la explotación sexual. Generalmente mujeres, las personas traficadas son engañadas por otras (muchas veces por personas que conforman su propio círculo social) que les ofrecen un trabajo bien remunerado en algún otro país. Una vez en el aeropuerto (...) son desprovistas de sus pasaportes y llevadas al verdadero lugar de trabajo del cual será ya muy difícil salir. (Colombino: 2013: 2)

3. Poner el cuerpo

Sustituyendo la espacialidad de las instalaciones por el registro fotográfico de acciones performativas, dos obras del año 2008 vuelven sobre la migración y su

naturalizada asimilación a las labores domésticas. En *Entrecasa* y en *Después de vos* (Figura 5 y Figura 6) la artista asume el rol del *ama de casa*, poniendo su propio cuerpo al servicio y cuidado de los otros, en un trabajo tanto autobiográfico como político que sumerge la representación del yo en lo colectivo.

Vestida de gala pero provista de guantes de goma, balde y trapos, limpia los baños, lava la vajilla, tiende las camas. Su cuerpo, devenido herramienta y producto, creador y creación a un mismo tiempo (Alcázar, 2014: 86), manifiesta la enorme tensión que subyace tras esa actividad solitaria y depreciada: porque "...ese rol tan asumido por lo que se entiende por mujer en nuestro medio, el de estar "bien puesta", no se siente cómodo con ese otro rol de mujer trabajadora" (Colombino, 2013:s/p).

En la misma línea, en 2015 la artista presenta un proyecto para participar de arteBA, la paradigmática feria de arte contemporáneo de la ciudad de Buenos Aires, con una performance en la que propone limpiar durante los cuatro días de desarrollo del evento los baños del predio, para encarnar el lugar que el estereotipo imperante asigna a la mujer paraguaya en la sociedad argentina. Aunque la performance no pudo realizarse, el proyecto sigue pendiente.

Reflexiones finales

Desde una concepción performativa, Mieke Bal (2014) postula que el arte participa de lo político no porque pueda representarlo sino porque logra inaugurar un "dominio de agencia, donde es posible actuar y causar efectos" (Bal, 2010: 2). Claudia Casarino lo logra apelando a la capacidad semántica que ofrecen las veladuras de prendas de tul superpuestas y los vestidos despojados de sus cuerpos, para hablarnos tanto de la precarización laboral de miles de trabajadoras desplazadas como para desenmascarar el cliché del estereotipo femenino e inducirnos a reflexionar desde los registros del arte sobre acontecimientos que siempre han querido ser silenciados.

Al materializar la ausencia de los cuerpos, sus instalaciones llevan a cabo una reflexión estética de naturaleza político-crítica, en la medida que sacuden la amnesia general para establecer un lugar de encuentro, donde la historia personal se entremezcla con los duelos y dolores colectivos; un espacio donde lo público y lo privado convergen configurando un entramado singular que en palabras de Nelly Richard no es político o crítico en sí mismo "ya que lo político y lo crítico se definen siempre en acto y en situación, siguiendo la coyunturalidad táctica de una operación localizada, cuya eficacia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se proponen afectar". (Richard, 2009).

Referencias

- Alcázar, J. (2014). *Performance. Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. ISBN-13: 978-607-03-0613-6. México: Siglo XXI Editores.
- Bal, M. (2010) *Of what one cannot speak: Doris Salcedo's political art*. ISBN-13: 978-0-226-03578-9; ISBN-10: 0-226-03578-6. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bal, M. (2014). "Arte para lo político". *Estudio Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* N° 7: Retórica de la resistencia. ISSN: 1698-7470. Disponible en http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf
- BID Banco Interamericano de Desarrollo. (2017) *Demand Solutions: Claudia Casarino*. Video disponible en <https://vimeo.com/210864424>
- Civale, C. (4 de diciembre de 2015). Entre tinieblas. *Página 12 Suplemento Cultural Las 12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10216-2015-12-04.html>
- Colombino, L. (2013). "La elocuencia". Texto curatorial de la exposición homónima de Claudia Casarino en Fundación Migliorisi. Disponible en <http://fundacionmigliorisi.org.py/2013/08/la-elocuencia/>
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. ISBN 10: 8448252640 ISBN 13: 9788448252649 Asunción: CAV/Museo del Barro — FONDEC.
- Escobar, T. (2013). "Cuerpo de obra". Disponible en www.arte-sur.org/wp-content/uploads/2013/02/Cuerpo-de-obra-Ticio.doc
- Gallarini Sienra, V. (2009). "Identidad reconstruida". In *Flor de Camalote* blog de crítica de arte. Disponible en <http://flordecamalote.blogspot.com.ar/2009/01/claudia-casarino-identidad-reconstruida.html>
- Lebenglick, F. (7 de febrero de 2017). El arte político en cuestión. *Página 12 Suplemento Cultural*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/18612-el-arte-politico-en-cuestion>
- Mouffe, Ch. (2005). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica ISBN 978-950-557-703-3.
- Richard, N. (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. ISBN 978-987-1220-78-6. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Cada casa, uma história: arte, comunidade e narrativa de vida no trabalho de Tatianny Leão Coimbra

*Each house, one story: art, community and life
narrative in Tatianny Leão Coimbra's work*

MANOELA DOS ANJOS AFONSO RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista visual e professora universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Goiás; Faculdade de Artes Visuais. Avenida Esperança, s/n, Campus Samambaia (Campus II), CEP: 74690-900, Goiânia, Goiás, Brasil. E-mail: manoelaafonso@ufg.br

Resumo: O objetivo deste artigo é contextualizar três projetos artísticos colaborativos desenvolvidos pela artista Tatianny Leão Coimbra entre 2010 e 2016. Para isso, conceitos como transpedagogia, diálogo e convivialidade são articulados com a finalidade de embasar uma reflexão sobre o papel da narrativa de vida nos projetos da artista. Na conclusão, sugere-se que a narrativa de vida é um dos principais elementos ativadores de seus processos artísticos e constitui a matéria-prima elementar com a qual desenvolve o seu trabalho.

Palavras chave: narrativa de vida / colaboração / artes visuais.

Abstract: *The aim of this article is to contextualize three collaborative art projects developed by Tatianny Leão Coimbra between 2010 and 2016. For this matter, concepts such as transpedagogy, dialogue, and conviviality are articulated in order to support thoughts about the role of life narrative in the projects proposed by this artist. In the conclusion, we suggest that life narrative is one of the main activators of her artistic processes and constitutes the basic raw material with which she develops her work.*

Keywords: *life narrative / collaboration / visual arts.*

1. Compartilhar histórias para criar lugares

Tatianny Leão Coimbra nasceu em 1979 na cidade de Goiânia, Estado de Goiás, Brasil. Ingressou na Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG) em 2007, onde concluiu o curso *Artes Visuais com Habilitação em Artes Plásticas*, em 2010. Neste mesmo ano, ela desenvolveu uma pesquisa focada em práticas colaborativas ligadas à noção de *habitar* (Coimbra, 2010). Porém, dois anos antes Tatianny já havia iniciado experimentações visuais que envolviam a participação de outras pessoas. Naquele momento, projetos artísticos colaborativos desenvolvidos em comunidades, tais como o projeto Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC) e o Ateliê Arte nas Cotas, influenciaram profundamente a sua prática e a compreensão que passou a ter do campo da arte.

No que diz respeito às referências teóricas, Gaston Bachelard (1994) e Yi-Fu Tuan (2013) deram suporte inicial para suas reflexões sobre os conceitos *casa* e *lugar*. Ao aprofundar suas leituras, Tatianny compreendeu que a formação do lugar está ligada às experiências significativas vividas por indivíduos e grupos no espaço (Tuan, 2013). Após estudar a poética do espaço de Gaston Bachelard (1994), Tatianny passou a se perguntar como as pessoas que não tinham uma casa física habitavam os espaços. Assim, em maio de 2010, a artista deu início ao projeto *(En)cantando espaços*, que contou com a participação de um grupo de jovens moradores do Lar Mãe Zeferina, instituição sem fins lucrativos situada no município de Guapó, no Estado de Goiás, que acolhe meninos entre 12 e 18 anos de idade que estão em situação de risco pessoal e social.

Tatianny buscou extrapolar a ideia de “casa” como espaço físico a ser habitado e passou a investigar formas de transformar os cantos indiferenciados que cercavam os jovens participantes do projeto. Como artista, ela gostaria de lhes oferecer meios para que eles mesmos pudessem transformar espaços em lugares e criar “casas” simbólicas onde pudessem habitar. Foi a partir de tais anseios que a artista propôs práticas de desenho e produção de moldes vazados que pudessem estimular os jovens a compartilhar histórias sobre os seus lugares preferidos. Os meninos contaram histórias e as histórias, por sua vez, levaram à produção de imagens. A artista se surpreendeu com a riqueza desse processo, pois as imagens se ligavam às histórias e facilitavam passagens da esfera individual para a esfera coletiva. Em determinado momento, as imagens criadas por cada jovem deixavam de funcionar como chaves individuais e passavam a existir em composições coletivas (Figura 1), transformando-se em plataformas para narrativas mais complexas:



Figura 1 · Projeto (En)cantando espaços, 2010. Composição coletiva a partir de moldes vazados individuais. Lar Mãe Zeferina, Guapó, Goiás, Brasil. Fonte: arquivo pessoal da artista Tatianny Leão Coimbra.

Figura 2 · Projeto (En)cantando espaços, 2010. Intervenção coletiva no galinheiro do Lar Mãe Zeferina, Guapó, Goiás, Brasil. Fonte: arquivo da artista Tatianny Leão Coimbra.

Depois da confecção dos moldes a partir dos desenhos, os testes com tinta sobre papel foram para mim uma surpresa, as imagens surgiam sobrepostas, algumas se completavam como narrativas, outras se repetiam tendendo a abstrações e leituras de outras imagens. Os moldes vazados já não eram de uma só pessoa, todos experimentavam as imagens à procura de um melhor resultado visual. Naquele dia percebi o trabalho individual se tornando coletivo, além de compreender outros conceitos que escapavam da materialidade. Na simples sobreposição de imagens, estávamos sobrepondo também nossa identidade, nossos sonhos e experiências. Aquelas imagens, como nós mesmos, misturavam-se e completavam-se. Histórias que se encontravam para construir uma nova história (Coimbra, 2010: 24).

Na etapa seguinte do projeto, o grupo percorreu os espaços do Lar Mãe Zeferina com a finalidade de escolher um local físico que pudesse ser modificado coletivamente. A artista destaca que ao percorrerem juntos os espaços do Lar “as histórias dos lugares eram contadas pelos meninos a cada parada” (Coimbra, 2010: 27). Por fim, o grupo definiu o galinheiro como espaço a ser transformado (Figuras 2 e 3). Ao final do processo, Tatianny afirmou:

No início, queria entender as referências daqueles que não tiveram uma casa, um canto, e acabei conhecendo meninos moradores de um lar, uma casa-abrigo, que acolhe sonhos e esperanças de uma vida nova. Nesse ninho passageiro, o lugar é como pausa necessária para reflexão e ao mesmo tempo é espaço de liberdade, pois nos permite sonhar alto, desejar novos lugares, imaginar novas possibilidades para a nossa vida (Coimbra, 2010:39).

O projeto *(En)cantando espaços* foi um ponto de partida para outros projetos colaborativos concretizados nos anos seguintes. Em dezembro de 2015, Tatianny realizou um trabalho junto a um grupo de meninas assistidas pelo Centro de Valorização da Mulher (CEVAM), localizado na cidade de Goiânia, em Goiás. Segundo a artista, este foi um projeto mais difícil no que diz respeito à densidade das narrativas de vida que permeavam os fazeres coletivos, pois envolveu jovens meninas que sofriam violência e, portanto, contavam histórias sobre experiências de muita dor física e emocional. Novamente, como ponto de partida, Tatianny propôs sessões dialógicas de desenho. Durante o processo, o autorretrato ganhou especial importância para as meninas e os cabelos obtiveram um lugar de destaque nas conversas e imagens produzidas. Os cabelos se transformaram num potente elemento autobiográfico que despertou histórias, imagens e lugares na forma de cabelos-praça, cabelos-poesia, cabelos-água. Uma das meninas, por exemplo, transpôs a saudade que sentia da praça da cidade onde nasceu para o seu cabelo-praça, ou seja, para uma representação visual e autobiogeográfica repleta de memórias e desejos de retorno. Depois da

fase de criação de desenhos, Tatianny propôs um trabalho coletivo que envolveu fotografia, colagem e pintura mural (Figura 4 e Figura 5). A cada reinvenção visual de si mesmas as meninas podiam refletir sobre quem eram e quem desejavam vir a ser.

