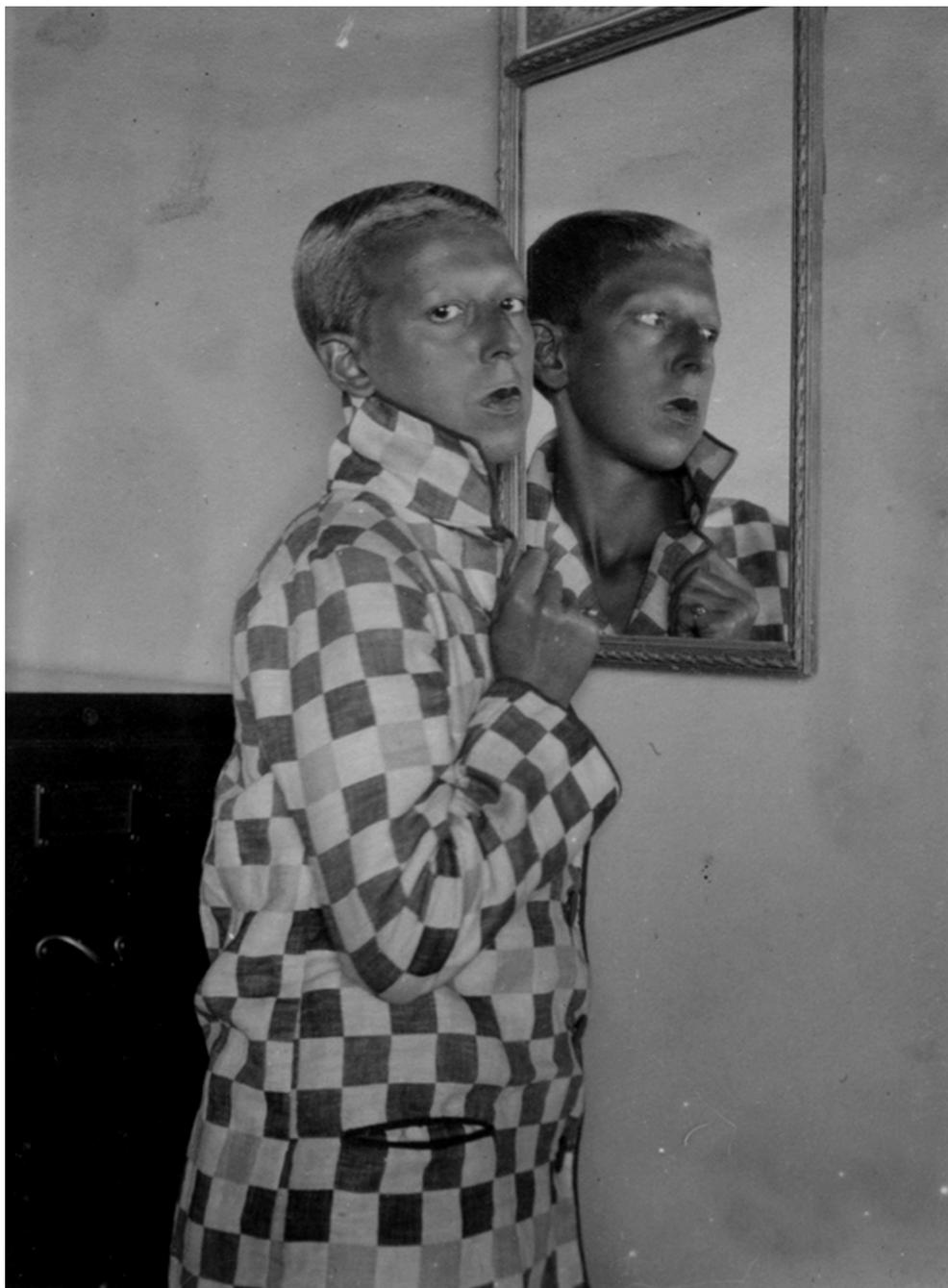


:Estúdio Auto-retrato e auto-representação



**Imagem da capa:
Auto-retrato, Claude Cahun, 1928.**

Revista :Estúdio, Artistas Sobre outras Obras
Ano I, Número 2, 2010

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

Periodicidade: semestral
Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega pelo Conselho Editorial
Direcção: João Paulo Queiroz
Relações Públicas: Isabel Nunes
Assessoria: Nuno Mendes, Susana Anjos

Concepção e Composição Ana Baliza
Impressão SIG-Sociedade Industrial Gráfica
Tiragem 500 exemplares
Preço de Venda Público 10€

Depósito Legal Nº 308352/2
ISSN (suporte papel) 1647-6158
ISSN (suporte electrónico) 1647-7316

Revista indexada em:
CNEN/Centro de Informações Nucleares,
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»
(<http://portalnuclear.cnen.gov.br/livre/Inicial.asp>);
DOAJ / Directory of Open Access Journals
(<http://www.doaj.org>).

Propriedade e Serviços Administrativos / Assinaturas
e permutas: Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e
Estudos em Belas-Artes

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
Telefone +351 213 252 100
Fax +351 213 470 689

Conselho editorial :Estúdio 2

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

Álvaro Barbosa (Portugal, Universidade Católica
Portuguesa, Escola das Artes, Porto)

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

Fernanda Maio (Portugal, Centro Estudos
Interdisciplinares Século XX, CEIS 20,
Universidade de Coimbra)

Fernando Rosa Dias (Portugal, Faculdade de
Belas-Artes da Universidade de Lisboa)

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

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

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

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

Marilice Corona (Brasil, UNISINOS, São Leopoldo
e Centro Universitário Metodista do IPA, Porto
Alegre, Rio Grande do Sul)

Maristela Salvatori (Brasil, Universidade Federal
do Rio Grande do Sul)

Mònica Febrer Martín (Espanha, Universitat
de Barcelona, Facultat de Belles Arts)

Neide Marcondes (Brasil, Universidade Estadual
Paulista, UNESP)

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



FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

***:Estúdio* Auto-retrato e
auto-representação**
Nº 2
Dezembro 2010

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

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

I
Onde está o autor

8

A Autorrepresentação como Fator
de Rejeição do Público

Fernanda Barroso Bruno de Carvalho

13

Materialidades Frágeis e Potências
Discursivas *José Leonilson*
Teresinha Barachini

20

A Semelhança Dessemelhante nos
Auto-Retratos de Francis Bacon
Clara de Cápua

24

La Distancia entre la Realidad y la Imagen
La Negación del Espejo en el Autorretrato
Juan Carlos Meana Martínez

31

O Duplo Espelho entre o Virtual e o Real
Um Não-olhar de Pedro Cabrita Reis
Pedro Miguel Matias

36

A Pintura como Expulsão de Si
Experiência Abjeta a partir do Auto-Retrato
Maristela Müller

II

As vidas entre-vistas

44

Eugène Atget e Mário de Andrade
por Eles Mesmos
A Ontologia da Imagem Fotográfica
Pensada na Auto-Representação
Luciana Martha Silveira

50

O Fotógrafo Estereoscópico
A Descoberta da Obra Fotográfica de
Francisco Afonso de Chaves (1857-1926)
Vitor dos Reis

57

O Teatro Autobiográfico
do Último Pirandello
Martha de Mello Ribeiro

64

El Autorretrato de Iñaki Sáez
Mónica Ortuzar González

69

Pedro Saraiva: Outros Nomes
O Auto-retrato como Imagem
sem Semelhança
Maria João Gamito

76

A Paisagem como Reflexo do Autor
Joana Aparecida da Silveira do Amarante

III

Problemas no Género

84

A Auto-Representação de Orlan
Gabriela P. Fregoneis

89

Delante y Detrás de la Cámara
Las Estrategias de Jo Spence
y Cindy Sherman
María del Mar Rodríguez Caldas

99

Lo Siniestro en la Obra
de Amparo Sard
Marta Negre Busó

105

¡Queremos un Mundo Mejor!
Una Cita con Momu & No Es
Joaquim Cantalozella Planas

111

Retrato e Auto-Retrato
em Vilma Villaverde
Um Percurso de Resgate da Memória
Luciane Ruschel Nascimento Garcez &
Sandra Makowiecky

116

Hábitat y Autorrepresentación
en Louise Bourgeois
Paula Santiago Martín de Madrid

IV

Secção editorial
Há reflexos no Estúdio?

128

Há reflexos no Estúdio?
João Paulo Queiroz

129

Ortónimos
Fernando Rosa Dias

131

O Auto-retrato como Consciência da
Duração
Artur Ramos

133

O Rosto Pleno
Fernanda Maio

135

Império
Luís Jorge Gonçalves

137

A autobiografia como fonte de criação
Maristela Salvatori

139

Autoretratos con ruedas
De Lukasz Skapski a Francis Aljís
Mònica Febrer

143

Espaço, artista, auto-representação
e emancipação da arte
Neide Marcondes

146

Vigilâncias
J. Paulo Serra

149

'Tags'
Afirmación y muerte del autor
Almudena Fernandez Fariña

151

O quadro dentro do quadro
Um espaço de jogo
Marilice Corona

155

Notas biográficas
Conselho Editorial e Comissão Científica

161

Chamada de trabalhos
Congresso CSO'2011

163

Sobre o Congresso Internacional
CSO'2010, em Lisboa

164

:Estúdio, condições de submissão de textos

166

Meta-artigo, manual de estilo da *:Estúdio*

:*Estúdio* 2

Auto-retrato e auto-representação

JOÃO PAULO QUEIROZ

Este tema da revista *:Estúdio* congregou, por chamada internacional de publicações, textos que se debruçam sobre a temática da auto-representação. Os textos aprovados foram agrupados por zonas, mediante critérios editoriais, constituindo os próximos capítulos. São abordadas áreas diversas, como a pintura, escultura, fotografia, teatro, instalação, vídeo, performance.

No capítulo «onde está o autor» reuniram-se textos que interrogam o seu espaço, dentro de uma perspectiva de inquietação sobre o seu lugar, seja este físico ou conceptual. Escreve-se, nesta zona, sobre imagens onde o rosto se transfigura no horror da repulsa (Rodrigo Braga, por Fernanda Carvalho), sobre a separação anunciada entre o corpo e o seu testemunho (José Leonilson, por Teresinha Barachini), sobre a constatação da solidão última do artista acochado entre as ausências próximas e as distantes afinidades na arte (Francis Bacon, por Clara de Cápua), sobre a interrogação da extensão exposta do corpo e das suas marcas (Marina Abramovic e Miroslav Balka, por Juan Carlos Meana), sobre a membrana de substância que isola o autor (Cabrita Reis, por Pedro Miguel Matias), sobre a fragilidade do seu contorno humano (Leandro Serpa, por Maristela Müller).

No capítulo «as vidas entre-vistas» reuniram-se textos que reflectem sobre o carácter indicial dos testemunhos artísticos. Observa-se o vestígio fugaz dos autores nas demoradas imagens fotográficas (Eugène Atget e Mário de Andrade, por Luciana Martha Silveira; Francisco Afonso de Chaves, por Vítor dos Reis) escreve-se sobre a autorrepresentação oculta detectada na dramaturgia (Pirandello,

por Martha de Mello Ribeiro), sobre a performance que reflecte sobre a insuficiência e o peso do investimento (Iñaki Sáez, por Mónica Ortuzar González), sobre o indício das escolhas de vestígios que revelam a intenção do eu (Pedro Saraiva, por Maria João Gamito), sobre a pesquisa que interroga o ser na paisagem à procura da identidade (Cézanne, por Joana Amarante).

No capítulo «problemas no género» reuniram-se textos que cruzam as dimensões da crise pós estrutural sobre a identidade: as condições do género e da raça são postas em evidência na sua aposição ao rosto do artista (Orlan, por Gabriela P. Fregoneis), escreve-se sobre artistas mulheres que interrogam os discursos ou dispositivos que as ‘falam’ (Jo Spence e Cindy Sherman, por Mar Caldas), sobre os objectos oníricos e as minúsculas mutilações que encarnam o desejo, sendo o próprio corpo um objecto ‘sinistro’ (Amparo Sard, por Marta Negre Busó), sobre o humor pós kitsch de uma dupla que se descreve na união das suas circunstâncias fundindo dois corpos num só autor (a dupla Momu & No Es, por Joaquim Cantalozella), sobre a memória desconhecida mas reencontrada de uma existência em que ao feminino era exigido um teatro da perfeição (Vilma Villaverde, por Luciane Ruschel Nascimento Garcez), sobre a maternalização das casas (Louise Bourgeois, por Paula Santiago).

Em capítulo suplementar interroga-se se há reflexos no *:Estúdio*. Aqui coexistem algumas reflexões do conselho editorial sobre alguns dos nódulos atomizados dentro do tema vasto da auto-representação.

O tema auto-representação fica entrevisto, neste número da *:Estúdio*, como um dos assuntos emergentes do pensamento e práticas artísticas da actualidade, onde a arte se pensa a si própria, uma vez adquirida a sua emancipação na vertigem das vanguardas. Há, pois, ‘reflexos nos estúdios,’ reflexos que mostram, aqui e ali, ontem e hoje, o que ainda não se vê e, sendo de agora, não parece ter um tempo.

I

Onde está o autor

A autorrepresentação como fator de rejeição do público

FERNANDA BARROSO BRUNO DE CARVALHO

Brasil, Instituto de Artes / Universidade Federal do Rio Grande do Sul. *Designer gráfico*. Bacharel em Artes Visuais, habilitação cerâmica; Bacharel em Artes Visuais, habilitação História, teoria e crítica.

*Artigo completo submetido em 6 de Agosto
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumo Obras de arte que lidam com questões éticas ou morais podem gerar desconforto e aversão no espectador. Esse potencial é ampliado quando imagens dessas obras circulam fora de contexto, na internet. A reação do público em relação à obra *Fantasia de Compensação*, do artista plástico brasileiro Rodrigo Braga, reflete a necessidade de o espectador extravasar o sentimento de repulsa gerado pela forma autorrepresentada e o alcance da arte quando apresentada em ambiente virtual.

Arte contemporânea, público, repulsa

Abstract Works of art that deal with ethical or moral issues can cause discomfort and disgust in the spectator. That potential is magnified when images of those works of art circulate out of context, in the Internet. The public reaction towards the work *Fantasia de Compensação*, by the Brazilian artist Rodrigo Braga, reflects the need of the spectator to vent the feeling of disgust caused by the self representation, and the reaching of the art, when displayed in a virtual environment.

Contemporary art, public, disgust

INTRODUÇÃO

Quando o artista plástico brasileiro Rodrigo Braga (n. Manaus, 1976) expõe sua autorrepresentação como um híbrido homem-rottweiler, apresenta o resultado de um cuidadoso período de pesquisas, envolvendo não apenas conceitos pessoais relevantes para seu processo criativo, como também dedicação e rigor nas suas escolhas técnicas e na execução da obra. Alguns destes conceitos não são necessariamente acessíveis ao espectador através da simples apreciação visual. Outros permanecem presentes no resultado final da obra, no entanto, a maior parte deles é completamente ignorada por aqueles que, diante da força das imagens, rejeitam a obra, o próprio artista e, até mesmo, a instituição que abrigou o trabalho.

A capacidade de gerar polêmica com esta obra já era esperada pelo artista, mas a proporção tomada, sobretudo depois que as imagens passaram a circular em ambiente virtual, não era possível prever. As consequências estão registradas através dos inúmeros e-mails de repúdio, recebidos pelo

artista, vindos de diversas partes do mundo inclusive lugares onde a obra jamais foi exposta; das postagens em diferentes blogs com extensa lista de comentários revoltados; das muitas comunidades de repúdio criadas em site de relacionamento; de pelo menos três processos judiciais contra o artista e a equipe que ajudou na execução da obra e das manifestações revoltadas de diferentes entidades de proteção e direito dos animais. *Fantasia de Compensação* (2004) é uma obra de arte de conteúdo considerado agressivo e repulsivo pela maior parte das pessoas que, de alguma forma, estabelecem contato com ela.

O objetivo deste artigo é refletir sobre os aspectos repulsivos desta autorrepresentação e seus efeitos na recepção da obra pelo espectador, especialmente aquele que manifesta e divulga suas opiniões em ambiente virtual, tendo como base de dados mensagens eletrônicas publicadas em diversos meios ou enviadas ao artista, no ano de 2008. Foram considerados apenas os conteúdos das mensagens, já que não é possível definir faixa etária, escolaridade ou nível social, que também podem influenciar na percepção desse tipo de arte pelo espectador. As intenções do artista para realização deste trabalho, bem como sua trajetória e sua legitimação no cenário artístico nacional e internacional também foram consideradas para a reflexão proposta neste estudo.

1. A obra e a reação do público

A produção artística de Rodrigo Braga é baseada no potencial da imagem. Fixas ou em movimento, as imagens propostas por ele transitam entre a realidade captada pela câmera e a realidade manipulada através das tecnologias digitais. A identificação do artista com a linguagem fotográfica está muito além do mero registro de um fato ou cena, como a fotografia é tradicionalmente considerada.

Em *Fantasia de Compensação* a definição da mídia utilizada para a realização da obra deu-se antes do desenvolvimento de um conceito. A proposta era criar digitalmente uma nova realidade possível, capaz de desafiar o caráter de índice de verdade da imagem fotográfica e a atitude crédula do espectador frente à fotografia.

A ideia inicial era fazer uso da tecnologia de manipulação de imagem digital (...) para produzir algo que estivesse dentro da minha poética e ao mesmo tempo contemplasse essa técnica em todo seu potencial. (...) Queria, portanto, algo que operasse pelo quase imperceptível. Que subvertesse o caráter indicial da fotografia e deixasse o espectador tonto, flutuando entre o virtual e o palpável. Tinha a vontade de gerar não o surrealismo típico de uma montagem fotográfica, mas, sim, 'fabricar' em ambiente gráfico digital uma 'realidade' que, de qualquer forma, pudesse ter ocorrido em verdade pela habilidade manual humana (Braga, 2005).

A nova realidade, proposta por Rodrigo Braga nesta obra, cumpre exatamente este objetivo definido. Numa sequência de vinte fotos, o artista apresenta o processo cirúrgico para a retirada de partes da cabeça de um cão da raça



Figura 1. *Fantasia de Compensação*. Fotografia, 30x45 cm. Recife (Rodrigo Braga, 2004).

rottweiler que, posteriormente, foram costuradas em seu ‘rosto.’ Com o auxílio de professores da Universidade Federal de Pernambuco, onde estudou, foi confeccionado um molde em silicone da cabeça de Rodrigo, onde as partes do cão foram efetivamente costuradas. O artista registrou todo o processo cirúrgico, que durou seis horas. A próxima etapa foi fotografá-lo nos mesmos ângulos e posições daqueles realizados durante a cirurgia no molde. A finalização da obra foi a montagem digital da sua imagem real sobre as fotos do molde de silicone, já com as partes do cão costuradas, como mostra a Figura 1.

Rodrigo Braga soube explorar tanto a tecnologia disponível como o tradicional conceito da fotografia enquanto prova de verdade, mesclando imagens alteradas digitalmente com outras sem manipulação. Apresentar todo o processo desta ‘fusão,’ desde o momento de obtenção das partes de interesse, é justamente o que deixa o espectador confuso em relação à veracidade do que os olhos veem. Se o trabalho apresentado fosse apenas as três últimas fotos, da montagem final, provavelmente não haveria dúvidas sobre a manipulação digital.

Culturalmente, a busca pela arte está ligada a sensações de prazer e satisfação. Quando o contato com a arte gera sensações contrárias, ou seja, negativas, é possível perceber uma maior necessidade de expressar a insatisfação. De acordo com o filósofo Jean-Marie Schaeffer,

(...) quando um objeto (compreende uma obra de arte) me causa desprazer estético, meu problema não é geralmente me convencer que tenho razões válidas de não gostar (bem que posso evidentemente ter contextos particulares onde isto é o meu problema), mas de exprimir meu rancor (Schaeffer, 2000, p.53).

As mensagens coletadas para este estudo refletem justamente essa necessidade de exprimir a indignação, resultante do contato com a obra. As imagens

são tão fortes e lidam com questões éticas tão delicadas para nossa cultura que o espectador, em geral, se fixa em alguns pontos em comum, recorrente na maioria das mensagens.

A forma explícita como o artista usa o corpo do cão, a maneira como esse corpo foi obtido e a finalidade para o qual foi utilizado são os fatores mais criticados nas mensagens. Contribui para agravar a indignação popular a escolha por utilizar um animal doméstico, cujo grau de afetividade com o ser humano é alto.

A questão ética envolvida no ato de matar o animal propositalmente, para a utilização do corpo em uma autorrepresentação, é muito questionada – e condenada – tanto na internet como fora dela. Muitos acreditam que o artista matou o cão para este fim. É sabido que Rodrigo Braga tinha todas as autorizações necessárias e que o cachorro foi sacrificado como parte de um procedimento padrão, do Centro de Zoonoses de Recife. Mas estas informações não circulam junto com os comentários, nem diminui a revolta do espectador. Fora de contexto, as imagens da obra circulam, na maioria das vezes, incompletas e acompanhadas de textos revoltados e altamente tendenciosos, expressões de toda a indignação gerada pelo contato com a obra:

Data: Fri, 25 Apr 2008 13:00:49 – 0300

Assunto: Fw: MAIS UM 'ARTISTA' TORTURANDO ANIMAIS???
PERNAMBUCO

> este cara é um louco se achando artista. as imagens são chocantes. ele escarpela, decepa a cabeça de um cão vivo para se vestir como ele? Esse cara tem que ser preso e escarpelado aos poucos, arrancada sua pele tb aos pouquinhos, mas sem anestesia que é para dar mais emoção. Até quando vamos ver isso e ficar impassíveis? Cadê a UIPA DE FORTALEZA?

> Cadê os jornalistas, ativistas das ONGs de proteção animal?

(e-mail recebido pelo artista)

CONCLUSÃO

O volume de comentários divulgados em meio eletrônico, bem como o teor das mensagens enviadas ao artista, compõem um conjunto de informações que dizem respeito à opinião de uma parcela considerável de espectadores. Um público, provavelmente, não usual ao ambiente expositivo, porém não menos relevante, já que, além do contato virtual com a arte, seus comentários circulam livremente na internet e podem assumir uma proporção maior do que se supõe, disseminando um tipo de informação, muitas vezes, incompleta e distorcida sobre a obra e o artista. A possibilidade do anonimato e a falta de contato físico, proporcionadas pelo meio virtual, favorecem o conteúdo exaltado e ameaçador de muitas das mensagens publicadas ou endereçadas a ele.

Mesmo numa época em que a manipulação de imagens é mais comum, pelo acesso às câmeras e aos processos digitais, ainda assim a fotografia é considerada como comprovação da realidade. Também é possível perceber

através destas mensagens a forma passiva e crédula com que este público específico recebe e encaminha a informação, no mesmo imediatismo que o meio proporciona.

As mensagens coletadas revelam a falta de questionamentos relativos ao trabalho enquanto arte. Na ausência de um conceito claro e comum sobre o que seja ARTE, esta passa a ser, equivocadamente, apenas aquilo que agrada.

REFERÊNCIAS

- Braga, Rodrigo (2004). *Fantasia de Compensação*. [Consult. 2009-06-26] Fotografia. Disponível em <http://www.rodrigobraga.com.br/>
- Braga, Rodrigo (2005). *Dos bastidores de um autorretrato*. [Consult. 2009-04-23] Depoimento do artista. Disponível em <http://www.rodrigobraga.com.br/>
- Schaeffer, Jean-Marie (2000). *Adieu à L'Esthétique*. Paris: Presser Universitaires de France. ISBN 2-13-050098-6.

Materialidades frágeis e potências discursivas *José Leonilson*

TERESINHA BARACHINI

Brasil, Departamento Artes Visuais, DAV/CAL/UFSM, Santa Maria, RS, Brasil. Artista Visual. Doutoranda em Poéticas Visuais do PPGAV-IA-UFRGS (Porto Alegre-RS-Brasil), Mestre em Poéticas Visuais do ECA-USP (São Paulo, SP, Brasil), Graduada em Escultura(Bacharel) pelo Curso de Artes Plásticas, IA-UFRGS (Porto Alegre, RS, Brasil).

*Artigo completo submetido em 4 de Setembro
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumo Os trabalhos de José Leonilson, de 1991 a 1993, são considerados autorretratos que revelaram, além dos seus conflitos, o testemunho de mais uma vítima contaminada pela AIDS no século XX. Em um enfrentamento direto com o seu ‘eu,’ Leonilson utilizava a palavra bordada sobre os tecidos como um reduto de resistência de sua permanência poética enquanto seu corpo e sua imagem esvaeciam.

Leonilson, palavra, desenho, objeto, autorretrato

Abstract *The works from Jose Leonilson, dated from 1991 till 1993, are considered self-portraits which have revealed, besides his own conflicts, the testimony from another victim of AIDS in the twentieth century. In direct confrontation with his own ‘Self,’ Leonilson made use of the word embroidered on fabric as a resistant demonstration of his artistic permanence while his body and his image would fade away.*

Leonilson, word, drawing, object, self-portrait

INTRODUÇÃO

Com uma produção de pouco mais de uma década e possuidor de um trabalho essencialmente autobiográfico, José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993) firmou-se no contexto da arte brasileira por reiterar o singular e o precário. Contaminado por uma cultura de práticas artesanais somadas ao sincretismo religioso brasileiro, segundo a crítica de arte Lisette Lagnado (apud Beck, 2004, p.76), a obra de Leonilson pode ser aglutinada temporalmente em três núcleos: *pintura como prazer* (1983-1988); *romantismo: anotações de viagem* (1989-1991) e *alegoria da doença* (1991-1993), sendo que o conjunto de suas obras desta última fase pode ser considerado como autorretratos.

Torna-se perceptível que mesmo transcendendo a aparência, os trabalhos são relatos poéticos do corpo do artista no mundo e o mundo a partir deste. Desenhos não apenas sobre papel, mas desenhos bordados sobre tecidos

transformam a costura participe conceitual dos seus pequenos objetos, que registram a percepção do seu corpo que aos poucos se esvai, tornando-se mais frágil e mais ausente a cada dia. Até que, em agosto de 1993, aos 36 anos de idade, em São Paulo, Leonilson tem sua vida definitivamente interrompida pela AIDS.

1. Escrita que corporifica autorretratos de uma ausência anunciada

Apropriando-se de palavras em diferentes idiomas e cometendo explicitamente erros ortográficos, Leonilson adequava o seu discurso às suas necessidades poéticas, criando assim, seu próprio léxico. Um léxico, segundo Beck (2004, p. 84-85), “que subverte a lógica da língua e os significados dicionarizáveis. Um léxico que transforma palavras em nomes” e cria um confronto direto entre as palavras, e destas, com as imagens. Números e letras pintadas ou desenhadas, ou mesmo bordadas sobre os diferentes suportes, além de partilhar do seu imaginário cotidiano, detinham para o artista a dimensão sonora do seu corpo, e portanto, o pertencimento das experiências vivenciadas por este. Após o diagnóstico de sua contaminação pelo vírus da AIDS, em 1991, Leonilson irá fazer um mergulho contundente em direção à sua intimidade, trazendo à tona seus autorretratos como um deciframento da sua perplexidade perante a fatalidade da morte anunciada.

Leonilson (apud Lagnado, 1995, p.98), em 1992, em uma entrevista, irá afirmar que o trabalho *El Desierto* (1991, Figura 1), é tão íntimo que tem apenas a inscrição e o número 33, que representa a idade que ele tinha na época que o fez. E dirá ainda: “Eu me sentia um deserto mesmo, eu estava um deserto. Eu não tinha nada.” O deserto de que ele toma posse neste trabalho é o seu próprio, seu silêncio, suas ansiedades, suas verdades e suas escolhas. Diferentemente, ao expor os vestígios das cicatrizes adquiridas sob a leveza do tecido branco de *voile*, preso a superfície da parede por dois furos na parte superior, como uma bandeirola de pele, *34 com scars* (1991, Figura 2), carrega a ambiguidade da marca que representa a dor transformada em resistência sublimada neste pequeno objeto.

Também em 1991, no alto à esquerda, na obra *José* (1991, Figura 3), um nome, um ponto e tem-se início uma fala cujo protagonista é o artista, José, José Leonilson. Um *voile* branco semitransparente, imensidão silenciosa de uma aparente multidão. Nome comum, que empresta ao outro a sua identidade e resgata os que se chamam José, com seus autorretratos pluridimensionados. Carinhosamente vem à nossa memória os nossos ‘JOSés, Josés, JosÉs’ ou apenas nossos ‘ZÉs.’ Uma fala solitária e única, de uma sonoridade visual dimensionada pelo desenho das letras. O ‘JoSÉ’ ponto, que ali está, é um e é tantos. Singularidade dada por cada ponto bordado que constrói o nome. Nome próprio, mais que uma palavra, é um sujeito. Plural e único. José comum. José monumental. José que apenas se deixa saber por seu nome. Frágil e potente.



Figura 1: Leonilson (1991), *El Desierto*, bordado sobre feltro, 62x37cm. Coleção Theodorino Torquato Dias e Carmem Bezerra Dias, São Paulo, Brasil Foto: Eduardo Brandão (Fonte: Projeto Leonilson).



Figura 2: Leonilson (1991), '34 com scars,' Acrílico e bordado s/voile. 41x31cm. Coleção MOMA-New York, EUA. Foto: Rômulo Fialdini (Fonte: Projeto Leonilson).



Da esquerda para a direita, de cima para baixo:

Figura 3: Leonilson (c.1991) *José*, Bordado *s/voile*, 60x40cm.

Figura 4: Leonilson (1992) *El Puerto*, Bordado *s/tecido s/espelho*, 23x18cm.

Figura 5: Leonilson (1993), *J.L.B.D.*, Bordado *s/veludo* 14x12,5cm.

Figura 6: Leonilson (1993), *J.L. 35*, Bordado *s/voile*, 15,5x15,5cm.

Peças da coleção Theodorino Torquato Dias e Carmem Bezerra Dias, São Paulo, Brasil.

Fotos: Rômulo Fialdini (Fonte: Projeto Leonilson).

Com o objeto *Autoretrato* (1993) nos é ofertado um relicário que guarda aquilo que sobeja à nossa memória através da ausência do corpo do artista e a presença de sua obra. Potência de dez centímetros, cubo metálico de aço coberto por *voile* branco bordado e pintado. Uma pequena jóia, uma delicadeza. Rigidez que tem a ‘sensibilidade’ exposta no tecido e na sua translucidez, em um afago que resguarda através da superfície, sem peso, sem omissão, o autorretrato de Leonilson, expondo-o a quem de direito for permitido o toque.

E o que dizer perante a fragilidade de um objeto que é construído na precariedade de um espelho, objeto do cotidiano popular, um *ready-made* que permite um olhar sobre nós mesmos de forma restrita, uma cortina listrada sobreposta a este, com um bordado que insere: ‘Leo, 35, 60, 179, El Puerto,’ que convida a expiar-nos sob o olhar do artista, compartilhando a sua memória mesclada à nossa em um confronto indireto. Visto que, segundo Lagnado (1995, p.61), o espelho neste trabalho mostra uma alternância de ausência, distância e presença, nas quais as etapas de desconhecimento, reconhecimento e esquecimento nunca encontram um foco, pois a imagem se move a cada abrir e fechar da ‘cortina.’ O luto torna-se permanente e o porto torna-se a alegoria do corpo do artista, que tenta fixar na memória do desenho bordado, as alterações físicas que lhe acontecem rapidamente enquanto a doença avança e a sua própria imagem refletida não é mais passível de ser reconhecida. Leonilson nos diz que dificilmente levanta a ‘cortinha,’ pois prefere vê-la fechada. E, ao ser perguntado por Lisette Lagnado sobre *El Puerto* (1992, Figura 4), ele responde:

Nunca gostei muito de me olhar no espelho. Nem tinha espelho no meu quarto, evitava o espelho do banheiro. Para que se olhar no espelho? Não há nenhuma necessidade. Eu estava no centro da cidade e comprei este espelhinho. Quando cheguei em casa, pinteí de laranja bem forte. Comprei um pano listado... Usei a palavra ‘porto’ por causa da receptividade. O porto recebe. O Leo com 35 anos, 60 quilos e 1,79 metro é um porto que fica recebendo. Acho que hoje eu recebo muito mais do que dou, porque preciso canalizar minhas energias para minha intimidade (Leonilson apud Lagnado, 1995, p.99-100).

Mesmo que em *J L* (s/d.) sejamos informados da sua altura e do seu peso, nada será mais contundente do que sua última imagem que nos é oferecida com os trabalhos *J.L.B.D.* (1993) e *J.L. 35* (1993, Figuras 5 e 6). Estes dois pequenos objetos de desejo ao toque, memória de algo que está ausente, mas que se guarda. Na sua não presença física, o artista nos oferece um afago, uma delicadeza, uma fragilidade e a sensualidade posta nos dois diferentes tecidos – veludo e *voile*, que nos convidam a acariciá-los na dimensão do nosso tato. Estranhamente, o bolsinho avulso e o saquinho amarrado no gargalo, ambos vazios de conteúdo matérico, tem na escrita bordada, o conteúdo latente do corpo do artista, o seu autorretrato que pode ser entendido pelas letras que nos levam ao seu nome ou à sua idade indicada através do número 35. É no desenho bordado que o conteúdo se firma e se estabelece corporalmente, na

medida em que “guardam a imagem remanescente após a morte.” Estes pequenos objetos são “investidos do mesmo valor que o ex-voto, ‘subvertendo’ a noção tradicional do retrato e se [tornando] objetos genealógicos, voltados para a identidade do artista, pois trazem a atmosfera dos restos funerários” (Lagnado, 1995, p. 57).

CONCLUSÃO

Leonilson reforça, segundo o crítico de arte Tadeu Chiarelli (2002, p.121), uma tradição artesanal ‘não-erudita,’ que pode ser chamada dentro da produção de arte brasileira de ‘lógica pré-industrial,’ pertencente a uma descontinuidade dos processos produtivos. A maneira de proceder na feitura de seus trabalhos, principalmente na sua última fase, através dos tecidos e dos bordados, auxilia a revelar um discurso introspectivo e principalmente, narcisístico. Uma narração que fala da intimidade de um artista como um diário que conta a passagem do seu tempo pessoal através do seu principal suporte, o seu corpo, a sua imagem; e o tecido como suporte da sua poesia que remete ao primeiro. Ao transformar-se em observador do seu próprio processo, o seu corpo “é assumido em sua condição de máquina desejante, que contém mente e espírito e está em permanente embate com o mundo” (Mesquita, 2006, p.14).

Em suas obras, a escrita bordada sobre os tecidos carrega um pensamento de suspensão entre os significados do suporte e do discurso construído com estes. Seu corpo se torna presença no mundo através de seus códigos discursivos em um enfrentamento direto com o seu ‘eu,’ enquanto sua ‘imagem’ compõem-se por justaposições em que números significam idade ou peso, e letras representam, por vezes, nomes ou ‘apelidos’ do próprio artista. Com seus pequenos objetos narrativos em primeira pessoa, torna-se evidente a fala do artista Leonilson quando este afirma em um vídeo documentário de Karen Harley (1997), que seu trabalho é a sua observação sobre si mesmo.

REFERÊNCIAS

- Beck, Ana Lúcia (2004) *Palavras fora de lugar: Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Instituto de Artes/PPGAV/UFRGS,
- Chiarelli, Tadeu (2002) *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial. ISBN 85-7450-006-2
- Harley, Karen (roteiro, direção e edição) (1997) *Leonilson: com o oceano inteiro para nadar*. VHS(19min). [Consult. 2010-04-10] Disponível em: <URL: <http://www2.uol.com.br/leonilson/video.htm>>
- Lagnado, Lissete (1995) *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson: SESI (ISBN85-85983-01-9)
- Mesquita, Ivo (2006) *Leonilson: Use, E Lindo, Eu Garanto*. São Paulo: Cosac Naify. ISBN 9788575034804
- Projeto Leonilson [Consult. 2010-03-30]. Fotografias. Disponível em < URL: <http://www.projetoleonilson.com.br/>>

Francis Bacon e a dessemelhança da auto-representação

CLARA DE CÁPUA

Brasil, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atriz e pesquisadora.
Bacharelado em Artes Cênicas, UNICAMP; Mestranda em Artes, UNICAMP.

*Artigo completo submetido em 6 de Setembro
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumo Este artigo discute a auto-representação na pintura de Francis Bacon. Por meio da apresentação de alguns de seus procedimentos criativos, pretende-se discutir a possibilidade de uma forma de auto-representação indireta, que não se limita à criação de auto-retratos, mas que permeia toda a sua produção artística.

Auto-representação indireta, processo criativo, subjetividade do olhar

Abstract This article discusses self-representation in the painting of Francis Bacon. Through the exposition of some of his creative procedures it is intended to argue the possibility of a form of indirect self-representation, which is not limited to the creation of self-portraits, but can be found in all his artistic production.

Indirect self-representation, creative process, subjectivity of the gaze

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende abordar a auto-representação na pintura de Francis Bacon. Tendo como principal referência as entrevistas que o pintor concedeu a David Sylvester, pretende-se discutir, por um lado, as principais características que permeiam os seus auto-retratos e, por outro, a maneira como ele realizou uma espécie de auto-representação indireta na criação de outros retratos.

Bacon, nascido irlandês, dedicou a maior parte de sua vida à pintura. Entre suas exposições, destaca-se a retrospectiva no Grand Palais, em Paris, em 1971. Suas obras, pintadas geralmente nas maiores telas que poderiam passar pela porta de seu estúdio, retratam essencialmente a figura humana.

Devido à não liberação dos direitos autorais da imagem sobre a obra de Francis Bacon, este artigo se encontra carente de ilustrações que poderiam facilitar sua leitura.

DESENVOLVIMENTO

A opção de Francis Bacon pela criação de auto-retratos não se deu exatamente por um interesse sobre o tema. Esta escolha, dada por exclusão, deveu-se antes a um fator circunstancial: a ausência de modelos.

Interessado em tornar visível a aparência de uma pessoa segundo a sua maneira de sentir, Bacon não abria mão da necessidade de conhecer os seus modelos – os amantes George Dyer, Peter Lacy, John Edwards, os amigos Isabel Rawsthorne, Lucien Freud, Michel Leiris, entre outros. No que diz respeito à própria aparência, entretanto, o pintor nunca se mostrou muito entusiasmado. Em entrevistas concedidas a David Sylvester, podemos reconhecer seu desgosto pela própria imagem, o que resultou em um constante desinteresse pela sua representação. Um depoimento de 1975 assim o demonstra:

É verdade, pintei muitos auto-retratos, mas isso, porque as pessoas andaram morrendo à minha volta como moscas e eu não tinha ninguém para pintar a não ser eu mesmo. [...] Eu detesto minha cara, e se faço auto-retratos é porque não tenho mais ninguém para pintar. Mas agora vou parar com eles (Sylvester, 2007, p.129).

Encontrando no *outro* um suporte mais interessante, ou menos inquietante, para trabalhar, Bacon negou a auto-representação até o seu limite. Para exemplificar esse fato, remeto à obra ‘*Self-portrait,*’ de 1976, onde o pintor parece retratar-se misturado à fisionomia do fotógrafo Peter Beard (Zweite, 2008, p.176). No estúdio de Bacon, uma fotografia de Beard, tirada frente ao espelho, permite-nos atestar essa semelhança. Nem um, nem outro, a figura retratada na tela de 1976 nos mostra como a noção de identidade começa a se subverter na pintura *baconiana*, apontando para novas possibilidades.

A maneira *indireta* como Bacon chega à própria representação nessa obra pode ser compreendida como um reflexo bastante sintético de sua produção. Interessado em tornar visível a maneira como uma pessoa o impressiona, Bacon reconhece uma implicação afetiva que interfere em seus quadros. Assim, como algo extremamente pessoal e, portanto, em constante transformação, o registro da aparência por ele buscado não tem meios de fugir à *deformação* de um olhar contaminado pelo afeto – nós somos aquilo que vemos.

A noção de auto-representação ganha novas nuances na obra *baconiana* quando discutida pelo prisma de seu processo criativo. Ao pintar retratos alheios valendo-se de procedimentos como a utilização do acaso e a aglutinação de referências pessoais na tela, o pintor constrói imagens que transitam pela auto-representação sem abordá-la diretamente.

Preocupado em chegar ao registro da aparência por uma *via indireta*, Bacon revela que sempre que está pintando um quadro e reconhece que a imagem está caminhando para uma imitação direta ou rasa da realidade, presta-se a destruí-la, atirando jatos de tinta ao acaso sobre a tela ou esfres-

gando-lhe a superfície com um pano ou uma vassourinha (Sylvester, 2007). A partir desse movimento, o acaso sugere-lhe uma nova possibilidade de desdobramento da imagem, por onde ele busca uma espécie de semelhança irracional com o modelo imitado. Por meio desse procedimento, Bacon acredita encontrar meios de permitir que a imagem se desenvolva segundo uma lógica própria e não segundo a sua, de pintor. E é justamente nessa proposta *rasteira* que ele busca um registro tão indireto quanto real da aparência, ou seja, que ele procura um tipo de representação que evite o caminho da imitação direta, mas que seja, ao mesmo tempo, mais real que a fotografia.

Essas características do processo criativo de Bacon aplicam-se a sua produção de uma maneira generalizada, de modo que o pintor afirma não haver diferença radical entre pintar retratos ou auto-retratos (Sylvester, 2007, p.130). Por outro lado, a utilização do acaso é potencializada a favor da auto-representação quando dirigimos nosso olhar ao estúdio de Bacon.

As muitas fotografias tiradas de seu estúdio permitem-nos reconhecer a presença de literalmente milhares de imagens - fotografias pessoais, reproduções de obras de arte, recortes de revistas e jornais, entre muitas outras - em meio às quais ele cria. Essas imagens, que revelam uma forma de obsessão do pintor, são referências onde ele reconhece uma potência criativa e com as quais ele possui uma relação *afetiva*. Realizando uma espécie de aglutinação dessas referências - o recorte fotográfico do formato da cabeça de George Dyer, uma posição de dois corpos fotografada por Muybridge, a volúpia roubada dos esboços de Michelangelo, por exemplo -, Bacon as transfigura no surgimento de um retrato que, por sua vez, permite-nos um reconhecimento irracional com o modelo, como podemos verificar, por exemplo, na obra *'Tríptico - Agosto 1972.'*

E é justamente no intuito de realizar essa *síntese* do modelo retratado, utilizando-se antes de tudo de referências pessoais que o permeiam, que Bacon se denuncia na representação do outro. Em outras palavras, o reconhecimento irracional dado em seus retratos diz respeito também ao próprio pintor. Como imagens simultaneamente precisas e ambíguas, os retratos *baconianos* problematizam a subjetividade do pintor em contraponto a objetividade do modelo imitado, conduzindo-nos a um redimensionamento da idéia de auto-representação.

Este redimensionamento é sustentado pelo próprio Bacon quando reconhece que ao pintar, lida com todo tipo de sensações acerca de como as coisas o impressionam, de modo que todas as obras acabam se tornando uma espécie de auto-retrato (Sylvester, 2007, p.46). Desta maneira, ele potencializa a auto-representação como uma forma de subjetividade transfigurada e exposta na tela.

Por fim, o assumido desinteresse de Bacon pela própria imagem não o impediu de encontrar, talvez não intencionalmente mas justamente ao acaso, meios de representar-se indiretamente. Talvez pela própria via indireta que lhe é inerente, Bacon parece jamais ter deixado de procurar a si nos outros - seja

ao pintar a si próprio, como foi exemplificado pela obra de 1976, seja ao pintar os outros, como foi discutido por meio de seu processo criativo. E como uma derradeira intervenção do acaso, ferramenta que tanto lhe serviu na busca por uma semelhança dessemelhante, a sua morte deixou uma tela inacabada em seu estúdio: na imagem esboçada, os traços apenas aludem ao que seria o seu último auto-retrato.

CONCLUSÃO

A auto-representação na pintura de Francis Bacon apresenta-se, por fim, como uma característica que permeia a sua produção para além da criação dos auto-retratos.

Valendo-se da utilização do acaso e da aglutinação de referências pessoais na tela como procedimentos criativos, Bacon constrói imagens ambíguas que acabam por tornarem-se campo operatório para uma forma de auto-representação indireta ou, como arriscaria, uma síntese do próprio pintor.

REFERÊNCIAS

- Sylvester, David (2007) *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 978-85-7503-624-2
- Zweite, Armin (2008) *Francis Bacon. The violence of the real*. Londres: Thames & Hudson. ISBN: 978-0-500-09335-1

La distancia entre la realidad y la imagen

La negación del espejo en el autorretrato

JUAN CARLOS MEANA MARTÍNEZ

Espanha, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo (Pontevedra).
Artista visual y profesor. Licenciado (1987) y Doctor en Bellas Artes (1993).

*Artigo completo submetido em 5 de Setembro
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumen Hay una autorepresentación donde, en la intención de aproximar imagen y realidad, se hace de ambas una sola imagen plegada, negando con ello la presencia del espejo. Esto hace que se abra una vía de trabajo en la que ya no es el reconocimiento narcisista el objetivo principal, sino la disolución del sujeto que se da más allá de ese autoreconocimiento.

Espejo, autorretrato, negación, disolución

Abstract *There is an autorepresentation while intending to approximate image and reality, one gets from both one single folded image, denying the presence of the mirror within it. This fact helps opening a new via of work in which the narcissistic recognition is no longer the main goal, but instead it turns into the dissolution of the subject that appears beyond that autorecognition.*

Mirror, self-portrait, denying, dissolution

INTRODUCCIÓN

Para la realización de autorretratos el uso del espejo ha resultado una herramienta óptica imprescindible a lo largo de la historia de este género. El autorretrato es una imagen que surge del espejo. La imagen que vemos en el cuadro no es la representación directa de los rasgos del modelo, sino que, anteriormente, se ha dado la imagen mediante el reflejo en un espejo (Hockney, 2001).

La relación en el género del autorretrato entre la presencia del artista, el espejo como herramienta de visualización y la imagen resultante que se llevaba a cabo en el lienzo, constituyen los tres pilares sobre los que se problematiza la mirada. Este triángulo se extiende abriendo sus vértices, o acaba aproximándose hasta resultar coincidentes. El sistema triangular de sujeto creador, espejo y obra, es el que aglutina la complejidad y la comprensión del desarrollo de un género inagotable (Stoichita, 2000, p.176 y 206).

1. Objetivos esenciales en la imagen del autorretrato

Dejar presente, en una lucha contra el paso del tiempo, la figura del retratado, con lo que el tiempo es un constructo inherente a este tipo de imágenes. Podemos decir que esta idea no es sino una lucha contra la muerte, adelantándose mediante la imagen a una experiencia que sabemos va a ocurrir. Aquí cabrían las dos interpretaciones, bien aquella que describe mediante la imagen la fisonomía del retratado; o bien aquella que en la repetición del acto de retratarse, aluden a los intervalos que quedan entre retrato y retrato, como en los autorretratos de Rembrandt (Stoichita, 2009, p. 237).

El reconocimiento, no sólo físico, sino de valores y atributos que puedan constituir aquello que hacen del sujeto una individualidad; es decir, aquello que lo diferencia de sus congéneres y que le sujeta como persona. Esta información viene dada por los fondos, los objetos, las vestimentas y toda la posible escenografía que se crea como fondo de la imagen.

2. El espejo de la disolución

Podemos observar, sin embargo, un tipo de autorretrato en el que la realidad y la imagen resultante de la creación artística, son coincidentes. Es un tipo de representación donde, en la intención de aproximar imagen y realidad, se hace de ambas una sola imagen plegada. Ello hace que se abra una vía de trabajo en la que ya no es el reconocimiento narcisista el objetivo principal, sino aquello que se da más allá de ese autorreconocimiento. Habría que visitar el mito de Narciso para conocer los problemas que en nuestra cultura visual ha tenido esta triangularidad inicial de la que hablamos. Narciso parece porque no tiene distancia suficiente para comprender aquello que está sucediendo entre realidad e imagen. Ambas son coincidentes y no hay vía de escape para que intervenga la mirada de terceras personas.

Cuando imagen y realidad coinciden se produce un solapamiento, un pliegue. El espejo no se atraviesa para adentrarnos en mundos ilusorios, sino que nos devuelve a la realidad. La cercanía no deja ver. ¿Qué hay más allá, entonces, del ensimismamiento de verse? Veremos que este solapamiento ha sido una vía de trabajo donde, más allá del reconocimiento placentero y hedonista, lo que se busca es la mirada del otro que observa ante nuestra propia ceguera o perturbación visual. Perturbar la vista ha sido una estrategia para tomar conciencia de la mirada y así reflexionar sobre lo que vemos, pero también desde la posición desde la cual ejercemos la visión.

En este tipo de autorretratos se dan dos claves esenciales: La desaparición del sujeto retratado, o más bien estaríamos en condiciones de hablar de una disolución del mismo; y por otro, la búsqueda de la mirada cómplice de un espectador que active y desentrañe el hermetismo que sustenta la presencia solapada y escondida del sujeto creador.

Analizamos seguidamente algunas obras que participan de este solapamiento, entre realidad e imagen, del que venimos hablando.



Figura 1. Marina Abramovic, *Espejo para la partida*, (1994).

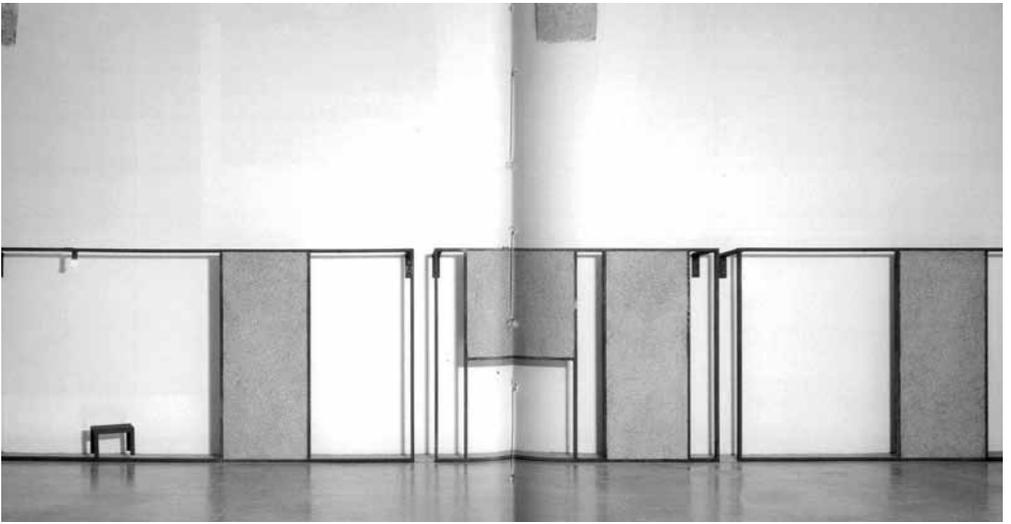


Figura 2. Miroslaw Balka, *190 x 400 x 70; 190 x 260 x 70; 190 x 400 x 70* (1997).
Figura 3. Miroslaw Balka, *190 x 400 x 70; 190 x 260 x 70; 190 x 400 x 70* (1997). Detalle.

3. Análisis de obras

3.1 Marina Abramovic

La obra presenta un formato ovalado delimitado por la moldura de un marco (Figura 1). Sin embargo, la sorpresa y el extrañamiento surgen cuando nuestra mirada pretende buscar la imagen y vemos una superficie de barro en lugar del reflejo esperado del espejo. Contemplamos la superficie y observamos que hay un relieve que se adentra y es perceptible por el juego de sombras que, dependiendo de la iluminación, se crean sobre la superficie del material. Hay algo paradójico en la elección del material puesto que siendo de uso más escultórico, lo que vemos es una imagen en relieve que nos remite más al plano.

Vemos un rostro que se ha fugado del plano del barro que correspondería al espejo. Como si la lámina espejada hubiera cobrado espesor, la masa de barro acoge en relieve un rostro que ha dejado su impronta marcada. La superficie laminar que produce el reflejo de la imagen se ha fugado al igual que lo ha hecho el rostro. La aguas del estanque, aludiendo al mito de Narciso, han desaparecido, tan solo queda el lodo que la pertinaz sequía ha puesto a la vista.

El título apunta a la partida, es decir, a una fuga de la imagen reflejada. La imagen nos muestra tan solo una huella de lo que la superficie laminar ha contenido. Y es aquí donde conecta con el aspecto temporal del autorretrato, con un tiempo de fuga que la imagen del autorretrato parece querer contener. Hay algo de autorretrato mortuorio, de memoria a un rostro anónimo que se ha fugado. Nos habla de un tiempo después, no de un presente que ya ha pasado, sino de la huella que ha dejado para la memoria.

La *partida* en esta obra adquiere una doble acepción, nos remite al tránsito, a algo que hay que atravesar y que, según la imagen, bien podría ser el espejo ya roto y levantado que deja entrever el barro del reverso del espejo. Se trata de un tipo de espejo que no nos satisface desde el reconocimiento, sino desde la partida. Y aquí, una vez más, acudimos a la separación, a la distancia, a la fractura primigenia, al quiebro entre imagen y realidad. Pero también puede cobrar el sentido de juego, de partida que hay que jugar continuamente con el *Otro* que nos mira, a veces retándonos y en tantas ocasiones extraño de nosotros mismo.

Partir, en el título, nos puede hablar simultáneamente de la muerte como partida universal pero también como dar a luz. El barro es también membrana de apertura de la tierra madre al mundo. Somos arrojados al pasar la fina película donde el líquido se ha esfumado y acudimos al mundo de la experiencia de la sequedad de las formas, de las cosas como algo diferente a nosotros mismos.

3.2 Mirosław Balka

En el trabajo de este artista aparece continuamente una alusión a la autorepresentación de su cuerpo. Podríamos decir que, en su obra, habla una memoria personal, pero aquí vamos a desentrañar aspectos que tienen que ver más con la alusión a lo físico, con una autorepresentación velada que tiene que ver más con el propio aura que se desprende de la obra.

Las cifras que dan nombre a la obra son descriptivas de unas medidas que corresponden al tamaño físico de cada una de las partes que componen la propia pieza (Figura 2). Se trata de una obra en apariencia de carácter escultórico, dada su ocupación espacial, pero cargada de referencias a la pintura, bien por su dependencia de la pared sobre la que se sitúa y que ejerce como espacio de fondo que la obra delimita; bien por la confrontación que nos obliga a ejercer como espectadores enfrentándonos a un plano que se va seccionando y fragmentando con partes huecas penetrables y otras cerradas y opacas compuestas por losas de terrazo.

La presencia del espejo no está físicamente presente, al igual que ocurría en el ejemplo anterior, pero detectamos una permanente confrontación con un plano visible o imaginario que podemos o no, dependiendo de las partes, traspasar.

Las medidas vemos que obedecen a la altura del cuerpo físico del artista y que la anchura, en alguna de las partes, es la medida de su cuerpo con los brazos extendidos (Figura 3). Vemos una imagen que nos da una pista sobre la intención que obra en la escala de la pieza (M. Balka, 1997, p.112).

Esta autorepresentación encubierta y solapada nos alude, en su parte opaca, a un cambio espacial que viene dado por su impenetrabilidad con la mirada, por la alusión a un plano que no podemos traspasar pero que nos inquieta por lo que no deja ver. Esta parte cerrada de la obra nos lleva a pensar en puertas, en espejos verticales que ya no están y, también, dada la permanente presencia del tema de la muerte en la obra de M. Balka, a lápidas funerarias diseñadas para tapar espacios donde ha de reposar el cuerpo yacente. Es, precisamente, en esta parte de la obra de planos opacos, donde se activa la confrontación de una mirada contra un terrazo que tiene proporciones corporales. La escala nos confronta con el cuerpo, el del autor y el propio del espectador, no dejándonos ver. Actúa como espejo opaco impenetrable donde se alude continuamente a una figura que no está, que no sabemos si se oculta detrás de la lápida.

Las partes huecas de la pieza son estancias, lugares de permanencia, dada la presencia de un punto de luz en dos de ellas mediante sendas bombillas y de una silla y dos recipientes metálicos. Estas partes son lugares de permanencia que podemos asociar a las estancias de interiores representadas en la tradición pictórica.

Si tenemos en cuenta la totalidad de la obra se produce un recorrido visual y físico que hay que transitar y que nos alude a un traspaso de estancias, a una secuencia de entradas y salidas que nos lleva a pensar en un paso del

tiempo que remite a la intención anteriormente citada de permanencia que está presente en todo autorretrato.

La autorepresentación solapada y hermética de la obra se da en esta obra desde una intencionalidad de no mostrar, de hacer desaparecer la presencia física directa de la figura, pero aludiendo continuamente a una desaparición, a una fuga, a un tránsito, a un cuerpo que se ha de transitar y desintegrarse. Los recipientes metálicos de la parte derecha nos remiten a una dualidad, a una alteridad que, al igual que en el caso de los espejos, convive y muere con nosotros generando conflictos. A medio camino entre recipiente para contener una bebida con la que brindar a modo de celebración; o también como contenedores de cenizas, material muy presente en la obra del autor, y que son el último lugar donde se da una presencia física en toda la fase de tránsito.

CONCLUSIONES

Cuando imagen y realidad coinciden se produce un pliegue. ¿Qué hay más allá del ensamblamiento de verse? Vemos que este solapamiento ha sido una vía de trabajo donde, además del reconocimiento placentero y hedonista, se busca la mirada del otro que observa ante nuestra propia ceguera.

En este tipo de autorretratos se dan dos claves esenciales: La desaparición o disolución del sujeto retratado; y, por otro, la búsqueda de la mirada cómplice de un espectador que desentrañe el hermetismo que sustenta la presencia escondida del sujeto creador. El análisis de obras de Marina Abramovic y Mirosław Balka nos ejemplifica la tesis propuesta.

REFERENCIAS

- Hockney, David (2001) *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Barcelona: Destino. ISBN: 84-233-3335-3
- Mirosław Balka. *Revisión 1986-1997*. (Catálogo) IVAM Centre del Carme. 24 de abril-29 de junio, 1997. Valencia: Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. ISBN: 84-482-1485-4
- Stoichita, Victor I. (2000) *La invención del cuadro*. Barcelona: Ediciones del Serbal. ISBN: 84-7628-293-1
- Stoichita, Victor I. (2009) *Cómo saborear un cuadro*. Madrid: Cátedra. ISBN: 978-84-376-2610-9

O duplo espelho entre o virtual e o real *Um não-olhar de Pedro Cabrita Reis*

PEDRO MIGUEL MATIAS

Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Mestrado em Filosofia – Estética pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

*Artigo completo submetido em 5 de Setembro
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumo Neste artigo propõe-se uma abordagem ao tema do auto-retrato como uma comunicação entre um Eu virtual e um Eu real. Procura-se compreender o corpo de modo deleuziano, considerando-o para a análise do que Cabrita Reis representa, bem como para a viagem que este artista faz ao seu Caos (o espaço virtual onde tudo habita).

Auto-retrato, Pedro Cabrita Reis,
Deleuze, Espelho, Não-olhar

Abstract *This paper proposes us an approach to the subject of self-portrait as a communication between a virtual I and a real I. In this article we try to understand the body in a deleuzian way. That idea leads to analyse what Pedro Cabrita Reis represents as well as the trip he does to his Chaos (the virtual space where everything dwells).*

*Self-portrait, Pedro Cabrita Reis,
Deleuze, Mirror, Non-looking*

O DUPLO ESPELHO

O auto-retrato mais do que uma forma de retratar aquilo que surge diante dos olhos do artista é como um confronto entre si mesmo e o seu duplo. Como no retrato de outro, o artista busca entender o que se depara à sua frente, mergulhando no mais puro desse sujeito que quer analisar e retratar – confronta-o, logo confronta-se.

Quando a luta com esse retratado é travada com o próprio artista, o confronto intensifica-se. O artista passa a criação e criador, numa mesma acção, tornando-se o único interveniente da própria obra – o analista e o analisado. Mostra assim, a sua necessidade constante de entendimento de si. Esta procura de nós mesmos, não é mais do que a forma que temos de nos conseguir entender, e assim, podermos-nos posicionar no mundo envolvente.

É o olhar-se que permite enaltecer-se como artista, o representar como quer ser lembrado e figurado daí em diante. O artista, é um sujeito que procura o reconhecimento, sendo o auto-retrato um primeiro ponto alcançado deste objectivo – ‘Eu estou aqui, e sou artista’ – o auto-retrato é uma assinatura no tempo, não sendo mais que “uma gravação de uma percepção do próprio artista e de como ele deseja ser lembrado” (Ramos, 2001, p.14)

O artista procura assim deixar a sua presença na arte, inscrevendo a sua marca do caos, pois mais importante do que a representação que relembra esse artista, é a marca da força representativa desse caos presente no auto-retrato. Não se retrata sempre como se vê, mas sim retrata o seu corpo, o seu rosto, visto por dentro e por fora, tratando-se de um duplo conhecimento – o real e o virtual – podendo-se retratar como se sente.

Gilles Deleuze propõe-nos um entendimento do corpo e do rosto particular que nos poderá ser útil ao entendimento do auto-retrato. Estando a pele e a carne lado a lado para Deleuze, o dito interior e exterior estão em total comunicação. Esta formulação rejeita qualquer noção onde a nossa alma (espírito) esteja desligada e fechada num casulo. Por isso mesmo o interior-exterior coexistem, interligam-se, dando assim a hipótese de comunicação entre um e outro. No plano do auto-retrato, quando o artista se olha, tem a visão da carne que se justapõe à pele. O virtual (o dito interior) encontra-se totalmente ‘exposto’ ao real (exterior). O olhar o exterior será, com auxílio da entrada no mar da pura sensação e força (o caos do artista – a sua essência mais pura), como um duplo olhar, vendo esse mesmo exterior, bem como o seu interior.

É no olhar para si, o procurar no virtual, que tudo reside, propondo o artista entender-se perante o espelho - objecto comumente entendido como necessário a esta prática. Este é o alicerce da construção que se faz em torno do auto-retrato e do auto-retratado. O espelho é um mundo dentro de um outro mundo, um devir do real. Assim, “(...) o espelho [sempre] foi instrumento de introspecção e de auto-interpretação (...)” (Rebel, 2008, p. 20), forma mais directa de se olhar, de entender o virtual.

Este espelho é o visitar o caos pessoal, uma abertura a esse mundo, como aquele que Alice visitou em sonhos enquanto voltava ao seu mundo de fantasia (a Alice de *Through the looking glass* de Lewis Carroll). “O espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder tocar-se e que está separado dele por uma falsa distância” (Ramos, 1998, p. 14).

O espelho é a entrada para o caos, para uma viagem que o artista faz “de dentro para dentro.”

O auto-retrato é assim um potenciador de entendimento. O artista olha-se, repensa-se e retrata-se. O olhar do artista centrado em si mesmo representa a necessidade de análise, pelo mergulhar obrigatório no caos.



Figura 1. Pedro Cabrita Reis, *Os cegos de Praga, XII*, 1998. Acrílico e grafite, 141 x 100 cm.

1. Pedro Cabrita Reis – um não-olhar

O olhar através do qual se vê, é um olhar ‘culpado.’ Carrega consigo o peso de saber-se e, é esta vertigem de saber-se a si próprio que inviabiliza a verdade a que se pode ascender quando ‘apenas’ se representa aquilo que está fora de nós (Ramos, 2001, p. 88).

Entendendo a dicotomia interior/exterior como virtual e real que referimos segundo as palavras de Deleuze, poderemos compreender que o artista procura ‘ver’ de dentro e de fora, procurando entender-se na sua total plenitude, vivendo o seu caos pessoal.

Assim trabalha o que está fora de si como marca do entrar nesse caos pessoal. Quando Pedro Cabrita Reis nos mostra os seus trabalhos deparamo-nos com um vazio. Esse nada não é necessariamente um vazio total mas sim um rosto redondo, suspenso, frontal. Para este autor a verdadeira representação de si seria somente morto, quando se pudesse ver. Sem se ver, Cabrita Reis não acredita ser capaz de representar a verdade de si e por isso representa somente algo como forma de acalmar o real. Esta noção de apaziguar as relações com o real não é mais que o procurar da melhor forma representar aquilo que está para além do visível – o virtual.

Somente morto poderia ter total acesso a essa parte dele mesmo que unicamente surge por meio de forças e sensações vividas. A lembrança e o reviver o nosso caos é a única forma de aceder a esse virtual, fazendo-o assim poder ter uma marca no real – na obra.

Por outro lado, podemos entender o rosto de Cabrita Reis como a superfície que Deleuze nos oferece, como que uma película inerte, quase ela mesma, morta, em que somente é interrompida pelo ‘grito mudo’ vindo dos buracos negros, buracos estes fechados. Se procurarmos entender este rosto de Cabrita Reis, como o rosto social deleuziano, deparamo-nos com um não-rosto, com a recusa desse comunicar do interior com o exterior. Os buracos negros fecham-se em si, como se nada mais houvesse a dizer, como se nada mais houvesse a aprender, sendo a série *Cegos de Praga* um não-diálogo, a marca de uma não-vontade de comunicar entre o virtual e o real. É a procura de representar uma barreira entre esse Eu virtual e o Eu real. Para o espectador fica a marca de um rosto pronto a comunicar, prestes a se mostrar, porém nunca acontece.

Nesta sequência, *Cegos de Praga*, e como podemos ver em tom de exemplo no número XII (fig. 1), encontramos uma ausência de olhar, onde vemos essa mesma não existência de um diálogo.

Quando olhamos ou falamos com alguém, é nos olhos que vemos sinceridade, raiva, amor ou simplesmente honestidade. Por isso mesmo num trabalho de auto-retrato é também esse primeiro sentido que tentamos achar. Como forma de nos reconhecermos como iguais mas também porque todos pensamos que sem os olhos, nada vemos, nada contemplamos, e a beleza fugirá então de nós.

Esta ideia de beleza está intimamente ligada com a noção de olhar, sendo

obviamente esta concepção uma constante nos auto-retratos “olhos que se olham a si próprios constroem essa própria vontade, de encontrar a beleza do rosto e de si próprios” (Ramos, 1998, p.16).

Se pensarmos de uma forma mais generalizada e observarmos outros auto-retratos de Cabrita Reis, deparamo-nos novamente com a inexistência de resposta ao nosso olhar, uma constante como vimos. Sentimos vergonha em olhar alguém, como que *voyeurs*, que não nos olha, mas simultaneamente achamos ser o observado quem não nos encara, podendo sermos nós os observados, “porque o *voyeur*, ao quebrar a reflexividade da visão, oblitera para outrem e para si, o seu próprio corpo. (...) Aquele corpo, que é o seu tornado outro (...)” (Gil, 2008, p. 48).

Cabrita Reis não busca a nossa aprovação, ou tão pouco o calor do espectador ou da sala que o envolve, procura sim viver a sua própria sensação.

Este pintor, ao sentar-se e olhar-se no espelho perde-se em si, e tudo o que representa sai de si como um grito perdido, sempre mudo, para que até esse som seja só dele e somente para ele. Perde-se dentro da sua superfície estrangulando-a, para que nada saia e nada entre. A procura de Cabrita Reis não será a do diálogo mas da estagnação à frente do espectador. Como referimos, talvez o artista espere que o retrato morra e então possa ter em si toda a verdade, toda a informação do que é e do que deixa ver.

REFERÊNCIAS

- AAVV, (1994), *O rosto da máscara: auto-representação na Arte portuguesa*, 1ª edição, Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- AAVV, (1998), *Pedro Cabrita Reis: Portraits: Os cegos de Praga*, Praga, Gandy Gallery (Praga, República Checa), Gandy Gallery.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, (2004a), *L'Anti-œdipe, capitalismo et Schizophrénie*, Paris: Les Editions de Minuit, 1972. Trad. port. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho, *O Anti-édipo, Capitalismo e Esquizofrenia 1*, Lisboa: Assírio&Alvim.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (2004b), *Mille Plateaux*, Paris: Les Editions de Minuit, 1980. Trad. port. Rafael Godinho, *Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa: Assírio&Alvim.
- Gil, José, (2008), *O imperceptível Devir da Imanência – sobre a filosofia de Deleuze*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Gil, José, (2005), *'Sem título,' escritos sobre arte e artistas*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Medeiros, Margarida, *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000;
- Ramos, José Artur Vitória de Sousa, (2001), *O auto-retrato ou a reversibilidade do Rosto*, Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Ramos, José Artur Vitória de Sousa, (1998), *Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade científica – relatório de Aula 'exercício de auto-retrato,'* Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Rebel, Ernst, (2008), *Self-Portraits*, trad. port. Verónica Vilar, *Auto-Retrato*, Lisboa: Taschen

A Pintura como expulsão de si *Experiência abjeta a partir do auto-retrato*

MARISTELA MÜLLER

Brasil, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

*Artigo completo submetido em 6 de Setembro
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumo O presente trabalho pretende apresentar e refletir a obra: ‘Auto-retrato,’ do artista Leandro Serpa, nascido e residente no Brasil. Nas pinceladas do artista propõe-se pensar a pintura como expulsão de si, uma experiência abjeta a partir do auto-retrato, naquilo que, para o artista lhe é exorbitante, ameaçador, doloroso e intolerável. Tais reflexões encontram suporte, principalmente, em Julia Kristeva, escritora que aborda e desenvolve a teoria do abjeto.

Auto-retrato, Abjeto, Pintura,
Leandro Serpa

Abstract *This paper aims to present and reflect the work ‘Self Portrait,’ by artist Leandro Serpa, born and resident in Brazil. In the brushstrokes of the artist proposes to think of painting as expulsion itself, an experience from the abject self-portrait, in what, for the artist it is exorbitant, threatening, painful and intolerable. Such reflections are supported primarily in Julia Kristeva, a writer who deals with, and develops, the theory of the abject.*

*Self-portrait, Abject, Painting,
Leandro Serpa*

INTRODUÇÃO

Apresentar o Artista Leandro Serpa, Bacharel em Artes Plásticas pela UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, com dados técnicos como: nascido em 09 de dezembro de 1983, na região da grande Florianópolis, Santa Catarina – BR, denota certa credibilidade a cerca da existência do sujeito. No entanto, esses dados não caracterizam suas obras, pouco diz sobre suas pinturas, pois elas vão muito além daquilo que está visível ou registrado. Suas obras, em camadas de tintas sobrepostas, refletem a experiência corporal, a dor, o sofrimento, a fragilidade humana, de seu interior inquieto e exorbitante, que encontra um meio de transbordar a partir da viscosidade da tinta, em forma de auto-representação.

Ao refletir sobre a densidade da pintura de Leandro Serpa utiliza-se como referencial teórico a escritora Julia Kristeva (1988), que aborda e desenvolve a teoria do abjeto com suas principais bases em Freud, Bataille



Figura 1. Leandro Serpa. *Auto-retrato*. Desenho 29,7 x 21cm. Florianópolis, 2006.

e Lévi-Strauss. Quando se remete a palavra ‘abjeto,’ nossa mente direciona-se ao objeto, em virtude da semelhança da escrita, pois somente troca-se o artigo inicial ao escrevê-las. Mas, a relação permanece somente nesse sentido, pois o significado de uma e outra diverge. Abjeto não é objeto, artefato ou peça. A etimologia do abjeto é o afastamento. A experiência de atração e repulsão. O abjeto aparece como uma situação dicotômica, de ambigüidade ou oposição. Puro e impuro, proibido e pecado, moral e imoral, ordem e desordem, misto de juízo e afeto, condenação e efusão, signos e pulsão. A abjeção ocorre na experiência corporal, na sensação, comoção, agitação, aproximação e afastamento. No caso da pintura de Leandro, a dor que afeta, fragiliza, que é exorbitante e transborda por meio da tinta expulsando o indesejável, na tentativa de afastar o que atormenta, mas que continua próximo ao se fazer auto-representação na pintura.

1. Auto-representação do Artista

Leandro Serpa realiza auto-retratos em desenhos representando a sua face sóbria, no contraste do descoramento da pele com a densidade da barba, cabelo, sobrelanceias e olhos escuros (Figura 1). Nesses retratos em desenhos há o desconhecido frente ao espelho. Os olhos do artista que se vê refletido, no entanto, não se reconhece. Então, enquanto risca o papel se interroga a cerca dessa face que carrega uma parte de si entrelaçada a um ser incógnito, estranho, inassimilável e exorbitante.

Já nas pinturas de corpo, na auto-representação, onde não apenas o rosto caracteriza o artista, mas todo o seu corpo encarna a insurreição do ser (Figura 2). Na auto-representação de corpo inteiro que a pintura de Leandro Serpa se faz mais potente, pois nela se observa um corpo contrito, prostrado, abatido, sem a intenção de reivindicar a compaixão divina e sim ensimesmado, voltado para si, em seu sofrimento, em sua dor, que em desespero perde as forças e se lança ao chão.

Os pigmentos utilizados na pintura potencializam a sensação de sofrimento. Os tons avermelhados empregados ao corpo remetem a carne, ao corte, ao sangue, a falta de pele, falta de proteção, a uma visão visceral, crua, interna e íntima. O avesso cotidiano do ente. O ser cruelmente exposto, aberto, com a boca arregaçada em grito. Um corpo ajoelhado, em convulsão, que ainda não se entregou, pois os braços estão rígidos, mas que não possui forças para se erguer. No contraste com a cor complementar do vermelho está o verde, o fundo que adentra a figura como lâmina oxidada do metal pontiagudo.

Um corpo ensimesmado, voltado para sua dor, para seu interior, ou conforme Sánchez (2004), um corpo convalescente, voltado para si, na doença, na aflição, naquilo que afeta e fragiliza. Exatamente nesse ponto, que abarca a enfermidade, no qual Sanchez discorda de Merleau-Ponty. Para o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1989, 1994, 2000, 2004), o corpo possui um sistema de troca constante com o mundo. Ambos estão em circuito, se entrelaçado o



Figura 2. Leandro Serpa. *Auto-retrato*. Pintura em tecido, 80 cm x 160 cm. Florianópolis, 2006.

tempo todo. Já Sánchez (2004) declara que especificamente, nesse caso do corpo enfermo, não há possibilidade de trocas com o mundo, pois o corpo se fecha, fica ensimesmado, voltado para si. “(...) en el caso del cuerpo enfermo, del cuerpo ensimesmado en el dolor, (...) nada existe más allá de la misma” (Sánchez, 2004, p. 25). Ou seja, nem sempre estamos imbricados com o mundo, no momento da dor, o corpo volta-se para o eu, onde nada existe para além de si, de seu leito, de sua convalescença e acaba sendo recortado do mundo.

Esses momentos de dor, de inquietação, espasmo, rebelião do ser inassimilável, de acordo com Julia Kristeva (1988), são características da abjeção.

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable (Kristeva, 1988, p.7).

Entre esses momentos de abjeção que Leandro se auto-representa, no desejo de por para fora de seu corpo, através da tinta, o que atormenta e consome, onde “(...) yo me expulso, yo me escupo, yo me abyecto (...)” (Kristeva, 1988, p. 10), para que o inassimilável fique preso na tela, na tentativa de afastar-se de si. No entanto, continua próximo, presente por meio da pintura, no jogo ambíguo da abjeção, entre afastamento e aproximação.

Um misto de sensações ambíguas, nas quais, também vigora a atração e repulsão. A pintura proporciona um meio de expulsão, escape, transgressão possível, violação, sair de si. Ao mesmo tempo em que o artista vive uma situação abjeta para pintar, também se satisfaz com o espasmo corporal causada para execução da pintura. “En este sentido, se lo goza. Violentamente y con dolor. Una pasión. (...). Ahora se comprende por qué tantas víctimas de lo abyecto son víctimas fascinadas, cuando no dóciles y complacientes” (Kristeva, 1988, p.17 e 18). A pintura se apresenta como um tormento aliviador. Um gozo doloroso. Ódio que sorri. Rebelião satisfatória. Estupro viciante. Abjeção.

“El abyecto quiebra el muro de la represión y sus juicios. Recurre al yo (*moi*) en los límites abominables (...), en la pulsión, en la muerte.” (Kristeva, 1988, p.24). O abjeto é aparentado com a ‘perversão’ (Kristeva, 1988, p.25) e a ‘transgressão’ (Bataille, 1988, p. 55-60). Sendo que o sentido último da transgressão, do erotismo, da abjeção é a morte. Conforme o artista se representa, em cada pintura existe uma pulsão de morte. Cada pintura suprime uma parte de si, exclui o eu indigesto que é abandonado na pintura, um afastamento presente que ressurgue noutra significação. Nas representações que possui a tentativa de expulsão, afastamento de si caracteriza a morte do artista, na pulsão de morte que, ao mesmo tempo, é um arranco de vida.

As reflexões de Kristeva e Bataille, a respeito da abjeção, têm em comum não somente a referência relativa ao limite da margem da ordem, a transgressão, a morte, mas também aquilo que ameaça a fragilidade humana.

“Aquello que perturba una identidad, un sistema , un orden. Aquello que no respeta limites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambíguo, lo mixto” (Kristeva, 1988, p. 11). Transgressão, abjeção, rebelião do ser, expulsão de si. Problemáticas que podem ser refletidas na pintura de Leandro Serpa, assim como de outros artistas que realizam a auto-representação.