Ao mesmo tempo em que desenvolvia o projeto *Autorretratos* com as meninas do CEVAM, Tatianny também trabalhava com um grupo de moradores do Condomínio Palace São Francisco, na cidade de Senador Canedo (Figura 6). Este projeto foi chamado de *Pintura nas Casas* e aconteceu entre novembro de 2015 e julho de 2016. Mais uma vez, as histórias de vida foram o ponto de partida para as ações. Ao invés de propor projetos pré-definidos, Tatianny procurou primeiro investigar o cotidiano dos moradores do condomínio. Foi assim que as histórias passaram a constituir o universo imagético criado por cada indivíduo e foram incorporadas aos fazeres individuais e coletivos (Figura 7, Figura 8 e Figura 9). Tatianny acredita que o “fazer junto” pode despertar a autonomia das pessoas, grupos e comunidades. A artista afirma que o enfrentamento das situações e problemas do cotidiano por meio da convivência e através da mobilização coletiva pode levar, até certa medida, a uma postura mais autônoma e não tão dependente das prefeituras e dos governos locais. Tatianny acredita que o poder de transformação está em nós. Em seus projetos artísticos, ao propor para as pessoas que desenhem, pintem, criem e compartilhem suas histórias, ela espera despertá-las para a força da coletividade, da ajuda mútua e das trocas que levam à melhoria do mundo que as cerca. Este é o pensamento que compõe a essência de sua prática como artista.

2. Criar lugares para “ser mais”

A prática de Tatianny Leão é edificada sobre três pilares: o diálogo, a convivialidade e a prática artística socialmente engajada. Helguera (2011: 77) destaca que artistas e coletivos podem combinar processos pedagógicos com o fazer artístico em trabalhos que buscam oferecer experiências que são claramente diferentes daquelas propostas por escolas focadas numa formação tradicional para as artes. Helguera (2011) explica que em projetos transpedagógicos, ambientes independentes podem ser criados por meio da conexão e entrecruzamento da arte com a educação e a pesquisa. Este processo indica uma forma diferente de fazer artístico no qual a arte não aponta para si mesma, pois está localizada nos processos de troca e de transformação social (Helguera, 2011:81).

As trocas, por sua vez, dependem do diálogo. Diálogo, para Paulo Freire (2011), é um encontro entre seres humanos para pensar e agir criticamente no mundo e com o mundo. Por meio do diálogo, as pessoas podem criar lugares



Figura 3 · Projeto (En)cantando espaços, 2010. Intervenção coletiva no galinheiro do Lar Mãe Zeferina, Guapó, Goiás, Brasil. Fonte: arquivo da artista Tatianny Leão Coimbra.

Figura 4 · Projeto Autorretratos, 2015. Centro de Valorização da Mulher (CEVAM), Goiânia, Goiás, Brasil. Fonte: arquivo da artista Tatianny Leão Coimbra.

para “ser mais” e, assim, transformar as relações sociais de opressão que as envolvem. É importante ressaltar que diálogo é, acima de tudo, um exercício de escuta. É a partir da escuta atenta e profunda que momentos de convívio podem ser criados para que as pessoas possam refletir sobre a sua própria realidade enquanto se esforçam para transformá-la (Freire e Shor, 1987: 13). Portanto, é possível afirmar que as trocas ocorrem quando há diálogo e tal situação cria lugares de convivialidade.

De acordo com Ivan Illich (1973), convivialidade é uma liberdade individual percebida como uma relação entre pessoas e também entre as pessoas com o seu ambiente. Na crítica que o autor faz à produção industrial de massa, ele diferencia as ferramentas conviviais das ferramentas manipuladoras. Tais ferramentas podem ser artefatos, regras, instituições e sistemas tais como a educação, a saúde e a ciência, por exemplo. Neste artigo, considera-se a arte também como uma das instituições e/ou sistemas ativos em nossa sociedade e que ora pode funcionar como ferramenta convivial, ora como ferramenta manipuladora. Segundo Illich (1973:34), as instituições funcionam como ferramentas conviviais quando oferecem a cada pessoa e/ou grupo a oportunidade de enriquecer seu ambiente com os frutos da sua visão, criação e desejo. Do contrário, podem trabalhar como sistemas manipuladores que negam a liberdade de criação e são utilizadas para manter o controle, a centralização e a passividade.

Pode-se afirmar que a prática da artista Tatianny Leão Coimbra é uma ferramenta convivial, ou seja, busca estabelecer lugares de liberdade e de emancipação dos sujeitos. Ao observarmos sua prática através da tríade transpedagogia-diálogo-convivialidade, percebemos que Tatianny Leão também busca criar um lugar específico para existir como artista. Kester (2004; 2011) nota que um grande número de artistas passou a operar em modos colaborativos e/ou coletivos nas últimas décadas e, em muitos casos, seus projetos artísticos foram desenvolvidos fora dos circuitos tradicionais das artes (galerias, salões, bienais e museus) e passaram a existir em comunidades locais, vizinhanças e locais de resistência política com o objetivo de estabelecer diálogos e ativar processos de transformação para além do campo das artes.

De acordo com Kester (2011:9), a proliferação de trabalhos que envolvem participação e/ou colaboração sugere mudanças significativas na forma de se discutir e abordar a natureza das práticas artísticas contemporâneas, uma vez que tais trabalhos desafiam noções de autonomia artística e trazem à tona novas questões éticas, estéticas e epistemológicas. Kester (2004) ressalta ainda que propostas dialógicas podem ampliar nosso entendimento sobre o que a arte pode vir a ser. Tatianny Leão, por meio de suas proposições dialógicas e



Figura 5 · Projeto Autorretratos, 2015. Centro de Valorização da Mulher (CEVAM), Goiânia, Goiás, Brasil. Fonte: arquivo da artista Tatianny Leão Coimbra.

Figura 6 · Projeto Pintura nas Casas, 2015-2016. Condomínio Palace São Francisco, Senador Canedo, Goiás, Brasil. Fonte: arquivo da artista Tatianny Leão Coimbra.



Figura 7 · Casa das pipas. Projeto Pintura nas Casas, 2015-2016. Condomínio Palace São Francisco, Senador Canedo, Goiás, Brasil. Fonte: arquivo da artista Tatianny Leão Coimbra.

Figura 8 · Casa do pastel do Sr. Antonio. Projeto Pintura nas Casas, 2015-2016. Condomínio Palace São Francisco, Senador Canedo, Goiás, Brasil. Fonte: arquivo da artista Tatianny Leão Coimbra.



Figura 9 · Casa do pôr do sol de Luciene.
Projeto Pintura nas Casas, 2015-2016. Condomínio
Palace São Francisco, Senador Canedo, Goiás, Brasil.
Fonte: arquivo da artista Tatianny Leão Coimbra.

conviviais que se desdobram a partir do compartilhamento de histórias de vida, indica que também está em busca de outras formas de “vir a ser”.

No vasto universo da pesquisa narrativa, especificamente no campo das narrativas visuais, as práticas em artes visuais têm funcionado como meio de acesso a histórias de vida. Esin e Squire (2013), por exemplo, realizaram um experimento em colaboração com a artista Chila Kumari Burman, em Londres, com o objetivo de desenvolver um processo de pesquisa e análise de narrativas em conexão com uma proposta artística conduzida junto à comunidade local do bairro East London. Durante esta investigação, Esin e Squire (2013) notaram que práticas artísticas podem catalisar diferentes tipos de narrativas, uma vez que as histórias contadas verbalmente se ligam de diversas maneiras aos processos e materiais utilizados na produção de imagens, situações, ações e/ou objetos. O desafio, neste caso, é compreender o conceito de narrativa de forma expandida, móvel e não sequencial, uma vez que a ideia de “narrativa” pode ir além de sua natureza linear, oral e/ou escrita. No trabalho de Tatianny Leão Coimbra, as narrativas estão profundamente entrelaçadas com os fazeres. Sendo assim, ao investigarmos narrativas de vida no contexto de trabalhos

socialmente engajados, devemos percebê-las em sua forma mais complexa e exercitarmos leituras ampliadas em vários níveis: oral, visual, textual, sonoro, tátil, dentre outros.

Conclusão: Narrativa de vida como matéria-prima

O presente artigo buscou apresentar e contextualizar três projetos artísticos colaborativos desenvolvidos por Tatianny Leão Coimbra entre 2010 e 2016. Buscou-se destacar a importância das histórias de vida para o desdobramento de seu trabalho, bem como chamar a atenção para os aspectos dialógicos e conviviais de suas propostas. As narrativas de vida podem ser compreendidas como dispositivos que ativam os fazeres e auxiliam a artista a construir passagens entre as práticas individual e coletiva, bem como realizar transformações do espaço em lugar. Reconhece-se, portanto, que as narrativas de vida constituem a matéria-prima elementar com a qual a artista desenvolve e concretiza o seu trabalho.

Referências

- Bachelard, Gaston (1994) *The poetics of space*. Boston: Beacon Press. ISBN: 0-8070-6473-4.
- Coimbra, Tatianny Leão (2010) *(En)cantando espaços*. Trabalho de conclusão de curso de graduação (TCC), 58 f. Goiânia: FAV/UFG.
- Esin, Cigdem and Squire, Corinne (2013) "Visual autobiographies in East London: narratives of still images, interpersonal exchanges, and intrapersonal dialogues." *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, ISSN: 1438-5627, Vol. 14 (2), [Consult. 2016-09-28] Disponível em URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs130214>.
- Freire, Paulo (2011) *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. ISBN: 978-85-7753-164-6.
- Freire, Paulo and Shor, Ira (1987) "What is the dialogical method of teaching?," *Journal of Education*, eISSN: 25155741, ISSN: 00220574, Vol. 169(3), pp. 11-31.
- Helguera, Pablo. (2011) *Education for socially engaged art: a materials and techniques handbook*. New York: Jorge Pinto Books. ISBN: 978-1-934978-59-7.
- Illich, Ivan (1973) *Tools for conviviality*. New York: Harper and Row. ISBN: 0060121386.
- Kester, Grant (2004) *Conversation pieces: community and communication in modern art*. California: University of California Press. ISBN: 978-0-520-2339-8.
- Kester, Grant (2011) *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. London: Duke University Press. ISBN: 978-0-8223-4972-3.
- Tuan, Yi-Fu (2013) *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel. ISBN: 8572166629.

O transeunte criador na análise do processo de criação da obra Forty-Part Motet de Janet Cardiff

*The creative passer-by in the analysis of the
process of creation of the work Forty-Part Motet
by Janet Cardiff*

WALTER COSTA BACILDO* & JOSÉ CIRILLO**

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Violinista e Professor de Artes.

AFILIAÇÃO: Instituto Federal do Espírito Santo (IFES). Av. Rio Branco, 50 — Santa Lucia, Vitória — ES, 29056-255, Brasil.
E-mail: walterbacildo@gmail.com

**Brasil, artista plástico.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) Av. Fernando Ferrari, 514 — Goiabeiras, Vitória — ES, 29075-073, Brasil. E-mail: josecirillo@hotmail.com

Resumo: Este artigo indica o público como colaborador na instalação sonora Forty-Part Motet localizada no Instituto Inhotim, Brasil. Para tanto apresenta a obra em questão, aspectos da atuação do público/participante, bem como elementos do projeto poético da artista Janet Cardiff, que englobam o emprego do som como materialidade da obra, a ressignificação do espaço e da memória e o uso de recursos tecnológicos.

Palavras chave: Forty-Part Motet / Janet Cardiff / Inhotim / Processo de criação / Som.

Abstract: This article indicates the public as a collaborator in the Forty-Part Motet sound installation located at Instituto Inhotim, Brazil. In order to do so, it presents the analysed work, aspects of the performance of the audience / participant, as well as elements of the poetic project of the artist Janet Cardiff, which include the use of sound as materiality of the work, the re-signification of space and memory and the use of technological resources.

Keywords: Forty-Part Motet / Janet Cardiff / Inhotim / Creation process / Sound.