CONSIDERAÇÕES

Abordou-se, ao longo da reflexão, a obra ‘Auto-retrato’ do artista Leandro Serpa. A pintura sendo executada em um momento de rebelião do ser, de abjeção, uma maneira de expulsar-se de si, pôr para fora do ser o que fragiliza e atormenta, utilizando a viscosidade da tinta no suporte escolhido. No entanto, constatou-se que por mais que ocorra essa expulsão, essa morte, ainda se trata de um tormento presente, que não mais se apresenta enquanto sensação corporal, mas que transbordou, se fez pintura e continua próximo, revisitando, constantemente, quem o expulsou. Dessa maneira, percebe-se quanto é inassimilável se auto-representar, em um misto de agonia e prazer. A auto-representação passa da pulsão de morte para outra significação, num arranço de vida.

REFERÊNCIAS

- Bataille, Georges (1988) *O Erotismo*. Lisboa: Antígona.
- Kristeva, Julia (1988) *Poderes de la Perversion*. Buenos Aires: Catálogos.
- Merleau-Ponty, Maurice (2004) *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naif.
- Merleau-Ponty, Maurice (1989) ‘A Dúvida de Cézanne’ In: *Textos Seleccionados*. São Paulo: Nova Cultura pp. 113-26.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994) *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, Maurice (2000) *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Sánchez, Pedro A. Cruz (2004) *La vigilia del cuerpo: arte y experiencia corporal em La contemporaneidad*. Murcia, Espanha: Tabularivm.

II

As vidas entre-vistas

Eugéne Atget e Mário de Andrade por eles mesmos

A ontologia da imagem fotográfica pensada na auto-representação

LUCIANA MARTHA SILVEIRA

Brasil, Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Artista visual, Pós-Doutorado em Artes e Design (University of Michigan), Doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Mestrado em Multimeios (UNICAMP), Graduação em Artes Plásticas (UNICAMP).

*Artigo completo submetido em 6 de Setembro
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumo Três principais correntes de pensamento se desenvolveram em torno da ontologia da imagem fotográfica: mimese, desconstrução e índice. Neste trabalho, proponho utilizá-las como forma de análise do exercício de auto-representação de dois fotógrafos, Eugéne Atget e Mário de Andrade.

Eugéne Atget, Mário de Andrade,
imagem fotográfica

Abstract Three major schools of thought have developed around the ontology of the photographic image: mimesis, deconstruction and index. In this paper, I propose to use them as a methodology of analysis of the self-representation of two photographers, Eugéne Atget and Mário de Andrade.

Eugéne Atget, Mário de Andrade,
photographic image

INTRODUÇÃO

Desde o seu aparecimento no século XIX, a fotografia se firmou como tecnologia básica para a maioria das mídias que surgiram no século XX.

Três principais correntes de pensamento se desenvolveram em torno da ontologia da imagem fotográfica. A primeira defende a idéia de mimese, onde a fotografia seria um espelho da realidade. Já o discurso do século XX dirigiu-se para o contrário, onde a fotografia interpretaria a realidade. Mais recentemente, a fotografia está sendo pensada como um traço do real.

Neste trabalho, proponho utilizar essas três correntes de pensamento como forma de análise do exercício de auto-representação de dois fotógrafos, Eugene Atget e Mario de Andrade.



Figura 1. Eugène Atget, detalhe de *Au Bon Puits, 36 rue Michel-le-Comte* (Krase, 2008).

1. A fotografia como um *espelho perfeito* do mundo visível real

A idéia da mimese coloca a fotografia como um *análogo* do objeto real. Isto se dá principalmente em função de sua gênese mecânica, que supostamente elimina o homem do processo de captação da cena.

Lady Elizabeth Eastlake escreveu em 1857 que a fotografia era o produto de um processo totalmente mecânico de captação de imagens, envolvendo somente a câmera, a luz e processos químicos (Trachtenberg, 1980). No pensamento da mimese, comparando a fotografia e a pintura, a diferença estaria justamente na presença do pintor entre a imagem e o espectador, enquanto a fotografia teria uma aparente ausência do fator humano.

Definindo a fotografia Roland Barthes explica claramente a ligação entre a gênese mecânica e a mimese fotográfica:

Uma vez que a fotografia se dá por um análogo mecânico do real, sua mensagem primeira enche de algum modo plenamente sua substância e não deixa nenhum lugar ao desenvolvimento da mensagem segunda (Barthes, 1978, p. 303).

A idéia de mimese adentrou o século XX também nas idéias de André Bazin (1987). Apesar de defender a idéia de mimese, Bazin considerava a homologia automática como uma característica da fotografia e, assim sendo, a ontologia da fotografia estava justamente em sua gênese automática.

A máquina não interfere no processo de obtenção da imagem como acontece com o artista, que inevitavelmente deve *traduzir* o real tridimensional em bidimensional, mostrando suas habilidades manuais. Ao contrário, a máquina simplesmente está submetida às leis da óptica física e da química, que por si só já lhe garantem fidelidade à cena real.

2. A fotografia como agente transformador do mundo visível real

No conceito da fotografia como agente desconstrutor do real valida-se a idéia de que a fotografia interpreta e transforma a realidade, colocando a gênese automática da imagem fotográfica na situação de análise, interpretação e interferência ideológica na reprodução do real. Na posse da fotografia, o observador não mais possui o *próprio* objeto mimeticamente, mas sim uma *interpretação* deste mesmo objeto.

As denúncias de que a fotografia não era apenas um espelho da realidade foram seguidas por Pierre Bourdieu (1965) nas discussões em torno de seu papel ideológico.

Outros autores como Zunzunegui (1981) consideram como ‘falhas’ na representação pictórica a eliminação pela fotografia de qualquer informação que não pode ser convertida em termos ópticos.

Para Vilém Flusser, a fotografia não pode ser considerada como um ingênuo encontro entre um objeto e um anteparo pronto para o registro. Ao contrário, a fotografia só existe graças a um extenso suporte que conta desde a intenção até um imenso aparato técnico produzido industrialmente para um segmento exclusivo do mercado. Para ele, as imagens são mediações

entre o homem e o mundo (Flusser, 1985).

Machado (1984) também reforça a fotografia como transformadora do real, fazendo um estudo sobre os aspectos que, de alguma forma, ‘desmascaram’ a mística da reprodução automática do mundo visível através da fotografia, supostamente livre do fator humano em seu processo.

O pensamento da desconstrução afirma que a ligação natural entre a representação da realidade por uma imagem técnica e a cena real é ilusória. O processo fotográfico gera imagens que necessitam de leitura e entendimento tanto quanto a pintura.

3. A fotografia como *indicador* do mundo visível real

Mais recentemente, outros pesquisadores da linguagem fotográfica como Phillipe Dubois (1998) e Jean-Marie Schaeffer (1996) começaram a pensar a fotografia dentro da classificação semiótica indicial de Charles Sanders Peirce. Neste caso, a fotografia é vista como um traço do real, uma maneira intermediária entre a radical mimese e a radical desconstrução, ou seja, considerando que a fotografia interpreta o real sem desconsiderar que o referente é a sua causa.

Pensando em termos da semiótica de Peirce (1990), a fotografia como mimese está para o *ícone* assim como a desconstrução da fotografia está para o *símbolo*.

Phillipe Dubois (1998) entende que a fotografia é uma testemunha inevitável do referente, exatamente por sua gênese automática, mas para ele isso não quer dizer que a fotografia seja semelhante ou perfeitamente parecida com o referente. Para ele a sensação do real que aparece na fotografia vem do fato dela ser um ‘traço do real’ e não um reflexo ou mimese deste mesmo real.

Por isso mesmo, Peirce (1990) diz que a fotografia pertence à sua segunda classe de signos, o índice, que são os signos assim classificados por possuírem conexão física com o referente. Assim, está considerando primeiramente a natureza técnica da inscrição do referencial no processo fotográfico.

4. Dois auto-retratos, duas auto-referências

Essas três correntes de pensamento formadoras da ontologia da imagem fotográfica fornecem subsídios para uma análise mais próxima do exercício de auto-representação de dois fotógrafos, Eugene Atget e Mario de Andrade, nas Figuras 1 e 2.

Eugene Atget foi um fotógrafo francês que viveu entre 1856 e 1927 em Paris (Krase, 2008). Precursor da fotografia urbana moderna, fotografava as ruas parisienses exaltando o vazio de pessoas. A Figura 1 é a imagem de uma vitrine de Paris, onde o próprio fotógrafo aparece no reflexo do vidro transparente.

Mário de Andrade, autor da fotografia da Figura 2, viveu principalmente em São Paulo, entre 1893 e 1945 (Carnicel, 1994). Foi escritor, crítico de arte, musicólogo e importante pensador da arte brasileira. Além de escrever



Figura 2. Mário Andrade, *Sem título* (Carnicel, 1994).

poemas e romances, viajou para o campo, fotografando e registrando imagens para um meticuloso trabalho de documentação sobre a história e a cultura no interior do Brasil. Na Figura 2, Mário registra sua imagem numa sombra, no ato da fotografia.

Considerando a fotografia como mimese, estas imagens trazem o registro do ato fotográfico, fazendo o espectador participar do exato momento da captura. O reflexo do fotógrafo não é o único reflexo perceptível na imagem da vitrine, fazendo-o ser percebido dentro do movimento composto de todas as imagens dinâmicas da cidade. A sombra acompanha o ser, o autor, o artista, interventor e através disso o espectador também é um interventor criativo.

Pela desconstrução, juntamente com o reflexo do próprio fotógrafo vemos também a aparição da própria câmera, comprometendo a inocência do efeito de realidade mimético. Uma possível ilusão de realidade viria justamente da exclusão da imagem dos instrumentos utilizados pelo fotógrafo. A câmera nunca pode fotografar-se a si mesma, correndo o risco de comprometer a relação mimética da imagem com a realidade. No caso da Figura 1, Atget exhibe

sua câmera num reflexo da vitrine, revelando sua condição de construtor consciente da imagem, mas ao mesmo tempo, colocando esta condição numa situação de extrema sensibilidade criativa. Mário de Andrade, na Figura 2, exhibe a textura da terra em sua sombra, colocando também sua imagem na condição perceptiva bidimensional, desconstruindo a conexão com a realidade.

Indicialmente, onde se acolhe a condição de mimese e de desconstrução na mesma imagem, o fato de se perceber a câmera não acontece como uma desconstrução, mas antes como um convite à participação de um momento crucial de captura criativa do que sensibilizou o artista, histórica e culturalmente. A sombra de Mário de Andrade, bidimensional, estampada no chão, convida à complementação da imagem, de suor, de registro, complementando-a na sua tridimensionalidade.

CONCLUSÃO

No exercício de auto-retrato dos dois fotógrafos, percebemos que quando a gênese automática é mais fortemente considerada que o resultado imagético da fotografia, a sensação de mimese é mais forte. Por outro lado, quando o resultado imagético da representação do real é mais fortemente considerado verificamos uma série de ‘falhas’ em relação à representação do real. Essa representação precisa então ser preenchida pelo total da percepção humana, isto é, a fotografia passa a ser um meio de expressão também dependente da cultura do autor e do espectador.

REFERÊNCIAS

- Barthes, Roland (1978) *A Mensagem Fotográfica*, In: Teoria da Cultura de Massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Bazin, Andre (1987) *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Les Editions du Cerf.
- Bourdieu, Pierre (1965) *Un Art Moyen*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Carnicel, Amarildo (1994) *O Fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas: Unicamp.
- Dubois, Philippe (1998) *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus.
- Flusser, Vilém (1985) *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec.
- Krase, Andreas (2008) *Paris - Eugène Atget*. New York: Taschen.
- Machado, Arlindo (1984) *A Ilusão Especular*. São Paulo: Brasiliense.
- Peirce, Charles Sanders (1990) *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- Schaeffer, Jean-Marie (1996) *A Imagem Precária*. Campinas: Papyrus.
- Trachtenberg, A. (ed.) (1980) *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leet's Island Books.
- Zunzunegui, Santos (1998) *Pensar la Imagen*. Madrid: Catedra.

O Fotógrafo Estereoscópico *A Descoberta da obra Fotográfica de Francisco Afonso de Chaves (1857-1926)*

VÍTOR DOS REIS

Portugal, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Artista visual, Licenciado em Artes Plásticas-Pintura e doutorado em Belas-Artes / Teoria da Imagem (FBAUL).

*Artigo completo submetido em 6 de Setembro
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumo Francisco Afonso de Chaves (1857-1926), um dos mais eminentes naturalistas portugueses, foi também um dos nossos mais brilhantes fotógrafos. No entanto, o seu trabalho artístico permaneceu totalmente desconhecido até hoje. O objetivo deste artigo é anunciar a descoberta de uma obra estruturalmente moderna onde, por via de um diálogo entre arte e ciência, muitas imagens constituem uma forma de auto-representação distinta do habitual conceito de auto-retrato.

Fotografia, estereoscopia, percepção, representação

Abstract Francisco Afonso de Chaves (1857-1926) was one of the most distinguished naturalists in Portugal and also one of its most brilliant photographers. However, his artistic activity remained completely forgotten until today. The objective of this paper is to announce the discovery of a structurally modern work where, through a dialog between art and science, many images can be self-representative in an altogether different way from the usual concept of self-portrait.

Photography, stereoscopy, perception, representation

INTRODUÇÃO

Nascido em Lisboa mas tendo vivido praticamente toda a sua vida nos Açores, Francisco Afonso de Chaves (1857-1926) foi um dos mais eminentes naturalistas portugueses do final do século XIX e início do XX. Dedicando-se a diferentes áreas, como a biologia, a geologia e a geofísica, em especial a sismologia, a vulcanologia e a meteorologia, o Coronel Afonso de Chaves correspondeu-se com alguns dos mais importantes cientistas da sua época e, de forma precursora, foi um dos principais defensores da criação de um



Figura 1. Francisco Afonso de Chaves (1857-1926). *Vista do Ilhéu de Fernanjós em Santa Cruz das Flores, com barco ao fundo e uma pessoa junto a um teodolito*, 22 de Agosto de 1902. Gelatina sal de prata sobre vidro, 4,5 x 10,5 cm. Ponta Delgada, Museu Carlos Machado (Inv. n.º CAC359).

Figura 2. Francisco Afonso de Chaves (1857-1926). *Estação magnética do Cerrado da Lomba, visando o Pico de Maria Dias, em Santa Maria*, 1902. Gelatina sal de prata sobre vidro, 4,5 x 10,5 cm. Ponta Delgada, Museu Carlos Machado (Inv. n.º CAC319).

serviço meteorológico internacional. Dedicou-se também ao estudo da flora e da fauna dos Açores e teve ainda um papel importante na criação daquele que é hoje o Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada.

Totalmente ignorada é, no entanto, a sua actividade de fotógrafo, que exerceu de forma constante e paralela às suas actividades científicas. O seu nome não é referido em nenhuma história da fotografia portuguesa. No entanto, a extensa obra por si legada, que se encontra totalmente por estudar, apresenta uma qualidade notável, tanto em termos nacionais como internacionais. Com uma particularidade, provavelmente, única: ser quase exclusivamente constituída por imagens estereoscópicas – sempre em suporte de vidro – destinadas a serem observadas através de óculos binoculares *Vérscope* e, desse modo, a produzir uma efectiva percepção tridimensional.

O objectivo deste artigo é comunicar a descoberta de um dos mais brilhantes exemplos da modernidade artística portuguesa, dando a conhecer três imagens por si criadas e abordando algumas das características que tornam esta obra um original projecto artístico, assente num diálogo criativo entre arte e ciência, representação e percepção visual. Em particular, procurar-se-á demonstrar que o significativo número de imagens centradas em objectos e/ou tarefas directamente relacionados com as suas actividades de cientista e fotógrafo não apenas escapam à função ilustrativa mas constituem uma fascinante forma de auto-representação que transcende o habitual conceito de auto-retrato.

1. A obra fotográfica: uma apresentação

Embora a contribuição de Francisco Afonso de Chaves para a história da ciência seja conhecida – através das investigações que conduziu, das associações internacionais a que pertenceu, dos textos que publicou, ou dos estudos esparsos a ele dedicados – a sua obra fotográfica permanece por inventariar, analisar e divulgar, sendo desconhecida dos especialistas da fotografia e da imagem em Portugal. Exceptuando o uso muito pontual como ilustração das actividades científicas que desenvolveu ou do contexto histórico, político e social em que se inserem, as imagens têm permanecido ao longo destas décadas fechadas nas caixas em que, na esmagadora maioria dos casos, o próprio autor as guardou. Mesmo no campo científico, além de referências dispersas, a única investigação académica existente é uma dissertação de mestrado em História e Filosofia das Ciências da autoria de Maria da Conceição da Silva Tavares dedicada à sua contribuição para a meteorologia (Tavares, 2007), da qual foi publicada recentemente uma versão abreviada (Tavares, 2010).

Da vasta obra fotográfica, o conjunto mais importante pertence ao Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada. Doado em 1962 pelo seu familiar José Paim Bruges da Silveira Estrela do Rego é constituído por cerca de 4000 vidros estereoscópicos, sistema *Vérscope*, onde se incluem fotografias tiradas nos Açores e no decurso das suas viagens a Portugal continental e Madeira, países europeus (Espanha, França, Itália, Reino Unido, Alemanha, Dinamarca,



Figura 3. Francisco Afonso de Chaves (1857-1926). *Charles Richet e Coronel Afonso Chaves vestidos de mergulhadores em Ponta Delgada, São Miguel, 1911.* Gelatina sal de prata sobre vidro, 4,5 x 10,5 cm. Ponta Delgada, Museu Carlos Machado (Inv. n.º CAC2723).

Suécia, Noruega, etc.), África (Marrocos, África do Sul, Moçambique, Tanzânia, Quênia) e sul da península arábica (Iémen). Na posse da família, além dos diários, da correspondência e de outros documentos pessoais, um conjunto mais pequeno de vidros estereoscópicos é acompanhado de um outro de vidros *monoscópicos*, demonstrando que Afonso de Chaves não fotografou apenas de forma estereoscópica embora, provavelmente, o tenha feito de forma exclusiva entre, pelo menos, 28 de Junho de 1901 e 24 de Outubro de 1925 – datas do primeiro e do último estereograma pertencentes ao espólio do Museu, correspondendo, respectivamente, ao início da visita régia de D. Carlos aos Açores (do qual era amigo) e ao final da sua última viagem.

Desfasada temporalmente das primeiras experiências com a imagem estereoscópica mas também da autêntica moda gerada na segunda metade do século XIX pelo efeito conjugado da compreensão das leis da estereoscopia, da construção dos primeiros dispositivos estereoscópicos (cf. Wheatstone, 1838) e da invenção da fotografia, a obra estereoscópica de Francisco Afonso de Chaves constitui um dos casos mais originais tanto no contexto português como internacional do início do século XX. Particularmente pela sua dimensão de *projecto visual* elaborado coerente e constantemente ao longo de, pelo menos, três décadas, assente numa indissociável interacção entre arte e ciência e numa sistemática comunhão entre os objectivos visuais e os meios tecnológicos e entre a imagem como representação e a imagem como dispositivo.

2. Fotografia e estereoscopia:

do mundo como percepção à percepção sem mundo

A palavra estereoscopia deriva das palavras gregas *stereós*, que significa *sólido*, e *skopéo*, que significa *ver* ou *observar*. *Ver solidamente* ou *observar algo sólido* são, assim, sentidos consequentes com a etimologia da palavra inventada no século XIX para nomear não apenas um mecanismo essencial da percepção visual humana mas uma nova técnica que, a partir da compreensão daquele, permitiu, numa combinação entre arte, ciência e tecnologia, criar uma nova classe de objectos visuais, uma nova forma de ver imagens e um novo papel para o observador. Porém, o mundo sólido, veridicamente tridimensional, experimentado pelo sujeito, é não só absolutamente imaterial mas totalmente virtual: dele há uma percepção e, nesse sentido, é um mundo que existe *como* percepção; mas esta é, afinal, uma percepção sem mundo – real, objectivo, *visível*. Por isso, ao extraírem a realidade do campo visual do observador, os óculos estereoscópicos contribuem de forma crucial para a concretização da ficção que o nome da própria operação, hábil construção semântica, traduz.

De facto, a fotografia estereoscópica não depende apenas de uma máquina capaz de produzir um par de imagens fotográficas ligeiramente discrepantes; depende também de uma outra máquina visual – um visor binocular ou óculos 3D – capaz de, rápida e eficazmente, conduzir à fusão mental da dupla e díspar representação e à sua transformação numa percepção unitária e tridimensional. É sobre esta dupla dependência que se estabelece a relação do observador com estas imagens e, necessariamente, com o peculiar mundo visual assim criado. Trata-se de uma excelente – e, até certo ponto, radical – demonstração da indissociável relação moderna entre o *visual*, enquanto criação distinta do *visível*, e a tecnologia visual que o sustenta; mas também da activa participação do observador no processo, já que a ficção visual assim criada só existe na mente do sujeito e, nesse sentido, embora dependendo de máquinas depende, em última instância, dos processos cognitivos que decorrem no cérebro deste.

3. Auto-representação *versus* auto-retrato

Na obra de Francisco Afonso de Chaves encontramos repetidamente imagens que mostram objectos e indivíduos inseridos em contextos ou em situações directamente relacionados com as actividades científicas do seu autor (Figura 1). Algumas mostram simplesmente objectos que, tendo funções científicas concretas, pertencem à classe mais geral das máquinas ópticas; isto é, objectos que permitem observar, analisar e compreender o mundo de forma diferente mas complementar do sistema visual humano (Figura 2). A esta classe pertencem também as máquinas fotográficas e os óculos estereoscópicos constantemente usados por si. Tais imagens nada têm de científico porque delas não se pode recolher dados credíveis, derivar explicações ou confirmar hipóteses. Devido à sua complexa natureza estereoscópica e à

sofisticada atenção aos aspectos intrinsecamente visuais, como iluminação e enquadramento, por exemplo, também não são meras ilustrações. Acima de tudo, são criações visuais – ou, se preferirmos, obras de arte. É possível então dizer que estas imagens *representam* esses objectos e/ou essas actividades. Vamos, no entanto, mais longe: afirmamos que elas *representam o próprio* Francisco Afonso Chaves – não porque o mostrem mas porque o tornam presente, porque estão em vez dele sem se confundirem com ele. Portanto, num certo sentido, representam-no mas em nenhum o retratam.

Ao longo da história da imagem, esta frequentemente confunde-se – ou assume-se – com representação: no sentido em que estabelece uma relação com algo, visual ou conceptual, que está para além dela; porque representa esse algo e porque ao representá-lo o substitui. Por outras palavras, na sua ‘complexa história semântica,’ o termo *representação* adquiriu dois significados básicos e interligados: *tornar presente o ausente* e *estar em vez de*, ou seja, *substituir* (Prendergast, 2000, p. 4-5). São também estes que devemos considerar quando abordamos as referidas imagens de Afonso de Chaves: ao representarem objectos e acontecimentos directamente ligados à vida do seu autor representam-no sem assumirem ou revelarem a identidade dele, o qual, embora ausente da imagem, se torna assim presente.

Representar e retratar são, portanto, conceitos distintos: no segundo caso, a etimologia italiana da palavra – a partir dos termos *ritratto* e *ritrarre*, os quais, por sua vez, derivam do latim *retrahere* e *retractus* – pressupõe uma relação de semelhança que só o recurso a processos de imitação e de reprodução parece, em última análise, garantir. Mesmo uma rara fotografia no espólio do autor como aquela em que este surge lado a lado com o seu colega e amigo Charles Richet (1850-1935), dois anos antes deste receber o prémio Nobel da Fisiologia ou Medicina, continua a não ser distinta das anteriores (Figura 3): não é um *auto-retrato* mas uma *auto-representação*: inclui-o mas, ao mesmo tempo, transcende-o; mostra-o mas, ao mesmo tempo, esconde-o (aproximando-se, assim, da ideia de *máscara*). Ao conter mais informação (a actividade que é realizada) e, simultaneamente, menos (as características que permitem o reconhecimento físico), esta fotografia, por um lado, vai além do retrato e, por outro, fica aquém.

CONCLUSÃO

Constituída quase exclusivamente por imagens estereoscópicas, obtidas com uma máquina de dupla lente e de vidros apropriados, destinadas a ser observadas através de óculos binoculares *Vérscope*, a obra fotográfica de Francisco Afonso de Chaves tem como objectivo produzir no observador uma experiência visual distinta: não apenas por conduzi-lo a uma efectiva percepção tridimensional (diferente da mera sugestão fornecida pelos meios pictóricos desenvolvidos do Renascimento em diante) mas também por essa experiência visual ser obrigatoriamente mediada por uma máquina e, mais importante, porque desta mediação resulta a total ocupação do campo visual

pela ficção fotográfica e a conseqüente expulsão da realidade. Separado desta e absorvido por aquela, o sujeito cria uma relação com a imagem só comparável à obtida com os sistemas *immersivos* – como o panorama no século XIX, o cinema no século XX ou os ambientes interactivos e a chamada *realidade virtual* no século XXI – dos quais a obra de Afonso de Chaves se apresenta como um proto-exemplo. Quanto ao autor, torna-se parte da representação. Não porque nela se retrate mas porque faz de cada imagem uma representação do seu próprio projecto: conciliar arte e ciência, por via da tecnologia visual. Esta distinção entre *auto-representação* e *auto-retrato* caracteriza, repetidamente, a obra de Francisco Afonso de Chaves.

REFERÊNCIAS

- Prendergast, Christopher (2000) *The Triangle of Representation*. Nova York: Columbia University Press. ISBN: 978-023-11209-1-3.
- Tavares, Maria da Conceição da Silva (2007) *Viagens e diálogos epistolares na construção científica do mundo atlântico: Alberto do Mónaco (1848-1922), Afonso Chaves (1857-1926) e a meteorologia nos Açores*. Lisboa: [s.n.]. Tese de mestrado em História e Filosofia das Ciências, apresentada à Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa.
- Tavares, [Maria da] Conceição [da Silva] (2010) *Albert 1^{er} de Monaco, Afonso Chaves et la météorologie aux Açores*. [S.l.]: Présidence du Gouvernement Régional des Açores. ISBN: 978-989-96294-5-5.
- Wheatstone, Charles (1838) Contributions to the Physiology of Vision – Part the First. On Some Remarkable, and Hitherto Unobserved, Phenomena of Binocular Vision. *Philosophical Transactions of the Royal Society*. 128, p. 371-394.

O teatro autobiográfico do último Pirandello

MARTHA DE MELLO RIBEIRO

Brasil, Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro.
Directora teatral. Bacharel em Artes Cênicas, Mestre em Ciência da Arte, Doutora em Teoria e História Literária, Pós-Doutorado em Teatro.

*Artigo completo submetido em 30 de Agosto
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumo Muito se falou sobre o teatro de Luigi Pirandello (1867-1936) e pouco se explicou sobre sua última estação dramaturgica, especialmente os dramas escritos para a atriz Marta Abba (1900-1988), principal intérprete e musa inspiradora de sua obra tardia.

Luigi Pirandello, Marta Abba, teatro autobiográfico

Abstract *Much has been said about the theater of Luigi Pirandello (1867-1936) and little is said about his last season drama, especially the dramas written for the actress Marta Abba (1900-1988), principal performer and muse of his late work.*

Luigi Pirandello, Marta Abba, autobiographical theater

INTRODUÇÃO

Quando se pensa em formular um juízo ou uma conclusão mais ou menos generalizada sobre um autor como Luigi Pirandello (1867-1936), que nos deixou uma rica, extensa e heterogênea obra literária e teatral, necessariamente e inevitavelmente surge no exegeta certo desconforto, pois a obra pirandelliana, apesar dos inúmeros estudos e análises críticas que se sucederam ao longo das décadas, parece sempre se renovar no tempo, fornecendo novas surpresas e caminhos para infinitas possibilidades e chaves de leitura. Embora nos pareça arriscado tentar ‘dividir’ nosso autor em fases – pois Pirandello parece ter construído uma rede obsessiva de metáforas e de arquétipos pessoais, fazendo de sua obra uma justificativa para si mesmo, e, mais radicalmente, como uma desculpa para sua própria vida –, tal empreitada se justifica na medida em que sua dramaturgia tardia continua a ser uma matéria ainda desconhecida no Brasil e, como tal, encoberta pelos fantasmas de sua primitiva inspiração.

Se a repetição do argumento é o que torna o autor reconhecível, garantindo, no sentido positivo, uma ‘identidade autorial,’ é também, no sentido negativo, aquilo que pode aprisioná-lo em definições, em fórmulas cristaliza-

das e pré-concebidas, como foi o caso do *pirandellismo* de Adriano Tilgher, ou mesmo as análises de cunho marxista que a partir dos anos 60 fixaram o teatro de Pirandello enquanto o reflexo de uma condição burguesa, na oposição entre um *corpo social* e um *indivíduo isolado*; assim tratado por Mario Baratto no livro *Le théâtre de Pirandello* de 1957. Deixando um pouco de lado o problema do pirandellismo e da visada parcial dos estudos marxistas, que se concentraram essencialmente sobre os dramas pirandellianos escritos entre 1917 e 1924, entendemos que Pirandello, em cada nova peça teatral escrita, nos re-apresenta uma memória, ou mesmo uma história biográfica que pede, de alguma forma, redenção. Em suma, uma autoreferencialidade obsessiva, quase uma confissão pública de um mal-estar íntimo, existencial e profissional, que não nos permite falar em um *teatro de Pirandello*, mas em *teatros de Pirandello*. O teatro de Pirandello está intimamente ligado com a ‘história,’ complexa e contraditória, de Pirandello dramaturgo, e é por isso uma obra heterogênea.

1. O ‘novo’ Pirandello

O que necessariamente contribui para o entendimento de um ‘novo’ momento na criação pirandelliana, manifestado a partir da composição de *Diana e la Tuda* em outubro de 1925. Período em que o dramaturgo assume a direção do *Teatro de Arte de Roma* (inaugurado em 04 de abril de 1925), afrentando pela primeira vez os problemas práticos da organização cênica. Foi também a partir desta data que o escritor conheceu a atriz Marta Abba, sem dúvida nenhuma a grande responsável por uma mudança de inspiração que começou a se manifestar exatamente com *Diana e la Tuda*. Na peça, o dramaturgo descreve em didascália o próprio retrato da atriz:

É muito jovem, de uma beleza magnífica. Cabelos ruivos, ondulados, penteados alla greca. A boca freqüentemente apresenta uma disposição dolorosa, como se de hábito a vida lhe desse uma amargura desdenhosa; mas se ri, há repentinamente uma graça luminosa que parece iluminar e animar todas as coisas (Pirandello, 2005, p.91).

Há pouco mais de uma década, após a publicação do epistolário *Lettera a Marta Abba*, organizado por Benito Ortoloni, Mondadori, coleção ‘I Meridiani,’ em 1995, foi possível conhecer o profundo e o verdadeiro *tacuinio* da dramaturgia pirandelliana do último período: suas cartas à atriz Marta Abba. O epistolário é, sob muitos aspectos, um documento precioso. Além de trazer importantes informações sobre a situação teatral italiana da época, sua crise estrutural e os projetos de reforma, ilumina uma importante fase de sua vida, o exílio voluntário, durante o qual se aproximou tanto do cinema como da cena contemporânea européia. O principal motivo de sua essencialidade para o estudo de sua dramaturgia tardia é o fornecimento de evidências quanto ao fundo autobiográfico de sua última produção teatral. Seja na troca entre fragmentos de carta e obra dramática, seja na repetição

obsessiva de temas, seja na descrição física dos personagens femininos, o que se vê refletido na obra é fundamentalmente sua relação artística e pessoal com a atriz Marta Abba. Uma união que significou bem mais do que um envolvimento amoroso entre um senhor de idade e uma bela e sedutora jovem.

O juízo crítico da época, que via com certo preconceito o objeto de amor do dramaturgo, terminou por prejudicar a atriz, ofuscando assim a qualidade e o brilho inovador do seu modo de interpretar. A crítica de seu tempo, viciada em um tipo de interpretação mais emocional, como o de Eleonora Duse, suspeitava do modo ‘frio,’ ousou dizer ‘distanciado,’ pelo qual Marta Abba confrontava a personagem teatral, e dos repentinos rompantes emocionais, julgando-a ainda imatura para viver os grandes papéis femininos. Porém, as inúmeras cartas que o dramaturgo escreveu à atriz entre 1925 e 1936 se referem a ela como sendo parte essencial da criação e do sucesso de seu trabalho. Estas cartas não só trazem à tona um Pirandello completamente obcecado por detalhes da vida íntima da atriz, forma de viver a sexualidade reprimida, como elas também instauram um perfil feminino que sem dúvida nenhuma corresponde a uma imagem fantasmática de Marta Abba, refletida nas obras escritas para ela: uma mulher fatal, bela e jovem, mas que se mantém, apesar do comportamento exuberante, virgem e casta.

A coincidência literária existente entre a fala do velho poeta ao final do segundo ato da peça *Quando si è qualcuno*, de 1932, com um fragmento de carta escrito para Marta Abba, em 25 de janeiro de 1931, não deixa margem a dúvidas. Trata-se exatamente do mesmo texto. Abaixo transcrevemos ambos os fragmentos em língua italiana, sem tradução, para não ferir a impressionante equivalência da trama verbal:

I - Quando si è qualcuno

tu non la sai: uno specchio – scopricisci d'improvviso – e la desolazione di vedersi che uccide ogni volta lo stupore di non ricordarsene più – e la vergogna dentro, [...] il cuore ancora giovine e caldo (Pirandello, 2007, p.696).

II - Carta de 25 janeiro de 1931

tu non sai che scoprendomi per caso d'improvviso a uno specchio, la desolazione di vedermi [...] uccide ogni volta in me lo stupore di non ricordarmene più. [...] provo un senso di vergogna del mio cuore ancora giovanissimo e caldo (Pirandello, 1995, p.622).

Em *Diana e la Tuda*, a matriz autobiográfica também parece evidente. Exatamente como em *Quando si è qualcuno*, o drama traz a figura de um velho apaixonado por uma mulher muito mais jovem, diz o escultor Giuncano: “A vida não deve recomeçar para mim! Não deve recomeçar!” (Pirandello, 2005, p.211). Mas, desta vez, é a obra de arte que parece se antecipar ao epistolário, pois nas cartas datadas em 20 de março de 1929 e 16 de outubro de 1930 (três e quatro anos após a tessitura final de *Diana e la Tuda*, respectivamente), Pirandello faz declarações muito semelhantes a estas: “A culpa é minha que deixei que a vida recomeçasse, quando não devia” ou “E



Figura 1. A atriz Marta Abba na época em que conheceu Pirandello (1925).
Fonte: Centro Studi Teatro Stabile Torino.



Figura 2. O ator Claudio Cavalcanti e a atriz Natália Lage em cena na peça *Quando se é alguém* (2009).
Direção de Martha Ribeiro. Foto: Paula Kossatz.

Figura 3. Foto histórica da montagem realizada pelo Teatro d'Arte di Roma em 1925 de *Os Seis Personagens a procura do autor*, direção e texto Luigi Pirandello. Ao centro, Marta Abba e Lamberto Picasso, como 'A Enteadada' e 'O Pai.' Fonte: Centro Studi Teatro Stabile Torino.

a vida, que não deveria ter recomeçado para mim, deve se concluir deste jeito” (Pirandello, 1995, p.77 e 574). Esta é a máxima demonstração que em Pirandello escritura íntima e dramaturgia se complementam e se imbricam de forma impressionante: tanto o conteúdo do epistolário se destina a extravasar numa grande oficina de criação, quanto sua obra dramática ganha a profundidade de uma confissão íntima.

2. Marta Abba: musa, atriz e criadora

As cartas do Maestro provam que a história que uniu os dois é bem mais que um simples *emballement* de um velho senhor por uma jovem. A história de um homem senil que perde a cabeça por uma garota que dele se aproveita, se revela completamente equivocada depois da publicação do epistolário; a relação entre os dois era bem mais complexa do isso: para o Maestro, o amor pela arte e o amor por Marta Abba eram duas coisas indistinguíveis, para ele a atriz era a própria encarnação vivente da arte, de *sua* arte. Portanto, se Pirandello uniu em laços estreitos seu teatro com a personalidade física e espiritual da atriz Marta Abba, tornando-a parte integrante de seu processo criativo, é fundamental indagar como era seu modo de interpretar ou mesmo estabelecer quais eram os seus objetivos artísticos, pois se existe Pirandello, existe também Marta Abba:

Marta Abba é a intérprete que, por um dom instintivo, consegue conferir uma concretude cênica à disponibilidade plástica destas criaturas femininas, [...] A sua genialidade de atriz deriva da capacidade de tornar persuasivo, lógico, imediato, o sentido de uma humanidade viva e, todavia, informe, dando um rosto decifrável a este sopro volúvel. Os seus cabelos vermelhos, o seu andar alongado, o timbre inconfundível de sua voz, se transformam nos elementos de uma construção estilística que são a matéria prima ideal para aqueles personagens (Calendoli, 1966, p.75-76).

Ao mesmo tempo em que a atriz se mostrava, nos gestos largos, na movimentação feita com passos longos, na voz ostensivamente estudada, uma mulher brilhante e independente, o seu rosto revelava, ao improvisado, uma alma em sofrimento, que poderia dar vida a mulheres cruéis e frias, ou, inversamente, a mulheres doces, frágeis ou até mesmo ingênuas. Um tipo de mobilidade plástica e emocional em tudo coerente ao comportamento dos personagens pirandellianos. Uma interpretação que não passou despercebida aos olhos do dramaturgo-encenador:

Muito mais do que cooperar com o sucesso de ‘Come tu mi vuoi,’ minha Marta, Você o criou! Primeiro em mim mesmo, e depois no teatro para os outros. Eu só pude fazê-lo porque existia Você, não se pode separar o meu trabalho do Seu. A responsável, tanto pelo trabalho, como pelo sucesso, é Você, e tudo é Seu e somente Seu... (Pirandello, 1995, p.371).

Neste fragmento de carta, datado em 7 de abril de 1930, Pirandello legitima e reconhece o trabalho do ator como parte essencial na criação do drama,

ou melhor, como o seu legítimo e último criador. Muito além de uma declaração de amor incondicional, trata-se, em primeiro lugar, de uma total e precisa compreensão da arte atorial enquanto elemento material e criativo que dá vida e corpo à palavra escrita. Será o ator, através de sua voz (única e irrepetível como uma impressão digital), de seu gesto, de seu ritmo, de sua movimentação, isto é, através de sua corporalidade, que dará consistência física à forma abstrata imaginada pelo poeta. Falar hoje da essencialidade da arte atorial na criação do drama não parece muita novidade, mas se pensarmos que nos primeiros decênios do século XX o debate sobre a arte teatral na Itália ainda se concentrava sobre o material literário, cabendo ao ator a função de intérprete, mais ou menos inspirado, da obra já escrita e perfeita, verifica-se o quanto Pirandello foi provocador e revolucionário em suas considerações sobre a arte atorial. O ator, neste caso específico a atriz, com sua presença física – carne, músculo, suor e sangue – é a matriz capaz de aperfeiçoar a palavra do poeta, tornando-a completa e viva.

CONCLUSÃO

Pirandello deu a Marta Abba, ou melhor, a ambos, na dramaturgia e na sua atividade epistolar, uma história para a eternidade, dois poderosos registros, que uniu o dramaturgo e a atriz de forma indelével. Em 1976, na *Gazzetta del Popolo*, a atriz ainda se recorda das palavras do Maestro:

Pirandello me assegurava que a arte de nós, atores, também sobrevive à morte. Mas isto eu não entendia, porque somos apenas o fantasma que fala e que vive numa apresentação. Mas uma vez ele me escreveu, em uma daquelas famosas cartas: 'O meu teatro só pode existir na luz de seu nome e depois se apagará com você.'

O teatro de Pirandello não se apagou com o desaparecimento da atriz, mas o dramaturgo, com aqueles seus 'dois olhos do diabo,' conseguiu unir de maneira permanente a sua escritura dramaturgical ao nome da intérprete, e se Marta Abba sofreu a amargura e a frustração de nunca ter sido reconhecida e valorizada em solo italiano como ela queria, hoje, podemos dizer que a obra tardia de Pirandello ainda respira a matéria efêmera de sua arte.

REFERÊNCIAS

- Calendoli, Giovanni (1996) *Undrammaturgo e un'attrice*. Il Dramma, anno 42, n° 362-363, nov./dicembre.
- Ribeiro, Martha (2010) *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. São Paulo: Perspectiva.
- Pirandello, Luigi (1995) *Lettere a Marta Abba*. A cura di Benito Ortolani. Milano: Mondadori.
- Pirandello, Luigi (2005) *Maschere Nude*. A cura di Italo Borzi e Maria Argenziano. Roma: I Mammuti.
- Pirandello, Luigi (2007) *Maschere Nude*, vol. IV. A cura di Alessandro D'Amico. Milano: Mondadori.

Cuerpo y frase en el autorretrato de Iñaki Sáez

MÓNICA ORTUZAR GONZÁLEZ

Espanha, dpto. de escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo, Campus Pontevedra, profesora titular.

*Artigo completo submetido em 1 de Agosto
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumen Iñaki Sáez hace un video que es un autorretrato en el que se refleja su continua dificultad para pintar. Para ello nos muestra su taller a la vez que vivienda y nos hace cómplices repitiendo la misma frase continuamente: "No digais a nadie que no sé hacerlo."

Video, autorretrato, dificultad, pintar, cómplices

Abstract Iñaki Sáez records a video self-portrait in which he reflects his continuous difficulty to paint. In order to it, he shows his studio, which is, at the same time, his home, and makes us accomplices by repeating the same sentence once and again: "Don't tell anybody that I can't do it."

Video, self-portrait, difficulty, to paint, accomplices

El artista Iñaki Sáez (n. Bilbao, 1971) rueda un vídeo en 2009: 'Sin título,' en que el principal protagonista es, sobre todo, su taller y, en segundo término, su propia Figura, todo envuelto en un sonido estriónico musical o de palabras que se adivinan en inglés aunque no se entienda su significado. Sobre todo destaca una frase en castellano: "No digais a nadie que no sé hacerlo" dicha por la voz del artista mientras se enfoca una esquina del siempre caótico taller. Nada es concreto en la pieza, tampoco la imagen temblorosa ni la visualización, llena de interferencias, ni siquiera las imágenes de las pinturas desperdigadas en telas y bastidores o las restantes zonas del taller que el artista utiliza para trabajar y dormir. Se respira una atmósfera de creatividad tensa y comprometida que no está rota por los ruidos, o la música, ni tampoco por el lenguaje hablado.

Estos ruidos acompañados de la imagen movida resultan chirriantes, más propios de un lugar maldito que del tranquilo taller de un artista burgués, confusión y caos alrededor reflejados como resultaría una contraposición entre las últimas fotos del desordenado taller de Francis Bacon y la limpieza del ocupado por Wilhelm Friedrich. Los 3 artistas, Friedrich, Bacon y Sáez se pueden definir como Bacon refiere a Artaud: "El acto del que hablo aspira a la transformación orgánica y física verdadera del cuerpo humano/¿Por qué?/"



Figura 1. Vídeo de Iñaki Sáez, 'Sin Título,' 30 min. 2009.

Porque el teatro no es una parada escénica en la cuál se desarrolla virtual y simbólicamente un mito/sino ése crisol de fuego y carne verdadera en el cuál anatómicamente/mediante el pisoteo de huesos, de miembros y de sílabas/se rehacen los cuerpos y se presenta físicamente y al natural el acto mítico de hacer un cuerpo” (Artaud, 1970, p. 362) Porque aquí se ven las huellas que ha dejado un ser, un cuerpo, y que nos llegan expuestos en el vídeo como restos de una función teatral.

Todo aparece borroso. Hay una ‘desordenada convulsión’ de las líneas de fuerza que discurren en semejanza con la figura arqueada con la que Louise Bourgeois se refiere al padre (‘Arco de la histeria,’ 1992-93). Deleuze retrata también a Sáez cuando habla de la histeria de Bacon en el grito del papa Inocencio X, donde el cuerpo es visible y la pintura responde jugando con la representación clásica del cuerpo desorganizado a la vez que inventando una celebridad propia del mundo pictórico de Bacon. También el ser orgánico de Iñaki Sáez aparece frente a nosotros, pero de su boca no surge el grito histérico sino la confesión de otro pliegue más donde esconderse: *No digais a nadie...* Iñaki nos hace cómplices de su secreto con ésta frase mientras el ojo del espectador trabaja dentro del movimiento del vídeo que le conduce al mito de Sáez, así aparecen sus pertenencias desde las más allegadas hasta esos pasos balbuceantes que da sobre sus botas ‘punkies’ articulando torpe-

mente el nombre con que fue bautizado ‘Ignacio, Ignacio...’ Es un pliegue que se sitúa, una vez más, en el cuerpo, pliegue interiorizado diferente de la carne y el hueso, haciendo del exterior, interior, como el estómago, la vagina o el intestino.

El marco propuesto por Iñaki Sáez, como la diferencia entre interior y exterior, está siempre activo y se desenvuelve en una pluralidad de pliegues. Para Derrida “Hay un encuadre, pero el marco no existe” (Ap. Culler 1992, p. 173). El marco (lo que denomina *párergon*) somos nosotros, los otros a los que la obra se dirige. Como dice Deleuze recogiendo a Cézanne: ‘La sensación está en el cuerpo,’ lo que se pinta en el cuadro es lo vivido y experimentado como tal sensación, lo que llega directamente al cerebro, sea un bodegón, recoja un paisaje o presente un artefacto. Todo se mueve en la pieza y no sólo porque sea así la definición de cualquier vídeo, es que éste es el ritmo seguido por Sáez en la resbaladiza imagen.

Si en ‘Inocencio X’ de Bacon el cuerpo sale hacia fuera a través del grito, en el vídeo de Iñaki Sáez, la Figura y el ritmo de los casi 30 min. de duración se constituyen y estructuran en la única frase inteligible pronunciada: *No digais a nadie que no sé hacerlo*, frase enigmática que Iñaki, o Ignacio, como prefiramos llamarle, pronuncia con secreto contenido en todo el video y sin que se vea su Figura de Actor en el momento de su pronunciación. Este es un autorretrato sin retrato, donde la Figura (el Actor) no es la estructura sino el cuerpo mientras que el sonido y el lenguaje hablado, sí que estructuran la pieza desde un planteamiento más derridiano, veámoslo:

Toda la pieza está impregnada de sonido, en general repeticiones musicales y de frases que se dan en un entorno reconocible, el taller-dormitorio del artista, donde se trata al contorno como lugar de intercambio. La palabra, la frase como articuladora de todo el vídeo, el secreto que encierra como el acontecimiento que no cesa de llegar, la vida dentro del taller. El Actor se desgaja del propio Autor como un gurú para decir la frase, para señalar con mayor énfasis en los elementos que le obsesionan de entre los de su alrededor. La palabra puede significar cierta domesticación cuando la entendemos, pero en éste vídeo no todo se entiende y son precisamente las imágenes más obsesivas (continuamente salen las mismas imágenes, los mismos sonidos) las más difíciles de entender, las que por más que se repitan, más se nos escapan.

Unas palabras que responden vacilando a una situación que, por más que teatral, se nos escurre entre los buscados movimientos de la cámara desplazándose por el taller algunas veces buscando los motivos de trabajo del Autor, otras sólo su Figura y en un tercer caso motivos que lo acompañan como el arbolado exterior o el velero que el mismo Iñaki ha construido junto a las telas de pinturas. Todo se transforma constantemente en un caos hasta que empiezan a chirriar las palabras y las dos frases: una completa en castellano, bien audible, la dice una sola vez y la otra deformada, en inglés, repetida constantemente.

Como Derrida entendía su trabajo, el de Iñaki es un modelo de contami-



Figura 2. Vídeo de Iñaki Sáez, 'Sin Título,' 30 min. 2009.

nación. Todo este vídeo es una escenografía de la mezcla caótica que se vive en su estudio completamente lleno no sólo de 'objetos' y 'paisaje' sino también de esos otros 'lugares' como define Derrida a las figuras del lenguaje que se comportan volviendo continuamente, repetición que se da entre el acontecimiento y lo otro, donde lo que siempre se repite interesa sólo en cuanto vale para llegar al espectador, para crear esa atmósfera de complicidad en la que encaja perfectamente la frase: *No digais a nadie que no sé hacerlo*. Somos los que no hemos de decir el secreto, el de ese Ignacio pequeño que no consigue resolver la ecuación que presenta el desorganizado taller, que no sabe hacer el cuadro definitivo. El lugar de esta frase en el video es el que nos da entrada directa a través del encuadre de la cámara a la esquina del taller, fijándolo, para referirnos a la impotencia del artista para ordenarlo. Al tiempo que guardar un secreto podemos también, de alguna manera, empezar a participar en la estructuración de la imposibilidad de Ignacio, como una llamada al espectador que somos.

Es en éste aquí y ahora donde entra la alteridad en forma de hospitalidad como el lugar propio que se contamina con la entrada de lo otro. "La deconstrucción se crea por repeticiones, desviaciones, desfiguraciones" (Culler, 1992, p. 200). Como es típico de una lectura deconstructivista que nos hace de su taller, la narración que sigue Iñaki Sáez ofrece un punto de vista que luego cambia, y el eje de este cambio está en el secreto que guarda la frase.

Iñaki pintor, Iñaki artista que no sabe pintar, que no sabe solucionar la vitalidad de cada día, Iñaki que se desnuda en este vídeo sin pudor, invitándonos a entrar en su taller y en su casa y hasta haciéndonos partícipes de su secreto.

La frase que articula el vídeo *No digais a nadie...* es el retrato del pintor Iñaki Sáez, pero éste vídeo completo es el autorretrato de sí mismo como artista.

REFERENCIAS

- Arteaud, 1970, pp. 264-267, "Le théâtre de la science," en *L'Arbelete*, n° 13, verano de 1948, citado en Robert Abirached: *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
- Culler, Jonathan (1992) *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1992

Pedro Saraiva: outros nomes

O auto-retrato como imagem sem semelhança

MARIA JOÃO GAMITO

Portugal, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).
Licenciada em Artes Plásticas-Pintura (FBAUL). Agregada em Belas-Artes / Pintura (FBAUL).

*Artigo completo submetido em 4 de Setembro
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumo Este texto alicerça-se na diferença estabelecida por Omar Calabrese entre representação e representabilidade e na definição, proposta por Bonafoux, de auto-retrato por ausência de um único, no qual radica a excepção que ele instaura. O objectivo é determinar a presença do auto-retrato na obra de Pedro Saraiva, não como imagem que o representa em termos de semelhança, mas enquanto lugar – a colecção de gabinetes em que, sob outros nomes, ele delega a sua representabilidade.

Auto-retrato, nome, representação,
representabilidade, semelhança

Abstract This article is founded in the difference established by Omar Calabrese between representation and representability and in the definition, proposed by Bonafoux, of self-portrait as absence of oneself in which lies the exception that it introduces. The objective is to determine the presence of the self-portrait in the work of Pedro Saraiva, not as an image that represents him in terms of resemblance, but as a place – the collection of cabinets in which, under other names, he delegates his representability.

Self-portrait, name, representation,
representability, resemblance

UM NOME

Porque o artista é, antes de mais, isso: um nome.
(Damisch, 1984, p. 70)

Um nome duplamente inscrito – na obra e na história –, como propõe Damisch, porque a melhor garantia do valor da obra é ser conhecida pelo nome que a produziu, fazendo-se corpo e imagem desse nome e com ele se confundindo num ‘mesmo’ que, como conclui este autor, torna “O acto de nascimento do artista [...] rigorosamente contemporâneo da aparição duma noção de filiação das suas obras” (Damisch, 1984, p. 78).

Corpo e imagem, então, ambos reduzidos à sonoridade das palavras que a fama, que é antes de mais a repetição de um nome, se encarrega de levar a toda a parte como quando, já desde o tempo dos romanos, vigiava o mundo

inteiro fazendo da notícia, primeiro a condição do que merece ser conhecido e, depois, a revelação do próprio conhecimento. Mas a estridência das palavras pode, num alternativo processo de redução, remeter-se ao silêncio do seu traçado, permanentemente actualizado nos sinais que se repetem na construção de um retrato que, constituindo o tema inaugural da representação (Plínio, XXXV, XLIII), nasce de (e faz nascer) uma pertença e uma autoria.

Encontrando a sua etimologia em *'idem'* (o mesmo), o nome 'identidade' e o verbo 'identificar' definem-se na relação que atribui ao verbo a função de, num universo de traços ou características comuns, garantir o reconhecimento do ser ou da coisa que o nome designa. Na Antiguidade e na Idade Média, a identidade do artista manifesta-se na inscrição, na obra, do seu nome ou do seu rosto, que assim funcionam sobretudo como assinatura que simultaneamente identifica e autentifica. Um pouco mais tarde, a representação do artista por si próprio começa a aparecer dissimulada nas cenas da pintura e, com a exaltação do indivíduo no Renascimento, essa representação autonomiza-se, naquilo que Omar Calabrese (2006) considera simbolizar a sua entrada na memória colectiva, noutro plano consubstanciada nas *Vite* (1550) de Vasari e, no século XVII, na colecção de auto-retratos de Leopoldo de Médici, como assinala Pascal Bonafoux (2004).

Na contemporaneidade, a emergência de uma identidade e, porque não, de uma autenticidade, difusas, sujeitos e objectos flutuantes entre múltiplas imagens de si, coincidem, na arte (como na literatura), com a aparição da pluralidade de um 'eu', muitas vezes disperso na ficção dos seus heterónimos. No contexto da ficção narrativa, Cesare Segre explica porque é que "os teóricos da literatura, em vez de possível e de impossível, [preferem] falar de verosímil e inverosímil: é que este último par alude mais a uma coerência sintáctica e a um reconhecimento paradigmático do que a um confronto com o real" (Segre, 1989, p. 47).

Também Pedro Saraiva evita o confronto com o real, absorvido, como está, na coerência interna da obra que (o) ficciona. Nascido em Lisboa (1952), licenciou-se em Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, actual Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde é Professor Associado com Agregação na área científica de Desenho. Desde 1976 desenvolve uma actividade artística regular nos domínios da Pintura e do Desenho, estando representado em diversos museus e colecções nacionais e estrangeiras. Em 2006 inicia a série dos gabinetes – esses microcosmos do mundo onde o artista colecciona os seus originais que são, afinal, os modelos de todos os sintomas a descobrir num ininterrupto auto-retrato revelado como o lugar da ausência do único que o justifica e no qual radica a natureza de excepção de que fala Bonafoux (2004, p. 102) mas, também, como o lugar onde a dimensão figurativa da representação, sempre refém de um referente, é substituída pela sua dimensão simbólica que, para Calabrese (2006, p. 377), define a representabilidade.

OUTROS NOMES

Manuel Linares (1898) nasceu no concelho de Santa Marta de Penaguião, tendo-se licenciado em Arquitectura, em 1921, na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Foi professor do ensino técnico-profissional, tendo trabalhado, como arquitecto, na CML, cargo que abandonou, passando a colaborar em gabinetes de arquitectura em Lisboa e em Angola. Faleceu em Lisboa em 1968.

António Maria Codina (1896) nasceu no concelho de Mafra. Conclui os estudos na Escola Normal Superior de Lisboa, de onde saiu para trabalhar como desenhador no Jardim Museu Agrícola Tropical. Desde 1930, desenvolveu actividade como topógrafo em Cabo Verde e S. Tomé, onde veio a falecer em 1954.

Manuel Celestino Alves (1912), conhecido pelo nome da aldeia onde nasceu, Cambedo, licenciou-se em Medicina, em 1937, na Faculdade de Medicina de Lisboa. Foi professor na Escola Médico-Cirúrgica e médico cirurgião no Hospital de S. José, também em Lisboa, exercendo medicina em S. Tomé de 1947 a 1952, quando regressa a Portugal, vindo a falecer em Beja com 78 anos de idade.

Alberto Maria de Oliveira Bárcea (1908) nasceu em Lisboa onde, após a conclusão da instrução primária, se inicia no ofício de aprendiz de tipógrafo, profissão a que se dedicou até se tornar paquete no jornal *O Século*. Desde 1935, foi vigilante na Fundação Tavares Leite. Em viagem de recreio para a Madeira, faleceu no naufrágio do navio Orion, em 1978. O seu corpo nunca foi encontrado.

Estes quatro nomes, as suas sumárias biografias, as fotografias que os identificam e que registam as marcas que produziram ou os rostos, os objectos e os lugares que se lhes tornaram contemporâneos, estabelecem ontologicamente a diferença entre a mimesis – presente no primeiro acto de representação, que encerra numa linha um rosto que vai desaparecer –, e a ficção que se apropria de nomes, rostos, objectos e lugares tão anónimos como o primeiro rosto representado e, como ele, já quase todos desaparecidos, para, a partir deles mas independentemente deles, fazer aparecer uma alteridade original que exige um novo nome que é o da obra que a ele se reduz num novo corpo e numa nova imagem. Numa evocação longínqua de Helena de Tróia pintada por Zeuxis, elidindo a inevitabilidade da semelhança indissociável de qualquer retrato e que, de acordo com Plínio (XXXV, XLIV), é inaugurada por Lisítrato na pintura do retrato de um homem sobre o modelo de cera extraído do molde do seu rosto. Ou na evocação mais próxima de Frankenstein, produzido não, como Helena, à imagem do que mais ‘louvável’ havia no corpo das mais belas mulheres de Crotona, mas à semelhança do que, de outros homens, nele se poderia tornar humano. Mas enquanto Helena é o nome de um corpo modelar que na sua originalidade ascende a modelo de todas as ficções de que a beleza está investida, Frankenstein é o informe sem nome, um amontoado de partes sem identidade, que funciona mimeticamente sob



Figura 1. Pedro Saraiva (2010), *Auto-retratos*. Fotografia do autor.



o nome da paternidade que o rejeita, libertando-se da sua natureza ficcional para apagar esse nome e todos os seus afectos.

É na verosímil transitividade que a ficção anuncia que Pedro Saraiva se ausenta para que Linares, Codina, Cambedo e Bárcea tanto possam pertencer às suas biografias como aos lugares a que dão o nome: gabinetes que metodicamente exibem atributos da profissão de cada um deles, registos pessoais, fotografias, recortes de textos e imagens, maquetas ou pequenos modelos e desenhos, sobretudo desenhos, tematicamente relacionados com a profissão do seu autor/coleccionador. A tinta-da-china, pequenos e laboriosos traços a preto e branco constroem linhas, texturas e manchas gráficas que num caso representam ruínas nas quais ainda se reconhecem estruturas de edifícios, noutro, registos parciais de um herbário, noutro ainda, pequenos apontamentos do corpo humano diluídos num painel de folhas brancas por preencher, no último, paisagens vistas de tão perto que deixam de ser paisagens e desenhos, para passarem a parecer gravuras de fragmentos de paisagens parecidas. Todos eles idênticos na sua minúcia e no seu propósito de nos confundir na construção do enigma que em *Um Gabinete de Amador* de Georges Perec, a morte do pintor Heinrich Kürz, aliás, Humbert Raffke, sobrinho do coleccionador, vem resolver a partir do momento em que os compradores públicos e privados das obras da colecção representada num único quadro começaram a receber cartas suas informando-os que todas as obras eram da sua autoria, e que faziam parte de um plano de vingança do tio depois de constatar que eram falsos os primeiros quadros da sua colecção.

De todos os autores, o único que não desenha fora da sua intimidade é Alberto Bárcea, confinado à função de vigilante dos desenhos. Talvez por isso, a impossibilidade de lhe atribuir uma obra faz das circunstâncias da sua morte a última ou a primeira metáfora de todas estas ficções: o corpo que se afoga e nunca foi encontrado sai da ficção apenas para nos fazer acreditar que fora dela nunca existiu.

O AUTO-RETRATO COMO IMAGEM SEM SEMELHANÇA

No museu, Bárcea dispõe de um monitor onde passam sem cessar as imagens que uma câmara de vigilância capta da sala onde estão os desenhos. Será esse o modo privilegiado de se relacionar com eles: no pequeno ecrã, sempre parcialmente ocultos pelas pessoas que os observam, diluídos numa espécie de retrato colectivo e anónimo continuamente refeito num qualquer gabinete de amador.

Entre a evidência do auto-retrato como “a restituição em imagem da primeira pessoa” (Calabrese, 2006, p. 379) e a incerteza do auto-retrato como a simulação em imagem de uma terceira pessoa, Pedro Saraiva trabalha uma outra tipologia que vai ao encontro do conceito defendido por José Luís Brea, para quem o auto-retrato remete sempre, não para a existência, mas para “a total *evanescência* do autor”. Situação que a imagem técnica acentua uma vez que, com ela, “o *auto-retrato* abre-se como território de al-

teridade, de constituição em acto, em puro processo do eu como fabricado e portanto como endossado ao eu que é ‘nenhum e todos,’ ao *sujeito multidão*” (Brea, 2003, p. 87).

Sem o recurso à tecnicidade da imagem, é no anónimo que esse sujeito comporta que se inscrevem os auto-retratos de Pedro Saraiva. Simultaneamente ausente na assinatura – o nome que é a obra que sob outro nome se revela –, ausente na infidelidade das imagens – a sua irredutibilidade à referencialidade explícita que o retrato supõe –, ausente nos enigmas da representação – porque apenas nela reside o enigma –, o auto-retrato do artista, como Brea comenta a propósito do que considera serem os (auto)retratos de Thomas Ruff, só pode afirmar-se na efemeridade e na contingência do múltiplo, na “representação do singular como portador da (in)identidade de qualquer um.” (Brea, 2003, p. 90). É nessa (in)identidade que Pedro Saraiva (Figura 1) delega a sua representabilidade, confiando-a a um imaginário que etimologicamente significa fazer (auto)retratos.

REFERÊNCIAS

- Bonafoux, Pascal (2004) *Moi Je, par soi-même: l'Autoportrait au XXe siècle*. Paris: Diane de Selliers. ISBN: 978-2903656294.
- Brea, José Luis (2003) ‘Fábricas de Identidad (retóricas del autorretrato)’ *Exit*, N. 10 (May-July), p. 82-91.
- Calabrese, Omar (2006) *L'art de l'autoportrait: Histoire et théorie d'un genre pictural*. Paris: Citadelles & Mazenod. ISBN: 978-2850881176.
- Damisch, Hubert (1984) ‘Artista’. In Romano, Ruggiero (dir.) *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 3: *Artes-Tonal/Atonal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 66-90.
- Perec, Georges (1979/1992) *Um gabinete de amador*. Lisboa: Presença. ISBN: 972-23-1624-9.
- Plínio, o Velho (Séc. I d.C/1997) *Histoire Naturelle: Livre XXXV*. Paris: Les Belles Lettres. ISBN: 2-251-79911-7.
- Segre, Cesare (1989) ‘Ficção’. In Romano, Ruggiero (dir.) *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 17: *Literatura – Texto*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 41-56.

A paisagem como reflexo do autor

JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE

Brasil, Museu Victor Meirelles. Artista visual. Graduação em Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

*Artigo completo submetido em 4 de Setembro
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumo O presente artigo pretende refletir sobre como Cézanne habitou a paisagem em seus mínimos detalhes a ponto de tornar-se parte dela, principalmente da montanha Santa Vitória. Perguntando incessantemente à montanha como ela se fazia montanha, Cézanne fez dela sua auto-representação, o reflexo de suas buscas, seu modo de pensar, ver e sentir a pintura, ou seja, ele próprio.

Cézanne, auto-retrato, paisagem,
montanha Santa Vitória

Abstract *This paper reflects on how Cézanne inhabited the landscape in all its details to the point of becoming part of it, especially the Sainte-Victoire mountain. Constantly asking the mountain how it made itself a mountain, Cézanne made Saint-Victoire his self-representation, a reflection of his searches, his way of thinking, seeing and feeling the paint, ie, himself.*

*Cézanne, self-portrait, landscape,
Sainte-Victoire mountain*

INTRODUÇÃO

Acredito que a representação da paisagem pode ser o reflexo do artista, uma ‘representação’ indireta dele, como um autorretrato acéfalo, onde podemos reconhecer o autor por pequenos elementos que estão presentes em sua produção artística.

Cézanne pode ser citado como exemplo de autorretrato acéfalo, especialmente em sua ‘obsessão’ pela montanha Santa Vitória. O pintor de Aix nos ensina que a paisagem precisa ser ‘vívida’ em seus mínimos detalhes, em suas reentrâncias, como forma de alongar a experiência do artista diante da natureza. Assim, o vemos utilizando todo o tempo necessário para observar as pequenas mudanças, tão significativas da natureza, que chamam sua atenção, ponto este, a meu ver, em que a paisagem mescla-se com sua vida. A montanha Santa Vitória foi a própria vida de Cézanne, ela fez parte de seus dias e parte do que o próprio pintor foi e buscava para si e para a arte: seu autorretrato.



Figura 1. Paul Cézanne, *Montanha Santa Vitória*, c. 1882 Óleo sobre tela, 66,8 x 92,3 cm.
The Courtauld Gallery, Londres.

Figura 2. Paul Cézanne, *Montanha Santa Vitória*, c. 1902-1904. Óleo sobre tela, 73 x 91,9 cm.
Philadelphia Museum of Art, Filadélfia.

1. A necessidade de *habitar*

Certa vez li em *A câmara clara* de Roland Barthes (1984, p. 21) que, “as fotografias de paisagens (urbanas ou campestres) devem ser *habitáveis* e não *visitáveis*.” Mas de que forma devemos *habitar* uma paisagem, visto que ela é apenas um recorte da natureza? Se pensarmos que a paisagem é somente um pequeno recorte descritivo da natureza, e somente isso, a única coisa que conseguiríamos fazer seria *visitá-la*. De outro ângulo, penso que a partir do momento que a paisagem é parte da natureza, sendo úmida, fria, pequena ou grandiosa, posso *habitá-la* em seus mínimos detalhes, passear por entre os animais e frutas, ou sentir sua grandiosidade, sua solidão.

Cézanne foi um pintor que, concorda Merleau-Ponty (2004), *habitou* a paisagem, chegando a se confundir como um elemento dela. Segundo madame Cézanne, seu esposo ‘germinava com a natureza,’ e de acordo com Merleau-Ponty, Cézanne costumava perguntar incessantemente à montanha como ela se fazia montanha, porém ele mesmo, através de suas pinceladas largas e rápidas, respondia por ela ou, quem sabe, para ela. A paisagem se refletia e pensava através dele, ele era ela e vice-versa, pois Cézanne era a consciência subjetiva da paisagem.

Ele buscou a permanência, a eternidade nas suas pinturas. Pinturas, estas, que representam a natureza inconstante e mutável, como Alberto Tassinari (2004, p. 147) sugere no posfácio do livro de Merleau-Ponty *O olho e o espírito*, no texto *Quatro esboços de leitura*, que “não é apenas a luz, o clima ou uma cena que Cézanne deseja pintar, mas todos os aspectos do visível,” e atrevo-me a dizer do invisível, caracterizado pelo subjetivo do pintor que, porque não, influencia em sua observação da paisagem, na maneira como retrata aquilo que está mais próximo, aquilo que lhe chama a atenção. Segundo Merleau-Ponty (2004, p. 133),

O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permanece encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas. Para um pintor como esse, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza, e um único lirismo: o da existência sempre recomeçada.

‘Existência sempre recomeçada,’ pois para Cézanne “arte não é nem uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto” (Merleau-Ponty, 2004, p. 133), mas sim, uma forma de mostrar o que não foi mostrado. Sempre haverá algo ainda não revelado, pois mesmo se o pintor fosse capaz de representar numa tela tudo o que vê, acrescido de toda a sua vivência, nós espectadores não seríamos capazes de apreender todos os detalhes, a única coisa que perceberíamos seria uma síntese de tudo o que Cézanne olhou, sentiu e lembrou.

Nessa busca pelos detalhes percebemos a obsessão do pintor pela montanha Santa Vitória, tema recorrente em mais de 30 obras de sua autoria, das quais apresento aqui somente três exemplos (Figuras 1, 2 e 3). Sua obsessão



Figura 3. Paul Cézanne, *Montanha de Santa Vitória vista de Les Lauves*, c. 1904-1906. Óleo sobre tela, 60 x 72 cm. Kunstmuseum, Basel.

pela montanha revelava a si mesmo como artista, a busca infindável pela invisibilidade, ou seja, pelo segredo da Montanha. Segredo sobre como ela se faz montanha, uma busca por sua essência, que no fundo expressa a busca pela própria essência do artista. Porém, assim como a Montanha, o próprio Cézanne, fechado, introspectivo, guardava seus segredos e falava sobre eles somente através da montanha.

Pintada por Cézanne diversas vezes, cada vez mostrando algo diferente, a montanha Santa Vitória acaba tornando-se a imagem de uma mesma paisagem composta por imagens completamente diferentes. Cada uma relativa a um olhar, a um determinado tempo, porém, cada uma contendo a outra, na constante atualização da memória de Cézanne. Dessa forma, a montanha revela em seus detalhes, pequenos vislumbres sobre a mente do artista e seu estado emocional; alegre, carregada de tons amarelos e verdes, ou pesada com seus azuis e cinzas densos, percebemos as dúvidas e anseios pelos quais o pintor passava.

2. Quando o objeto real não precisa ser a imagem

Cézanne não quer que sua pintura seja uma alusão às coisas, sua pintura é a paisagem, é a natureza, e ainda é ele próprio. Segundo Merleau-Ponty (2004, pp. 135-6),

O pintor pôde apenas construir uma imagem. Cabe esperar que essa imagem se anime para os outros. Então a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas numa delas como um sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como uma tela colorida: ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre.

Cézanne recorta momentos únicos da Montanha, sendo, cada pintura, única, e uma sendo várias. Ele teve a maestria de recortar diversos espaços de um único lugar. Várias naturezas de uma mesma paisagem.

Segundo Merleau-Ponty (2004), a imagem nada tem do objeto real, pois somente através do pensamento a imagem nasce em nós, por relação que, através da percepção, é tecida entre o objeto real e o irreal, e Cézanne inconscientemente sabia disso. A imagem real da montanha nunca poderia ser captada efetivamente, o que ele poderia era sugerir, tatear com seu olhar todos os mínimos detalhes, mudanças sutis que a montanha Santa Vitória apresentava dia-a-dia para ele, ou seja, adequar este ‘seu tatear’ ao que via da montanha.

Henri Bergson (2006) nos fala que não captamos a imagem real porque nossa percepção da imagem só capta aquilo que nos interessa, sendo a imagem *menos* algo e nunca *mais* algo. As imagens que estão a nossa volta são pertencentes a um Todo – as árvores, a montanha, as pedras –, que percebemos mediante afecções, ou seja, aquilo que percebo através dos meus sentidos, da minha sensibilidade. Por isso, nossas lembranças de alguns momentos são de detalhes, o que explica que a imagem que criamos em nossa memória é sempre *menos* algo.

Roland Barthes sugere que os detalhes que captamos e guardamos em nossa memória, e que virão ao presente novamente como forma de atualização, são os elementos que podemos chamar de *punctum*. A maestria de Cézanne consiste nessa capacidade de transformar esse *punctum*, esse detalhe, num ‘Todo,’ através da significância que eles passam a ter para nós espectadores, significância que foi impressa através da constante vivência de Cézanne com a montanha, que nada mais é do que um retrato indireto do artista.

Segundo Merleau-Ponty (2004, p.27):

[...] não é mais, então, do que um artifício que apresenta aos nossos olhos uma projeção semelhante àquela que as coisas neles inscreveriam e neles inscrevem na percepção comum, ela nos faz ver na ausência do objeto verdadeiro como se vê o objeto verdadeiro na vida.

É na ausência do objeto que temos a representação do pintor, sua auto-representação. Em todo momento ele persegue a montanha, mas esquece que ela está contaminada por seus próprios sentimentos, e como representar a montanha, se ele não consegue distinguir-se dela? O que resta, é estar ali.

CONCLUSÃO: A MEMÓRIA COMO AUTO-RETRATO

Cézanne observou e nos mostrou na montanha Santa Vitória a mudança continuada da paisagem diante de seu olhar. Mas para o pintor ter observado essa constante mudança da montanha real, Cézanne teve que ‘rememorá-la,’ ou seja, construí-la a partir de suas lembranças virtuais da montanha, que era imutável até o momento em que ele a atualiza trazendo-a do passado para o presente, tornando-a mutável ao mesmo tempo que é ‘sua.’

E rememorar ou lembrar-se nada mais é do que uma forma de se retratar sem falar exatamente de retrato, mas daquilo que chama a atenção, dos gostos pessoais, medos, desejos que inconscientemente o pintor coloca na tela, com suas pinceladas rápidas e inacabadas, dadas com a pressa de quem vive em constante mudança, não no sentido físico, mas sim no psicológico.

Cézanne, diante da Montanha e de sua insistência em captar o real, busca captar todo o desenrolar da história da Montanha, porém, não é a caracterização do lugar que Cézanne nos mostra, mas sim, do espaço móvel e inconstante de seus desejos e vontades, uma representação de sua mente. As diversas representações da montanha Santa Vitória feitas por Cézanne deixam-nos como legado um grande enigma, um autorretrato, que pode ser infinitamente investigado.

REFERÊNCIAS

- Bergson, Henri (2006). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-2341-0
- Bergson, Henri (1974). O pensamento e o movimento (Introdução). In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.
- Cauquelin, Anne (2007). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-99102-53-4
- Cézanne, Paul (1978). *Paul Cézanne (1839 – 1906)*. São Paulo: Abril Cultural.
- Merleau-Ponty, Maurice (2004). *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac&Naify. ISBN: 85-7503-302-6

III

Problemas no Género

A Auto-Representação de Orlan

GABRIELA P. FREGONEIS

Brasil, mestranda em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina, na linha de Pesquisa Teatro, Sociedade e Criação Cênica. Atriz. Formada em Artes Cênicas, Bacharelado em Interpretação Teatral, Faculdade de Artes do Paraná.

*Artigo completo submetido em 3 de Setembro
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumo Na sua origem a performance passa pela chamada body art, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte – ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva. Logo, o enfoque central do presente artigo é levantar uma reflexão sobre as características auto-representativas realizadas pela artista e professora francesa Orlan (1947-) no seu trabalho Auto-hibridações e levantar convergências com os processos criativos que desenvolvem dentro da body art.

Performance, Orlan, body art

Abstract In its origin, the performance is called the body art where the artist is the subject and object of his art - as opposed to paint, sculpt something, he stands as a living sculpture. Therefore, the central focus of this article is to raise a discussion on the features self-representing artist and performed by French teacher Orlan (1947 -) in her work Self-hybridization convergences with the creative processes that develop inside the body art.

Performance, Orlan, body art

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como finalidade apresentar e contextualizar o trabalho desenvolvido pela *performer* francesa, e atualmente professora da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts em Cergy, Mireille Suzanne Francette Porte, mais conhecida como Orlan (1947 -), dentro da linguagem artística da *body art*, buscando destacar características auto-representativas utilizadas por ela em suas *performances*. A artista tornou-se conhecida mundialmente devido a seu trabalho com cirurgia plástica no início e meados dos anos noventa, todavia ela não limitou seu trabalho a um determinado e único meio artístico. Dentro deste universo extenso e singular em que se encontra, entre as linguagens das artes plásticas e cênica, o foco será destinado à análise do trabalho que Orlan desenvolve desde 1997, onde ela vem criando uma série fotográfica digital intitulada *Auto-hibridações*, onde seu rosto se funde com o passado nas representações faciais (máscaras, esculturas, pinturas) de civilizações não-ocidentais. Até agora, três foram concluídos: pré-colombiana,

o americano-indiano e Africano. em suas quatro fases de criação, sendo a primeira *Entre Dois* de 1997 (Figura 1), a segunda *Pré-colombiana* de 1998 (Figuras 2 e 3), a terceira *Africana* de 2000-2003 (Figura 4) e a quarta *Americana-Indiana* de 2005-2008 (Figura 5).

Logo, para melhor entendimento sobre o trabalho performático desenvolvido por inúmeros artistas na contemporaneidade, é importante destacar que na sua origem a *performance* passa pela chamada *body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte. O artista transforma-se em atuante, agindo como um *performer* (artista cênico), sendo que na maioria das vezes é utilizado a auto-representação e auto-retrato na sua arte (Cohen, 2009, p.30). É neste viés de buscar um auto-retrato nas instalações cênicas performativas, principalmente colocando o corpo como objeto próprio de arte, que o trabalho que desenvolvo como atriz se converge com os estudos e práticas desenvolvidas pela artista francesa.

Body art em Orlan

A *performer* Orlan trabalha com corpo como sendo seu material expressivo, e criou o conceito de Arte Carnal, que é para ela:

Auto-retrato no sentido clássico, que percebi, através da possibilidade da tecnologia. Ela (Arte Carnal) oscila entre desfiguração e reconfiguração. Sua inscrição na carne é uma função da nossa idade. O corpo tornou-se um 'ready-made modificado.' Arte Carnal não está interessada no resultado da cirurgia plástica, mas no processo da cirurgia, o espetáculo e o discurso do corpo modificado que se tornou o lugar de um debate público (Orlan, s.d. b).

Como citado acima, o corpo em si não é o foco principal de investigação, mas o que é feito com ele enquanto objeto artístico é o que mais gera interesse. A importância de se realizar o auto-retrato, tendo como ponto principal a arte carnal ou corporal, tem como material objetivo de investigação o 'processo criativo' e auto-representacional e não uma preocupação com o 'resultado final' que se vai obter. Santaella define o conceito de *body art* com grande maestria, pois explicita a diferença entre a forma e conteúdo que o corpo adquire, sendo ao mesmo tempo sujeito e objeto de sua arte:

A body art é primariamente pessoal e privada. Seu conteúdo é autobiográfico e o corpo é usado como o próprio corpo de uma pessoa particular e não como uma entidade abstrata ou desempenhando um papel. O conteúdo dessas obras coincide com o ser físico do artista que é, ao mesmo tempo sujeito e meio da expressão estética. Os artistas, eles mesmo são objetos de arte. Mesmo nos trabalhos criados para existir apenas na forma de documentação fotográfica ou videográfica, o poder da fisicalidade e a diretividade psicológica do gesto transcendem sua representação imagética (Santaella, 2003, p.261).