Introdução

Apresentamos uma análise do processo de criação da instalação *Forty-Part Motet*, de Janet Cardiff, localizada no instituto Inhotim, Brasil. A artista plástica desenvolve obras sonoras desde a década de 1990 em parceria com seu marido George Bures Miller. Buscamos observar a dinâmica deste trabalho pelo viés do visitante, que neste caso, se coloca como arranjador da proposta da composição diante da característica híbrida em matéria e intenção da obra. Para tanto, apontamos elementos do projeto poético da artista que englobam o emprego do som como materialidade da obra, a atuação do público/participante, a percepção, o espaço, a memória e a consciência, bem como o uso de recursos tecnológicos (Christov- Bakargiev, 2003). Indicamos os encargos que demandaram a criação de uma obra capaz de utilizar o som como matéria, por meio de novos processos estéticos, mediante a transição do ambiente no qual a obra se insere. E que possibilita a conexão entre tempos históricos, uma vez que apresenta o moteto para quarenta vozes *Spem in Alium*, composto por Thomas Tallis no século XVI. Cardiff o dispôs em 40 canais, no qual cada canal reproduz em áudio uma voz do moteto de Tallis. Ao ressignificar essa criação musical, por meio de recursos tecnológicos e dispô-la em instalação, a obra adquire uma dimensão dupla entre o completo e o inacabado, permitindo ao visitante transitar/acessar este limiar, fruto do eixo sonoro.

Assim, objetivamos ampliar o entendimento de como o trabalho da artista em questão utiliza o som na construção de um espaço de interação com o público, bem como o ambiente público no qual a obra se insere, transpondo barreiras limítrofes espaciais e a própria temporalidade e reduzindo o distanciamento do espectador com a obra, e da obra com o mundo que a cerca. À medida que descobre formas de relacionar-se com este ambiente, esse agente interativo constrói novos espaços sonoros singulares que possibilitam a ressignificação por meio de combinações harmônicas, derivadas da variação de pontos de apreciação e aquisição de novos significados aos acontecimentos por meio da mudança de sua visão estética do espaço.

Questionamentos incidem sobre o objeto em questão. Como os elementos constitutivos da obra, sejam estes materiais ou imateriais, o ambiente expositivo, a ordenação dos elementos, a disposição dos canais, o posicionamento e o número de bancos se complementam pela interação desse apreciador/transeunte na criação do espaço sonoro da instalação *Forty-Part Motet*? Como se constituem as tendências e intencionalidades do processo criativo da artista que propiciam o envolvimento deste agente? Assim, pretende-se por meio dessa trabalho indicar pontos no processo criativo da obra que auxiliem na compreensão



Figura 1 · Janet Cardiff, *FortyPart Motet*, 2001. 40track audio installation, installation dimensions variable. Rideau Chapel at National Gallery of Canada, Ottawa. Fonte: <https://www.gallery.ca/whats-on/exhibitions-and-galleries/janet-cardiff-forty-part-motet-2>

Figura 2 · Janet Cardiff, *FortyPart Motet*, 2001. 40track audio installation, installation dimensions variable. Galeria Praça, Instituto Inhotim, Brasil. Fonte: Arquivo pessoal do autor

dos aspectos que levaram a utilização do som na construção deste ambiente interativo, revelando possibilidades de nos aproximarmos de como o espaço sonoro e físico se colocam como matéria edificante nesse projeto poético.

1. A obra

Forty-Part Motet (2001), é uma instalação sonora que foi apresentada pela primeira vez na Rideu Chapel da National Gallery of Canada, Ottawa. De acordo com Carolyn Christov-Bakargiev (2003), a obra fez parte de uma exposição coletiva que continha obras de arte religiosa do Quebec dos séculos XVII e XVIII, uma região do Canadá. A medida que o público adentrava a galeria e se aproximava da capela os sons gradualmente se tornavam mais evidentes. A canção era como uma trilha sonora para as pinturas dos santos, as peças de prata e as esculturas de madeira policromadas que podiam ser apreciadas na exposição *Elusive Paradise*, realizada na primavera de 2001. As vozes dos cantores conduziam os ouvintes a entrar na reconstrução de uma capela de madeira do século XVII, como vemos na Figura 1.

Não podemos afirmar com certeza as motivações que conduziram Thomas Tallis a compor em 1575 uma obra tão magnífica como é moteto à 40 vozes *Spem in alium nunquam habui praeter in te* (Nunca depusitei minhas esperanças mais que em ti). Contudo neste período a música era executada sempre ao vivo, *in loco*, se tratava de um emaranhado harmônico previamente ensaiado, ordenado e previsto pelas instruções contidas nas partituras. A este contexto se somavam os sons não previstos pelo compositor, produzidos seja pela movimentação do público em seus acentos, pelos cochichos, estalar das madeiras ou mesmo pelos erros cometidos pelos coristas durante a execução (Pedrosa & Moura, 2015).

Cardiff se utiliza do moteto de Tallis representando agora os quarenta cantores por meio de quarenta caixas de som, dispostas em uma mesma altura, que personificam coristas de pé. Estas estão organizadas de forma circular, voltadas para o centro, uma formação improvável para um coral barroco. O áudio com duração aproximada de 14 minutos, foi gravado na Catedral de Salisbury, na Inglaterra, e os coristas utilizaram microfones individuais, o que confere certa personalidade a cada canal (Pedrosa & Moura, 2015). Além da música escrita na partitura de Tallis, o áudio, reproduzido por alto-falantes de alta qualidade, contém diálogos, tosses e sons dos passos dos coristas, durante os momentos que antecedem a gravação da obra propriamente dita, estes sons funcionam como um prólogo (Berwick, 2006). Desta forma Cardiff cria uma performance virtual, impulsionada pelo desejo e na tentativa de espacializar a experiência de uma apreciação musical ao vivo (Christov-Bakargiev, 2003).

No Instituto Inhotim, que está localizado na cidade de Brumadinho, estado de Minas Gerais, Brasil, podemos visitar a obra *Forty-Part Motet*, 2001, em exposição na Galeria Praça. Inhotim é um dos maiores centros de arte da América Latina, além de ser um jardim botânico. Possui em seu acervo obras de Arte Contemporâneas produzidas em diversas partes do mundo, que refletem o protagonismo artístico e as reflexões sobre o pensamento estético e social de nosso tempo. A aplicação de conceitos como, forma, cor, estrutura, harmonia, a utilização de novos materiais e a interação são manifestos por meio de poéticas arrojadas e desafiadoras, que promovem uma integração entre a natureza e os ambientes expositivos, o que propicia ao público vivenciar uma imersão contemplativa (Inhotim, 2017).

O ambiente expositivo da Galeria Praça, demonstrado na Figura 2, é composto pelos 40 alto-falantes e por dois bancos ao centro da obra, em uma sala branca, que remete a neutralidade, sem adereços que possam conduzir o apreciador a outras afetos além dos que possam ser despertados pela sonoridade da obra (Pedrosa & Moura, 2015).

A criação musical do século XVI, apresentada por meio de recursos tecnológicos, promove a junção de dois tempos históricos e propicia aos visitantes a possibilidade de fruir inteiramente a obra ou dialogar com suas partes.

2. O transeunte criador

A movimentação do transeunte dentro do ambiente expositivo ao assumir novos posicionamentos possibilitam a percepção de diferentes nuances da obra, a construção de novas perspectivas, e a fruição por meio de uma experiência estética singular.

Para melhor evidenciar essa possibilidade, pensemos em uma escultura sobre seu pódio. Ao circundarmos o objeto podemos perceber detalhes, reentrâncias, frestas, volumes em sua superfície, observar texturas, ornamentos que antes estavam escondidos pela face oposta, visualizar vários pontos e desdobramentos sobre um mesmo objeto. Esta metodologia de apreciação pode ser igualmente aplicada em *Forty-Part Motet*, 2001, que de acordo com o comentário contido na página eletrônica da *National Gallery of Canada* a respeito da obra, pode ser considerada uma escultura sonora (National Gallery of Canada, 2017). Nesta perspectiva o apreciador tem a possibilidade de se utilizar da matéria disponibilizada por Cardiff, o som e o espaço, para acionar dispositivos da memória, de maneira consciente ou não, tornando-se escultor de uma obra única, singular, que possibilita a criação de afetos particulares, proporcionais ao nível de intimidade que este se propõe a ter com cada elemento constitutivo do

ambiente. Sua apreciação pode tomar a totalidade da massa sonora, sugerida pelo posicionamento bancos colocados ao centro dos canais de áudio, ou pela escolha de um dos oito corais, representados pelos agrupamentos do conjunto de cinco auto-falantes, ou parte deste coral, ou ainda, uma das vozes presente nestes corais, como demonstrado na Figura 2. O simples ato de se mover de um ponto para o outro durante a execução do áudio, possibilita novas combinações vocais, percepções harmônicas, timbrísticas, rítmicas, texturais e textuais, das dinâmicas e das tessituras dentre uma gama de afetos que possibilitam incontáveis leituras que o apreciador possa vir a ter. O transeunte-apreciador assim assume a possibilidade de atuar de forma ativa na construção da obra, e não mais como um mero observador, lhe é outorgado o direito de ser um colaborador no desenvolvimento deste trabalho.

Cardiff, assim como John Cage em sua obra 4'33" de 1952, põe em evidência a potencialidade da utilização da presença do apreciador como elemento indissociável para realização da obra. Cage explora em sua composição elementos sonoros produzidos pela plateia, que assiste de seus acentos a performance em execução no palco. A movimentação e a inquietude dos ouvintes, suas respirações, seus bocejos, seus sorrisos e gestos diante da performance se tornam matéria prima na criação de Cage. Este estabelece um novo significado aos espaços tradicionalmente estabelecidos, uma vez que, de onde se espera uma produção sonora intensa e vigorosa, ouvimos apenas o silêncio que permeiam os 4'33' da composição, tornando o palco um local de quietude. Esta se dá na tentativa de demonstrar suas concepções sobre a impossibilidade da inexistência absoluta de som, o que pode ser evidenciado pela massa sonora produzida fora do palco, pelo público, que se torna ao mesmo tempo autor e matéria de uma obra potencialmente única e irreprodutível, pela singularidade do gesto.

Janet Cardiff compartilha de tal concepção, consegue perceber o apreciador como um colaborador no processo de construção de sua obra. Dá a este a oportunidade de ampliar, criar e desvendar novos espaços dentro do espectro dos sons que o envolvem. Sua sensibilidade é aguçada a medida que este transita dentre os 40 canais que reproduzem mais que vozes de um coral. Apresenta uma ambiência especialmente produzida pela utilização de técnicas de gravação e reprodução com tecnologia de ponta, para o momento histórico em que a obra foi concebida. Busca nos conduzir a percepção de uma esfera acústica plena de nuances e que nos possibilitam a imersão na tridimensionalidade do ambiente da gravação, quase que transportando o ouvinte pelos limiares do espaço expositivo, a vislumbrar a experiência de estar dentro da capela de uma catedral gótica, imerso na profusão sonora que invade e permeia o ambiente

durante a apresentação de uma obra da tal magnitude como a composição proposta por Thomas Tallis.

Conclusão

Janet Cardiff evidencia o potencial de transcendência produzido pela manipulação do som enquanto matéria prima de seu trabalho, numa perspectiva intimista que se manifesta mesmo na coletividade do ambiente expositivo. O que se torna possível pela destreza e sensibilidade empregada na manipulação desta massa sonora, com apoio de recursos tecnológicos que possibilitam um alto grau de confiabilidade na reprodução do som. Ela foi uma das primeiras artistas a oferecer fones de ouvido a seu público, o que evidencia o grau de intimidade necessário para fruição de seu trabalho (Pedrosa & Moura, 2015). Trabalho este que está pautado na experiência auditiva e que só pode ser concebido em sua totalidade pelo estabelecer das relações de proximidade, intimidade e colaboração com seu público, transeunte-criador, que uma vez frente as proposições da artista se dispõe e se integra a confluência do ato criador.

Referências

- Berwick, Carly (2006) *Forty Harmonious Voices Drown Out Your Woes: Cardiff at MoMA* [Consult. 2017-12-30] Disponível em URL: <http://www.cardiffmiller.com/press/texts/bloomberg01.01.pdf>
- Christov-Bakargiev, Carolyn (2003) *Janet Cardiff: a survey of works including collaborations with George Bures Miller*. Long Island City, N.Y.: P.S. 1 Contemporary Art Center. ISBN: 0-9704428-3-1
- Inhotim (2017) *Inhotim*. [Consult. 2017-12-23] Disponível em URL: <http://www.inhotim.org.br/>
- National Gallery of Canada (2017) *Forty-Part Motet by Janet Cardiff*. [Consult. 2017-12-25] Disponível em URL: <https://www.gallery.ca/whats-on/exhibitions-and-galleries/janet-cardiff-forty-part-motet-2>
- Pedrosa, Adriano & Moura, Rodrigo (Org.) (2015) *Através: Inhotim*. 2. ed. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim. ISBN: 978-85-61614-12-6

A cidade como lugar de encontro nas intervenções de Louise Ganz

The city as a meeting place in the interventions of Louise Ganz

MÁRCIA MACHADO BRAGA*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual e arquiteta.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248. Centro, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil. mmarcinhamb@gmail.com

Resumo: O presente artigo versará sobre os projetos “Lotes Vagos: Ocupações Experimentais” (2005-2008) e “Banquetes: expansões do doméstico para a rua” (2007) da artista brasileira Louise Ganz evidenciando aquelas questões que envolvem processos de participação e colaboração na construção de intervenções efêmeras no espaço público. Os projetos apresentados atestam um profundo envolvimento da artista com as questões da cidade e do espaço público como local de encontros e trocas.

Palavras chave: Louise Ganz / intervenções / cidade / colaboração / participação.

Abstract: *This article will focus on the projects “Lotes Vagos: Ocupações Experimentais” (2005-2008) and “Banquetes: expansões do doméstico para a rua” (2007) by the Brazilian artist Louise Ganz highlighting those questions that involve participation and collaboration processes in the construction of ephemeral interventions in the public space. The projects presented attest a deep involvement of the artist with the city matters and the public space as a place of meetings and exchanges.*
Keywords: Louise Ganz / interventions / city / collaboration / participation.

Introdução

Louise Ganz nasceu na cidade de Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil) em 1964; é artista visual e arquiteta graduada pela Universidade do Estado de Minas Gerais, Escola Guignard (1991) e Universidade Federal de Minas Gerais (1991) respectivamente. Desde o ano de 2003 Ganz vem desenvolvendo projetos que trabalham na interface entre as duas disciplinas, apoiados em processos que envolvem colaboração e participação com o intuito de criar possibilidades de interação no espaço público.

Os processos de transformação urbana implementados no contexto latino-americano, principalmente a partir da segunda metade do séc. XX, provocaram um deterioro gradual do espaço público e uma conseqüente perda da sua condição inicial de lugar de encontro. Os espaços que deveriam privilegiar intercâmbios e trocas foram sendo substituídos por experiências individualizadas, praticadas em ambientes higienizados e de consumo massivo, como shopping centers ou resorts.

Ganz faz parte de um grupo que inclui artistas, coletivos e pesquisadores que trabalham em colaboração com diversas áreas do conhecimento e assumem as questões da cidade como provocações, como ponto de partida para suas reflexões, explorando as possibilidades de relação que tangenciam campos afins, evidenciando o caráter transdisciplinar característico de grande parte desses processos.

As intervenções “Lotes Vagos: Ocupações Experimentais” e “Banquetes: expansões do doméstico para a rua” buscam problematizar as questões da cidade contemporânea enquanto produtora de encontros e subjetividades a partir de práticas que envolvem a arte relacional (Borriaud, 2009) em sua forma complexa (Morin, 2003).

1. Experimentar uma outra cidade

O projeto “Lotes Vagos: Ocupações Experimentais” foi idealizado por Louise Ganz em colaboração com o arquiteto Breno Silva e desenvolvido durante um período de quatro anos. Trata-se de um projeto colaborativo-participativo que promove a ativação e transformação de espaços ociosos e de propriedade privada em espaços públicos temporários. O projeto está composto por uma série de dezesseis intervenções que foram realizadas entre 2005 e 2008 em duas cidades brasileiras: Belo Horizonte e Fortaleza.

“Lotes Vagos” é um projeto que parte de provocações advindas da realidade da cidade contemporânea, questionando os processos de transformação urbana que vem sendo levados a cabo nas últimas décadas e que estão, em sua maioria, estruturados a partir da lógica do mercado baseada na especulação



Figura 1 · Ganz, Praia, 2006. Intervenção. Fonte: site da artista <https://lganz.wordpress.com/>, 2016.

Figura 2 · Ganz, Lote vago: ocupação urbana experimental 03, 2008. Intervenção. Fonte: site da artista <https://lganz.wordpress.com/>, 2016.

imobiliária e na espetacularização da cidade. Ganz entende que esta maneira de fazer cidade tem como consequências o aumento da situação de segregação e a sensação de medo entre os habitantes. Segundo a artista, “Lotes Vagos” é um projeto de ação coletiva que vai na contramão dessas políticas e propõe outro caminho: “o de realçar uma rede de espaços vazios, que são potenciais de respiração e invenção” (Ganz, 2008).

Na prática, as intervenções ocorrem a partir de um processo que inicia com a realização de percursos pela cidade e mapeamento de possíveis espaços para intervenção. Em seguida, empreende-se mais 4 etapas: 1) encontro com proprietários de lotes para negociar seu empréstimo; 2) encontro com pessoas que queiram desenvolver ocupações nos lotes; 3) desenvolvimento de ideias e projetos para ocupação e uso dos lotes; 4) execução e implantação desses projetos, cujo objetivo é a ocupação temporária dos lotes.

Os tipos de ocupação dos lotes não visam eliminar esse caráter meio abandono, meio memória vegetal, topográfica e arqueológica. Permanece um certo caráter de vago mesmo, senão vira empreendimento. As intervenções são nesse limite, entre vago e propositivo (Ganz, 2008).

As propostas levadas a cabo envolvem os mais diversos tipos de ocupação. Em outubro de 2006 um lote vago da Rua Alagoas em Belo Horizonte, foi transformado em praia e disponibilizado para uso temporário da comunidade local (Figura 1). Já em 2008, um lote da Av. Santos Dumont, também em Belo Horizonte, foi transformado em ateliê de costura temporário e a comunidade local foi convidada a desenvolver um bordado coletivo ao longo 100m de tecido estendido no terreno (Figura 2). No mesmo ano, em outro bairro da cidade, um lote foi transformado em área de descanso a partir da instalação de dez redes de descanso ao longo do terreno (Figura 3). Outras propostas envolveram, por exemplo: a construção provisória de um observatório astronômico em um terraço de um edifício; desenhos feitos com cal a partir de um dispositivo que marcava sobre um lote abandonado a passagem diária dos vizinhos em seus percursos cotidianos; ou ainda sofás feitos a partir da topografia do terreno configurando lugares de descanso e contemplação (Figura 4).

Para sua realização, o projeto “Lotes Vagos: Ocupações Experimentais” contou com recursos recebidos através de um processo de edital público, o que viabilizou a realização das ações e o desenvolvimento de um blog. A plataforma criada conecta pessoas que estão dispostas a ceder um lote para ocupação a outras que têm propostas a serem realizadas e estão em busca de um lugar. Além disto, no blog o usuário encontra informações sobre todas as ações realizadas



Figura 3 - Ganz, Lote vago: ocupação urbana experimental 07,2008. Intervenção. Fonte: site da artista <https://lganz.wordpress.com/>, 2016.

Figura 4 - Ganz, Topografias para descanso e leitura, 2008. Intervenção. Fonte: site da artista <https://lganz.wordpress.com/>, 2016.

no projeto, viabilizando processos de pesquisa através da divulgação facilitada do conteúdo produzido.

2. A mesa como dispositivo de proximidade

Durante um trajeto realizado em um ônibus de linha regular na cidade de Belo Horizonte, Ganz observa uma cena nada habitual: uma mesa na calçada arrumada com toalha e flores. Ao redor da mesa um grupo de pessoas almoçava tranquilamente, conversavam, riam, comiam e bebiam.

Para o meu olhar de passante aquilo despertou um pensamento sobre outros modos de viver o cotidiano nos espaços da cidade. Expandir o espaço da casa para a rua amplia o espaço de vivência e de convívio (Ganz, 2008).

Este acontecimento motivou Ganz a realizar, através de uma nova parceria com o arquiteto Breno Silva e na companhia de alguns amigos, almoços na calçada em frente a sua casa. Nos almoços cada participante era convidado a levar algo para compartilhar ou para compor o ambiente, como: comida, bebida, mesas, cadeiras e até mesmo uma piscina para os pequenos se refrescarem. A expansão dessa prática para outros lugares da cidade deu origem ao projeto “Banquetes: expansões do doméstico para a rua”, cujo produto final trata-se de um vídeo que reúne cinco intervenções realizadas de forma colaborativo-participativa em diferentes locais da cidade de Belo Horizonte.

Os lugares das ações, espaços públicos ou residuais, foram selecionados pelos artistas a partir de caminhadas e passeios em ônibus pela cidade. Os critérios para a escolha dos locais envolviam sua condição de abandono, ociosidade ou características naturais especiais. Assim, uma praça, uma rótula de trânsito, margens da lagoa ou um terreno que recebe uma torre de alta tensão se transformam em espaços potenciais de convívio coletivo.

Na prática o projeto obedece algumas etapas de organização. A busca pelo local, a mobilização da comunidade do entorno, a distribuição de tarefas relacionadas à preparação das comidas e bebidas a serem compartilhadas no banquete e a realização do encontro propriamente dito.

“Banquetes” trabalha junto à comunidade local, estimulando vizinhos e amigos a apropriarem-se de espaços ociosos através de propostas de ocupação inéditas que reproduzem o ambiente doméstico, expandindo, assim, seus limites e provocando um novo entendimento de cidade como um lugar que pertence a todos.

A mesa é um objeto comum a todos e existe na maioria dos interiores de casas do ocidente. Para realizar os banquetes, transportamos a mesa para o lado de fora, para a rua,

praça, ou calçada. Isso provoca um deslocamento nos hábitos cotidianos, construindo-se uma situação que toca àqueles que participam ou que transitam, seja em suas lembranças, seja na descoberta de possibilidades de uso de espaços que não eram antes incorporados dessa forma ao dia-a-dia. A comida é um elemento mediador entre as pessoas, tanto no ato de cozinhar, quanto no de comer. É uma forma de experiência dos sentidos e do prazer que possibilita trocas e a aproximação entre pessoas (Ganz, 2008).

Na primeira intervenção, um grupo de vizinhos esperou o casal de noivos entrar na Igreja e enquanto o casamento era realizado prepararam uma mesa na praça em frente (Figura 6). Ao sair da igreja o casal tem a surpresa desta recepção, cujos doces (algodão doce de várias cores e maçãs do amor vermelhas) foram feitos por uma moradora do bairro. A comunidade comemora junto com o casal a data importante. O segundo banquete acontece em uma pequena praça perto de um abatedouro de frango. A comunidade deste outro bairro traz para a rua cadeiras e mesas e juntos saboreiam um delicioso frango “ao molho pardo”. O lugar escolhido para o terceiro encontro tinha ar bucólico: as margens da lagoa da Pampulha. Nesse bucólico cenário os vizinhos compartilharam mais uma refeição: um leitão assado e salada de alface (Figura 7). A quarta ação aconteceu em uma rua da cidade onde, aos sábados, um grupo de dança se reúne para ensaiar suas coreografias. A mesa montada na rua foi composta por frutas e bebidas refrescantes. E o quinto e último banquete foi realizado entre um grupo de amigos e vizinhos em uma calçada. O cardápio constava de pratos diversos, com formas inusitadas, chamados de pratos escultóricos (Figura 8).

As cinco intervenções realizadas compõe o curta-metragem em vídeo, que foi realizado através dos recursos advindos de edital público patrocinado pelo Programa Petrobras 2005/2006.

“Lotes vagos” e “Banquetes” envolvem metodologias de trabalho semelhantes que levam em conta o contexto local, problematizado a partir de ações disparadas pela artista e pessoas da comunidade e realizados a partir de processos de colaboração. Nesse tipo de projeto a efemeridade é uma característica importante. Os projetos inserem-se no cotidiano das comunidades, oferecendo novas maneiras de experienciar os espaços da cidade e deixando como legado as próprias vivências no espaço. Como afirma Pallamin (2000:24) as obras desse tipo “permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política”.

A participação da comunidade nas ações é fundamental para o êxito do encontro, em que não existe um roteiro a ser seguido e são aqueles que participam do evento que fazem com que ele aconteça de uma forma ou de outra.