Orlan, no trabalho aqui estudado, une dois pontos importantes no processo de desenvolvimento da arte da *performance* que são as maneiras de ler e transformar o corpo, olhando o eu sobre si mesmo, e o apelo social em que



Figura 1. Orlan, *Auto-hibridações 'Entre deux,'* 1997 (Orlan, 2010).



Da esquerda para a direita, de cima para baixo:
Figuras 2 e 3. Orlan, *Auto-hibridações 'precolombian,'* 1998 (Orlan, 2010).
Figura 4. Orlan, *Auto-hibridações 'africano,'* 2000-2003 (Orlan, 2010).
Figuras 5. Orlan, *Auto-hibridações 'american-indian,'* 2005-2008 (Orlan, 2010).

este corpo está envolvido “isto deve ao fato de que o corpo humano é a mais plástica e ductil das matérias significantes, a expressão biológica de uma ação cultural” (Glusberg, 1987, p.52). É relendo a figura do corpo feminino por meio da *body art* e buscando destacar a visão cultural de diferentes países, que se debruçam possíveis releituras de sua própria corporeidade, que a artista desenvolve seu trabalho de auto-retrato com fotografias.

É importante lembrar que o corpo, enquanto material artístico expressivo, carrega possibilidades de leituras dramaturgicas, o que alguns teóricos sobre o teatro pós-dramático ou pós-moderno vão chamar de dramaturgia visual. Assim, o corpo do artista na *performance* não está a serviço da dramaturgia, ele é dramaturgia. “O performer é antes de tudo aquele que está presente de modo físico e psíquico diante do espectador” (Pavis, 2003, p.52), e que permite este olhar perceptivo e subjetivo de cada receptor que recebe esta imagem corporal e a interpreta de acordo com suas vivências. Este aspecto é importante na arte da *performance*, pois é o momento que se unem as linguagens cênicas e plásticas, buscando diluir ou hibridar as barreiras ‘encaixotadas’ pelas artes de uma maneira geral.

CONCLUSÃO

O presente artigo teve como intuito maior desenvolver uma reflexão sobre as produções artísticas performáticas realizadas na contemporaneidade pela artista e professora francesa Orlan, buscando destacar características de auto-referencialidade na apresentação de suas *performances*, tendo como suporte analítico a sequência fotográfica de *Auto-hibridações*. Desta maneira, conclui-se que a auto-referência ou a constante busca de um auto-retrato, seja ele por meio de fotografias, pinturas, esculturas ou instalações, é um tema recorrente no trabalho da artista francesa que foca-se na investigação do corpo visto por si mesmo, influenciando os processos criativos de diversos artistas em todo o mundo. O aspecto de análise escolhido por mim, neste caso a *body art*, teve como recorte a influência direta que Orlan causa em meus trabalhos de atriz e *performer*, sempre buscando reler personagens clássicos da dramaturgia mundial com meu próprio corpo.

REFERÊNCIAS

- Cohen, Renato (2009) *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- Glusberg, Jorge (1987) *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- Orlan (s.d. a) *Auto-hibridações* Disponível em <URL: <http://www.orlan.net>
- Orlan (s.d. b) *Manifesto da Arte Carnal*. Disponível em <URL: <http://www.orlan.net>
- Pavis, Patrice. *Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- Santaella, Lucia. *Culturas e artes do Pós-humano, da cultura das mídias à ciber Cultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

Delante y detrás de la cámara *Las estrategias de Jo Spence y Cindy Sherman*

MARÍA DEL MAR RODRÍGUEZ CALDAS

Espanha, Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo. Artista Visual. Entre otras, recibió las becas de creación artística *Novos Valores* (Pontevedra, 92), *VI Fotobienal de Vigo* (Vigo, 93), *Unión Fenosa* (A Coruña, 99) y *Fundación Arte y Derecho* (Madrid, 2000).

*Artigo completo submetido em 6 de Setembro
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumen Este artículo explora las estrategias autorrepresentacionales de Jo Spence y Cindy Sherman, relacionándolas con obras anteriores y posteriores. Esas estrategias son examinadas en relación a la crítica de la representación de la mujer y a los usos de la fotografía.

Sujeto de la representación, género, mascarada, autobiografía, feminismo

Abstract *This paper explores self-representation strategies by Jo Spence and Cindy Sherman, relating them to earlier and later artworks. These strategies are examined in relation to the critique of woman representation and the uses of photography.*

Subject of the representation, gender, masquerade, autobiography, feminism

INTRODUCCIÓN

La autorrepresentación a menudo ha constituido un ejercicio de introspección del artista, una forma de explorar su subjetividad. Pero también se ha usado para enmascarar la identidad propia y reflexionar sobre categorías genéricas.

Exploraremos estas dos formas de abordar la autorrepresentación en los trabajos *The Picture of Health* de Jo Spence (Londres, 1934-1992) y *Untitled, Film Stills* de Cindy Sherman (New Jersey, 1954). Artistas del contexto anglosajón y cuyos trabajos reciben una amplia atención en los años 70 y principios de los 80 respectivamente.

También señalaremos la relación dialógica que entablan con trabajos artísticos posteriores y precedentes realizados en otros contextos.

1. La mujer como sujeto y objeto de la representación

Desde la década de los 70, las artistas a menudo toman su propio cuerpo como medio y soporte de la obra. Posicionarse, a la vez, como sujeto y objeto de la representación será una de las vías para cuestionar las imágenes

existentes de la mujer, uno de los objetos de la representación más privilegiados a lo largo de la historia del arte. Imágenes hasta entonces elaboradas, en todos los ámbitos de la cultura, primordialmente por y para sujetos masculinos: la mujer es ‘hablada’ por el hombre (Kaplan, 1998; Owens, 1985) y objeto de su placer escópico (Berger, 1975; Mulvey, 1988).

Desde el momento en que las artistas se constituyen en sujetos de la representación, surgirán imágenes de la mujer radicalmente novedosas o deconstructivas. Estamos hablando, por tanto, de un posicionamiento artístico con implicaciones políticas, inseparable del avance del feminismo en los campos de producción cultural, de la progresiva incorporación (y visibilidad) de mujeres al campo del arte y, en definitiva, de los cambios acaecidos en la sociedad.

En este contexto debemos leer los trabajos de Spence y Sherman: ambos son enunciados por mujeres y colocan a la mujer en el centro del discurso. Pero si estas artistas utilizan la autorrepresentación, sus objetivos son distintos: Spence se ‘desnuda,’ su trabajo es autobiográfico y se inscribe en la ‘fototerapia.’ Sherman permanece oculta y anónima, se enmascara para cuestionar las imágenes estereotipadas de la mujer. Mientras Spence frustra el placer escópico mediante el empleo de una des-estética en sus imágenes, Sherman toma la imagería propia de la seducción visual para parodiarla.

2. El uso del medio fotográfico

El trabajo de ambas artistas se enmarca en la neovanguardia, que retoma de las vanguardias la imbricación arte-política, la recuperación del significado en oposición al puro formalismo y el interés por géneros alejados de las artes elevadas y de carácter popular, como el fotográfico. Heredan de las prácticas conceptuales de los años 60, la profunda transformación a que fue sometido el medio fonográfico en rechazo a la fotografía ‘artística’: la reivindicación del amateurismo y la desespecialización – en oposición a la técnica y las habilidades – la imitación paródica del reportaje combinando texto e imagen de modo no convencional, documentando el gesto preconcebido – frente a la inmediatez y la espontaneidad – y recurriendo a la escenificación – en oposición a la imagen naturalista.

Se abren así nuevos conceptos de *performance*, de los cuales se nutren los trabajos de Sherman y Spence, así como beben de tradiciones fotográficas menores: la fotografía amateur proletaria, el fotoperiodismo y el álbum familiar en Spence, la fotografía en los medios impresos y el cine en Sherman. Ambas introducen elementos narrativos (la secuencia, la serie, el texto) y efectúan una reducción sobre la técnica fotográfica: el grano y el desenfoque en Sherman o el uso de materiales, equipos y procesos fotográficos de bajo coste en Spence.

Spence se suma a las corrientes de los 70 que buscan reinventar el documental indagando en las políticas de representación y oponiéndose a la forma en que son representados los grupos subordinados. Elegir la autor-



Figuras 1 y 2. Jo Spence y Terry Dennett (1982), *Mammogram*;
Jo Spence y David Roberts (1989), *Not our Class?*

representación, deriva de su rechazo a la objetualización y explotación del ‘otro’ de la tradición documental:

En lugar de salir al exterior como asistentes sociales culturales, quizá sería útil volver la mirada fotográfica hacia la identidad de uno mismo o de su propio grupo (Spence, 2006, p. 12).

Por su parte, Sherman participa de la crítica a la representación imitando los modelos de la fotografía comercial y popular, colocándose en la imagen para enfatizar la performatividad de la identidad femenina.

3. *The Picture of Health* (1982-91), Jo Spence

Este proyecto que abarca la última década de su vida, documenta el proceso de cáncer del que moriría Spence (Figuras 1 y 2). Es un trabajo realizado colaborativamente y donde la reflexión sobre la identidad en absoluto se efectúa escindiéndola del contexto social y cultural que la conforma. Valiéndose de la fotografía, la artista desarrolla una terapia basada en la autorrepresentación, narrando de un modo crítico las experiencias que sufre la persona enferma, especialmente en la relación médico-paciente: la infantilización, el victimismo, la despersonalización o la pérdida de poder sobre el propio cuerpo.

Pasar por las manos de la medicina ortodoxa puede ser aterrador cuando tienes cáncer de mama. Decidí documentar por mí misma lo que me estaba sucediendo. No ser meramente el objeto del discurso médico sino ser el sujeto activo de mi propia investigación (Spence, 1988, p. 153).

Spence transforma su experiencia individual en pública y colectiva, convirtiendo los eventos considerados privados y no fotografiables, en públicos y visibles. Incita, así, a la reflexión sobre los modelos de representación social no sólo por mostrar algo ‘tabú’ como es la enfermedad y la muerte, sino por mostrar un cuerpo mutilado y cosido, socialmente estigmatizado. Si el género del desnudo ha constituido a la mujer en espectáculo, Spence lo adopta para cuestionar los estereotipos de belleza y salud. Combativa y activista, busca que su trabajo sea útil para otras mujeres, sugiriéndoles como pueden actuar y pensar de forma diferente ante esa enfermedad, qué alternativas existen frente a la agresividad de la medicina ortodoxa o cómo apoyarse en la fototerapia.

Al elaborar sus imágenes, Spence coarta los mecanismos de identificación pasiva del espectador y solicita su actividad crítica y reflexiva: el antinaturalismo de sus fotografías escenificadas, la forma narrativa y presentacional empleada o la técnica del montaje, ‘enfrian’ la emocionalidad del espectador y provocan que se distancie y analice lo que le es mostrado en relación a sus experiencias personales y a situaciones sociales. Es decir, emplea una ‘des-estética’ basada en la teoría del distanciamiento de Bertolt Brecht (Mayayo, 2007, pp. 213-215).



Figuras 3 y 4. Cindy Sherman (1978), *Untitled, Film Still*, # 21 20,3 x 25,4 cm;
Cindy Sherman (1979) *Untitled, Film Still*, # 6. 25,4 x 20,5cm.
Instituto Valenciano de Arte Moderno, España.

4. *Untitled, Film Stills*, (1977–80), Cindy Sherman

En este primer trabajo, que consta de 69 fotografías, Sherman aparece como una actriz interpretando distintos papeles (Figuras 3 y 4). Las nostálgicas imágenes simulan fotogramas de películas de serie-b y del cine negro o imágenes de las revistas y la publicidad de los años 50. Son autorrepresentaciones, pero es absurdo buscar en ellas una huella autobiográfica de la artista.

La seriación de las imágenes desvela que se trata de una narración ficcional, del mismo modo que el artificio de pelucas, vestuario, maquillaje y expresiones faciales remiten a la teatralidad. Además, como indica Blessing (1997, p. 81), en las imágenes siempre hay algo excéntrico o fuera de lugar: el encuadre forzado, la posición extrema de la cámara, el exceso en el gesto y la pose o la visibilidad del disparador de cable, delatan que son ‘puestas en escena.’

Sherman pertenece a una generación que se interesa por los códigos de representación de los medios de comunicación y la cultura popular que forman el imaginario colectivo. Ella se dirige a los tópicos y clichés empleados en la representación de la feminidad mediante los cuales se constituye a la mujer en espectáculo y se activa el fetichismo y el voyeurismo. Su crítica hacia esos cánones culturales se basa en la cita y la imitación paródica, en la encarnación –deconstructiva– de los estereotipos. Su trabajo demuestra cómo la mujer se construye como imagen, cómo la feminidad es un mascarada, tal y como había planteado Rivière (1979) en los años 20.

Los trabajos teóricos de Rivière – que se releen en los 70 y alcanzan un ulterior desarrollo en la *performativity* de Butler (2001) – exponían que la mujer ha de adoptar una máscara de feminidad – un velo que la convierte en objeto decorativo – para evitar la ansiedad y el temido castigo de los hombres. Es decir, construye su identidad femenina en una *performance* social alienada. En este sentido, Sherman saca a la luz que la identidad femenina no es algo esencial sino una serie de disfraces intercambiables, una máscara bajo la cual no hay sino una sucesión de máscaras.

5. Líneas de continuidad

Marta María Pérez Bravo (La Habana, 1959) documenta y narra su proceso de maternidad empleando fotografías e indicaciones lingüísticas en *Para concebir* (1985-86). La forma de mostrar su cuerpo difiere de las representaciones clásicas e idealistas: un cuerpo abultado, que lleva dentro otros dos cuerpos, un vientre con una gran cicatriz tras la cesárea. Los textos escritos sobre las imágenes, recogen dichos de la cultura popular cubana que expresan supersticiones, miedos y amenazas en torno al embarazo; y que, al igual que las acciones escenificadas, desubliman la noción de la maternidad.

Nuria Canal (Burgos, 1965) sigue la línea de la mascarada en la serie ‘Être un autre’ (1991). La artista ‘incorpora’ a los otros en el yo, vistiéndose con la ropa de otras mujeres así como adoptando sus gestos y poses corporales (Figura 5). Subraya cómo la identidad se conforma y se reinventa desde



Sophie Felix-Griat



Florence Honnar



Geraldine Sauvage



Figura 5. Nuria Canal (1991), de la serie *Être un autre*.
Figura 6. Frida Kahlo (1940), *Retablo*. Óleo sobre metal, 19,1 x 24,1 cm;

la intersubjetividad, a partir de actitudes miméticas y modelos sociales. Sus ‘autorretratos’ son subtítulos con nombres ajenos, pareciendo poner en escena el innovador planteamiento de Fernando Pessoa.

6. Precursoras

Frida Kahlo (México 1907-1954) había empleado la narración y la seriedad en sus pinturas, dejando una huella autobiográfica y explotando las cualidades terapéuticas del arte. Es interesante recordar que Kahlo adopta la imagen descriptiva, el pequeño formato o el uso de la leyenda a partir de los exvotos de la cultura popular mejicana – en su obra *Retablo* (Figura 6) se apropia de uno de ellos, añadiéndole una pequeña intervención.

Desde 1912, Claude Cahun (Nantes, 1894-1954) realizó autorretratos en los que se presenta como varias personas, a menudo como una muñeca de tamaño natural y como un dandy en actitud masculina. Adopta el pseudónimo de Claude que, en Francia, es ambiguo en cuanto al género. Cahun avanza la teoría de la mascarada que los estudios *queer* de los 90 ampliarán a la masculinidad: ésta, al igual que la femineidad, es una construcción que se perpetúa a través de la repetición *performativa* de estereotipos de conducta y vestido.

En *I.O.U. (Self-pride)* (Figura 7), once rostros ‘suyos’ salen de un mismo cuello y están rodeados por el texto: “Bajo esta máscara otra máscara. No acabo de levantar todas estas caras.”

CONCLUSIÓN

Los trabajos autorrepresentacionales de Jo Spence y Cindy Sherman, se enmarcan en un contexto de crítica a la representación de la mujer que se inicia en los años 70 con la introducción del feminismo en los ámbitos académico y artístico. Spence se muestra en sus auto-imágenes, empleando una nueva forma de documentalismo mediante el cual explora su identidad psíquica y social. Sherman se oculta tras sus auto-retratos, parodiando modelos representacionales para mostrar la identidad femenina como una mascarada.

Hacia los años 90, estas propuestas cristalizan en un generalizado interés en el arte por presentar el género y la sexualidad, por tomar el cuerpo como tema de la obra, así como por la micro-historia y la subjetividad. En este contexto se sitúan los trabajos de Marta María Pérez y Nuria Canal que, con sus propias particularidades y añadiendo nuevos matices, dan continuidad a las líneas de la autobiografía y la mascarada empleadas por Spence y Sherman.

Fruto del trabajo emprendido para rehacer una historia del arte que incluya a las mujeres artistas, así como a la luz de aquellas prácticas y debates artísticos, se revalorizará y dirigirá una percepción renovada hacia el trabajo de Frida Kahlo, así como se recuperará el trabajo desconocido de Claude Cahun.

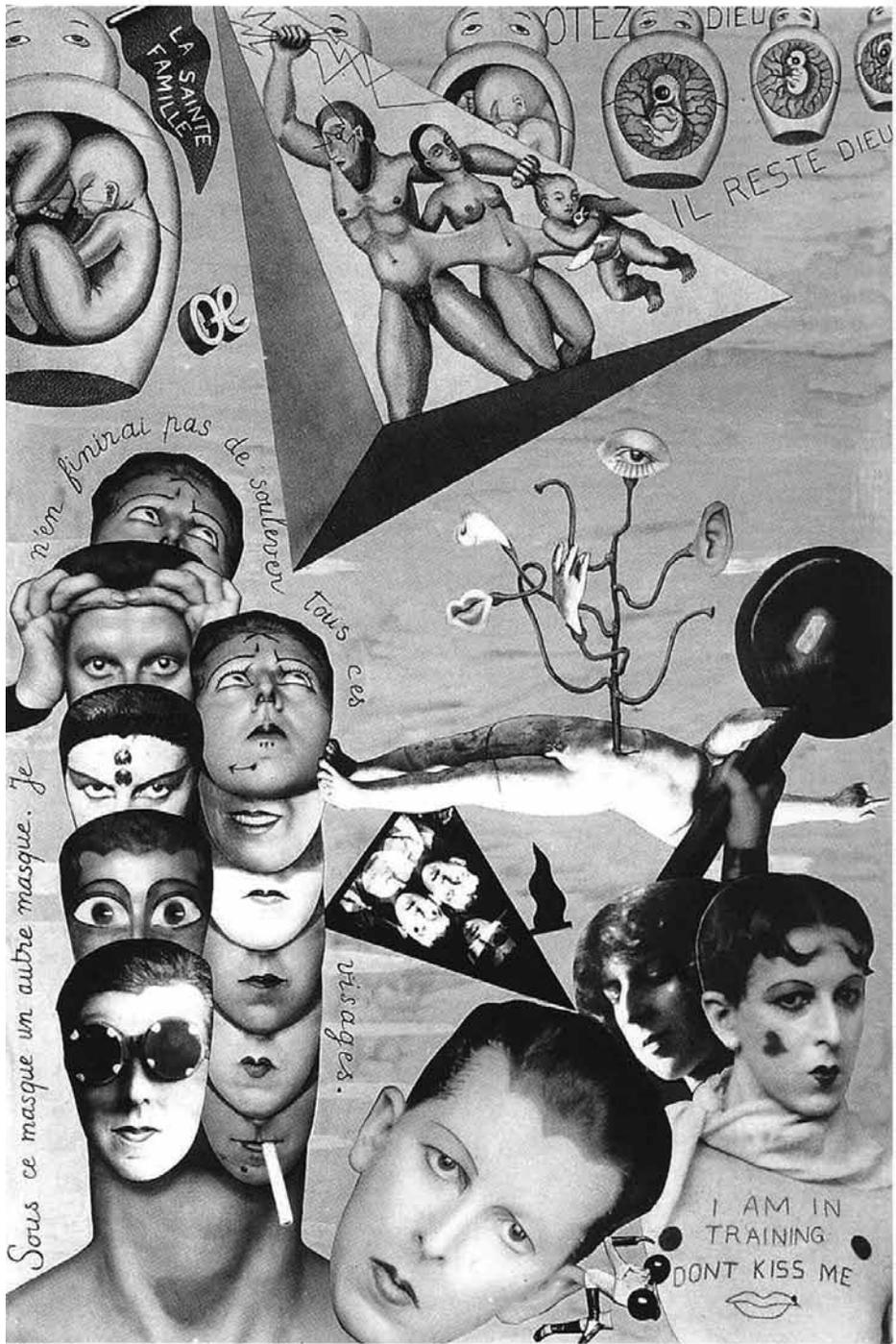


Figura 7. Claude Cahun, *I.O.U. (Self-Pride)*, (1929-30). 15,2 x 10,3 cm.
Los Angeles County Museum of Art, USA.

REFERÊNCIAS

- Berger, John (1975) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili ISBN: 84-252-0803-3
- Blessing, Jennifer (1997) *Rose Is a Rose Is a Rose: Gender Performance in Photography*. New York: Guggenheim Museum ISBN: 0-8109-6901-7
- Butler, Judith (2001) *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós ISBN: 968-853-431-5
- Cahun, Claude (1929-30) *I.O.U. (Self-Pride)*. Fotografía. En VV.AA., *Rose Is a Rose Is a Rose: Gender Performance in Photography*, p. 36. New York: Guggenheim Museum, 1997. ISBN: 0-8109-6901-7
- Canal, Nuria (1991) *Être un autre*. Fotografías. En *Photovision* 26, p. 30. Madrid: Photovision, 1994. ISSN: 0211-7029
- Kahlo, Frida (1940) *Retablo*. [Consult. 2010-09-04] Reproducción de pintura. Disponible en <<http://www.fridakahlofans.com/c0310.html>>
- Kaplan, E. Ann (1998) *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra ISBN: 84-376-1625-5
- Mayayo, Patricia (2007) *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra ISBN: 978-84-376-2064-0
- Mulvey, Laura (1988), *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme ISBN: 84-89055-59-9
- Owens, Craig (1985) *El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo*, en Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad*, pp. 92-124. Barcelona: Kairós ISBN: 84-7245-154-2
- Pérez Bravo, Marta María (1985-86) *Cuchillo*, serie *Para concebir*. [Consult. 2010-09-04] Fotografía. Disponible en <<http://listart.mit.edu/node/281>>
- Rivière, Joan (1979) *La Femeineidat como máscara*. Barcelona: Tusquets ISBN: 84-7223-585-8
- Sherman, Cindy (1978) *Untitled, Film Still, # 21* y Sherman, Cindy (1979) *Untitled, Film Still, # 6*. Fotografías. En VV.AA., *Micropolíticas : arte y cotidianidad, (2001-1968)*, p. 312 y p. 315. Valencia: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2003. ISBN: 84-482-3419-7
- Spence, Jo (1988) *Putting myself in the picture: A political, personal and photographic autobiography*. Seattle: Real Comet Press ISBN: 0-9411-0438-9
- Spence, Jo y Dennett, Terry, (1982), *Mammogram*. [Consult. 2010-09-04] Fotografía. Disponible en <<http://phomulcanalblog.com/archives/p290-10.html>>
- Spence, Jo y Roberts, David (1989) *Not our Class?*. Fotografía. En *Quaderns portàtils 03: La pràctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto*, p. 8. Barcelona: MACBA, 2006. ISSN: 1886-5259
- Spence, Jo (2006) *Quaderns portàtils 03: La pràctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto*. Barcelona: MACBA ISSN: 1886-5259

Lo siniestro en la obra de Amparo Sard

MARTA NEGRE BUSÓ

España, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.
Artista Visual y Doctora em Bellas Artes.

*Artigo completo submetido em 3 de Setembro
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumen Amparo Sard (Son Servera, 1973), es una artista española que utiliza la auto-representación como base de su producción artística. Se dibuja y protagoniza sus vídeos para hablar de la condición inestable del ser humano, de sus miedos y angustias, a través de una estética delicada y sutil, donde las escenas nos acercan al concepto de lo siniestro freudiano. Este artículo permitirá divulgar la obra de esta artista, que ha ido asentando una sólida carrera artística.

Ficción, onírico, lo siniestro,
Amparo Sard

Astract Amparo Sard (Son Servera, 1973), is a Spanish artist who uses self-representation as the basis of her artistic production. Her videos speak of the unstable condition of human beings, their fears and worries, through a delicate and subtle aesthetic, where the scenes present us with the Freudian concept of the sinister. This article presents the work of this Spanish artist and bears witness to her artistic career.

Fiction, the dreamworld, the sinister,
Amparo Sard

INTRODUCCIÓN

La obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su representación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotea algo (...). En ningún caso patentiza, crudamente, lo siniestro; pero carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro presentado (Trias, 1982, p. 42)

El concepto de *lo siniestro* ha influenciado a muchos artistas contemporáneos, entre los cuales se encuentra la mallorquina Amparo Sard. Sus autorepresentaciones nos muestran situaciones cotidianas que han sido alteradas con el fin de crear un mundo donde, realidad y ficción, se confunden para mostrar bellas escenas a través de las que se presiente el caos. En este artículo presento su obra y analizo diferentes aspectos que pueden relacionarse con *lo siniestro*.

1. Papeles

Sard elabora su propuesta mediante dos técnicas totalmente diferentes – el trabajo sobre papel y el videoarte – pero con una misma voluntad: mostrar historias inquietantes donde figuras femeninas desarrollan acciones que quedan inconclusas. La narración es el hilo conductor de sus obras, pero ésta parece suspendida en el tiempo. Los personajes, protagonizados por ella misma, pueblan espacios a la vez cotidianos, a la vez intemporales. En ellos hay un silencio aterrador, que provoca una sensación de desarraigo y angustia. La técnica misma denota dolor: en la obra gráfica, la aguja sustituye al lápiz y perfora meticulosamente la frágil superficie del papel blanco. El resultado son unos delicados ‘dibujos,’ en donde se representa a sí misma mutilada, clonada, rodeada de moscas o de objetos cotidianos (maletas, grifos, cristales, bañeras o sillas antiguas). Las escenas, que parecen anodinas, hablan de un presente que no es el nuestro. Las figuras, serenas e ingravidas, están atrapadas en un momento histórico indeterminado, característico del sueño o más bien de la pesadilla: lo real, lo familiar y lo onírico se mezclan en unas representaciones que nos conducen al territorio de *lo siniestro*.

Según Freud, para que esta categoría tenga lugar son necesarios dos factores: por un lado aquello conocido y cotidiano, y por el otro, la aparición de alguna cosa imprevisible, de un hecho maligno o perturbador dentro de un ambiente íntimo o familiar (Freud, 2006, p. 2483-2505). Dicho de otra forma, se trata de *algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito* (Trías, 1982, p. 33), o en palabras de Freud: *aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás* (Freud, 2006, p. 2484). En los dibujos de Sard, las mujeres, aparentemente tranquilas, tienen el cuerpo desmembrado, estirado o mutilado; sus figuras se reflejan y se duplican, y los espacios se fragmentan. En otras ocasiones, como en la serie *La mujer mosca* (2004) (Figuras 1 y 2), los insectos actúan como agentes perturbadores; su presencia amenazadora altera la tranquilidad del ambiente y llena la imagen de extrañamiento. Un claro referente visual es la película *Un chien Andalou* (1929). En este filme las hormigas remiten al sueño erótico con connotaciones de deseo y castigo. La influencia del surrealismo está presente en sus obras; no obstante, las moscas no surgen del deseo hacia el ‘otro’ – como en el filme de Luís Buñuel y Salvador Dalí –, sino que su presencia nos hace partícipes de una *catástrofe que ha tenido lugar* (Castro, 2009, p. 19): la autora utiliza estos pequeños animales para construir una alegoría sobre la condición humana, evidenciando su fragilidad. De esta forma, la artista nos sitúa en una realidad paralela en la que rige una lógica interna que desconocemos. Cada imagen parece relacionarse con la siguiente, estableciendo una narración enigmática y misteriosa que nos recuerda a *The birds* (1963), de Alfred Hitchcock; a *Natural Wonder* (1992-1997), de Gregory Crewdson; o a las esculturas y dibujos de Kiki Smith, donde los animales actúan como elementos de una pesadilla. Por lo tanto, Sard se acerca a *lo abyecto*, no con encarnamiento, pero sí con

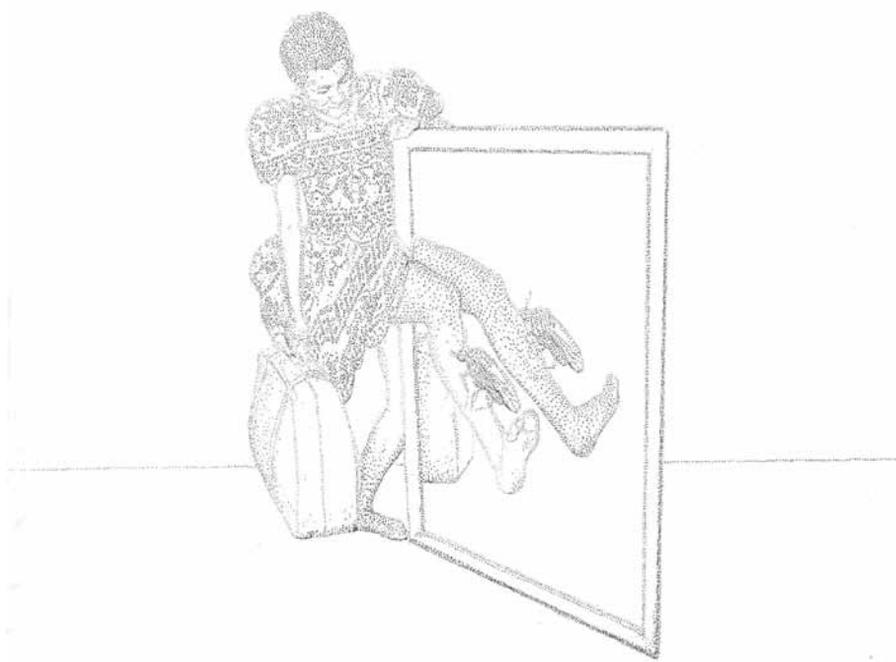
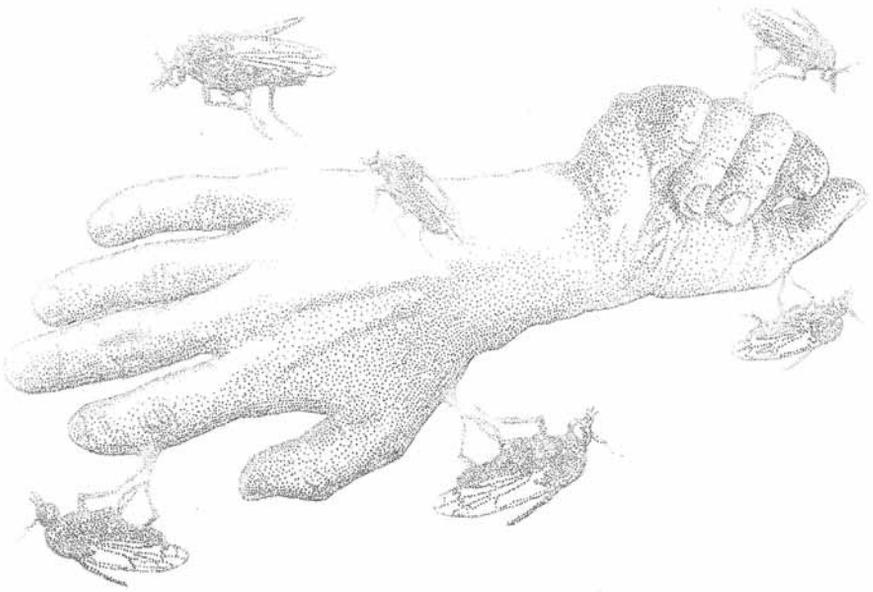


Figura 1. Amparo Sard (2004) *La mujer mosca*. Papel perforado, 32,5 x 46 cm (imagen cedida por la artista).

Figura 2. Amparo Sard (2004) *La mujer mosca*. Papel perforado, 32,5 x 46 cm (imagen cedida por la artista).



Figura 3. Amparo Sard (2006) *Eligiendo la mejor manera*.
Frames capturados del DVD, 6'30" (imágenes cedidas por la artista).

el afán de mostrarnos un mundo inestable, alterado por factores que están fuera del orden natural de las cosas. Tal y como señala Julia Kristeva, *lo abyecto* es aquello que perturba la identidad, el sistema, aquello que no respeta los límites (Kristeva, 1988, p. 11). En las escenas antes descritas las moscas se perciben como interferencias que conducen al ser humano fuera de sus reglas. *Lo abyecto* es limpio y blanco, pero persistente. Las mutilaciones empiezan en la propia técnica, puesto que las escenas, realizadas a partir de pequeñas incisiones, son superficies mutiladas que cobran relieve como si fueran una piel: la aguja no teje sino que hierde.

2. Vídeos

Los vídeos son igualmente inquietantes; en ellos aparece la artista vestida de blanco dentro de espacios llenos de agua. En la pieza *Dudando del momento perfecto* (2005) la vemos debatirse entre cerrar el grifo o poner un tapón en el desagüe de la bañera, mientras que el agua inunda la habitación y la protagonista se sumerge sucesivamente para recuperar el tapón. La acción no concluye, sino que la duda se hace eterna a partir de un *loop* repetitivo y un ritmo hipnótico que potencian la sensación de miedo. Esta misma intención la encontramos en *Con el agua al cuello* (2004). En esta pieza, filmada a plano fijo, vemos a la artista introduciendo la cabeza en una especie de pecera suspendida sobre una estructura de cuatro patas que le permite colocarse justo debajo. El recipiente, que le encierra la cabeza herméticamente,



Figura 4. Amparo Sard (2007) *Primer error*. Frames capturados del DVD, 6' (imágenes cedidas por la artista).

se va llenando de agua y la artista solo puede respirar mediante un pequeño tubo conectado con el exterior. La imagen es casi estática, solo se perciben el aumento del nivel del agua y los intentos de la mujer por superarlo. Según la autora, su intención era hacer una crítica a la presión que la sociedad ejerce sobre los individuos para lograr el éxito y que fácilmente puede desencadenar en miedos y frustraciones (el mismo título recoge esta idea). Pese a todo, Sard nos muestra a una mujer que sobrevive, que se aferra a ese pequeño elemento (el tubo) que le permite seguir respirando.

Otra metáfora sobre la duda se desarrolla en la obra *Eligiendo la mejor manera* (2006; Figura 3), donde la artista, también vestida de blanco, se pasea por una habitación inundada de agua, moviendo el mobiliario de un lado para otro, buscando una distribución óptima difícil de encontrar. Mientras tanto, el nivel del agua va subiendo, dificultando cada vez más esta absurda tarea.

Después de tomar la decisión, surge el temor de si la elección ha sido o no la correcta, de si se ha cometido un error. Una serie de vídeos desarrolla esta idea. En *Primer error* (2007; Figura 4), una tabla de madera sobre el agua –con la silueta perforada de un torso humano– permite a la artista colocarse de cara y flotar, o hacerlo de espaldas, quedando su cabeza sumergida. Las dos decisiones son posibles, pero en la segunda el personaje se ahoga. De hecho, todos los vídeos transmiten una angustia latente, definida por Freud como una forma de *lo siniestro* que se da cuando *algo que está reprimido*

sale a la luz (Freud, 2006, p. 2498). En sus obras, la muerte es esa presencia incómoda que subyace de forma soterrada, presintiéndose así *lo siniestro*. En las imágenes no hay crudeza – cosa que nos conduciría a *lo espeluznante* – sino que la belleza del agua se encarga del despedazamiento de los cuerpos, estableciendo un vínculo entre *lo siniestro* y *lo fantástico*. El agua es el elemento desestabilizador, que inunda los espacios, ahoga y provoca efectos visuales como la refracción y la fragmentación del cuerpo, mutilándolo en cortes limpios:

La fragmentación humana conlleva una mezcla de fascinación y horror, un deseo de crueldad y de miedo, de experiencias límite y sensaciones excesivas. El temor que aparece, en la cultura occidental, delante del cuerpo abierto, mutilado, es el miedo a ver en peligro el concepto de indivisibilidad de ser humano, de ver cuestionada su seguridad, de la aparición del fantasma de la muerte, mediante el doble efecto de la fragmentación y la descomposición. (...) El ser humano percibe su fragilidad y ello le aterroriza (Cortés, 1996, p. 48).

En los vídeos de Sard, el cuerpo se rompe y se recompone en imágenes que son bellas y crueles a la vez.

CONCLUSIÓN

Sard expone conjuntamente dibujos y vídeos; de esta manera, las escenas fijas se vuelven más intensas gracias a las proyecciones, en las que la imagen en movimiento evoca tiempos y espacios infinitos. El resultado no es complaciente; lo sutil y lo grotesco caminan a la par, porque Sard es consciente de que *lo siniestro constituye condición y límite de lo bello* (Trías, 1982, p. 17), y por tanto, no puede presentarse con descaro: *lo siniestro* puebla su obra como un velo que no es desvelado. Con elegancia nos presenta hechos ‘autobiográficos,’ no en un sentido literal, sino más bien porque provienen de sensaciones, miedos o sueños. Así, a partir de lo personal nos remite a la duda, la angustia o la soledad para tratar los espacios comunes del ser humano.

REFERENCIAS

- Castro Flórez, Fernando (2009) “Una catástrofe que ya ha tenido lugar (singularidad puntual en la obra de Amparo Sard),” en: Bonito Oliva, Achille; Castro Flórez, Fernando (2009) *Amparo Sard. Impasse*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, Caja Mediterráneo CAM. ISBN: 978-84-87159-43-5.
- Cortés, José Miguel G. (1996) *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*. Valencia: Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat de València. ISBN: 84-482-1275-4.
- Freud, Sigmund (2006) *Obras completas* vol. 7. Madrid: Biblioteca Nueva. ISBN: 84-7030-498-4.
- Kristeva, Julia (2006) *Poderes de la perversión*. México D.F: Siglo XXI editores. ISBN: 968-23-1515-8.
- Sard, Amparo (2009) *N2 Galería*. [Consult. 2010-08-23]. Disponible en <URL: <http://www.n2galeria.com/artista.php?idartista=4>>
- Trías, Eugenio (1982) *Lo bello y lo siniestro*. Sant Joan Despí: Seix Barral. ISBN: 84-322-0821-3.