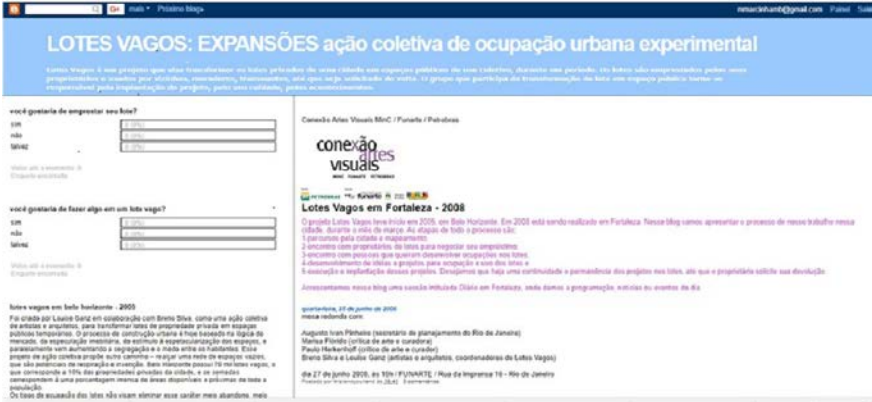


Figura 5 · Ganz, Blog do projeto, 2008. Fonte: Blog do projeto — <http://lotevago.blogspot.com.br>.

Figura 6 · Ganz, Banquetes, 2007. Intervenção. Fonte: site da artista — <https://lganz.wordpress.com/>, 2016.



Figura 7 · Ganz, Banquetes, 2007. Intervenção. Fonte: site da artista — <https://lganz.wordpress.com/>, 2016.

Figura 8 · Ganz, Banquetes, 2007. Intervenção. Fonte: site da artista — <https://lganz.wordpress.com/>, 2016.

Conclusão

Os projetos apresentados atestam o profundo envolvimento da artista com as questões da cidade e do espaço público. Percebe-se, no seu trabalho, um desejo de construir espaços que favoreçam os encontros e estimulem o resgate das relações entre vizinhos, motivando diálogos e reflexões a partir da arte. Essas ações, realizadas através de processos que envolvem a participação e a colaboração, constituem-se, portanto, como acontecimentos, como dispositivos de reinvenção do cotidiano a partir da construção de espaços provisórios de convivência. Os lotes vagos, que recebem através das propostas de intervenção diferentes usos, distanciam-se da maneira como é concebida a cidade atual em seus processos de urbanização. Diferentemente da cidade espetáculo, em “Lotes Vagos” o uso do espaço é construído pela comunidade local como espaço cotidiano, como extensão de suas casas, privilegiando o encontro e a diversidade. O projeto pode ser entendido ainda como uma forma de resistência à medida que propõe outros modos de pensar e fazer o espaço social. Trata-se, como afirma Kinceler (2012), de criar um intervalo, uma pausa na dinâmica da realidade, um espaço-tempo de atuação capaz de provocar devires.

Referências

- Baptista, Luís Santiago; Melâneo, Paula.
Entrevista. Louise Ganz, Contrastes Sul-americanos Perspectivas Críticas. *Revista Arqa*, nº128, Júlio 2011. [Consult. 2017-10-20] Disponível em URL: <http://www.revarqa.com/content/1/868/louise-ganz/>.
- Bourriaud, N. Estética relacional. Buenos aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Ganz, Louise. Site da artista. [Consult. 2017-07-20]. Disponível em URL: <https://lganz.wordpress.com/>, 2016.
- Ganz, Louise. “Lotes vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana Experimental”, *Revista Ars*, v.6, nº11, Revista do Departamento de Arte Plásticas da ECA/USP, São Paulo, 2008. [Consult. 2017-11-15]. Disponível em URL: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000100013&lng=en&nrm=iso
- Ganz, Louise & Silva, Breno. Lotes Vagos: ocupações experimentais. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2009.
- Ganz, Louise & Silva, Breno. página eletrônica do projeto Lotes Vagos: Expansões ação coletiva de ocupação urbana experimental, 2008. [Consult. 2017-07-20] Disponível em URL: <http://lotevago.blogspot.com.br>.
- Kinceler, José Luiz. Relatos de um jogo: Panorâmica Monte Serrat — Uma experiência em Arte Relacional em sua forma complexa. *Anais da Anpap*, 2012. [Consult. 2017-05-06] Disponível em URL: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio6/jose_luiz_kinceler.pdf.
- Morin, E; Ciurana, E.R; Motta, R.D. Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO. 2003.
- Pallamin, Vera. Arte Urbana: São Paulo Região Central (1945-1998): Obras de caráter temporário e permanente. São Paulo, Fapesp: 2000.

Mecanismos de Transformação na Obra de Susana Anágua

Mechanisms of Transformation in the Work of Susana Anágua

TERESA PALMA RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, artista visual

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: teresa.palma@campus.ul.pt

Resumo: O presente artigo pretende analisar a forma como, na sua obra, Susana Anágua cria analogias metafóricas ou simbólicas entre os elementos naturais, sistemas orgânicos ou estruturas sociais e humanas, e os objetos industriais construídos, modificados, mecanizados ou esquematizados. Essas metáforas são construídas através de uma espécie de processo de reciclagem do sentido, do significado e da funcionalidade do objecto industrial.

Palavras chave: arte / ciência / escultura / instalação / vídeo.

Abstract: *The aim of this paper is to analyze Susana Anágua's work to see how she creates metaphorical or symbolic analogies between the natural elements, organic systems or social and human structures, and the constructed, modified, mechanized or schematized industrial objects. Those metaphors are constructed through a kind of recycling process of the sense, the meaning and the functionality of the industrial object.*

Keywords: *art / installation / science / sculpture / video.*

Introdução

O modo como os sistemas funcionam; as estruturas; os organismos; os mecanismos do universo (sejam eles de ordem natural, artificial ou conceptual) parecem estar subjacentes a alguns dos trabalhos de Susana Anágua, a partir de um dado momento da sua trajetória artística. A máquina e o ser humano, os contrastes ou as semelhanças entre a Natureza e o engenho, a transformação da matéria, o movimento e a energia, são ideias constantes na sua obra.

Susana Anágua (n. 1976) é licenciada pela ESAD (Caldas da Rainha). Em 2008-09 concluiu o mestrado em *Digital Arts*, na Universidade de Artes de Londres (Camberwell College of Arts), como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Presentemente desenvolve uma investigação de doutoramento em Processos Artísticos Contemporâneos na UERJ (Brasil).

Tem colaborado, desde 2001, com os departamentos de Serviço Educativo de espaços museológicos, como o CAM-JAP (FCG), o Museu Berardo, o Museu da Eletricidade, entre outros.

Atualmente, é representada pela galeria brasileira *Graphos: Brazil*. Do seu currículo, destaca-se a recente exposição individual em Lisboa, intitulada *Des-terro* (no MNAC — Museu do Chiado).

No seu percurso artístico, Susana Anágua tem vindo a trabalhar diversas vezes em colaboração com outros artistas. Com Ana João Romana (n. 1973) realizou, entre outros projetos, *Matinha* (de 2009), um trabalho sobre os gasómetros da Fábrica de Gás da Matinha (na antiga Zona Industrial do Porto de Lisboa). Este trabalho foi concebido num período de viragem do pensamento criativo de Susana Anágua, que corresponde a uma perspectiva diferente na análise da relação homem/natureza/máquina.

O objetivo deste artigo é observar de que modo, mediante a apropriação de objetos artificiais, ou estruturas industriais, Susana Anágua promove analogias, metafóricas ou simbólicas, entre esses objetos e os elementos da Natureza, sistemas orgânicos, ou as estruturas sociais e humanas.

1. "The universe is a 'mechanism'."

A frase anterior é de Leo Marx (2000:165) e foi publicada em 1964 no livro *The Machine in the Garden*, no qual o autor analisa o impacto do desenvolvimento científico-tecnológico na cultura e na sociedade americana dos séculos XIX e XX. A temática do livro centra-se na ideia de invasão do mundo rural pela industrialização; deste modo, o meio urbano, extremamente mecanizado e fragmentado, deu origem ao aparecimento de sentimentos bucólicos que encontraram expressão na Literatura durante o modernismo.

De modo contraditório, foi também nesta época, observada por Leo Marx, que a Arte incorporou novos materiais e dispositivos técnicos, usando equipamentos mecânicos para produzir objetos artísticos e inéditas formas de expressão (como é o caso do cinema, ou da fotografia — linguagens artísticas importantes como referências no trabalho de Susana Anágua).

A noção de “máquina do mundo” newtoniana, ideia que se converteu “na metáfora dominante da era moderna” (Capra, 2002:49) tornou-se substancialmente mais complexa na segunda metade do século XX.

Nos anos 60, quando Leo Marx escreveu o seu livro, a noção de *máquina* tinha-se tornado ambígua e subjetiva, era já tanto um objeto de *fetichismo*, como um elemento simbólico da ideia de destruição do *natural* e de substituição do *humano*, gerando sentimentos contraditórios, entre o desejo e a angústia, a apologia e a desconfiança.

Em 1968, Pontus Hultén comissariou uma exposição no MoMA (Nova Iorque), intitulada *The Machine as seen at the End of the Mechanical Age*, que mostrava já esse duplo posicionamento por parte dos artistas, cujas atitudes perante a *máquina* iam desde a “devoção e até mesmo idolatria, ao pessimismo e desespero mais profundo” (*Press Release, no.123, 27 November 1968, 1968*).

2. Um mundo em transformação

Inseridas numa estética “pós-moderna” (num tempo de crise das grandes ideologias, descrença nas utopias tecnológicas, desindustrialização da Europa, hegemonia do electrónico e digital, sobre o mecânico), a maioria das obras de Susana Anágua têm a particularidade de integrarem e conjugarem ideias antagónicas, expressando ambiguidades, como que numa justaposição paradoxal, traduzindo um certo fascínio pela atração de polos opostos: o engenho e a matéria-prima, o artificial e o natural, o material e o imaterial, o objeto em movimento e o objeto imóvel...

O seu *modus operandi* é também diverso, vai desde o desenho, à escultura, à fotografia, ao vídeo, à instalação *site-specific* e à vídeo-instalação (por vezes articulando entre si algumas destas diferentes linguagens) (Figura 1 e Figura 2).

No interesse de Anágua pela *máquina*, enquanto objeto estético, parece estar implícita toda a herança da História da Arte da primeira metade do século XX. O Futurismo, o Dadaísmo, o Construtivismo, entre outras vanguardas, foram movimentos incontestavelmente importantes que revolucionaram e agitaram o pensamento da época e abriram múltiplos caminhos na Arte (na qual o objeto industrial, o objeto de consumo, o objeto reproduzido em massa ascendeu à categoria de objeto sagrado); porém, os arrojados *ready-made* são hoje uma espécie de “correntes de ar” que ficaram cativas nas climatizadas salas de museus (que a artista tão bem conhece).

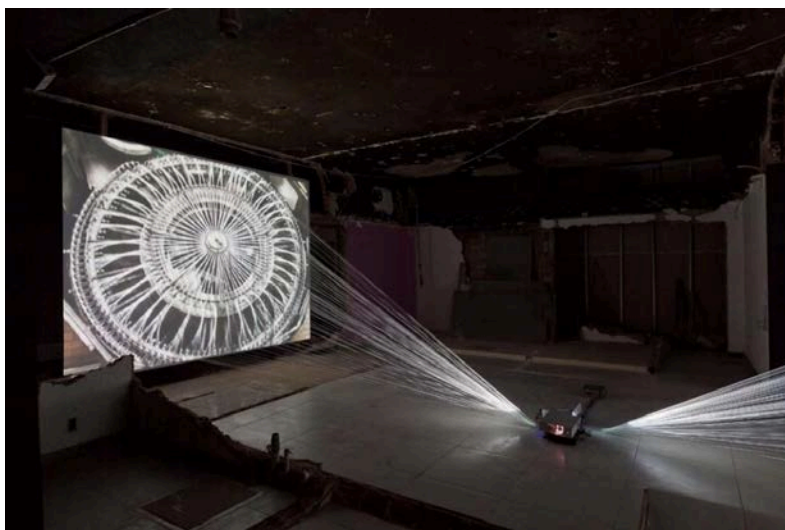


Figura 1 · Susana Anágua, 2008, *Cinética do Silêncio*, instalação no Mosteiro da Batalha, Portugal. Fonte:

<http://www.projectomap.com/artistas/susana-anagua/>

Figura 2 · Susana Anágua, 2008/12, *(Ir)Reversible Systems III*, Double side version, Galeria Graphos: Brazil, Rio de Janeiro, 2012. Fonte: <https://anagua.wordpress.com/video/iiii/>



Figura 3 · Susana Anágua em colaboração com Ana João Romana, *Matinha*, 2009. Fotografia de Eduardo Ribeiro. Fonte: <http://www.edgeprojects.net/matinha/>

Figura 4 · Susana Anágua em colaboração com Ana João Romana, *Matinha*, 2009. Fotografia de Eduardo Ribeiro. Fonte: <http://www.edgeprojects.net/matinha/>

A emoção de Susana Anágua perante a *máquina*, o *aparelho*, a *fábrica* é, então, impregnada pela desoladora e melancólica ideia de obsolescência que o *progresso* impõe a si mesmo. A *máquina* não escapa ao ciclo de vida e de morte; as “máquinas”, tal como os seres humanos, não são imortais nem infalíveis.