¡Queremos un mundo mejor! *Una cita con Momu & No Es*

JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS

Espanha, departamento de pintura, facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.
Artista Visual y Doctor en Bellas Artes.

*Artigo completo submetido em 3 de Setembro
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumen La obra de Momu & No Es presenta una fusión entre la autorepresentación y el disfraz. Su trabajo cuestiona los roles sociales, a la vez que invierte las normativas entre lo que percibimos como real y lo que deviene fabulación. Inteligencia e ironía se unen para dar rienda suelta a un universo poblado de espíritus, reinas de la fiesta y alguno que otro pulpo, dando lugar a una propuesta que se relaciona con el espacio público combinando el esperpento con la delicada belleza de la ingenuidad.

Arte contemporáneo, fantasía,
autorepresentación, Momu & No Es

Abstract *The work of Momu & No Es presents a fusion of self-representation and disguise. It questions social roles, and inverts the norms between what we perceive as real and what becomes fabulation. Intelligence and irony come together to give free rein to a universe inhabited by spirits, festival queens, and octopuses, creating a proposal combining the grotesque with the delicate beauty of ingenuity inside the public space.*

Contemporary art, fantasy, self-representation, Momu & No Es

INTRODUCCIÓN

Detrás de Momu & No Es se esconden Eva Noguera (Barcelona, 1979) y Lucía Moreno (Basilea, 1982). Su proyecto artístico, que empezó en el año 2004 cuando Momu (Lucía) se fusionó con No Es (Eva), se desarrolla mediante un lenguaje repleto de humor e ironía, que alude a la ingenuidad y a la inocencia tanto del espectador como de sus autoras. Con ello, se formula un discurso lleno de matices conceptuales que no discrimina entre las aportaciones de la alta y la baja cultura, y polemiza con las convenciones de nuestra sociedad.

Aunque el recurso de la autorepresentación ha llegado a ser un lugar común en sus piezas – pues de una forma o otra las dos artistas siempre aparecen como las heroínas de sus historias –, el presente artículo se centra en las obras donde este aspecto cobra especial relevancia.



Figura 1. Momu & No Es (2004) *Registro sonoro del día que Momu pasó a ser No Es*. Frames capturados del vídeo Mini DV grabado con una cámara oculta en la notaría documentation/process (Barcelona, 2004) (imágenes cedidas por las artistas).

1. Los inicios

Nos conocimos en una discoteca, el Apolo; hasta entonces, a pesar de ser compañeras de clase, no habíamos mediado palabra. Aquella noche fue divertida, las dos empezamos a bailar en la pista sin hablarnos y nos pasamos así dos horas solo bailando y bailando hasta que llego un chico: Boris. Luego salimos afuera con el resto de gente, Momu se fue a comer pasta con unos amigos y No Es se dirigió al metro. Ese es nuestro primer recuerdo; a partir de ahí decidimos trabajar juntas, lo hicimos sin pensar.

De esta manera me contaron su primer encuentro artístico, con cierta mordacidad y ese aire de cuento que impregna todo lo que hacen y que no permite diferenciaciones entre lo que es vida real o bien acto creativo. Desde que Momu cedió sus poderes a No Es, la relación entre arte y vida se estrechó de tal manera que los límites entre ambos se disolvieron completamente. Este gesto de bondad y agradecimiento, que nada tiene que ver con la obediencia o la sumisión, quedó plasmado en la acción *El día que Momu pasó a ser No Es* (2004; Figura 1). Las dos decidieron fusionarse en una: la primera regaló todos sus poderes especiales a No Es, de la misma forma que lo podrían haber hecho las protagonistas de *Sailor Moon*, serie de la que Momu se declaraba ferviente admiradora (Momu & No Es, 2004). Así, como en un juego entre dos adolescentes y sin dar demasiada trascendencia a sus actos empezaron sus hazañas artísticas, un empeño lúdico en el que se citaba una de las series más cursis del *Anime* japonés, al tiempo que se sellaba ante notario un contrato de por vida (proceso que se grabó en vídeo, a escondidas, para editarlo poco después en DVD).

La suya es una diversión que utiliza la ironía como arma de doble filo, pues no debe perderse de vista el potencial de sus amagos por ser ingeniosa,

coqueta y elegante; una ironía que se ajusta perfectamente a la definición dada por André Glucksmann:

La ironía defiende su causa: no porque simula disimula. Al dar a entender, se dirige al buen entendedor, susceptible de atrapar, tras el fingimiento, la flor y la nata de la verdad. Promueve una especie de esoterismo que protege a los ironistas sutiles de los espíritus groseros. O bien, entregándose a una trampa pedagógica, despoja al interlocutor ingenuo de su ingenuidad; la ironía así rehabilitada a buen precio difundiría el saber bajo la apariencia del no saber (Glucksmann, 2010, p. 223).

A veces su estética recurre a lo grotesco, como en los *Santuarios de Nueva Generación* (2004-05); allí Momu y No Es se disfrazan de santas y reproducen sus proezas en postales y reliquias. No Es encarna a Paola Elisabeth Chantal, una intrépida presentadora de televisión que acabó *odiseada* en uno de sus viajes espaciales; por otro lado, Momu se puso en la piel de Emilia Sacarina que, gracias al estrés laboral, terminó adicta al valium. Con el tiempo y, no sin dilucidación, las dos fueron canonizadas. Los documentos y objetos podían consultarse en la exposición y, actualmente, pueden verse en la página web www.hangar.org. Quien se acerque a esta obra se encontrará con más ídolos e historias que rememoran los fetiches de un pasado no muy lejano, con un cierto sabor a kitsch nostálgico (Olalquiaga, 2007, p. 94-97).

El suyo no es un ejercicio de autorretrato al uso, sino que mediante las estrategias que permite el género, se tejen tramas conceptuales capaces de unir distintas áreas del conocimiento estético y social. Tal vez la obra más audaz en este sentido sea *Reina de las fiestas* (2006-07). Momu planeó ganar el concurso de la reina de las fiestas de Mave, pequeña localidad palentina donde de pequeña solía pasar las vacaciones estivales. Para ello debía utilizar ciertas artimañas, pues no era oriunda del pueblo y además estaba a punto de traspasar el umbral de la edad permitida para competir. Así pues, idearon una serie de sobornos que consistían en comprar una estrella por Internet con el nombre de Mave y regalar un delicioso jamón serrano a la alcaldesa; por suerte, esto último no fue necesario llevarlo a cabo. En el caso que la estratagema no tuviera éxito, elaboraron un plan de emergencia, que consistió en preparar un traje de pulpo para No Es y ganar el concurso de disfraces de Diana, la villa colindante. El resultado fue un éxito rotundo, traducido en dos primeros premios y varias sesiones fotográficas (Figura 2), así como en las correspondientes películas que daban fe de todo el proceso. Mediante las delicias de la reina y un esperpéntico pulpo de dos metros, consiguieron introducirse y mimetizarse en unos contextos convencionales que siguen patrones costumbristas y por qué no decirlo, algo trasnochados, poniendo en evidencia las lógicas que los rigen.

2. La madurez

Cuando todo el sistema de pensamiento y la metodología de trabajo están dominados por una estructura que permite que lo irracional se inmiscuya y

participe en el proyecto, no debería resultar extraño que los mundos sobrenaturales, amparados por la pseudohistoria y las paraciencias, florezcan a su libre albedrío. *1979-1982. Las guerras élficas* (2008) fue una macro instalación donde se intentaba demostrar, con pruebas físicas, las conspiraciones y posteriores conflictos bélicos entre dos tribus élficas rivales. Momu y No Es eran las elegidas entre los humanos para restablecer y guiar el triunfo de los elfos, o al menos así venía escrito en el texto historiográfico incluido en el catálogo (Momu & No Es, 2008, p. 10-25). La exposición, que se presentó en el Espai Montcada de Caixaforum de Barcelona, estaba repleta de fuentes testimoniales en forma de vídeos, restos arqueológicos, reproducciones de lugares habitados por los elfos, etc., que demostraban la veracidad de la historia. La voluntad explícita de intentar convencer al espectador incauto de que se encontraba ante una manifestación real de lo irracional, las situaba de lleno en el debate de las pseudohistorias (Fritze, 2010, p. 11-24). Aunque, más que para intentar resolver misterios míticos, a las artistas les sirvió para edificar una suerte de metalenguaje, que evocaba a las estructuras de lo fantástico para restablecer narrativas y ficciones dentro del discurso contemporáneo; eso sí, sin perder nunca de vista la dimensión social y real que las rodea. Cabe destacar que ellas no solo están presentes en los textos citados, sino que también se manifiestan, a modo de espíritus, en la película *Cuéntame* (2008; Figura 3). Este filme, basado en la popular serie de televisión española del mismo nombre, y ambientado en los años setenta, exhibía la discusión de una pareja madura bajo la vigilancia de seres míticos con luces en la cabeza. Criaturas que pueblan lo que Patrick Harpur ha acertado en calificar como *realidad daimónica* (Harpur, 2007), recuperando y ampliando la acepción del término platónico *Daimón* para poder nombrar a todos los seres sobrenaturales que han acompañado a la existencia humana. *Momu y No Es* fijaron sus apariciones dentro de este marco.

CONCLUSIÓN

Momu & No Es narran historias que, como a ellas les gusta decir, se construyen a modo de *Griffiths*, interrelacionando, más o menos al azar, mundos ajenos y a veces opuestos, para configurar sin contradicciones relatos que no tienen por qué ser verdaderos (Houellebecq, 1999, p. 67-68). Con apenas seis años de trayectoria han conseguido sentar las bases de un trabajo lleno de frescura que va creciendo día a día. Sus obras, cada vez más complejas, han empezado a adquirir dimensiones internacionales, pues últimamente sus proyectos se están gestando en lugares tan dispares como: Tokio, Rotterdam o Arizona.

A la pregunta: *¿Diríais que vuestro trabajo tiene un componente social?* Respondieron: *Sí, porque lo que nosotras queremos es un mundo mejor* (Momu & No Es, 2009). Tal vez sea esta respuesta la que mejor sirve para resumir una actitud que ve en el arte un método para lograr la felicidad, pues se recurre al gozo y al buen humor como vehículos de expresión. Esta



Figura 2. Momu & No Es (2007). *Pulpo, Reina, suelo con copa y ramo*.
Fotografía en color (imagen cedida por las artistas).



Figura 3. Momu & No Es (2008). Cuéntame (Video Stills). Videoloop 5.33 min, DVD (imágenes cedidas por las artistas).

postura que reivindica la cara más amable de la creación, es lo suficientemente audaz como para desafiar a los lugares más estancos del arte y, a la vez, desplegar una magnífica diversión que se comparte entre las creadoras y el público.

REFERENCIAS

- Fritze, Ronald H. (2010) *Conocimiento inventado. Falacias históricas, ciencia amañada y pseudo-religiones*. Madrid: Turner Noema ISBN: 978-84-7506-923-4
- Glucksmann, André (2010) *Los dos caminos de la filosofía*. Barcelona: Ensayo Tusquets Ed. ISBN: 978-84-8383-233-2
- Harpur, Patrick (2007) *Realidad daimónica*. Girona: Atalanta. ISBN: 978-84-935313-3-1
- Houellebecq, Michel (1999) *Las partículas elementales*. Barcelona: Anagrama/Panorama de narrativas. ISBN: 84-339-6895-5
- Momu & No Es (2004) *Registro sonoro del día que Momu pasó a ser No Es*. [Consult. 2010-08-05] Texto. Disponible en <URL: <http://www.hangar.org/gallery/album369>>
- Momu & No Es (2008) *1979-1982. Las guerras élficas*. Barcelona: Obra social/Fundació "La Caixa." ISBN: 978-84-7664-999-2
- Momu & No Es (2009) *Entrevista*. [Consult. 2010-08-05]. Disponible en <URL: <http://www.mataderomadrid.com/archivodecreadores/>>
- Olalquiaga, Celeste (2007) *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*. Barcelona: Gustavo Gili Mixta. ISBN: 978-84-252-2127-9

Retrato e autorretrato em Vilma Villaverde *um percurso da memória*

LUCIANE RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ & SANDRA MAKOWIECKY

Luciane Ruschel Nascimento Garcez. Brasil, Professora de Cerâmica e História da Arte no curso de Bacharelado em Artes Visuais, Centro de Artes – CEART, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Ceramista. Graduação em Bacharelado em Artes Plásticas pela UDESC. Mestrado em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte pela UDESC.

Sandra Makowiecky. Brasil, Professora na linha de Teoria e História da Arte no curso de Bacharelado em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Catarina. Crítica de arte. Graduação em Lic. Ed. Artística Habilitação Artes Plásticas, especialização em Arte - Educação pela UDESC; Mestrado em Gestão do Desenvolvimento e Cooperação Internacional pela Universidade Moderna de Lisboa e Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina.

*Artigo completo submetido em 16 de Julho
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumo Neste artigo pretendemos pensar a questão do autorretrato como uma falta, um vazio a ser preenchido, uma memória a ser resgatada, algo que está além do simbólico. O retrato do artista que se vê de repente frente a uma lembrança, uma fotografia, e sente a necessidade de reviver o momento, materializando na cerâmica sua própria imagem junto à sua madrinha, que é considerada como sua mãe.

Vilma Villaverde, autorretrato, retrato

Abstract *In this paper we intended to think the subject of the self-portrait as a lack, an emptiness to be fulfilled, a memory to be rescued, something that is beyond the symbolic. The portrait of an artist who sees herself suddenly beside a memory, a photo, and feels the urge of revive the moment, materializing in ceramics her own image with her godmother.*

Vilma Villaverde, self-portrait, portrait

SOBRE O AUTORRETRATO

O autorretrato sempre acompanhou o ser humano em seu desejo de registrar a própria existência. Essa busca pela autoimagem foi tomando formas diferentes no decorrer do tempo. Podemos entender o autorretrato como um espelho do artista. Nele se espelha e se reflete sua imagem e a imagem de seu mundo, de sua época, de seus valores. Este artigo pretende pensar a noção de autorretrato como imagem que dá início a um percurso investigativo da figura do corpo humano, um percurso de resgate da memória, partindo da artista/ceramista argentina Vilma Villaverde. Mas pretende também

pensar o autorretrato como uma falta, um vazio a ser preenchido, algo que está além do simbólico. O retrato do artista que se vê de repente frente a uma lembrança, uma fotografia, e sente a necessidade de reviver o momento, figurando na matéria sua própria imagem junto à sua madrinha.

1. Sobre a artista e seu processo

Vilma Villaverde é uma artista argentina que iniciou seu trabalho em escultura e cerâmica em 1970; durante 15 anos trabalhou na pedra e na argila, e apesar de sentir grande liberdade no trabalho com a pedra, acabou por escolher a cerâmica, passou de um processo de fazer vasilhas de argila ao retrato, e deste percurso nunca mais retornou. Segundo a própria artista, este processo teve seu início de forma casual, partindo de uma fotografia antiga, em que a imagem mostrava Vilma ainda criança ao lado de sua madrinha. Nas palavras de Vilma:

Tenia esa foto en mi casa y la veía todos los días y un día pensé que pasaría si yo llevara al espacio esa foto, y claro, desde el punto de vista creativo (uno siempre cree que las cosas deben salir de adentro y no se permite a si mismo realizar una copia). Entonces para mi tranquilidad me dije: lo voy a hacer como un ejercicio, no para presentar en salones, solo para mí y como ‘ejercicio,’ para comprobar si podía trasladar el encanto de la foto al espacio. Cuando salió del horno me pareció muy fea, quedó arrinconada en el piso del taller un buen tiempo hasta que un día mi maestro Leo Tavella vino al taller y me dijo que le gustaba, que era algo distinto, con los pigmentos ‘algo pobres,’ que le gustaba todo, el modelado y el color. Siguiendo el consejo de Leo Tavella continué trabajando con fotografías y surgió una galería familiar y de amigos realizados en cerámica muy interesante (Vilma Villaverde, 24 de agosto de 2010, comunicação pessoal via e-mail).

Esta se tornou uma escultura cerâmica, de dimensões próximas do real (85 x 45 x 35 cm). A artista diz que não queria uma ‘cópia,’ que a arte tem que vir de dentro. Mas o retrato não seria isto? Uma tentativa de ‘imitar’ o real, partindo de um afeto, representando o ‘eu’ enquanto sujeito, identidade, e não simples feições? A imagem enquanto retrato congrega mundos, torna real o que o artista consegue captar, tenta desvelar o espírito. Como diz o ‘velho,’ Frenhofer, personagem do texto ‘A obra-prima ignorada,’ de Honoré de Balzac, quando vê o retrato que seu mestre está pintando:

A missão da arte não é copiar a natureza porém expressá-la! Você não é um vil copista, mas um poeta! [...] O que temos de captar é o espírito, a alma, a fisionomia [sic] das coisas e dos seres. Os efeitos! Os efeitos! Os efeitos são os acidentados da vida, não a vida em si! [...] Todo rosto é um mundo, um retrato cujo modelo revelou-se numa visão sublime, banhado em luz, invocado por uma voz interior, desnudado por um dedo celestial que revelou, no passado de toda uma vida, as fontes da expressão (Balzac, 2003, págs. 21-4).

Para Frenhofer o retrato tem o dever de captar o que o ser humano transborda, a vida, a pulsação, aquilo que ilumina o olhar, não basta pintar os olhos ‘como se’ estivessem vivos, tem que captar a luz que transparece quan-



Figura 1. *Madre e Hija*. Fotografia (Villaverde, 2003).



Figura 2. Vilma Villaverde. *Moños*. Escultura cerâmica (1984-85). Imagem cedida pela artista.

do se olha o ser amado. E o que faz o retrato? Capta a vida, o momento, o instante. Para Villaverde é um duplo, retrato e autorretrato juntos. Uma experiência, um exercício de captar a essência do que foi, um dia, seu momento com sua madrinha. O que leva a pensar em Roland Barthes, em seu texto 'A câmara clara,' quando fala da fotografia de sua mãe encontrada por ele, e diz que não é apenas uma fotografia, uma imagem, é sim apenas uma fotografia para o outro, mas não para ele, para o autor é *sua mãe* que está ali, é a imagem *dela* que ele resgata e que só a ele consegue tocar daquela forma. A imagem daquela que só vive agora na lembrança, mas a fotografia é um resgate de sua memória, tal qual um atestado: ela estava aqui, eu olhei nos seus olhos e ela me olhou de volta.

Vilma diz que via esta imagem em sua casa com frequência, até que um dia resolveu trazê-la para o espaço tridimensional, trabalhar a imagem, em um exercício de resgate de memória, de afetos, de sensações. Um autorretrato que fala do tempo da arte como o tempo das possibilidades, só a arte permite que revisitemos os tempos sem o limite da cronologia a engessar o artista (Vilma Villaverde, comunicação pessoal).

Pensamos a questão do retrato, segundo Roland Barthes (1984, p. 38), onde *o afeto era o que eu não queria reduzir, sendo irreduzível, exatamente*

por isso, aquilo que eu queria, devia reduzir a Foto. A artista passa por processo similar, mas na tentativa de ter de volta ou reviver seu afeto, faz uso do autorretrato como uma noção operatória, longe da noção do ‘estudo do eu’ enquanto imagem, mas inserido em uma proposta onde a auto-representação é a relação da imagem com a memória, a artista se auto-representa falando da possibilidade de se colocar diante de algo que se encontra na ordem do *afeto*. Na mesma clave, Georges Didi-Huberman reflete:

A questão do retrato começa, talvez, no dia em que, diante do nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. Longe, então, de mostrar puramente a representação plena dos rostos, o que os retratos fariam, depois de tudo, seria apenas poetizar - isto é, produzir - uma tensão sem recurso entre a representação dos rostos e a difícil gestão de sua perda, ou de uma espécie de esvaziamento interior, por exemplo, esse descarnamento que deixará à mostra apenas um crânio na terra. O que a terra preenche quando o rosto é escavado - voltando então o crânio ao que rigorosamente é, a saber uma caixa aberta, uma caixa esburacada - é o que o retrato, com outros meios e para outros efeitos, ‘preencheria’ também (como se enche um esvaziamento, uma cova, mas também como se executa uma função simbólica). Nos dois casos, um rosto se ausenta; nos dois casos uma morte significa-se pelo esvaziamento. E, por conseguinte, em todos os casos, a questão do retrato seria uma questão do lugar (1990, p.62).

RETRATO – E AUTORRETRATO – ENQUANTO PERDA, VAZIO, PREENCHIMENTO

2. Sobre os desdobramentos

A artista conta que esta escultura, esta experiência artística, acabou por impulsionar uma série de trabalhos que partem de fotografias de família e forma um arsenal imagético de corpos, rostos, gestos, histórias; memórias materializadas na mais primordial das matérias plásticas, a argila. Uma série de corpos que figuram suas memórias.

Para Vilma os detalhes na forma são necessários para obter os traços da personagem, a artista gosta que seus trabalhos tenham características de retratos, esforça-se para isto – e devemos dizer de autorretratos, posto que cada imagem traz a referência da artista, cada retrato é um autorretrato disfarçado do artista. Para onde olhar? Para qualquer lugar, menos o espelho, dirão os artistas que rejeitam a retórica da intimidade. Este não é o caso de Vilma, que nos autoriza a tentar compreender um pouco de sua intimidade através de seus trabalhos.

CONCLUSÃO

O espelho, onde nossa imagem se reflete, sempre foi uma obsessão do ser humano. Pensar o autorretrato, a auto representação, partindo do trabalho cerâmico de Vilma Villaverde é descortinar uma série de imagens que acabaram por tomar corpo em sua poética, se transformaram no seu *corpus* artístico e deram outras dimensões ao seu pensamento plástico. Uma artista que resolveu mergulhar em suas memórias e transformá-las em imagens plasmadas na argila. Os autorretratos capturam nossos olhos e parece que fazem isso deliberadamente. Ao caminhar em galerias ou museus, eles chamam a atenção para si. Ao passarmos por eles em museus ao redor do mundo poderemos sentir um estranho choque de reconhecimento, muitas vezes percebendo que eles nos refletem também. Para além das obras, os artistas revelam algo mais profundo do que a própria imagem: talvez alguma verdade que eles esperam que os outros vejam, sendo que igualmente podem expressar como eles gostariam de ver a si mesmos. O mundo, apesar de conter enorme variedade de coisas e perspectivas múltiplas, também não tem um centro. definidor. Ele contém a todos nós e nenhum de nós ocupa metafisicamente uma posição privilegiada. Nós, que somos refletidos e refletimos neste mundo sem centro, devemos admitir um fato que muitas vezes é omitido na descrição do mundo: o fato de que uma pessoa em particular que vive neste mundo é ela mesma. Estranho paradoxo: ser todos e ser único.

REFERÊNCIAS

- Balzac, Honoré de (2003) *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Comunique Editorial.
- Barthes, Roland (1984) *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Cumming, Laura (2009) *A face to the world on self-portraits*. London, Harper Press.
- Didi-Huberman, Georges. (Maio de 1990). “O Rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto.” In: *Revista de Artes Visuais Porto Arte v.9*, n 16, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes.
- Vilma Villaverde (2003) [Consult. 2010] Disponível em <URL: <http://www.vilma-villaverde.com.ar/>>

Hábitat y autorrepresentación en Louise Bourgeois

PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID

Espanha, docente en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia e investigadora en el Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Artista Visual, Doctora en Bellas Artes por la UPV.

*Artigo completo submetido em 10 de Junho
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumen El presente artículo aborda una serie de obras elaboradas por la artista Louise Bourgeois en una época temprana de su carrera. En las mismas, la autorrepresentación y/o autorretrato se evidencia a través de una íntima relación con los lugares habitados en los que la arquitectura, la memoria y el cuerpo se fusionan en un discurso autobiográfico.

Autorrepresentación, mujer, hábitat, casa, lugar

Abstract *This article addresses a number of works produced by the artist Louise Bourgeois at an early stage of her career. In them, the self and the self-portrait evident through a closer relationship with the inhabited places in the architecture, memory and body are fused in an autobiographical text.*

Self, wife, habitat, home instead

INTRODUCCIÓN

El sentido vivencial derivado de los lugares ocupará un lugar especial en la trayectoria de la recientemente desaparecida Louise Bourgeois (1911-2010), artista a la que queremos dedicar una breve referencia en este contexto. Su llegada a Nueva York en 1938 tendrá una evidente importancia, al menos en la concepción de una serie de obras en las que deseamos centrarnos. Al respecto, puede resultar extraño que dediquemos atención a esta autora, puesto que, en sentido estricto, su trabajo no contempla a primera vista la realización de autorretrato alguno, así como tampoco una relación precisa con el entorno en el que se desenvuelve.

No obstante, en el presente texto, analizaremos esta obsesión por la relación cuerpo-memoria-espacio, que pone de relieve un intenso deseo de liberación de la artista. Las obras de *Femme Maison* (que en inglés tienen que ver con términos como los de *wife home*, *house wife* y *woman house*) guardan relación con el significado de la expresión *ama de casa* y, como su-

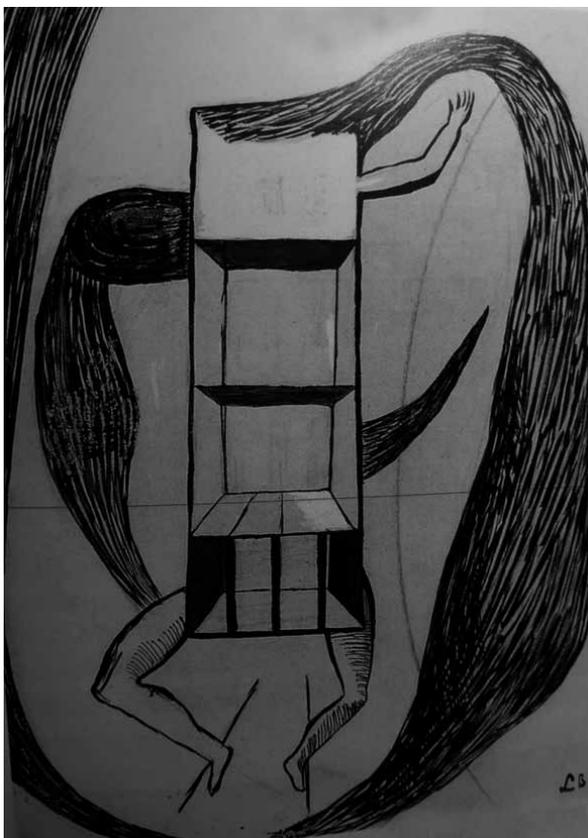


Figura 1 y 2. Louise Bourgeois en el estudio de su piso en 142 East 18th street, Nueva York, ca.1946. *Femme Maison* de 1947. Fotografías extraídas del catálogo de exposición del MNCARS.

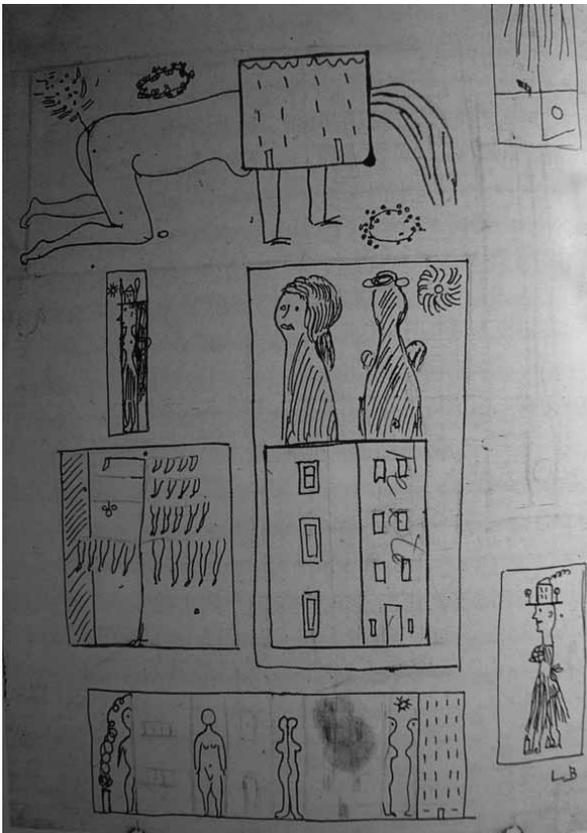
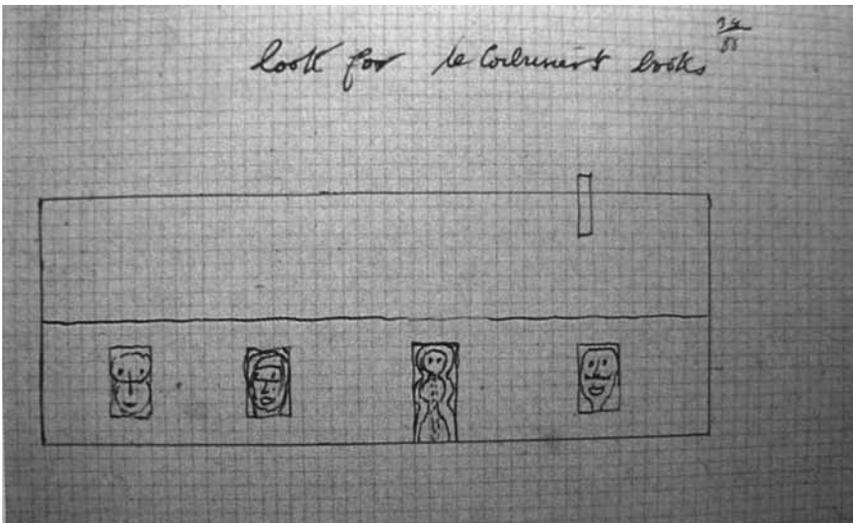


Figura 3. Louise Bourgeois. *La casa de Easton* de 1946.

Figura 4. Louise Bourgeois. *Untitled* de 1947. Louise Bourgeois. *Femme Maison* de 1947.
Fotografías extraídas del catálogo de exposición del MNCARS.

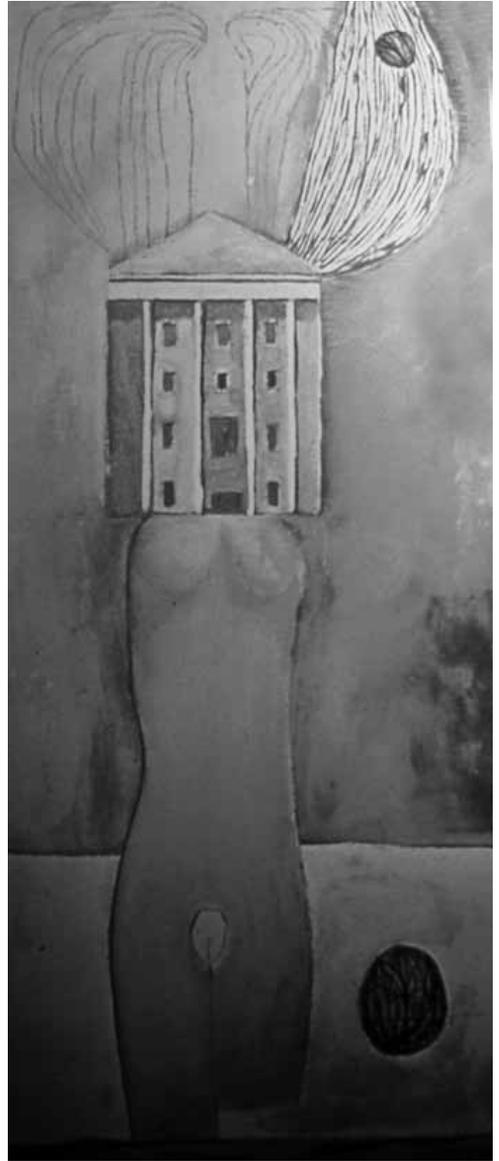
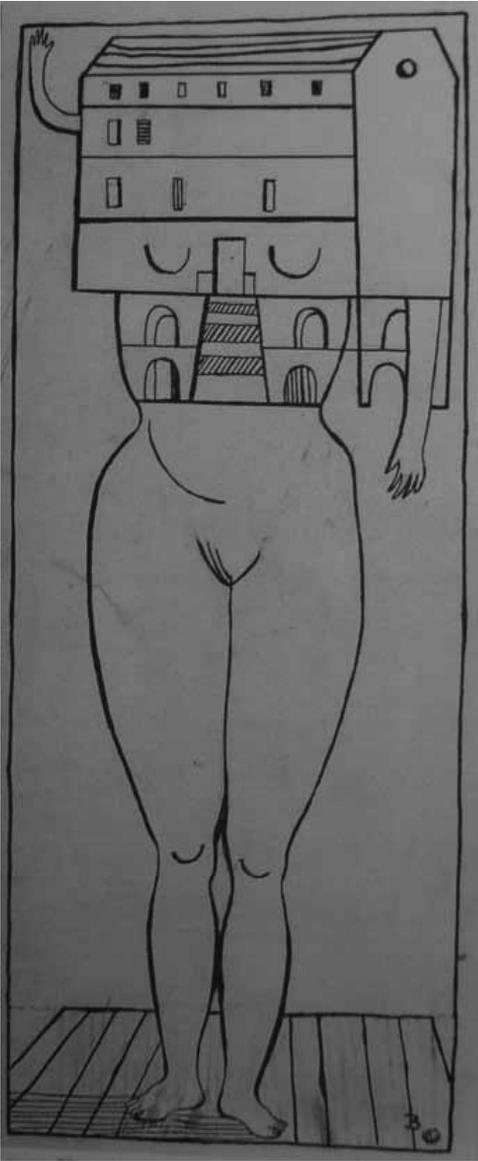


Figura 5. Louise Bourgeois. *Untitled* de 1947. Louise Bourgeois. *Femme Maison* de 1947.

Figuras 6. Louise Bourgeois. *Femme Maison* de 1946-1947.
Fotografías extraídas del catálogo de exposición del MNCARS.

giere Beatriz Colomina, con la de *mujer atrapada por la casa*. Sin embargo, esa mujer que permanece encerrada y en la que la casa es parte de su cuerpo – ya que crece de él –, no está aludiendo a cualquier mujer. Para Bourgeois la mujer-casa es un autorretrato, según ella misma confesó en 1999 durante una conversación mantenida con Jerry Gorovoy.

De este modo, el autorretrato en Bourgeois cobra sentido sólo como antropomorfización del hábitat, es decir, como foco de experiencias personales en un lugar concreto. La posición de esta artista pone de relieve una visión que, además, adquirirá en las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI una poderosa influencia a la hora de plantear el fenómeno arquitectónico desde una perspectiva de género, ya que a través de la misma, el hábitat va a quedar, ante todo, hecho cuerpo objeto de autorrepresentación.

1. Mujer, habitat y autorrepresentación

En uno de sus apuntes, publicado en 1992, Bourgeois escribe:

[L]a relación de una persona con su entorno es una preocupación continua; puede ser fortuita o premeditada, simple o elaborada, sutil o franca, dolorosa o placentera, y sobre todo, real o imaginaria. Éste es el terreno donde florece mi obra. Los problemas de realización – técnicos e, incluso formales o estéticos – son secundarios; vienen después y pueden ser resueltos (Bourgeois, 2002, p. 123).

Si bien es cierto que el entorno aludido por la artista posee siempre un carácter humanizado, no hay que olvidar que en toda su obra el interés por lo arquitectónico y por la creación de un espacio propio ocupa un lugar predominante. Ahora bien, junto a ello, hay dos hechos que justifican nuestra elección: el específico tratamiento que como mujer otorga al espacio como enfrentamiento con su propio pasado y el hecho de que el tema de la casa y de las referencias arquitectónicas sea tratado de forma autobiográfica y autorrepresentativa.

Los trabajos a los que hacemos referencia y en los que se aprecia una intención de autorrepresentación corporal en relación con el hábitat comprenden un conjunto de obras en las que la casa es prolongación del cuerpo femenino y concretamente de su propio cuerpo. Se trata de un grupo de pinturas que sobre el tema de la mujer-casa (*Femme Maison*) lleva a cabo entre los años 1946-1947, tema que se encuentra vinculado a sus más íntimas vivencias y que a lo largo de su trayectoria estará presente de forma recurrente en trabajos tridimensionales como *Maisons fragiles* [*Casas frágiles*] de 1978, *Femme Maison* [*Mujer-casa*] realizada en mármol en 1983, o *The curved house* [*La casa curvada*] fechada en 1983.

A pesar de que todas estas obras se sustenten en la idea de una *arquitectura traumática o vivencial*, tal y como el tema ha sido planteado tanto por Beatriz Colomina (Colomina, 2002, pp. 29-51), como por Giuliana Bruno (Bruno, 2000, pp. 145-179), la finalidad de nuestro artículo se centra más que en las lecturas generadas por el espacio, en las visiones que el entorno

propicia en la artista y la repercusión de estos en el planteamiento de unas piezas autobiográficas. Esta es la causa principal por la cual hemos seleccionado esas obras primeras realizadas al finalizar la 2ª Guerra Mundial. Este hecho, sin embargo, no pretende invalidar la importancia espacial que plantean sus instalaciones en tanto que representan un discurso terapéutico en el que se emplean metáforas arquitectónicas basadas en sus propias experiencias autobiográficas.

Asimismo, nuestra posición tampoco supone poner en cuestión la presencia temporal que su obra asume en relación a su propio pasado y a su peculiar manera de exorcizarlo. Lo único que esta circunstancia pone de relieve es nuestro interés por referirnos a unos trabajos en los que diferentes entornos urbanos y diversos elementos de hábitats están presentes en tanto que actúan, según apunta la citada Beatriz Colomina, como domésticas *localizaciones físicas de unas memorias* o como visualización de su propia vida concebida *como una sucesión de arquitecturas*. O, incluso, como *cuerpo que no se puede separar a sí mismo de la casa, un cuerpo siempre atrapado por una casa* (Colomina, 2002, pp. 42-43).

En este sentido, para Louise Bourgeois la autorrepresentación cobra sentido sólo como manifestación de un espacio habitado, es decir, como foco de experiencias personales que llevan a la artista a incorporarlo, bien sea de forma implícita o bien explícitamente, en el autorretrato. La posición de Bourgeois pone de relieve una visión del entorno que va a quedar, ante todo, hecho cuerpo femenino. La profesora Giuliana Bruno ponía de relieve esta lectura de género en una extensa referencia:

Femme Maison, una serie paradigmática de pinturas y dibujos de Louise Bourgeois realizados a principios de los años cuarenta y que representan una mujer en forma de casa abre – a contracorriente de la arquitectura convencional – una ventana a la arquitectura del vivir; una ‘arquitectura’ en donde cuerpo y casa se unen en el ‘itinerario’ de habitar. Al desvelar ese vínculo, Bourgeois dibuja un mapa sensorial de lo habitable al tiempo que se interroga acerca de lo que domus significa para el sujeto femenino. Su obra desafía la tradicional adscripción de domus a la fijeza de género. Como alternativa a dicha adscripción, los dibujos sugieren la posibilidad que tiene la mujer de plantearse el hogar como algo diferente a un mundo enclaustrado y enclaustrante, de optar a una ‘domesticidad viajera’ y a recartografiarse a sí misma dentro de otros planteamientos de hogar (Bruno, 2000, p. 147).

2. Arquitectura y cuerpo

Ahora bien, si tenemos en consideración esta apreciación, el sentido corporalizado autorrepresentativo y autobiográfico que para Bourgeois asume el entorno, no debe interpretarse desde una clave que tan sólo se circunscriba a lo iconográfico. Este sentido, precisamente, será el que planteará Juan Antonio Ramírez en uno de sus últimos ensayos. En el mismo este autor analiza las estrechas y curiosas relaciones establecidas – desde tiempos del tratadista romano Vitruvio – entre el cuerpo y la arquitectura, ya sea mediante



Figuras 7 y 8. Louise Bourgeois. *Femme Maison* de 1946-1947.
Fotografías extraídas del catálogo de exposición del MNCARS.



Figura 9 y 10. Louise Bourgeois. *Retrato de Jean-Jouis de 1947-49*.
Louise Bourgeois. *Femme Maison*, 1982. Fotografías extraídas del catálogo del MNCARS.

la antropomorfización de determinados elementos arquitectónicos como las columnas, o a través del uso de múltiples metonimias arquitectónicas o, incluso, por medio de fantasías constructivas de carácter orgánico y humanizador (Ramírez, 2003).

Sin restar valor a esta aproximación, ya que la misma abre las vías a una idea de la arquitectura – y de la propia ciudad – definida como una escultura antropomorfa habitable, cuando hemos hecho alusión al carácter corporal que el entorno asumía en la obra de la artista francesa, no estábamos refiriéndonos a este tipo de lectura. Si decimos que el entorno se hace cuerpo es porque, para Bourgeois, el entorno es inseparable de su propia memoria y de la vivencia corporal que va ligada indisolublemente a ella:

Toda la obra de Bourgeois está enraizada en las memorias de los espacios que ella habitó una vez, desde las casas de su niñez – en París, en Aubusson, en Choisy, en Antony – a los múltiples apartamentos en los que vivió en Nueva York, la casa de campo en Easton, Connecticut, su estudio de Brooklyn, y el brownstone de la calle West 20th en el que sigue viviendo en la actualidad [...] Bourgeois se describe a sí misma como ‘una coleccionista de espacios y memorias’ (Colomina, 2002, p. 29).

Si para Bourgeois la mujer-casa es un autorretrato, las mujeres actúan como una reflexión sobre el espacio. Pero un espacio que queda concebido más que como ámbito de visibilidad, comunicación o intercambio – a la manera urbana masculina –, como alegoría en la que la autora efectúa, según apunta Lynne Cooke, una *continua exploración de la experiencia femenina en su términos más fundamentales*. Esta exploración deja poco lugar a la duda o al malentendido, ya que la persistencia en el motivo iconográfico utilizado la reiterará Bourgeois a lo largo de más de medio siglo.

Al respecto, no se ha de olvidar que una de estas mujeres-casa se reproducirá, en su versión dibujística, para la invitación de la exposición de las pinturas en la Norlyst Gallery de Nueva York (1947). Cuatro décadas después, en 1984, la misma imagen será convertida en un fotograbado que la artista donará a una de las revistas pioneras feministas, *Heresies*. Finalmente, en 1990 el dibujo se volverá a reeditar como grabado en un formato más grande, y con una tirada de sesenta ejemplares. La lectura que Lynne Cooke efectuaba de esta pieza, reafirma la muy controlada ambigüedad que, a su juicio, la define:

La mujer voluptuosa, con el torso encajonado en un edificio diminuto, permanece erguida encerrada dentro de un estrecho interior a modo de escenario, doblemente confinada. Con el estilo de una importante mansión burguesa, la casa de muñecas se envuelve alrededor de su figura como un ceñido vestido [...] Este edificio cobija y a la vez aprisiona: es a la vez retiro, fortaleza, hábitat y cárcel. Sin embargo, y puesto que su dominio se extiende por debajo de la cintura, la sexualidad de la mujer escapa al control y a la regulación (Cooke, 2002, p. 63).

La exposición en la Norlyst Gallery fue la última que la artista realizará dedicada tan sólo a pinturas. Tras esta muestra, las efectuadas en los años 1949, 1950 y 1953 tendrán un carácter exclusivamente escultórico y se centrarán en la exhibición de los *Personagges*, un conjunto de figuras totémicas erguidas y rígidas que, como sucede con el bronce de *Portrait of Jean-Louis* (1947-1949), un retrato del hijo menor de Bourgeois, poseen evidentes connotaciones arquitectónicas asociadas al cuerpo actuando como híbridos entre edificio y cuerpo.

CONCLUSIÓN

En su conjunto, una evidente desolación caracteriza a estas obras autobiográficas. Si la casa se vincula tradicionalmente a las ideas de refugio, protección y ensoñación, tal y como Gaston Bachelard ha puesto de relieve en tantas ocasiones (Bachelard, 2004, pp. 36, 46 y 104), en el presente caso el hábitat pierde ese sentido acogedor. Donde normalmente predomina la vida privada, la intimidad, el retiro o, incluso, lo lúdico y lo sereno, surge ahora una imagen de la casa donde lo doméstico se desvirtúa, retratando una soledad interior inquietante.

Un estado que con posterioridad – y ya dentro de un ámbito escultórico – llevará a Bourgeois a vincular lo arquitectónico con lo orgánico y sexual. Es decir, a convertir el espacio en algo sinuoso, oculto, informe, amorfo... En suma, un espacio que será corpóreo en su sentido más radical.

REFERENCIAS

- Bachelard, Gaston (2004) *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bourgeois, Louise (2002) *Destrucción del padre/reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Síntesis.
- Bruno, Giuliana (2000) “La arquitectura del espacio vivido,” en el catálogo de la exposición *Contra la arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad*. Castellón: EACC.
- Colomina, Beatriz (1999) “La arquitectura del trauma,” en el catálogo de la exposición *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Madrid: MNCARS/Aldeasa.
- Cooke, Lynne (1999) “Adiós a la casa de muñecas,” en el catálogo de la exposición *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Madrid: MNCARS/Aldeasa.
- Ramirez, Juan Antonio (2003) *Edificios-cuerpo*. Madrid: Siruela.

IV
Secção Editorial
Há reflexos no :Estúdio?

Há reflexos no :Estúdio?

JOÃO PAULO QUEIROZ

Abordar a auto-representação na arte implica, em termos de contexto, procurar onde nasce o auto-retrato, lá no Renascimento, e olhar o trajecto da emancipação artística desde as oficinas. Ao ganhar estatuto como artista, e ao perdê-lo como artífice, o autor nasce para a ficção, nas artes como nas letras.

Este processo acompanha a ‘queda da aura,’ a substituição do suporte inamovível pela tela transportável, a substituição do objecto de arte com um fim especificado na encomenda, para um objecto-mercadoria, móvel, de aplicações ilimitadas. A arte / mercadoria anuncia o infinito do universo, a ser trocada vezes sem fim pela abstração incerta da sua cotação – nova espécie de ‘objectos flutuantes,’ sem descanso, no mercado.

A autoridade é investida ao seu autor, e assim nasce o ‘Autor.’ E o autor, também nascido dos novos mundos, e da ilha da Utopia, toma o mundo como um referencial incerto: os contornos fogem-lhe (os mapas, as viagens, o infinito), o que parece fixo é excêntrico (heliocentrismo), o desconhecido emerge e descreve-se (nas novas ciências), os dramas da sobrevivência vão sendo substituídos pelo aborrecimento dos confortos da vida moderna (a tecnologia, as comunicações).

Nesta descendência, o autor romântico será, de todos, o mais seguro de si, crente na genialidade que o eleva acima da sua natureza primária. Está tão certo das suas razões quanto um engenheiro da *Polytechnique* acredita corrigir a imperfeição da Natureza através do seu risco, dos seus canais, aquedutos e pontes. Acima da Natureza assume-

se este novo homem romântico, que logo se acha infeliz nas altitudes da Babel.

O autor romântico descobre, com ‘realismo,’ que os seus versos imortais são declamados por ‘dentes podres,’ ou pior, por conveniências mundanas, enfim, para um público moderno, burguês, e pateta.

Começa a tragédia de autores suicidas, uma longa lista de ‘vencidos da vida’ (ou de ‘afogados’ como preferia dizer Raúl Brandão) que, acossados entre o salão e a desistência da morte, depressa inventam a terceira opção – as vanguardas. E, já dessas vanguardas, olham-nos com espanto. Dessas vanguardas, olham-se a si próprios, incertos, com desejo de construir um mundo como uma máquina, e com um medo oculto do futuro incendiário de jardins floridos pelas metralhadoras futuristas, da beleza hipnótica da destruição em massa, em nome do futuro hegeliano, de um absoluto.

Após a nova objectividade dos horrores, entetanto reificados em Holocaustos que ainda não compreendemos, procura-se, de olhar transido, aquilo que não se vê: há que desmontar ilusões, anotar as inseguranças, denunciar as ameaças antes escondidas atrás dos que pareciam tão fortes.

O campo está feito. É campo fumegante, uma modernidade transformada em cadáver apodrecido. Esse campo está pronto a ser pacientemente desarmadilhado: primeiro as questões coloniais, o problema da raça. Logo depois o problema do género. E uma série que não parece esgotar-se, em explosões intermitentes de inconformismo: o eurocentrismo, a sustentabilidade, a ecologia, as manipulações genéticas, as operações plásticas, as escarificações...

A arte separa-se do seu corpo: o autor parece morrer, e a assinatura apagar-se. Separado da assinatura novecentista e gorda, o artista mostra-se, despido, parecendo trocar a sua vaidade pela sua carcaça, substituindo-a pelo mistério de ainda existir, e pela evidência

de a sua existência ser pós material: é agora o significativo a determinar o significado, a coisa que nos faz a ideia, a identidade que flutua frágil, num regresso inesperado ao material que parecia extinto.

Os textos que se seguem resultaram do desafio lançado aos membros do Conselho Editorial para que contribuíssem com textos curtos que ajudassem a enquadrar toda esta fecunda temática. O desafio encerra uma visão alargada e actualizada do conceito de auto-representação, tomando como sintomas da mudança de paradigma os diversos indícios de vontade de revelar o eu que se tornaram imersivos: dos blogs e páginas de redes sociais onde as personalidades se descrevem em identidades compósitas, até aos artistas mais ou menos performativos que tomam o tema da auto-representação como área de trabalho em exclusivo. Da auto-representação como vontade colectiva e definidora de uma comunidade humana, como sucede nas representações dos líderes na Antiguidade, até ao discurso intenso que hoje a Arte produz sobre si mesma. Depois da fragmentação de identidades de Kafka, James Joyce, Pessoa, William Faulkner, Frida Kahlo, o homem pós-moderno, agora comum, gosta de se vigiar, e de fornecer o material bruto da auto-vigilância: disponibiliza-o ele mesmo no You Tube e no Twitter, pela sua *webcam*, acumula vestígios na rede, e virtualiza com prazer a sua presença. Eis um avatar desejado, a que se procura fornecer todos os dias o sangue da vida real.

Ortónimos

FERNANDO ROSA DIAS

Portugal, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; Conselho Editorial

Uma das marcas da cultura contemporânea, e corolário certo a acompanhar a valorização da subjectividade (que assestamos na famosa divisa da *recente descoberta do Homem* de Foucault) é esse desdobramento do «eu» que se multiplica em *outros-de-si*. Depois da libertação e auto-suficiência do sujeito, este desvinculava-se da sua estabilidade e unidade, para se revelar divergente e complexo.

Nesta perspectiva, a procura de uma auto-representação encontra um ego que se tornara ambíguo, oscilante e múltiplo. A representação de si mergulha na perscrutação recôndita de um *eu* que a razão e a moral não conseguem explicar. Já não há uma essencialidade do sujeito, aquela com que ainda sonhou Diderot, onde no despojamento do sujeito simbólico do barroco (em exemplo vejam-se os retratos do Rei Sol por Philippe de Champaigne, Le Brun ou Hyacinthe Rigaud) fez convocar esse desejo de ir ao encontro de uma identidade aguda e exclusiva de cada sujeito, uma caracterização do individual que é mais que o parecer: o grande retratista agarraria esse *ser do sujeito*, aquilo que captava a característica do sujeito à revelia das suas variações. No *Retrato de Louis-Francois Bertin* (1832) realizado por Ingres, o desenho é de uma limpeza analítica que vai ao encontro não só de um rosto, mas de uma expressão da individualidade, um carisma que define o sujeito. O sujeito é, na sua intensidade psicológica, sem braços ou símbolos, uma *identidade*.

A contemporaneidade desfez essa unidade, seja nas camadas do «eu» da psicanálise

(Freud), seja um sujeito contraditório e com diferentes máscaras (Nietzsche), seja ainda num sujeito que é cada vez mais devir e projecto (Heidegger). A descoberta iluminista do *sujeito integral*, com que iniciava a Era Contemporânea, cedo mergulhava no *sujeito estilhaçado* da actualidade (*Le Sujet Éclaté* de Hélène Védrine). O sujeito tornava-se uma multiplicidade para além da identidade substantiva, cativo agora de uma outra guisa, múltiplice e volúvel, para passar a actuar, diríamos, através de uma *identidade plástica*.

Esta foi uma das mais profundas linhas de exploração de descoberta da arte contemporânea, esboçada no Romantismo com o seu interesse pela dimensão do génio transbordante que, do sublime à loucura, se esquivava à racionalidade (a famosa gravura de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*), depois com continuidades em vias estéticas de vanguarda, sobretudo nas oníricas (simbolismo, metafísica, surrealismo) e expressionistas.

Uma das marcas que desejamos frisar é o fascínio pelo desdobramento do indivíduo em versões diferentes de si até à derrisão da identidade substancial do sujeito e ao fim da sua estabilidade. A transformação do sujeito até este não se reconhecer a si próprio, até à inadaptação de si, foi explorada por Kafka: «Gregor Samsa certa manhã, ao despertar, depois de um sono agitado, viu que se tinha transformado num monstruoso insecto» (Kafka, *A Metamorfose*). Numa noite, após o sono, o sujeito torna-se *outro*. Não há permanência e identidade, mas mutação e desapego de si. O despertar é a constatação irremediável de uma diferença de si.

Marcel Duchamp, criou *Madame Rrose Sélavy*, concebendo uma personagem-artista que é uma versão feminina de si e que assina alguns dos seus *ready mades*. Sélavy actua como um espelho conceptual que inverte a sexualidade e desinveste a autoria artística.

Esta questão foi mesmo decisiva no fôlego difícil das vanguardas periféricas. Na arte

portuguesa este estilhaçamento e cisão do *eu* assinalou-se nos mais relevantes protagonistas do modernismo. Na heteronímia de Pessoa encontramos essa procura de si como um desvio de uma identidade para se tornar um encontro num outro. Em Mário de Sá-Carneiro um confronto trágico perante um ameaçador *outro-de-Si*. Em Almada o desdobramento em vários ofícios das artes. Em Amadeo de Souza-Cardoso um desdobramento em vários «ismos» bebidos em Paris, depois sincretizados. O espelho não devolve mais o ego, mas a alteridade e, a partir desta diferença, abre-se uma reprodução de diferenças que emergem em cada réplica doada do esforço de um resgate residual da identidade.

A auto-representação descentrava-se do reflexo de Narciso, no que era suspensão do mundo perante a vaidosa *consciência de si*, para se tornar a máscara múltipla de Dionísios, um lugar de indagação em função da *demanda de Si*.

Todo o ser humano está irremediavelmente perdido de si mesmo
(Kafka, Diário, 5 Janeiro 1914)

O Auto-retrato como Consciência da Duração

ARTUR RAMOS

Portugal, Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa; Conselho Editorial

*Meu Deus, meu Deus, a quem assisto?
Quantos sou?
Quem é eu? O que é este intervalo que há
entre mim e mim?*
(Fernando Pessoa, Livro do Desassossego)

A relação com o tempo, ou a consciência de tempo adquirida pela arte é um dos factores que condiciona o retrato e em particular o auto-retrato. Ou seja, o reflexo do curso temporal do artista, a memória das idades, a detecção na presença do quotidiano, a fugacidade da vida e a presença da morte, são temas constitutivos do auto-retrato. A necessidade de nos conhecermos, o ‘conhece-te a ti mesmo’ de percebermos como a vida passa por nós ou como a morte se aproxima são, na verdade, objectivos ontológicos e metafísicos que acompanham desde sempre o retrato e em particular o auto-retrato. Se na vida já é difícil conhecermo-nos, então fazer o nosso próprio retrato não pode ser certamente mais fácil. A consciência do tempo, do devir implacável do tempo e do tempo que queremos reter e fixar nasce um confronto propício ao auto-retrato. E no final, a tentativa de ver para além do homem exterior, entre o reflexo e o auto-retrato, não só no seu presente como também no passado e futuro, parece ser o denominador comum a qualquer procurada identidade pessoal.

Ao auto-retrato desenhado do natural impõe-se uma consciência de tempo onde o sentimento ou a percepção do instante confronta-nos com a impossibilidade de fazer do

rosto uma forma fixa, pois este mantém-se em constantes movimentos por mais imperceptíveis que eles possam ser. Para além de sermos confrontados com a passagem do tempo e o seu efeito no corpo, ganhamos consciência de como vamos descobrindo e percebendo melhor a forma do rosto na sua complicada teia fisionómica. Naquilo que permanece, no que se mantém igual e no que se torna ainda mais igual, percebemos precisamente através do erros e dos avanços do próprio desenho, afinal o que já lá estava, mas nunca o havíamos visto. É o próprio processo do desenho que nos leva a rever os traços do rosto e a detectar o que o olhar superficial não consegue. De facto é durante este retratar que podemos observar com privilégio todas aquelas alterações, voluntárias ou não, que a fisionomia apresenta e que podem dissimular os traços naturais do rosto mais essenciais. Também a movimentação do corpo, da cabeça e do próprio olhar, revela com outra propriedade a volumetria da cabeça e a posição relativa dos diversos elementos. E em simultâneo pelo desenho, pelo reflexo e pelo próprio retratado se gera um íntimo acordo que acentua a necessidade do retrato captar a agitação, o tremor do instante e a animação que definem por excelência o vivo e o humano. Percebemos então porque o retrato que nasce da força da presença, pode ganhar um sentido que vale pela vida que emerge e se faz sentir desses instantes.

Este processo apesar de ser circunscrito no tempo, convive por excelência com o fluir de momentos onde tanto o tempo se expõe no rosto como o rosto revela a passagem do tempo num desafio que é determinante para o auto-retrato como para o retrato em geral. A própria capacidade do desenho de conciliar o binómio movimento e tempo, pois do desenho pode transparecer a duração e o ritmo da sua execução, permite falar, a seu propósito, dos instantes da vida com que é

feito. Esta dimensão que o desenho de retrato pode atingir face ao tempo e ao fluir da própria vida que a presença, seja a do outro ou do nosso próprio reflexo especular, transporta, torna-se mais clara se cruzarmos as ideias de Georg Simmel expostas na sua obra *Rembrandt*, com as teorias de Henri Bergson sobre o tempo e a sua duração. Simmel, atento às metamorfoses da percepção sensível, vê os auto-retratos numa tensão resultante do fluir indeterminado da vida, onde a consciência, como Bergson defende, assenta num impulso vital que conduz o mundo e que molda a vida segundo estados de espírito construídos na duração.

Para Georg Simmel, como explica a propósito de Rembrandt, o tempo, o transcorrer dos instantes e a vida são a verdadeira matéria do retrato e em particular do auto-retrato. Trata-se de um processo de fixação num momento de uma vida que é sempre nova na sua unidade e única na sua novidade. Por outras palavras, a vida é uma unidade em si que se manifesta em cada instante como sendo total e sempre com uma forma diferente. Daí que, em cada retrato de Rembrandt, o momento exposto parece conter todo o impulso que vitalmente aponta sobre ele, como se esse instante de vida fosse a vida inteira cujo constante fluir alcança a sua realidade fazendo dele a história de uma corrente vital.

Esta concepção que encara a vida como um fluxo contínuo reflecte a influência de Henri Bergson e da sua noção de *durée* que possui três características principais: a continuidade, a indivisibilidade e a mudança. Devido à sobrevivência do passado a consciência não atravessa duas vezes o mesmo estado, por mais que as circunstâncias sejam as mesmas. Assim, o nosso conhecimento, como a nossa personalidade que se debate a cada instante com a experiência acumulada, muda sem cessar, cresce e desenvolve-se. É a partir desta noção de duração que compreendemos a mobilidade psíquica e a concentração sempre diferente de estados que se revelam, segundo Simmel, no fluir da vida.

Portanto para Simmel no retrato deve existir uma atitude que toma a vida como um princípio orientador para descobrir o que há de mais universal em cada indivíduo ou seja, a sua própria individualidade. Tudo o que é individual, tudo o que existe de singular ou de diferente é já algo de universal, pois a vida sujeita-se e explica-se na sua configuração individual. Ao contrário do retrato clássico que alcança a sua unidade no fechado, onde os traços do indivíduo se encerram numa fixa configuração e se mantêm no instante do seu presente sem ir nem vir. Mas que atinjam o universal ao substituir os elementos do imediato vivido pelo intemporal colocando a forma num plano supra-histórico da sua existência quer física como espiritual.

Constatamos então ao retratar que é num devir, numa sucessão de instantes que enquanto existência e como forma o indivíduo se revela, ou seja a vitalidade que se dá a ver parte precisamente da cristalização adiada que os limites mais imprecisos, as superfícies mais intangíveis, os detalhes mais sugeridos permitem. Por conseguinte o desenho de retrato do natural parte de dentro, a forma não é representada de um modo fechado, no sentido de Heinrich Wölfflin, o todo não está separado das partes, o detalhe dá lugar ao geral, ao indeterminado, ao inacabado onde a imperceptibilidade se torna a abertura para o seu devir. Assim, no auto-retrato do natural trata-se de conceder o ânimo, o movimento que revela a sucessão da transformação que chega à forma essencial de toda a existência presente no seu curso vital. É como se cada fisionomia pudesse iluminar o caminho que nos leva até ela, unindo o destino ao destino. E é, como acontece de um modo exemplar em Rembrandt, quando este consegue introduzir maravilhosamente a total mobilidade da vida na constante presença do instante.

O Rosto Pleno

FERNANDA MAIO

Portugal, Centro Estudos Interdisciplinares
Século XX, CEIS 20, Universidade de Coimbra;
Conselho Editorial

1. O Rosto Manifesto

O retrato de rosto, um dos motivos clássicos da história da pintura, outrora muito apreciado, é talvez dos mais mal-amados na pintura dita contemporânea. Depois da experimentação modernista que levou ao abstraccionismo, depois do período conceptual que trouxe à arte preocupações bem mais racionais e linguísticas do que materiais e visuais, e após o curto período do ‘regresso à pintura’ na década de oitenta, muitos são os artistas que, se confrontados com a necessidade, ou desafio, de se retratarem cuidarão de encontrar formas mais ou menos rebuscadas, mais ou menos originais, de interpretarem o auto-retrato e irem além da reprodução do seu rosto. Decidi, porém, tomar aqui o caminho mais curto e focar o tema do auto-retrato como representação do próprio rosto, que, como parte integrante da auto-imagem, se liga necessariamente à ideia de identidade e ao processo de criação e auto-criação do sujeito.

Partindo do pressuposto de que não há cisão entre forma e conteúdo, o retrato, ou auto-retrato, será sempre a representação de uma *manifestação* – matéria consciente que pulsa e se cria. A manifestação é precisamente a coesão entre a forma e o ser que *dessa forma* se evidencia, materializando-se. Porém, a representação é ela mesma manifestação e, do ponto de vista simbólico, indistinguível do original, sempre que se verifique *coerência* ou correspondência significativa, ou seja: reprodução. A aura do original passa então para a cópia; do valor da presença (do autêntico) ao valor da

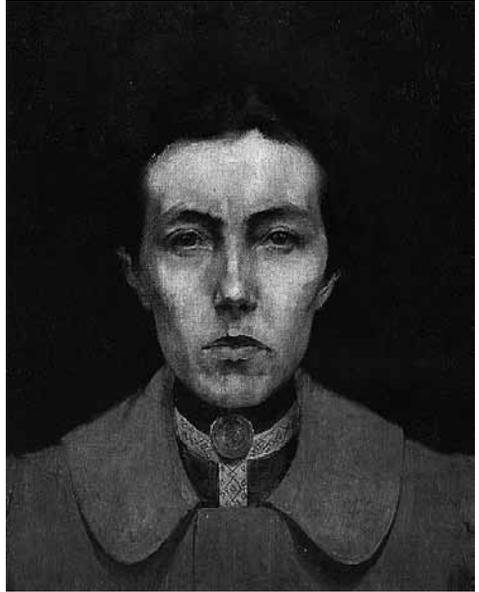


Figura 1. Aurélia de Sousa, *Auto-retrato* (c. 1900)
45 cm x 36 cm, Óleo s/ tela. Museu Nacional
Soares dos Reis, Porto.

ausência (do original ou referente). A representação isolada e enquadrada do rosto reforça e intensifica o modelo ausente – como no auto-retrato frontal, e perfeitamente centrado, de Aurélia de Sousa, que, sem mais elementos significativos, torna difícil qualquer análise para além do mistério do rosto que virtualmente se apresenta ao face a face com o espectador (Figura 1).

2. Afirmação ou Interrogação

A identidade do indivíduo não consiste em ser semelhante a si próprio e em deixar-se identificar a partir de fora pelo indicador que o aponta, mas em ser o mesmo – em ser ele mesmo, em identificar-se a partir do interior.
(Emmanuel Levinas)

Quando o aspecto expositivo está presente, o auto-retrato não mostra necessariamente, ou apenas, como se vê a si mesmo o sujei-

to, mas mais como deseja ser visto. A auto-representação terá como pulsão primordial a comunicação, o dar-se a conhecer; o frente-a-frente com o outro (ainda que virtual). É a afirmação ‘Eu sou.’ Contudo, a auto-representação pode antes questionar: ‘Eu sou?’ ou ‘Quem sou eu?’ A pergunta implica a busca do encontro consigo mesmo; busca da essência, da sua própria melodia e do seu ritmo. A afirmação ‘Eu sou,’ se feita antes da interrogação ‘Quem sou eu?’ remete para a construção da narrativa pessoal com a qual funcionamos socialmente. Se feita após a indagação ‘Quem sou eu?’ o ‘Eu sou?’ do ego que se questiona sobre a verdade da sua existência poderá desembocar no ‘Eu não sou’ – afirmação que patenteia a tomada de consciência, por parte do sujeito, da ilusão da separação e, por isso, da sua plenitude infinita, ou eu superior.

O processo de auto-identificação, ou seja, a construção de um ponto de vista próprio, dá ao sujeito e aos que o conhecem, um sentido de *continuidade psicológica* (Derek Parfit cit. por Hofstadter, 2007, p.308). A personalidade ajuda a estruturar a aprendizagem ao enquadrar as nossas escolhas e experiências como únicas. Aprender algo novo significa geralmente reordenar informação pré-existente que está armazenada na memória, e que é baseada em estruturas tais como diferentes áreas, instituições, culturas, mas, acima de tudo, na identidade pessoal. Se os primeiros estágios do nosso desenvolvimento correspondem a um modo de expansão rápido em termos de ciclos cada vez maiores, à medida que envelhecemos aproximamo-nos naturalmente de um modo de contracção, ainda que continuemos a acumular conhecimento. Tendemos assim a estabilizar a nossa identidade pessoal, actuando no mundo a partir de um ponto de vista fixo que mantém, ou mesmo reforça, a nossa realidade para não perturbarmos a nossa percepção de continuidade e coerência. A nossa mente dedica-se sobretudo a analisar e a seleccionar de acordo com a ideia de quem somos; a favor de, ou

contra, algo. Desse modo, não abraçamos necessariamente a consciência para além do eu pois não possuímos toda vontade de auto-desenvolvimento, o que resultaria numa criatividade mais elevada e em processos de transformação e mudança efectiva.

3. O Eu e a Totalidade

A evolução da consciência é da limitação do ego à forma transpessoal.

(Erwin Lazlo)

No processo de nos criarmos e recriarmos é fundamental abraçarmos a mudança. Para tal é necessário conhecermo-nos. Mas primeiro precisamos de nos tornar desconhecidos para nós mesmos, desconstruir o nosso ponto de vista e indagar a nossa sombra: ‘Quem sou eu?’ ‘Eu sou?’ Ao desvelarmos o eu ilusório seremos necessariamente tomados por sentimentos de tristeza, perda e desgosto. Quando nos abrimos ao desconhecido é difícil não experimentar uma sensação de morte, de despedida daquilo que nos é familiar. Embora se trate de uma morte meramente simbólica, para o ‘eu’ que se identifica como tal parece a morte de tudo o que existe. Sem o abandono do conhecido, realidade, luz, para encontrar o desconhecido, o não trilhado, a sombra e a escuridão, não poderá haver criação, transformação. O desconhecido é o útero escuro a partir do qual tudo pode surgir. Não há mudança, nem nova criação, se não entrarmos na escuridão. Isto é verdade para as artes como é verdade para os sujeitos.

O nosso desenvolvimento no sentido de expansão da consciência não pode ser alcançado sem diminuição da importância do ‘eu,’ pelo menos ao ponto de percebermos que ele é uma perspectiva do todo diminuta e localizada. Que propósito serve, então, a identidade? Se a identidade pessoal é o que nos separa da origem de todas as coisas e do fim último de todas as coisas, ela é também narrativa em forma de pensamento e auto-imagem através da qual criamos significado, aprendemos e, se a

percepção se elevar, expandimos a nossa consciência. No pensamento reside a realidade – relativa, construída, conhecida –, fora do pensamento, fora do tempo, existe apenas *aquilo que é e sempre será*. O ‘eu’ que sabe ser uma ilusão, mesmo que não possa abandonar essa ilusão, excepto nos momentos *entre* pensamentos, dissolve-se mais facilmente no todo. A identidade pessoal e o desenvolvimento de cada mente servem um propósito: a produção de um caleidoscópio fantástico, uma rede vasta e complexa para produzir significação e expandir a consciência.

O ‘eu’ é o labirinto para a activação da consciência, o centro para a iniciação requerida e adequada que pode transformar o *caos* em *cosmos* (ordem): ‘Cada pessoa que está integrada, realizada e verdadeiramente individualizada torna-se universal; e o extremismo da diferenciação da consciência individual conduz de volta à Totalidade’ (Purce, 2007: 10).

‘Eu sou que eu sou’; o criador e o criado, sombra e luz, conhecido e desconhecido, caos e ordem, o finito e a plenitude, relação entre o *self* biológico e o Cosmos.

REFERÊNCIAS

- Hofstadter, D. (2007) *I am a Strange Loop*. Basic Books, New York.
- Laszlo, E. (2004) *Science and the Akashic Field: An Integral Theory of Everything*. Inner Traditions, Rochester, Vermont.
- Levinas, E. (1980) *Totalidade e Infinito*. José Pinto Ribeiro trad., Edições 70, Lisboa.
- Purce, J. (2007) *The Mystic Spiral: Journey of the Soul*. Thames & Hudson, London.

Império

LUÍS JORGE GONÇALVES

Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa; Conselho Editorial

Com o início da agricultura, por volta de 8000 a.C., na Mesopotâmia e posterior desenvolvimento no Egipto, tudo se acelerou: a dependência da natureza para obter boas colheitas, a necessidade de garantia da propriedade e da gestão de conflitos, a segurança de pessoas e do acumulado, levou à emergência, no seio destas comunidades, de figuras preeminentes...

Intercediam junto do divino para as boas colheitas, garantiam que cada qual soubesse qual era o seu lote de terra, impunham a justiça, comandavam homens armados para defender a sua comunidade...

Em cada aldeia surgiu esta figura, líder religioso, político, judicial e militar... Iniciou-se também um processo em que as aldeias se conquistavam umas às outras e no final do IV milénio a.C., algumas aldeias dominavam vastos territórios, passaram a cidades e temos a emergência dos Estados. Suméria e Egipto foram os primeiros.

A arte deixou de ser anónima. No Egipto a ‘Paleta de Narmer,’ datada de 3100 a.C. foi a primeira manifestação da imagem do poder, com um nome (Figura 1).

O nome é do faraó Narmer, unificador do Alto e do Baixo Egipto. Nesta obra, para além das questões formais estão já reunidos todos os elementos do discurso artístico do poder, alguns dos quais permanecem até aos nossos dias. O Narmer de dimensão superior, descalço, o que refere a sua ascensão divina, com as diferentes coroas (correspondendo ao domínio sobre territórios), idealizado, matando ou exibindo os inimigos como troféus.

O poder criou uma imagem de si, sendo

as artes plásticas o principal veículo. As imagens criadas podem ser tipificadas: em batalha, matando os inimigos, após a vitória, humilhando os vencidos ou aplicando a clemência, como líder jovem ou maduro, sentado num trono, de pé ou a cavalo, montado ou na quadriga, líder civil, judicial, militar ou religioso, nalguns casos como deus, com olhos penetrantes transmitindo serenidade e autoridade, com a família, difundindo o valor do chefe de cada família do seu domínio, dando ainda uma família modelo para a sociedade que governa.

A imagem do líder era o seu retrato idealizado, pintado, esculpido, fotografado (no último século e meio) e, em tempos mais recentes, em imagens em movimento, mas também a sua obra que marca a paisagem urbana e natural, o túmulo, o templo, a cidade, a praça, o palácio, as estradas, o museu, o jardim, a escola ou universidade, o hospital, um sem fim de equipamentos que os tempos têm vindo a alargar.

Estas são as obras para o presente, mas também para a posteridade. O processo de medir se é bom ao mau líder depende dos tempos e da tipologia de regime. A conquista de território, a garantia de segurança do seu povo, o agradar ao divino, a necessidade de unificar vastos territórios, a formação das elites e, mais recentemente da generalidade da população, a preocupação com a saúde, o combate à pobreza, são temas que têm vindo a ser desvalorizados ou valorizados e a que os líderes também associam as suas imagens.

Imagens, espaços urbanos e arquiteturas imponentes e simétricos, realizadas para a posteridade, são modelos que se aplicam aos líderes de qualquer época, transmitindo uma omnipresença total sobre os súbditos e ou cidadãos. No Ocidente a imposição do poder unipessoal, em três momentos, época de Augusto, época de Napoleão e ditaduras da primeira metade do século XX, surgem associadas, no urbanismo e na arquitetura, a um modelo clássico grego, dada a simetria que aí encontramos e que transmitem valores de ordem.



Figura 1. Paleta de Narmer, c. de 3100 a.C.

Mas o líder, mesmo na democracia, em alguns casos, não deixa de agir como Narmer, há 5100 anos, quando se exibiu num triunfo e mostrou submissos ou mortos os inimigos. Em 1 de Setembro de 2003 o presidente George W. Bush, no porta-aviões USS Abraham Lincoln, ao largo da costa da Califórnia, ao pôr-do-sol, declarou vitória na Guerra do Golfo, para os militares aí presentes e para o mundo, pelas câmaras de televisão. Em Dezembro desse ano anunciou-se a captura do líder inimigo e exhibe-se de forma humilhante, a ser inspeccionado aos dentes.

Entre a paleta de Narmer e as imagens televisivas, o que mudou foi o suporte tecnológico, os signos do discurso ideológico parece não se ter alterado. Afinal o cérebro humano continua a ser o do *homo sapiens* e é para esse que os criadores de imagens trabalham ao se exhibir imagens que transmitam valores para cada época.

A autobiografia como fonte de criação

MARISTELA SALVATORI

Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul;
Conselho Editorial

A incorporação de elementos autobiográficos na produção artística não constitui uma novidade na história da arte. Se o auto-retrato constitui um gênero usual na tradição da pintura ocidental, para Diane Watteau a autobiografia (ou auto-ficção) tem crescido como gênero nas últimas décadas. Além dos aspectos próprios ao auto-retrato, o processo de autobiografia parte de elementos autobiográficos que com frequência invadem a narração.

Louise Bourgeois corrobora esta ideia quando declara: “Toda a minha obra nos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados em minha infância.” A artista ainda afirma que sua “infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama” (Bourgeois, 2000, epígrafe).

São numerosos os artistas que criaram a partir de materiais autobiográficos, sejam eles verdadeiros ou ficcionais. Se o termo autobiografia evoca uma ideia de verdade, é preciso apontar que não se trata necessariamente da utilização de dados autênticos, mas sim da instauração de biografias. Tornando-se ao mesmo tempo sujeito e objeto de sua obra, segundo Anaís Nin: “O artista não pode estar, nem muito longe, porque o mito deforma a realidade, nem muito perto, pois, os detalhes supérfluos também deformam este contorno essencial que nos dá a quintessência da realidade” (NIN Apud WATTEAU, 1999, p. 38, tradução livre).

Artista emblemático, Joseph Beuys, ao longo de sua trajetória, integrou sua vida à sua obra de forma indissociável. Recrutado na Segunda Guerra, teria sido ferido na Criméia, e resgatado por nativos tártaros que o teriam recoberto de graxa e abrigado com feltro, matérias frequentemente incorporadas em suas obras.

Cindy Sherman, encontra-se camuflada em múltiplos retratos, convertida em seu próprio modelo e assumindo posturas dos arquétipos femininos. Arnulf Rainer fotografa seu próprio rosto, depois deforma e rasura estas fotografias.

Roman Opalka constitui dia a dia uma obra que pretende ser encerrada em seu último dia de vida e, paralelo à pintura, fotografa sistematicamente seu rosto, reforçando a passagem do tempo. Já Leonilson, em sua curta carreira, compôs uma espécie de diário íntimo, tendo chegado a colocar, em algumas obras, gotas de seu próprio sangue, infectado de HIV.

De sua parte, Christian Boltanski, recupera memórias, suas ou alheias, verdadeiras ou falsas, constituindo impressionantes trabalhos onde vida e obra se confundem a tal ponto que a obra passa a estar calcada na invenção de falsas biografias. Boltanski conta sua vida sob a forma de uma ficção na qual cada um se reconhece. Segundo o próprio Boltanski: “Os bons artistas não têm mais vida, sua única vida consiste em contar a cada um sua própria história” (Boltanski, 2007, tradução livre).

Em sua obra bem-humorada, mas não menos corrosiva, Pierrick Sorin incessantemente filma a si mesmo como personagem e também encarnando outras, exalando ironia, sem poupar o sistema das artes, enquanto Sophie Calle, como Annette Messager, coleciona, classifica, data e constrói inventários de suas coisas, verdadeiras ou ficcionais.