A ciência e a tecnologia estão conscientes de que a Natureza não é uma fonte inesgotável de recursos e de que a aparentemente útil matéria sintética que ontem foi fabricada, é hoje supérfluo desperdício. Por essa razão, os mecanismos de transformação pensados pela artista — cabos de alta tensão que se convertem em mangueiras por onde passa água, feixes de luz materializados em fios de algodão — fazem já parte de um posicionamento que ultrapassa o simples interesse pela “estética da máquina” (Broeckmann, 2016), uma tendência, que levou variadíssimos artistas a construir mecanismos até ao anos 60.

As obras de Susana Anágua posicionam-se já num contexto de desvio, imbuídas do espírito de uma contemporânea mudança de paradigma, referida por Andreas Broeckmann (2016) em *Machine Art in the Twentieth Century*, que inclui as questões e preocupações de ordem ecológica.

3. A velha máquina como metáfora da falência

Em *O Anti-Édipo* (1972), de Félix Guattari e Gilles Deleuze, a identificação do sujeito com uma máquina, uma “máquina desejante” (Deleuze & Guattari, 1985), produtora e reprodutora, ligada a outras máquinas dentro de um vasto sistema, trouxe novas premissas para o entendimento das relações homem/natureza, homem/máquina, indivíduo/comunidade, ou organismo/mecanismo.

Guattari lembra, em *Machinic Heterogenesis* (1994), que a relação homem/máquina tem sido objeto de pensamento desde o início da filosofia, acrescentando que Aristóteles considerava que o propósito da *techné* era criar aquilo que parecia ser impossível encontrar na natureza.

As preocupações ecológicas surgiram com a tomada de consciência de que não existe a distinção homem/natureza (Deleuze & Guattari, 1985: 14). As artificiais criações humanas existem dentro de um todo, num ecossistema natural modificado, o que exige um maior sentido de responsabilidade na construção de novas criações, reduzindo o desperdício, reutilizando-o, ou reciclando-o.

As *máquinas* que deixaram de ser produtivas não são biodegradáveis...

Em *Matinha* (de 2009) (Figura 3), Susana Anágua e Ana João Romana — sem explorarem conteúdos morais da desindustrialização (EDGE projects, 2017) — evidenciam a obsolescência de uma antiga estrutura industrial, os gasómetros da Fábrica de Gás da Matinha. Estruturas como esta, que outrora fizeram das paisagens que continham fábricas, verdadeiros “organismos” vivos, dando origem



Figura 5 · Susana Anágua em colaboração com Ana João Romana, *Matinha*, 2009. Fotografia de Eduardo Ribeiro. Fonte: https://issuu.com/arteportugal/docs/matinha_catalogue_

Figura 6 · Susana Anágua em colaboração com Ana João Romana, *Matinha*, 2009. Fotografia de Eduardo Ribeiro. Fonte: <https://eduardosousaribeiro.weebly.com/encomendas-vaacuterias.html>



Figura 7 · Susana Anágua em colaboração com Ana João Romana, *Matinha*, 2009. Fotografia de Eduardo Ribeiro. Fonte: <https://eduardosousaribeiro.weebly.com/encomendas-vaacuterias.html>

Figura 8 · Susana Anágua em colaboração com Ana João Romana, *Matinha*, 2009. Caixa/arquivo (28,5 x 31,6 x 9 cm). Fotografia de Eduardo Ribeiro. Fonte: <http://www.edgeprojects.net/matinha/>

a comunidades reunidas sob uma mesma identidade operária, estão hoje transformadas numa espécie de esqueletos, monumentos à memória e à história dos territórios e das suas gentes.

A Fábrica de Gás situada em Cabo Ruivo, inaugurada em 1944 (Folgado e Custódio, 1999), laborou até 1998 (ano em que se realizou a *Expo'98*).

A demolição da antiga fábrica só se realizou plenamente no ano de 2007, subsistindo até hoje as estruturas dos seus quatro gasómetros.

Jorge Custódio e Deolinda Folgado chegaram a expressar o desejo de que a Fábrica da Matinha se tornasse “um local de investigação científica” (1999:190). A revalorização e reabilitação desta ruína, revestindo-a de um outro significado, seria algo certamente benéfico para atenuar o sentimento de perda e nostalgia perante a imponente presença destas estruturas cilíndricas na paisagem de Marvila, que se constituem como um dos grandes símbolos do passado industrial deste território e da desvanecida identidade operária de Lisboa Oriental.

Tal como acontece em outras das suas obras, em *Matinha*, Susana Anágua opera a conversão do significado do objeto/estrutura industrial, convertendo o técnico em estético, transformando o seu valor simbólico.

Em primeiro lugar, porque utiliza a estrutura arquitectónica como um *ready-made*, como uma monumental escultura, que a artista nos faz percorrer, circularmente, através de um vídeo (Figura 4).

Em segundo lugar, porque, em colaboração com Ana João Romana, explora a relação entre o *material* e o *imaterial*. Neste trabalho está explícita a ideia de património material — a antiga estrutura fabril, o testemunho de arqueologia industrial — e o património imaterial — as memórias de antigos trabalhadores. A memória daquele local foi inscrita na própria arquitetura (Figura 5, Figura 6 e Figura 7). É o “impalpável tornado físico” (Fazenda, 2009:30).

Esta obra resulta num conjunto de fotografias e um vídeo que documentam ou, melhor dizendo, complementam a intervenção *site-specific*. A composição musical do vídeo é da responsabilidade de *8551120 Assemblage Project* e a narração, em língua inglesa, é feita por Bob Grisp.

Uma vez que a instalação *site-specific* é inacessível, as fotografias e um leitor de DVD contendo o vídeo, são guardados numa caixa, que se constitui como objecto artístico em si (Figura 8). Trata-se de um repositório da obra, um arquivo, uma urna.

Conclusão

Não obstante a solidez ou opacidade das matérias com que Susana Anágua trabalha, das estruturas que constrói, na escultura, no vídeo, na instalação ou no desenho, existe uma delicadeza poética que contrasta muitas vezes com a

consistência dos materiais, ou a utilidade prática das ações, ou fenómenos, a que a artista dá relevo.

Esquemas de sistemas mecânicos transformam-se em desenhos, artificiais *naturezas mortas*; raios de luz transformam-se em fios, como filamentos ordenados de uma fábrica de tecelagem; quixotescas torres eólicas na paisagem, são gigantes solitários...

No caso de *Matinha*, essa poética está na ideia de transformação simbólica do gasómetro em escultura, em monumento.

O percurso circular pela estrutura fabril acentua a noção de um movimento cíclico, como o movimento de rotação e translação da Terra. Os quase fantasmagóricos sons remetem-nos para os mecanismos, mais oleados, ou mais enferrujados, da velha máquina, da antiga fábrica quando ainda estava em funcionamento, na qual equipamentos e operários laboravam em conjunto, dia após dia, anos a fio, como rodas dentadas de uma mesma engrenagem.

Existe, a meu ver, uma componente ecológica nas obras de Susana Anágua, que traz associada a noção de *reciclagem*. É através dessa ideia de *reciclagem* — que umas vezes se apresenta como um reciclar de sentido, outras como um *loop*, uma lógica cíclica de repetição — que surge a metáfora: uma ideia de ciclo de vida e de morte, de memória do que foi vivo e produtivo e da nostalgia perante os seus restos mortais.

Referências

- Broeckmann, Andreas (2016) *Machine Art in the Twentieth Century*. Cambridge: MIT Press.
- Capra, Fritjof (2002) *O Ponto de Mutação*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (1985) *El Anti-Édipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- EDGE projects (2017) *Matinha*. [em linha] Disponível em URL: <http://www.edgeprojects.net/matinha/> [Consult. 2018-01-04].
- Fazenda, Maria do Mar (2009) “Festina Lente (Apressa-te Devagar)”. In Romana, Ana João e Anágua, Susana (2009) *Matinha*. Lisboa: arteportugal, pp. 30-33.
- Folgado, Deolinda e Custódio, Jorge (1999) *Caminho do Oriente: Guia do Património Industrial*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Guattari, Félix (1994) *Machinic Heterogenesis*. In Conley, Verena Andermatt (1994) *Rethinking Technologies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 13-27.
- Marx, Leo (2000) *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press.
- Press Release, no. 123, 27 November 1968*. (1968). [PDF] New York: The Museum of Modern Art. Disponível em URL: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326596.pdf [Consult. 2018-01-04].
- Romana, Ana João e Anágua, Susana (2009) *Matinha*. Lisboa: arteportugal.

Michael Chapman entre galáxias explosivas

Michael Chapman among explosive galaxies

ROSELI APARECIDA DA SILVA NERY*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil Artista Visual e Professora universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande (FURG); Instituto de Letras e Artes (ILA); Área de Artes; km 08,, Av. Itália — Vila Maria, Rio Grande — RS, Brasil. E-mail: roselinery@terra.com.br

Resumo: Michael John Chapman nasceu na Inglaterra em 1948. Dentre as múltiplas experiências artísticas vivenciadas pelo artista, que incluem desenhos, pinturas, artes de ação, poesia e mais recentemente a fotografia, destacamos neste artigo a pesquisa do Professor Michael Chapman acerca da experiência estética promovida pelo olhar atento as coisas banais, bem como a composição aleatórias decorrentes do descarte de resíduos industriais humanos encontrados em ambientes naturais como a Praia do Cassino, balneário próximo a residência do artista.

Palavras chave: resíduos / estética / fotografia.

Abstract: *Michael Chapman was born in England in 1948. He had many artistic experiences, include drawings, paintings, action arts, poetry and more recently photography. But in this article, I focused about the Michael Chapman's research on the aesthetic experience promoted by look at the banal things as well as the random composition arising from the disposal of human industrial waste found in natural environments like Cassino Beach, seaside resort near the artist's residence.*

Keywords: *waste / aesthetics / photography.*

Introdução

Michael John Chapman nasceu na Inglaterra em 1948. Dentre as múltiplas experiências artísticas vivenciadas pelo artista, que incluem desenhos, pinturas, artes de ação, poesia e mais recentemente a fotografia, destacamos neste artigo a pesquisa do Professor Michael Chapman acerca da experiência estética promovida pelo olhar atento as coisas banais, bem como a composição aleatórias decorrentes do descarte de resíduos industriais humanos encontrados em ambientes naturais como a Praia do Cassino, balneário próximo a residência do artista.

Importante ressaltar que Michael Chapman, hoje aos 69 anos, é professor do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande — FURG e apresenta-se como memória viva de acontecimentos importantes da história da arte da década de 60, principalmente pela sua participação na comunidade *The Exploding Galaxy*, uma confluência de artistas transmídia criada pelo artista filipino David Medalla em Londres em 1967 que proporcionou a sua convivência com artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica e também no grupo *Zanzibar Films*, um coletivo de cineastas atuantes no final da década de 60, centrado em Paris.

As deambulações de Michael Chapman pela cidade em busca de aparecimentos estéticos entre coisas descartadas e aleatórias, objetos interessantes e quiçá repulsivos teve início em Londres por ocasião das atividades do *Exploding Galaxy*. Atualmente, no Brasil, as deambulações de Michael encontram lugar também na orla da Praia do Cassino. As provocações do artista se apresentam em fotografias nas quais se configura o convite à reflexão sobre a arte, a beleza, a estética e a repulsa pelo que seriam resíduos descartados, lixos (Figura 1) e coloca em dúvida o sentimento entre a beleza e a aversão defendendo que a “estética não é politicamente correta”.

1. Michael Chapman, de Londres para a Praia do Cassino

Ao relatar dados biográficos neste artigo, não se pretende enfatizar a vida do artista, mas sim trazer dados pontuais significativos para o entendimento da sua obra e de seu olhar a respeito das coisas do mundo. Tendo nascido e vivido sua infância em Londres, Michael Chapman estudou também na Alemanha onde fez sua graduação em Artes Visuais na Universität der Kunste Berlin (1981), e mestrado em Artes Visuais Universität der Kunste Berlin (1983). Já seu doutoramento aconteceu em 1999, no Brasil, quando o artista já era professor na Universidade Federal do Rio Grande — FURG e desenvolvia suas atividades docentes junto ao Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Sua pesquisa na Universidade Federal de Santa Catarina — UFSC teve como temática o ensino de Artes Visuais sobre a qual desenvolveu o projeto *Melhoria da Qualidade de Ensino*.



Figura 1 · Michael Chapman, *A estética não é politicamente correta* (Praia de Cassino), 2005. Fotografia Digital. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão (RS). Cortesia do artista.

Figura 2 · Michael Chapman, *Entre o prazer e o repúdio* (Praia do Cassino), 2005. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão (RS). Cortesia do artista.

Importante ressaltar que parte de sua produção, mais especificamente o conjunto de trabalhos fotográficos de que se trata este artigo, surgiu também a partir de saídas de campo realizadas com estudantes da FURG, que tinham o objetivo maior de proporcionar experiências estéticas para os estudantes e que estas experiências pudessem fomentar suas produções artísticas pessoais e também ampliar possibilidades de situações pedagógicas para os futuros arte educadores.

Michael Chapman viveu sua infância em Londres e seu cotidiano de criança abarcava uma cidade imbuída de destroços oriundos da Segunda Guerra Mundial. Segundo o artista:

os entulhos das casas continuaram presentes, eram lugares misteriosos e assombrados, que serviam de pátio de recreio para nossas brincadeiras e imaginário que pressentia, ainda, a possibilidade de encontrar nas ruínas os restos de um corpo escondido (Chapman, 2017).

Este olhar infantil para as coisas cotidianas, sem importância e não usuais, possivelmente fomentaram a imaginação criativa para buscar brinquedos e brincadeiras, e também a própria produção como artista, manifestada na sua adolescência durante os anos de 1960 quando atuava na comunidade *The Exploding Galaxy*, uma confluência de artistas transmídia constituída em Londres pelo artista filipino David Medalla. O grupo exercia atividades diversas que intencionavam examinar e avaliar todos os aspectos da vida, de forma livre e de espontânea vontade das pessoas envolvidas (Chapman, 2015) entre elas, buscar resíduos descartados pelas ruas e em lugares e edificações abandonadas. Os materiais coletados eram analisados e ressignificados.

Dar novo sentido aos objetos encontrados é o que o artista faz na série de fotografias infográficas de 2005 originadas de deambulações pela Praia de Cassino, intitulada “Endscapes” (Figura 1, Figura 2, Figura 3 e Figura 4). A Praia do Cassino tem uma paisagem de relevo plano e é uma faixa litorânea de aproximadamente 240 km.

Os trabalhos fotográficos de Michael Chapman, entrelaçam: a referência da natureza, elementos industrializados e descartados, e a pós-produção de imagens fotográficas nas quais o artista acrescenta textos. São trabalhos bidimensionais dispostos em parede e fazem alusão a outra prática do artista com referência à pintura, coloca-se como uma janela para a natureza, janela esta que contem filtros propostos pelo artista com palavras que complementam a obra e nos fazem pensar.

2. Arte de resíduos esteticamente interessantes

Este olhar diferenciado para as coisas cotidianas sem valor, e sua ressignificação

já a muito tempo anunciado por Marcel Duchamp através dos *ready mades*, que aparece nos trabalhos de Michael Chapman, está também em uma série de artistas que se dispõem a praticar esta ação em suas produções.

Nos anos de 1960, época em que Michael Chapman se dedicava às ações de coleta do Exploding Galaxy, no Brasil, as questões do objeto na arte já estavam presentes em muitos trabalhos, como os dos artistas Farnese de Andrade, Nelson Leirner, Hélio Oiticica e Lygia Clark, apenas para destacar algumas representações. Michael Chapman chegou a conviver com Helio Oiticica e Lygia Clark quando estes artistas tiveram passagens pela Europa. Daisy Peccinini, aponta

a reviravolta que o objeto sofreu, onde artistas propuseram uma arte que expressasse a realidade dinâmica do mundo contemporâneo e industrializado, onde os recursos tradicionais da linguagem da pintura e da escultura foram considerados superados e aos objetos se atribuiu importância maior (Peccinini, 1980:13)

Contudo, percebe-se que a importância do objeto na arte e as reflexões acerca do assunto já se apontava na adolescência de Michael Chapman e perdura até os dias de hoje.

Para dialogar sobre o uso de resíduos na arte ressaltamos aqui o trabalho do artista Antony Gormley, mais especificamente a obra *Waste Man*, Figura 5.

Waste Man é uma escultura gigantesca de aproximadamente 25 metros de altura. Foi construída na região balneária de Margate, na Flórida, Estados Unidos. Para sua construção foram utilizadas 30 toneladas de resíduos domésticos, como camas, mesas, cadeiras de jantar, assentos de sanitários, mesas, pianos e outros lixos que foram recolhidos pelo serviço de eliminação de resíduos da região. A escultura fez parte do filme *Exodos day*, no qual após ser construída a peça é incendiada e consumida pelo fogo em apenas 35 minutos. Assim como o trabalho de Michael Chapman na série "Endscapes", Gormley traz ao debate a construção da obra de arte com resíduos industrializados, descartados pelas pessoas, ou seja, lixo. Ao olhar desatento e distante, poderia-se imaginar uma simples e enorme escultura em madeira nobre, encomendada especificamente para a obra do artista. Mas, ao se aproximar, percebemos ao detalhe o emaranhado de coisas velhas e quebradas, inúteis. O conjunto é uma forma humana interessante e quem sabe pode provocar repulsa. Ambos artistas aproximam o espectador pela harmonia formal típica da arte e ao mesmo tempo os afastam ao perceber a origem dos objetos.

3. A fotografia nos trabalhos de Michael Chapman

Através dos trabalhos em fotografia, Michael oferece diferentes maneiras de ver,



Figura 3 · Michael Chapman. Sobras de oferendas (molhes da barra, Rio Grande), 2006. Fotografia Digital. Fonte: Chapman, 2015.

Figura 4 · Michael Chapman, *Sim Senhor* (molhes da barra, Rio Grande), 2006. Acervo Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS).



Figura 5 - Antony Gormley. Waste Man. 2006.

Fonte: <http://www.antonygormley.com>,

Acesso em 10/12/2017.

cujas imagens têm referência nas relações humanas com a natureza e os objetos residuais, banais, industrializados, descartados ou esquecidos. Neste sentido, Susan Sontag ao defender a fotografia como uma gramática nos diz que:

ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver (Sontag, 2004, p. 13).

O trabalho de Michael oferece uma maneira diferenciada de ver e pensar sobre resíduos industrializados, lixo, que é totalmente orientada pelo seu olhar, o qual através da fotografia está compartilhado com o espectador e pode induzir outras possibilidades visuais dependentes da experiência de cada um. As fotografias concentram em si, questões ambientais, questões formais inerentes da arte, como planos, linhas, cor, texturas (Figura 2), além das formas escritas que remetem a meta poemas criados pelo próprio artista. Além disso a ação de Michael é política, como argumenta o próprio artista:

A estética não é politicamente correta. O conflito que surge quando se veem os objetos de lixo dispostos na praia pode ser pensado da seguinte maneira: a experiência estética estimulada pelo olhar desprevenido ao encontrar dejetos na praia, noutro momento pode se transformar numa atitude de repúdio e condenação pelo descaso alheio (Chapman, 2015).

A fotografia, principalmente a digital, é a linguagem que permite esta concentração de elementos em um único lugar, acrescenta-se, modifica-se, induz-se o espectador e se oferece possibilidades de fruição. Ao mesmo tempo ela mantém seu referente que determina a origem dos elementos da imagem, a natureza que abriga aquilo que descartamos. Percebemos no trabalho do artista a essência primeira da fotografia, quando evoca seu caráter documental, de testemunho de fatos ocorridos e como espelho do real, mas também como ferramenta de transformação, pois segundo Philippe Dubois:

a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também culturalmente codificada (Dubois, 2004:26)

Este fato identifica as ações de Michael Chapman que tem origem no seu fazer profissional em deambulações e saídas de campo, pelo ambiente da praia onde reside. O trabalho é testemunhal e pode ser interpretado como um alerta ao consumo e ao descarte irresponsável, ou, simplesmente como achados aleatórios composicionais interessantes nos quais o autor enxerga potencial artístico e estético e acrescenta sua visão de mundo em palavras e objetos.

Conclusão

Michael Chapman através da sua produção artística, principalmente as fotografias digitais, contempla questões interessantes para o debate da arte contemporânea das quais destacamos o meio ambiente e os objetos. Objetos encontrados, configurações estéticas aleatórias construídas pela natureza a partir dos resíduos humanos, alimentam este entrelaçamento entre o que somos e o lugar que vivemos e o lugar que queremos viver. Seu olhar atento nos dá vistas às sutilezas do lixo e de como seus arranjos podem nos fazer pensar sobre sua presença em nosso entorno e sobre a beleza das coisas, mesmo aquelas que em outro contexto suscitaria repulsa e nojo.

O olhar do artista em seu cotidiano infantil entre brincadeiras em meio aos escombros da Segunda Guerra em Londres é revisitado na idade adulta e muito longe dali, na Praia do Cassino em Rio Grande, no extremo sul do Brasil, outros descartes solicitam seu olhar.

O resultado é um conjunto de obras que nos faz pensar sobre o próprio conceito de arte o qual há muito tempo, desde as vanguardas artísticas, sofre com a crise de legitimação. Segundo Marc Jimenez,

esta crise de legitimação afeta a própria arte em sua essência, e a impossibilidade de dizer o que ela é ou o que não é, nem mesmo permite mais responder a esta pergunta, que contudo, é primordial: quando existe ou não existe arte? (Jimenez, 1999:14).

Michael Chapman e de Antony Gormley dentre os outros artistas citados, imprimem seus olhares e gestos na construção de suas poéticas com materiais nada nobres, descartados e inúteis e nos fazem refletir: pode existir arte no lixo?

A resposta está na fruição e na percepção visual de cada um que responde com suas experiências pessoais e seus conhecimentos adquiridos. Assim, quem sabe possamos responder com propriedade, sim!

Referências

- Chapman, Michael (2015) *O diálogo interno: ponderação sobre o raciocínio do artista ao pensar sua obra*. 24º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. ISSN 2175-8212.
- Dubois, Phillippe (2004) *O ato fotográfico*. 8º ed. Campinas SP: Papyrus. ISBN 85-308-0246-2
- Jimenez, Marc (1999) *O que é estética?* São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos. ISBN 85-7431-029-8.
- Peccinini, Daisy (1980). *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP.
- Sontag, Susan (2004) *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

3. Croma, instruções aos autores

Croma, instructions to authors

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Croma está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Académicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

Autores

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retractor 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 (eliminará-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 de 10.000 a 12.000 caracteres (incluindo espaços) no corpo do texto excluindo resumos, legendas e referências bibliográficas. Poderá incluir as Figuras ou Quadros que forem julgados oportunos (máximo de dez) devidamente legendados. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão `*.docx` ou `*.rtf`).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará-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: X Congresso CSO'2019 em Lisboa

*Call for papers:
X CSO'2019 in Lisbon*

X Congresso Internacional CSO'2019 — “Criadores Sobre outras Obras”
12 a 17 abril 2019, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 7 dezembro 2018.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 20 dezembro 2018.

Data limite de envio da comunicação completa: 30 dezembro 2018.

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2019.

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'2019. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do X 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.

Crítérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, “Criadores Sobre outras Obras,” versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

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

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Condições especiais para estudantes da FBAUL, investigadores do CIEBA, sócios SNBA.

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.

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

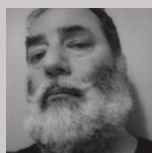
Croma, um local de criadores
Croma, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ADÉRITO FERNANDES MARCOS (Portugal). É Professor Catedrático da Universidade Aberta. Foi o fundador, sendo o atual diretor do programa de Doutoramento em Mídia-Arte Digital, uma oferta em associação com a Universidade do Algarve e lecionada em regime de e-learning. É investigador e coordenador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação — Polo da Universidade Aberta (Grupo de Investigação em Mídia Criativa e Arte Computacional). Colabora ainda como investigador colaborador no INESC-TEC (INstituto de Engenharia de Sistemas e Computadores — Tecnologia e Ciência) no LEAD (Laboratório de Educação a Distância e Elearning). Foi fundador, sendo o atual presidente da *Artech-Int* — Associação Internacional de Arte Computacional (www.artech-international.org). É (co)autor de cerca de uma centena de publicações nacionais e internacionais. É editor-chefe das revistas científicas: *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (ISSN: 1947-3117); *ART(e)FACT(o) — Revista Internacional de Estudos Transdisciplinares em Artes, Tecnologia e Sociedade* (ISSN: 2184-2086). Contato: aderito.marcos@uab.pt



A. J. CASEIRÃO (Portugal, 1961). Artista plástico e investigador, (CIAUD e CIEBA). Dedicou largo período à pintura de objectos construídos e pintura em suporte recortado. Nos últimos anos tem apresentado trabalhos transversais em suporte fotográfico. Actualmente, com forte dedicação ao desenho (e fotografia), Licenciado em Pintura, Mestre em Teorias da Arte, Doutorado em Belas Artes especialidade de Desenho, e pós-Doutorado em Desenho, (ESBAL e FBAUL). Foi cenografista da RTP, (Rádio Televisão Portuguesa), sendo actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa da disciplina do Desenho e, responsável pelo Laboratório de Desenho e Comunicação da mesma Faculdade.



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).



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 Portuguesa (UCP — Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).

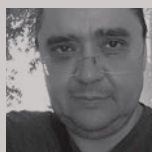


ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. 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.

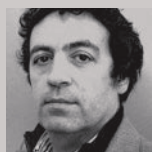


ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade 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

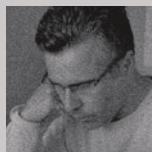
Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador 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 pesquisador vinculado ao LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação); Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES) e do Programa de Mestrado em Comunicação (PPGCS/UFES) e artista plástico. 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-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo, tem experiência na área de Artes Visuais, Teorias e História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública; teoria do processo de criação e arquivos de artista; cultura, memória e patrimônio. É Pesquisador da FAPES e do CNPQ. É editor colaborador da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico das Revistas: *Estúdio* (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da *Revista Manuscrita* (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008 e Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (jan. 2008-fev.2014). Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

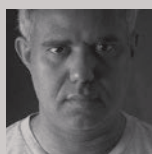


ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes 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). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación está centrada en el arte de acción con una especial atención hacia los contextos periféricos. Esta orientación en la investigación deriva en temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Paralelamente a su labor docente e investigadora ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de -entre otros lugares- Alemania, Rumanía, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos como: “Aproximaciones a la performance española contemporánea”, Centro de Exposiciones de la ciudad de Buenos Aires, Argentina; “A vueltas con la performance”, ARTELEKU, San Sebastián; “Quietos para la foto: diferentes contextos para el arte de acción”, Kultur Gestiorako Bulegoa, UPV/EHU, Bilbao; “La acción a debate” y “O corpo transparente” ambos en el Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela, “Corpos e corporalidades en crise”, XUGEX, Universidades de Vigo, Santiago y A Coruña o “Políticas de la performance en el espacio urbano: Arte contra la violencia machista”, espacio urbano de Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Xornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de

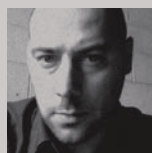
Bellas Artes da Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: “FUGAS E INTERFERENCIAS”, llevado a cabo en la Universidad de Vigo y el el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones; entre todos ellos, nos gustaría destacar: “Feria de Arte EXPOTRASTEIENDAS”, Buenos Aires, (2008); “McGlade Gallery”. Sidney, (2012); “LAPsody Festival”, Helsinki, (2013); “I Simposium sobre Arte de Acción”, Centro Cultural Octubre, Valencia, (2014); “La Muga Caula”, Figueras, (2014); “TPA. (Torino Performance Art Festival)”, Turin, (2014); “XXX Congreso de Psicodrama”; Pontevedra, (2015); CGAC, Santiago de Compostela, (2016); Palácio da Instrução Estevão de Mendonça; Cuiaba, Brasil (2016) o “Acción. Sprin(t), Universidad Complutense, Madrid (2017).



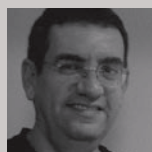
CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Orientador do doctorado en Diseño e Creación da Universidad de Caldas, Colômbia. Coordinador 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.



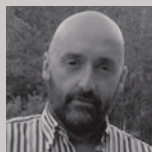
FÁTIMA CHINITA (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Português e Inglês) e um bacharelato em Cinema (Montagem). Está a efectuar um pós-doutoramento misto na Suécia (no Centro em Intermedialidade e Multimodalidade, da Universidade de Linnæus) e em Portugal (no Labcom IFP, da Universidade da Beira Interior), sob a designação oficial de “O cinema como a arte das artes: a alegoria da criação no cinema de autor como projecto discursivo e sinestésico intermedial”. É autora do livro *O Espectador (In)visível: Reflexividade na Óptica do Espectador em INLAND EMPIRE, de David Lynch*.



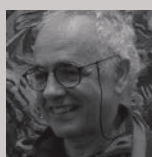
FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Coordena o Grupo de Artes e Humanidades do LabCom. Desenvolve pesquisa e criação sobre processos espaço-temporais, intermedialidade e identidade nas artes. Integra comissões científicas de eventos e publicações internacionais. Coordenador científico da DESIGNA, Conferência Internacional de Investigação em Design e da plataforma Montanha Mágica* Arte e Paisagem. Integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social.



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 / U.Aveiro/ UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. 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 Touch, Cronica Electronica, Ash International 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 weltschmerz 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. Professor da área da Pintura na FBAUL. Vice-presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais da Revistas *Estúdio*, *Croma Gama*, *Matéria Prima* e *Teorias da Arte*. Artista-plástico pintor com trinta exposições individuais desde 1979 (duas das últimas exposições foram *O Centro do Mundo*, no Museu Militar de Lisboa entre maio e setembro de 2013 e *Faróis e Tempestades* na Galeria da FBAUL em janeiro de 2018), e com obra presente em muitas coleções das quais destacamos a da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos *GAB-A, Galeria Abertas das Belas-Artes* (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (Agosto de 2015, Casa das Artes de Tavira), *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa) e *Dinheiro* (projecto expositivo internacional de colaboração entre Instituto de Economia e Gestão, Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



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. 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 também a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Presidente do Centro de Investigação CIEBA, da Ulisboa. Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal. 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 o atual presidente da Sopcom. 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 *A televisão ubíqua* (2015). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



JOÃO CASTRO SILVA (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



JOSEP MONTOYA HORTEBLANCO (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), Master en Política Docente Universitaria (2006-2007), 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. Actualmente, Coordinador y profesor del Master Producció Artística i Recerca ProDart, miembro de la Comissió de Coordinació i Seguiment de Qualitat de Màsters i Postgraus de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Miembro de la Comisión de Evaluación Interna — CAI — de la Facultad de Bellas artes U.B. Obras en: Colección Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimonio de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás, Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).



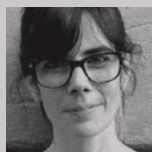
JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el vídeo y las nuevas tecnologías. 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 Innovación: Economic, Social and Cultural Aspects. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona. (1997). Bideo-Artea Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). El vídeo, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Tolouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de 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).



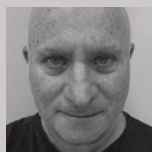
JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) com C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea y la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlin, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra o recientemente en The Stone Space (Londres). Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas. 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 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



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). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, Berlin (2015), com tese intitulada “Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change”. Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



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 — Criabilis.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). É doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (doutoramento financiado 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 e professora nesta instituição no Mestrado de Pintura. Dirige a Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura e do Desenho.



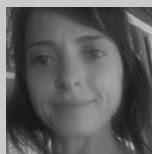
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo 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), onde foi também professora visitante (2009), além de coordenar intercâmbio de cooperação com essa universidade. 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. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras*. 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 UFMG (2006). 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. 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). É professora residente no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG (2015-16).



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, coordena os projetos de pesquisa *Pintura, representação e o diálogo com os novos meios* e *A representação na pintura contemporânea: procedimentos metapicturais e outras estratégias*. Atualmente faz parte da equipe editorial da Revista Porto Arte do PPGAVI/UFRGS — Porto Alegre/Brasil.

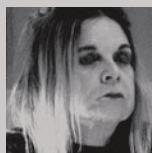


MARISTELA SALVATORI (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em Arts et Sciences de l'Art pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Artista residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na 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.

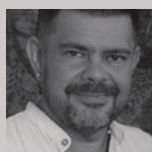
MÒNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis “Art i diseg. L’obra artística font de desitjos encoberts” en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, activa en cuanto a la producción artística en Manresa colaborando con el ayuntamiento para propagar y fomentar la cultura i el arte contemporáneo en zonas deprimidas y no elitistas. Colabora en diferentes revistas especializadas y actualmente imparte docencia en la EASD (Escuela de Arte i Superior de Diseño) en Vic, Barcelona.



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

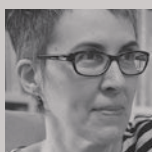


NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. He is a graduate of the deAppel Curatorial Training Programme and also completed a PhD by practice in Visual Arts (Shadow Curating) at the School of Media Arts and Imaging, DJCAD, Dundee. He is currently developing ‘Deep Maps / geographies from below’, the W O R M (Peacock’s new project Room), and Free Press a youth-led publishing project. He is involved in research, project curation, writing and lecturing as well as all things concerned with the everyday running of small and medium sized arts organisations.



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 editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFPA. É articulador do Mirante — Território Móvel, uma plataforma de ação que viabiliza proposições de arte. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA e de seu]Arquivo[. Foi um dos cinco finalista do Prêmio Marcantonio Vilaça Sesi — CNI, 2015, em curadoria. Membro do Comitê de Indicação do Prêmio PIPA 2018. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: 36º Arte Pará, 2017, Casa das Onze Janelas, Belém; Algures, ou o Primeiro Beijo, 35º Arte Pará, Artista Convidado — Sala Especial, 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; Pororoca: 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

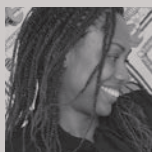
Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e o Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto Amazônia, Lugar 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 do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas, onde desenvolve projeto de pesquisa com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). De janeiro de 2014 a janeiro de 2018 foi Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) colaborando para a implantação do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR), do qual foi Coordenadora de dezembro de 2015 até janeiro de 2018. 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.



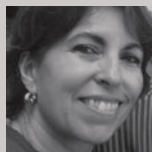
PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Doutorado (Ph.D.) em Estudos de Arte. Articula o seu campo de investigação entre a prática e a teoria, desenvolve o seu universo de investigação olhando para as imagens produzidas através das várias mediações tecnológicas. Tem participado em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: “Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais”; “Praxis e Poesis: da prática à teoria artística — uma abordagem Humanizante”; Exposições recentes: “Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo”, no Museu de Penafiel, (Portugal), 2017; “enhancement: MAKING SENSE”, no i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto, Porto (Portugal), 2016; “Periplos: Arte Português de Hoy”, no Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain), 2016. Conferências recentes: Keynote Speaker no “15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação”, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no “I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016”, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS (Brasil, 1978). Artista visual e professora adjunta de Teoria da Arte da URCA/CE. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo IA/UNESP e especialista em Curadoria e Educação em Museus pelo MAC/USP. Realizou na Pinacoteca do Estado de SP, Itaú Cultural, CCSP, dentre outros espaços. Compôs o conselho editorial da revista O Menelik 2º ato e é membro da Comissão Científica do Congresso CSO 2017-8 da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Coordenou o Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil. Recentemente participou das exposições FIAC/ França 2017, Negros Índios, na Caixa Cultural/SP e Diálogos Ausentes, no Itaú Cultural. A arte produzida por mulheres e homens negrodscendentes tem sido tem principal tema de pesquisa.



ROSANA HORIO MONTEIRO (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016 e editou a revista *Visualidades* (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Pós-doutora em Arte e Ciência pela Universidade de Lisboa (2009-2010) com bolsa CAPES. Mestre (1997) e Doutora (2001) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001, e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason (Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000). Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo* organizado por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



SUSANA SARDO (Portugal). Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante na Cátedra Cunha Rivara da Universidade de Goa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa, e coordenadora da coleção *Viagem dos Sons* (Tradisom 1998), entre outras publicações discográficas e artigos. É, desde 2007, coordenadora do polo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança.

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 30 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

Astúcias para uma implicação

A proposta é de convocar o público, transportá-lo para dentro da obra, implicá-lo, transformá-lo, modificá-lo. O mundo global comporta ameaças sociais, culturais, ecológicas, identitárias. As obras contemporâneas recorrem a todos os possíveis suportes, e fazem das tecnologias mais um tecido discursivo de mediação. O que importa é fazer chegar as notícias, que tendem a ser más. A crise atual potencia talvez uma maior criatividade e uma menor arrogância retórica.

Todos podem passar a intermediar o processo artístico, de dentro para fora.