Reunindo fotografias, vídeos e textos de forma indissociável, misturando fatos verídicos

e ficção em suas intrigantes instalações, no início da década de 80, Sophie Calle vagava por Paris fotografando um desconhecido. Ela o teria encontrado à noite, na abertura de uma exposição, e descobre que o desconhecido partiria para Veneza. Decide segui-lo e parte para Veneza buscando traços do desconhecido. Durante quinze dias registra fotograficamente suas ações (*Please Follow me, Suite Vénitienne*, 1980). Ao retornar a Paris decide ser seguida, pede a sua mãe que contrate um detetive particular para a seguir durante um dia impreciso e que registre todos os seus atos. Pede a uma terceira pessoa que a siga e que busque identificar e fotografar o possível detetive. Finalmente, ela mesma registra suas ações. Ao final, reúne e examina os registros fotográficos – frequentemente fora de foco. Contrapõe estes diversos olhares, compondo um retrato/auto-retrato em que é ao mesmo objeto e *voyeur*, personagem e autora do material (*La Filature-The Shadow*, 1981).

Volta a repetir a experiência vinte anos depois. Desta vez na não menos intrigante instalação realizada na 52ª Bienal de Veneza (*Prenez soin de vous*, 2007), Sophie Calle toma como ponto de partida uma mensagem eletrônica de ruptura amorosa que termina com a frase: ‘Te cuida!’ Ela pede a centenas de mulheres, escolhidas em função de suas atividades profissionais, que respondam à mensagem a partir do ponto de vista de sua profissão. Com a cumplicidade de Daniel Buren – curador contratado através de anúncio, outra provocação, reúne as respostas recebidas em forma de fotografias, filmes e textos, transformando uma história banal em arte.

Sendo muito vasta a relação de artistas que trabalham com materiais autobiográficos, pinçamos apenas alguns destes tantos. Distorcendo as funções mais usuais dos documentários, estes artistas utilizando meios como a fotografia, o vídeo, a instalação para conceber histórias pessoais. A verdade aqui não é importante, nem a ficção é menos violenta que a realidade.

REFERÊNCIAS

- Bourgeois, Louise. *Destruição do pai*: Reconstrução do pai. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- Christian Boltanski. Disponível em: <http://www.lesartistescontemporains.com/Artistes/boltanski.html>. Acesso em: 04 jul. 2007.
- Lagnado, Lisette. O Pescador de Palavras. In: _____. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1995.
- Watteau, Diane et al. *Enseigner à partir de l'art contemporain*. Amiens: Centre régional de documentation pédagogique de l'Académie d'Amiens, 1999.

Febrer, Mònica (2010)
“Autoretratos con ruedas : de
Lukasz Skapski a Francis Alÿs.”
Revista :Estúdio. ISSN 1647-6158.
Vol. 1, n. 2, pp. 139-142.

Autoretratos con ruedas *De Lukasz Skapski a Francis Alÿs*

MÒNICA FEBRER
Espanha, Universitat de Barcelona,
Facultat de Belles Arts
Conselho Editorial

El ‘doble’ sería, tanto en el caso de la pintura como en el caso de la fotografía, la construcción de nuestra propia imagen ante el terror a la desaparición, ante el miedo al fin de nuestra existencia terrenal como ‘entes’ que formamos parte del mundo.

La proyección de nuestra propia representación, el autorretrato, nos ofrece la posibilidad de eternizar nuestra existencia y configura el documento testimonial que constata, una vez muertos, cual fue la identidad y el estatus social al que pertenecemos mientras nos mantuvimos en vida. El ‘retrato’ expresa con precisión estas y otras características sociales y por lo tanto las distinciones jerárquicas de poder que están constituidas en el sistema socio-político en el que vivimos. Por esta razón este género pictórico se ha abastecido, a largo de la historia, de unos dogmas, de unas fórmulas concretas que, entre otras cuestiones, servían y continúan sirviendo para categorizar el estatus del sujeto que aparece representado.

Uno de los referentes que se repitieron con mas frecuencia, que hablan justamente de estas fórmulas específicas, y que tuvieron



Figura 1. Lukasz Skapski: *Machines*, 2005 (Berlín).



Figura 2. Francis Alÿs, *Eje 1. La Lagunilla*, 1997.

su momento culminante en el periodo barroco fueron las representaciones papales. Si nos fijamos, los retratos donde aparece esta figura eclesiástica siempre repite el mismo esquema y, dentro de él, la fórmula mas utilizada para hablar de poder era la butaca papal. Una de las obras mas representativas, en cuanto a la ostentación eclesiástica, es el *retrato del cardenal nuncio Sabas Millini*, que se encuentra en el monasterio de Guadalupe, Extremadura. En este retrato se muestra un despliegue de púrpuras, luces, y como no, la butaca, que hacen que este sea considerado uno de los mas exquisitos ejemplos de retratos eclesiásticos de los momentos mas esplendorosos de la pintura barroca. Ahora bien, una de las pinturas mas conocidas sobre este hecho es *El retrato de Inocencio X*, de Diego Velázquez realizado entre los años 1649 y 1651 y del cual, y precisamente por estas connotaciones jerárquicas que hablan de poder, el artista anglo-irlandés Francis Bacon se apropió

realizando mas de 40 versiones.

De alguna manera y, probablemente des de la ironía, podemos ver un tipo de relación jerárquica entre los retratos papales y los retratos fotográficos de Lukasz Skapski. En estas fotografías los agricultores poloneses posan orgullosos con su tractor y declaren así la preferencia de este artefacto ante la alternativa al caballo (Figura 1).

La construcción de máquinas agrícolas por parte de los granjeros poloneses respondía a un posicionamiento de reclamo de independencia y, por tanto, a una postura de rebelión en contra del sistema. Los sujetos que formaron parte de los 150 retratos, participaron en una reivindicación en contra de la opresión del capitalismo. Cada uno de ellos mostraba con su máquina su desacuerdo ante la política de gestión agrícola y mientras lo hacía, se galanteaba de su postura a través de los ‘personalizados’ artefactos que habían sido alterados, modificados y ornamentados su gusto

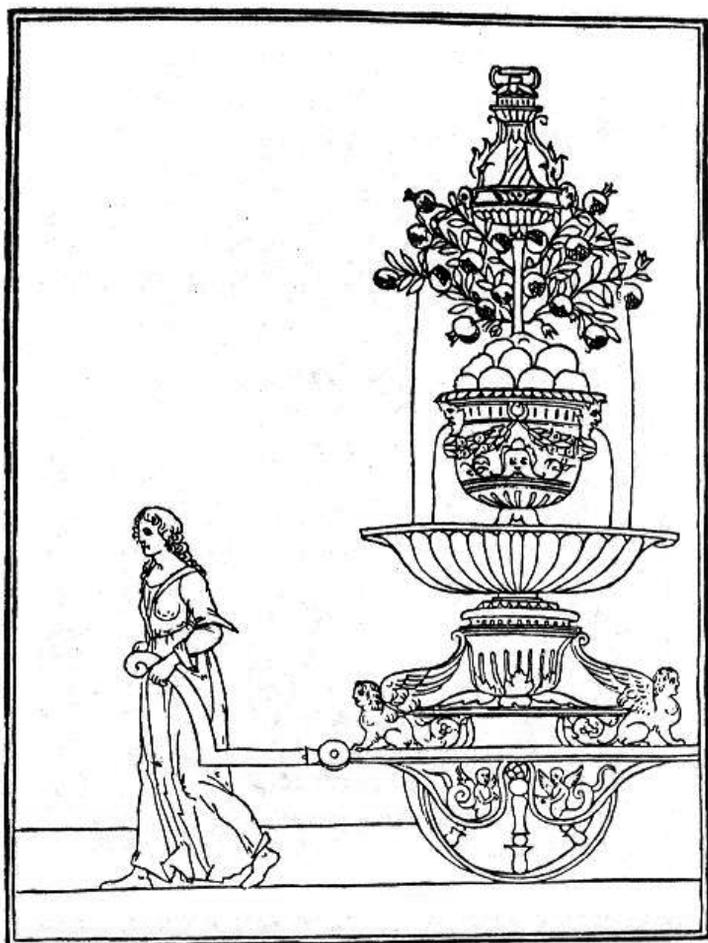


Figura 3. Font móvil del *Sueño de Polifilo*, 1499
(en F. Collonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia).

respondiendo, así, a su identidad.

Esta retórica de posado nos remite, de alguna manera, a los retratos eclesiásticos típicamente barrocos y nos hace pensar en el tractor como un tipo de pódium olímpico, en este caso, individualizado.

La obra del artista Francis Alÿs producida en Méjico nos hace percibir el artefacto como un elemento imprescindible para comprender al ser humano. En estos casos el autorretrato o auto-representación responde a la metamorfosis del hombre en artefacto. Se trata de individuos auto-representados que transitan las calles de la ciudad y que son atrapados por la mirada del artista Belga porque forman parte del paisaje urbano como paisaje humano (Figuras 2).

Estos hombres-artefactos que deambulen por el D.F. desvelan, a través de estos autorretratos vivientes, sus sueños y esperanzas. Sus deseos se pasean y se escapan sobre las pequeñas y estropeadas ruedas de los diferentes ‘carros.’ De alguna manera, los carros, proporcionan a los individuos que los llevan la posibilidad de arrastrar y así no tener que cargar el peso de los sueños no logrados, de los fracasos y de las esperanzas que poco a poco van perdiendo por el centro de la ciudad. A pesar de la dura realidad de la que nos hablan, los artefactos humanos de Alÿs son románticos y nos hacen pensar en el ‘jardín móvil’ que Colona describe en El Sueño de Polifilo (Figura 3).

Cuando analizamos los artefactos que el artista Francis Alÿs captó con su cámara vemos como estos no hacen otra cosa que representar a su propietario, tanto sus vicisitudes y miserias como, también, proyectar los deseos que esconden en su propio cuerpo.

En este *humano-artefacto*, la parte que se compone de hierro, madera, cuerdas... y que sostiene objetos diversos es, de alguna manera, la que dignifica al nuevo cuerpo. Se podría decir que este último es el elemento que hace que este nuevo ser se escape del territorio profano y entre a formar parte de otro territorio, un territorio post-humano o sobre-humano.

REFERENCIAS

- Art Futura* 2005. *Objetos vivos. Espacios sensibles = Living Objects, Sensitive Spaces* (2005) Direcció: Montxo Algora. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició Art Futura 2005 a Barcelona, Alacant, Granada i Madrid i amb la participació d' artistes varis, entre ells: Fumito Ueda, Tetsuya Mizuquchi, Hirosshi Ishii, Usman Haque, Theo Jansen. Espanya, Art Futura (octubre).
- Escobar, José Manuel (s.d.) *Cuadernos de investigación Urbanística*. Edita: Instituto Juan de Herrera. <http://www.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismos>.
- Martínez-Artero, Rosa (2004) *El Retrato. Del sujeto en el retrato*. España: Ed. Novagràfik, S.A.
- Monsívais, Carlos (2005) *Francis Alÿs. El Centro Histórico de la Ciudad de México*. [Catàleg realitzat amb motiu de l'exposició *El Centro Histórico de la Ciudad de México* del 26 de maig al 29 d'agost al MACBA]. Barcelona: Ed. TURNER, 2005.
- Trias, Eugenio (2006) *Lo Bello y lo siniestro*. Pròleg de Vicente Verdú. Barcelona: Ed. De Bolsillo (primera edició).

Espaço, artista, auto-representação e emancipação da arte

NEIDE MARCONDES

Brasil, Universidade Estadual Paulista, UNESP;
Conselho Editorial

Algumas indagações e mesmo sérias preocupações povoam minhas reflexões, pesquisas e meus escritos quanto ao produto artístico, o artista e seu público, a arte como auto-representação, o espaço, a função social.

1. Arte, artista, obra, auto-representação

A articulação obra e artista leva à perfeita auto-representação. A obra sempre representará o autor no projeto, na idéia, na invenção e elaboração, sem ter função específica de comunicar algo; o produto artístico traduz o interesse, a organização da pesquisa, a preocupação primeira do artista; portanto pode a obra sempre ser considerada uma auto-representação, sem demonstrar figurativamente o auto-retrato do autor, mas sua auto-representação; o artista sempre se coloca e se expõe ao demonstrar sua obra em evento; temos referências deste acontecimento em alguns exemplos, como em Anselm Kieffer, no músico Philip Glass, no artista espanhol Tapiès.

Evento, pensamento heideggeriano, uma das preocupações mais sérias que predominam neste mundo atual.

2. Emancipação da arte

O historiador da Arte, Arnold Hauser, em sua *História Social da da Literatura e da Arte* (1972), elaborou um capítulo sobre a Emancipação da Arte como profissão; afirmou que os indivíduos do Paleolítico, capazes de fazer desenhos e pinturas, eram

dotados de poderes mágicos e respeitados como *especialistas* treinados que praticavam a arte e constituíam já uma *classe de profissionais*; em suas pinturas rupestres se auto-representavam como bruxos, feiticeiros, caçadores, demonstrando a função da magia, da imitação da natureza. Representavam suas obras em espaços e sítios retratando as relações existentes entre o gesto e a magia.

Com o passar do tempo, a história mudou e os artistas se colocavam em *eventos/espacos* desde que tivessem o chamado mecenas, ou fizessem parte das confrarias, de oficinas de arte, de lodge e guildas.

Leonardo da Vinci queixava-se de seu patrono Ludovico Moro, por não receber seus honorários; dispôs então suas obras em um carroção em praça pública e com as badaladas de um sino chamava pessoas para adquirir *suas obras*.

3. Espaços

Vivemos em época de mundialização econômica/financeira, de globalização das tecnologias e planetarização das questões ambientais. Hoje, os fluxos são rápidos, fluxos de pessoas, de imagens, de informação e equipamento e a arte contemporânea está inserida no mundo *fuzzy*, (Martins, 2003, 2004. p.135 a 140) onde qualquer grande tradição, como as ortodoxas galerias de arte, estão em baixa. São Paulo, Rio de Janeiro, Paris, Madrid, Porto, Lisboa, Buenos Aires, centros pelos quais transitei no último período de 2005 e no início de 2010; participei então do silêncio total nas galerias de arte, silêncio na visitaçao, silêncio no mercado de arte, com alguma movimentação no dia do *vernissage*, festa e coquetel. Este acontecimento chocou-me. Estamos em 2010, nesta hipermodernidade sedutora, movimentosa e que requer algo mais do que obras pictóricas suspensas nas paredes e instalações

em lugares específicos e coloniais de uma galeria de arte.

Já fiz comentários anteriores, em publicações, sobre a movimentação das Feiras de Arte (Marcondes, 2004, p.20): movimentação de artistas, galeristas no mercado de arte; a escolha, porém, sempre recai em produtos de artistas *conhecidos e bienáveis*. Penso, no entanto, que mais caminhos se abrem em espaços/tempo, mais sedutores, como os espaços de *multiuso*, com bens de consumo de natureza social/cultural, formas múltiplas e tipologias de personalidades, coerentes com a chamada desordem no mundo; arte contemporânea é o reflexo das grandes transformações pelas quais a sociedade está passando.

O conceito de criação/invenção, de demonstrar a auto-representação, de demonstrar seu produto, o da relação com o público, este como receptor/agente/usuário, é mutável. As mudanças ocorrem com muito mais rapidez; assim, a competitividade é cada vez maior. Desta forma, a incerteza oferece os seus próprios desafios criativos. A noção de arte de participação, de colocar o objeto artístico *em evento*, com vistas à sua mercantilização, tem por objetivo, nesta atual epocalidade, encurtar a distância entre o criador de arte, o produtor e o espectador.

Aqui algumas propostas e idéias, o *evento* quando o artista expõe suas obras.

Em evento, sim, nas chamadas lojas-conceito, projetadas em design contemporâneo, que despertam a atenção dos consumidores. Ali são dispostos, sem proporcionar a visão cartesiana, indumentária de grifes, todo tipo de literatura, música e acessórios, convivendo com os chamados produtos de arte, agora não isolados e separados em paredes, mas fazendo parte do contexto do mercado, atraindo clientes, despertando a curiosidade e mesmo o interesse para o mundo sensual, fractal, desta época na qual vivemos.

A loja-conceito é uma loja experimental, multifuncional, onde os objetos são mais que simples objetos à venda; conotam situações de envolvimento e expectativa para a

aquisição. A nova tendência iniciou-se com a da loja-conceito parisiense *Colette*. O sucesso dessa loja está baseado no conceito democrático da mistura e pela organização mutável das formas, sons, pessoas e preços.

Vivenciamos situações significativas em relação a estes espaços. Cabe ressaltar, na cidade de Madrid, um *multiespacio*, com mais de mil metros quadrados, três andares para exposição, joalheria, moda, literatura, decoração, design gráfico, que se torna um local original de encontro de *designers* e artistas. É o chamado *DIEDRO*, espaço na *calle Sagasta*, aberto ao público todos os dias, domingos e feriados inclusive, proporcionando, assim, programa cultural para visitantes, interessados, também, no mercado dos produtos.

A cidade de Buenos Aires, no conhecido espaço *Galerias Pacífico*, na *calle Florida*, oferece um lugar de *multi-encontro* no *Centro Cultural Borges*, instituição vinculada ao intercâmbio cultural, que mobiliza artistas, escritores e intelectuais, em geral. No piso superior da *Pacífico*, os fruidores dispunham da oportunidade de conviver com o artista Erik Vandergrijn, que organizava suas obras para exposição e dava os últimos toques usando brochas e sprays para a *Ojo por Ojo*, trabalhos em bicromia amarelo e negro, para transmitir, segundo o artista, a temática do domínio e da dominação (Marcondes e Martins, 2006)

Em Paris, próximo da *Bastille*, interessante espaço em plena atividade congrega, de um lado, jovens artistas que recebem telas e todo o material de pintura; trabalham o tempo necessário na elaboração de seus produtos artísticos; de outro lado, à frente, em espaço de galeria/loja, acontece a exposição/evento e venda daquelas obras lá realizadas. Espaço dinâmico, repleto de interessados nas obras de várias dimensões, de diferentes estilos, mas que oferecem uma poética contemporânea e, poderíamos dizer, de alto nível estético.

O princípio *fuzzy* possui caráter *borroso*, difuso, em graus ou em classes. Tudo é

questão de grau; *borrosidad* significa *multivalência* na base da chamada *fuzzy logic*. O uso da lógica *fuzzy* tem como característica a quebra da rigidez do comportamento, uma teoria metodológica da não definição de limites rígidos imitando a natureza humana de tomar decisões adequadas em ambientes de incerteza e imprecisão. A partir da década 1960, muitos cientistas, filósofos e artistas se interessaram por essa teoria; a arte contemporânea apostou em salas especiais para banhos de banheira, livraria com CDs e DVDs, que poderão ser usufruídos e adquiridos pelos visitantes.

Em São Paulo, como a *Chocolate*, aberta em 2003, vários são os exemplares destas lojas, que representam a *fuzzy* experiência do ‘*é, mas não é só...*’, sem a especialidade e especificidade de determinado produto de consumo. Mais uma loja-conceito está sendo aberta em São Paulo, com o nome de *Concept-Store Lee*. São salas de *multiuso*, onde há o diálogo das artes com a filosofia, a literatura e outras expressões do saber humano; situam-se, especialmente, no bairro da zona oeste da cidade de São Paulo (Vila Madalena). Alguns espaços oferecem a conjugação de estúdios, dança, teatro e outras intervenções artísticas e a chamada convivência com artistas residentes, que apresentam suas obras. Na cidade do Rio de Janeiro, entre os espaços lojas-conceito, a *Contemporânea* abriga mini galerias de arte e a *Novamente*, com design hipermoderno, contempla objetos como livros, luminárias, obras de arte.

A *SPArte*-Feira de Arte Moderna e Contemporânea de São Paulo, com evento em maio de 2006, seguiu a organização das feiras de arte européias, inclusive toda a organização e o trabalho das galerias. Apresentaram-se 50 galerias, procedentes de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador, Recife e outras mais do Uruguai, Argentina, Chile e as européias de Portugal, Espanha e Alemanha. ‘*O que se quer é vender...*’, mas também dar conhecimento de estilos, técnicas, movi-

mentos artísticos. A organização e escolha dos artistas continuam a obedecer as propostas das galerias, pois estas são as que alugam os chamados pequenos estandes para a exposição das obras, por preços não módicos.

Para provocar os galeristas e curadores, a chamada *Feira Marginal*, na mesma época da *SPArte*, reuniu 60 artistas na *Casa da Xiclet*, galeria alternativa situada no bairro de Vila Madalena-SP. São os ‘rejeitados,’ que contestam o poder dos curadores e galeristas, que trabalham com os chamados ‘artistas apadrinhados.’ A *Casa da Xiclet* funciona desde 2002, “sem curadoria, sem seleção, sem jabá, sem juro, sem patrocínio” e abriga artistas com as mais variadas linguagens, chamados os ‘excluídos.’

A proposta destes lugares de multiuso, portanto, é movimentar a cena cultural, a cena jovem, a sociedade do espetáculo. Um dos mais concretos desafios do homem hipermoderno situa-se no fenômeno espaço-tempo nessa sociedade, continuamente voltada para o futuro; futuro, porém, menos romântico e, paradoxalmente, mais revolucionário, que se dedica a tornar possível o impossível.

São intensificadas as atividades pragmáticas, dilui-se a cultura do *carpe diem*; a sociedade ultramoderna assemelha-se a um caos paradoxal, uma desordem organizadora. O chamado *espírito da época* está mais ligado à estetização dos gozos, à felicidade dos sentidos, à busca de qualidade no *agora*. O indivíduo está cada vez mais aberto e cambiante, fluido e socialmente independente.

Na visão do filósofo francês Gilles Lipovetsky (2004), neste momento sócio-cultural está presente o hiperconsumo, mas consumo na sensação de gozo emotivo; o homem está aterrorizado pelo tédio de consumidor volátil, fragmentado. O indivíduo contemporâneo recebe a idéia de hiperconsumo, não como panacéia que garantirá a felicidade humana, mas como a soma das metamorfoses e das mutações da sociedade de consumo. É o hipernarcísico ligado a

uma cultura do bem estar indissociável de critérios sensoriais, mas estéticos, e a uma cultura de qualidade ambiental, em todos os sentidos.

Se pensarmos em emancipação do artista, vivenciamos neste mundo atual ainda sérias amarras com curadores, marchands, galeristas e marqueteiros (Medeiros, 2006). A arte, no entanto, está emancipada no sentido de abrir seu próprio *mundo histórico*; o artista encontra-se, ou melhor, conquistou sua desamarras dos estilos, da moda, da estética, dos mecenas, das instituições repressoras e não democráticas e do engajamento político.

Pensamos aqui interpretar e analisar a cultura do futuro no presente da sociedade contemporânea, sociedade dos artistas, dos produtores de arte, que não querem se submeter ao monopólio de galerias e instituições de arte, nem se sentirem aterrorizados pelo tédio do envelhecimento cultural e se considerarem cada vez mais abertos, ambiciosos e interessados no negócio do fazer e pesquisar arte e colocar sua representação, sua auto-representação, seu produto artístico *em evento*.

REFERÊNCIAS

- Hauser, Arnold (1975) *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Editora Mestre Jou.
- Lipovetsky, Gilles (2004) *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Ed. Barcarolla.
- Marcondes, Neide. ARCO. Espaços da cena contemporânea. O vibrátil movimento das galerias de arte. In: *Jornal da ABCA*, ano III, nº6, maio de 2004, p.20.
- Marcondes, Neide e Martins, Nara. Do silêncio das galerias de arte ao esfuziante hipermodernismo das lojas-conceito. In: *Jornal da ABCA*, ano V, nº10, maio de 2006.
- Martins, Nara. Mundos da Incerteza: a lógica fuzzy na contemporaneidade. In: *Revista Mackenzie, Educação, Arte e História da Cultura*. Ano 3/4, nº 3/4. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2003/2004, p.135 a 140.
- Medeiros, Jotabê. Os sem-galeria. In: *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2, 4 de maio de 2006, p.D1 e D2

Vigilâncias

J. PAULO SERRA

Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras; Conselho Editorial

INTRODUÇÃO

De acordo com certos autores, “vivemos numa sociedade de vigilância. É inútil falar-mos sobre sociedade de vigilância no tempo futuro.” (Wood, 2006, p. 1).

O facto de, frequentemente, se associar a vigilância a distopias como o *1984*, de George Orwell, e à sua descrição de uma sociedade em que todos seriam vigiados pelo ‘Grande Irmão’ através do ‘telecrã,’ poderia levar-nos a pensar que a vigilância é algo relativamente recente e ligado à utilização generalizada de tecnologias como o CCTV.

No entanto, como o mostraram os trabalhos seminais de Michel Foucault – referimo-nos, nomeadamente, a *Surveiller et Punir* (1975) – a vigilância é uma das características decisivas da sociedade que emerge logo a partir do século XVIII.

Deste modo, a audiovigilância, a videovigilância, a vigilância digital e outras, tecnologicamente mais sofisticadas, devem ser vistas como mais uma etapa desse projecto de vigilância generalizada que é uma das marcas distintivas da modernidade. Uma etapa que só pôde surgir após um longo processo construção de um dispositivo de identificação dos lugares (localização) e dos sujeitos a vigiar – já que vigiar implica sempre, de uma ou outra forma, localizar e identificar aquele que se vigia.

1. Vigilância e identificação

Como bem o caracteriza Kant, o sujeito moderno é um sujeito ‘livre’ e ‘autónomo’ – independente das estruturas sociais, económicas, políticas e ideológicas medievais.

Esta ‘liberdade’ e ‘autonomia’ do sujeito moderno têm, como contraponto, uma mobilidade crescente dos indivíduos, não só em termos sociais e profissionais mas também em termos espaciais.

Entre esses indivíduos ‘livres’ e ‘autónomos’ que se movem de região para região, de país para país, há toda uma massa de trabalhadores, mendigos, vagabundos, criminosos e estrangeiros que importa controlar. Impõe-se, assim, pôr em prática novas formas de vigilância, diferentes das assentes no inter-conhecimento próprio das sociedades medievais.

Deste modo, a sociedade moderna deve responder ao seguinte paradoxo: como vigiar (fixar) o que se move? Como capturar a mobilidade?

A resposta a este paradoxo vai ser dada através da invenção de um dispositivo assente numa dupla identificação: identificação dos lugares entre os quais se faz a mobilidade dos indivíduos (localização), identificação dos indivíduos que se movem.

Ambos os aspectos aparecem explícitos naquele que pode ser considerado como o primeiro grande projecto moderno de uma vigilância global: o proposto na *Mémoire sur la Réformation de la Police de France*, que Alexandre Guillaudé, oficial da polícia da Île-de-France e futuro enciclopedista, apresenta ao rei Luís XV em 1749. Esse projecto propõe a divisão da cidade de Paris em vinte e quatro distritos (*quartiers*), a cada um dos quais corresponderá uma letra, divididos por sua vez em porções (*portions*) de vinte casas, entregues ao cuidado de um ‘síndico’; cada uma das ruas em que se situam as casas terá o seu nome; cada casa terá o seu número, e andares também numerados; em cada um dos andares, cada porta terá a sua letra. Acerca de cada um dos habitantes destas casas/ andares será feito um registo, com o seu nome, idade, origem, qualidades, data de chegada, etc. Para se deslocar no interior da cidade, esses habitantes terão de utilizar um certificado, passado pelo ‘síndicos’ ao ser-

viço dos inspectores e comissários da polícia. Todos estes registos serão centralizados num ficheiro geral, gerido pelos serviços da Polícia através de um mecanismo a que Guillaudé chama ‘serre-papiers.’ (Cf. resumo do projecto em Heilmann, s/d; Chamayou, s/d; Doron, 2008).

Referindo-se ao resultado (esperado) do seu projecto, diz Guillaudé:

Un habitant du Royaume serait relativement à la police générale du Royaume ce qu'un habitant de Paris est par rapport à la police de Paris. Il ne pourrait se remuer sans son certificat, il ne pourrait être reçu nulle part sans ce certificat. Les mouvements de l'homme seraient portés sur son certificat. On saurait ce que devient un particulier quelconque depuis le premier moment de sa naissance jusqu'au dernier (cit. por Heilmann, s.d.)

De uma forma ou outra, mais ou menos rapidamente, por sua influência ou não, grande parte das propostas incluídas no projecto de Guillaudé foi-se realizando ao longo do século XVIII.

Assim, no que se refere à numeração das casas, esta generaliza-se na Europa (e no mundo) a partir da segunda metade do século XVIII (a título de exemplo, surge em Madrid em 1750, em Viena em 1753, em Londres em 1765, em Paris em 1779). A sua relação com a vigilância policial está bem patente no nome que, entre nós, ainda hoje se dá a tais números: os ‘números de polícia,’ atribuídos pelas Câmaras Municipais.

No que se refere à identificação dos indivíduos, ela vai -se fazer através de documentos escritos como os certificados, os passaportes, as cartas e os livretes, validados pela administração (cf. Denis e Milliot, 2004, p. 4). Esses documentos passam a incluir, progressivamente, elementos como o nome, o parentesco (pai, mãe), a naturalidade, a residência, características físicas como a altura, e, mais tarde – já no século XIX, com o desenvolvimento da antropometria e da dactiloscopia –, a fotografia e as impressões digitais, dando origem aquilo que, já no

século XX, seriam as ‘cartas de identidade.’ Ora, como referem Crettiez e Piazza, “Os papéis de identidade participam, antes de mais, na definição de si, sendo que a “ligação íntima entre identidade do papel e identidade real demonstra a forte interiorização das normas do Estado por parte daqueles aos quais elas se aplicam” (2006, p. 19).

2. O paroxismo tecnológico

O projecto de Guillaudé pressupõe que a vigilância é feita em três momentos diferentes e sucessivos – a recolha de informações, o seu registo e a sua análise – e que cada um desses momentos implica a intervenção directa de seres humanos. Assim, ele acaba por ser limitado – e limitado pelas próprias tecnologias disponíveis no seu tempo.

Com as tecnologias electrónicas, nomeadamente o áudio e o vídeo, a recolha de informações (captação) e o seu registo podem ser feitos de forma automática, sem intervenção directa de seres humanos e, ao mesmo tempo, coincidir num só momento. Com as tecnologias digitais, é a própria análise que passa a ser automática.

O resultado ideal deste processo é um mundo em que os indivíduos podem ser captados e registados em qualquer lugar e em qualquer momento – na rua, em casa, na escola, na estrada, no hipermercado, no aeroporto, etc. –, e rapidamente localizados e identificados. Ou, como diz Guillaudé, seguidos “desde o primeiro momento do seu nascimento até ao último.”

Este mundo distópico já existe em grande medida.

Assim, de acordo com os autores de um relatório já citado, calculava-se que, em 2006, existiam 4,2 milhões de câmaras de CCTV automatizados na Grã-Bretanha, ou seja, uma média de uma por cada catorze pessoas, podendo uma pessoa ser captada/registada, num dia, por mais de trezentas câmaras (Wood, 2006, p. 19).

Aos CCTV automatizados juntam-se os fenómenos da ‘dataveillance’ (Clarke, 1998), que configuram um verdadeiro

‘super-panóptico’ (Poster, 1990), um ‘olho electrónico’ (Lyon, 1994) que cada um de nós alimenta, de modo voluntário, com as suas actividades digitais do dia-a-dia. Cada um de nós transforma-se, através dessas actividades, numa ‘pessoa digital’ (Slove, 2004) que, à semelhança do que acontece com o Josef K. de *O Processo*, é objecto de uma vigilância generalizada, inconsciente e involuntária.

CONCLUSÃO

Seguindo a afirmação de McLuhan de que “o artista capta a mensagem do desafio cultural e tecnológico décadas antes de ocorrer o seu impacto transformador” (1964, p. 71), podemos dizer que a ‘mensagem’ da vigilância – das suas formas extremas, dos seus riscos potenciais –, foi captada, há muito, nessas duas obras maiores da literatura mundial do século XX que são *O Processo*, de Franz Kafka (publicado em 1925, por Max Brod) e *1984*, de George Orwell (publicado em 1949).

No entanto, apesar de toda a sua força metafórica e distópica, e quiçá por causa dela, tais obras – bem como as suas múltiplas variantes literárias e cinematográficas – podem fazer-nos esquecer que o projecto moderno de identificar e localizar todos os homens, de fazer do mundo um espaço quadriculado e totalmente vigiado é um projecto que remonta ao século XVIII; e, ainda, que um tal projecto continua a estar na base do desenvolvimento dos dispositivos de vigilância que, de forma cada vez mais omnipresente e onnipotente, integram a nossa sociedade ‘democrática’ – que só pode conceder ‘liberdade’ e ‘autonomia’ aos indivíduos sob a condição de os vigiar.

REFERÊNCIAS

- Chamayou, G. (s/d). Every move will be recorded. A machinic police utopia in the eighteenth century.
- Clarke, R. (1998). Information technology and dataveillance. *Communications of the ACM*, 31, 5, pp. 498-512.
- Crettiez, X., & Piazza, P (2006). Introduction. In X. Crettiez, & P. Piazza (Ed.). *Du papier à la biométrie: identifier les individus* (pp. 11-26). Paris: Presses de Science Po.
- Denis, V., & Milliot, V. (2004). Police et identification dans la France des Lumières. *Genèses*, 54, pp. 4-27.
- Doron, O.-C. (2008). ‘ Une chaîne, qui laisse toute liberté de faire le bien et qui ne permette que très difficilement de commettre le mal ‘ Du système de Guillaüté au placement sous surveillance électronique mobile. In B . E . H a r c o u r t (Ed). *The Carceral Notebooks*, Volume 4 (pp. 101-130). [Consult. 2010-08-26] Disponível em <URL: http://www.thecarceral.org/cn4_doron.pdf>
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: la naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Heilmann, E. (s/d). Comment surveiller la population à distance? La machine de Guillaüté et la naissance de la police moderne. [Consult. 2010-08-26] Disponível em <<http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/docs/00/12/55/74/HTML/index.html> 18/09/2010>.
- Lyon, D. (1994). *The electronic eye: the rise of surveillance society*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McLuhan, H. M. (1964). *Understanding media: the extensions of man*. Massachusetts: MIT Press.
- Poster, M. (1990). *The mode of information*. Cambridge: Polity Press.
- Wood, D. M. (Ed.) (2006). *A report on the surveillance society*. Surveillance Studies Network. [Consult. 2010-08-26] Disponível em <URL: http://www.ico.gov.uk/upload/documents/library/data_protection/practical_application/surveillance_society_full_report_2006.pdf >

Fernández Fariña, Almudena (2010) “Tags: afirmación y muerte del autor.” *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol. 1, n. 2, pp. 149-151.

‘Tags’ Afirmación y muerte del autor

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA
Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra,
Universidad de Vigo; Conselho Editorial

A finales de los años sesenta, el espacio urbano de Nueva York se convirtió en un soporte para la expresión de grupos de jóvenes de barrios marginales. Sobre el gran lienzo que constituía la ciudad dejaban sus huellas, garabatos y pintadas con la voluntad de afirmar su identidad, expresar su desencanto, dar testimonio de su existencia en un sistema social, político y económico excluyente.

Una de las primeras pintadas se atribuyen Taki, un joven de origen griego cuyo verdadero nombre era Demetrius. Su *tag* (firma), sencillo y legible, era su apodo ‘Taki’ y el número de su calle 188.

‘Taki 183’ aparece escrito en muros, autobuses, en las estaciones de metro de Manhattan. Muchos jóvenes seguirán al pionero Taki escribiendo sus nombres en el mayor número de lugares posible. Trazos incontrolados fueron apareciendo en los sitios más insospechados e imposibles: mobiliario urbano, monumentos, vallas publicitarias, túneles del metro. Lugares prohibidos invadidos de pintadas que buscaban la autoafirmación, la apropiación de un espacio, la trasgresión del orden del sistema.

Los *tags* se multiplicaron, el fenómeno de estampar la firma se extendió por todas las ciudades del mundo. La voluntad de autoafirmación de los primeros *tags*, sencillos y legibles, se fue diluyendo en la acumulación: un *tag* se escribía sobre otro. La autoafirmación entra en el juego inago-

table de escribir el nombre, perderlo, volver a escribirlo, un juego donde el nombre se sedimenta y se confunde en un amasijo de líneas que cubren paredes o vagones de metro, como un palimpsesto de firmas ahogadas en su propia egolatría. La firma pierde el nombre, la escritura deja de ser subversiva al transformarse en una superficie de textura gráfica en la que, finalmente, no hay nada escrito, nadie ha escrito. El autor del *tag*, busca la autoafirmación, marca su territorio, firma por todas partes pero se mantiene en el anonimato, se oculta tras un apodo, un pseudónimo.

En un caos de trazos y líneas, los *tags* intentaron recuperar esa identidad perdida, sobresalir, destacar sobre el resto, así evolucionaron hacia composiciones cada vez más complejas: primero las letras se estilizan, se desfiguran. Después se introducen formas, color, elementos decorativos. Y después, con el paso del rotulador al aerosol, las formas aumentan en tamaño y complejidad, los recursos se amplían: perspectivas, perfiles, brillos, sombras que generan tridimensionalidad, degradados de color. La escritura del *tag* se dibuja, se moldea, se aleja del código y se dirige a lo indescifrable. Comienza la llamada 'guerra de estilos,' en la que cada uno busca reconocerse y ser reconocido ya no en la legibilidad de una firma sino en la repetición de una forma. La espontaneidad y legibilidad de los primeros *tags* evoluciona hacia la ilegibilidad, la abstracción y el virtuosismo. En esta evolución para distinguirse del resto y encontrar una identidad propia, el autor del *tag* busca un estilo que llegue a ser reconocible, pero su firma es cada vez más compleja, en la medida que crece de tamaño disminuye en significado, el nombre se vuelve ilegible.

El *tag*, como firma, consolida el ego, reclama la autoría y, por tanto, reclama la autoridad, el poder sobre un espacio que no le pertenece. Pero el *tag* no tiene la función de una firma en un cuadro, la función de garantizar la autenticidad, de revelar la autoría. En la autoafirmación de esta firma,

el efecto se invierte, se da la condición paradójica de su propia negación. En el *tag* se destruye toda voz, todo origen, "acaba por perderse toda identidad, comenzando por la identidad del cuerpo que escribe." (Barthes, 1994, p. 65).

El *tag* no tienen más contenido que el acto por el cual el mismo se profiere, un acto anónimo, ilícito, proscrito, impositivo a los ojos del ciudadano quien, en el intento de leer y descifrar, no encuentra ni mensaje ni sujeto, siempre es devuelto al acto mismo de una enunciación cuyo contenido es la subversión misma.

A finales de los años setenta los *tags* empezaron a acompañarse de personajes que bebían de la estética del cómic, de los dibujos animados y de las series de televisión. El *graffiti* empezó a moverse en diferentes vertientes entre lo pictórico y lo caligráfico, entre los signos icónicos y los verbales, entre el contenido político/ideológico y la ausencia de significado inmediato, entre el compromiso con la realidad social y la exaltación del yo, entre la desmesura y el exceso (Calabrese, 1989).

Los *graffiti*, desplegados de forma anónima e indiscriminada en el espacio urbano, fuera del marco institucional, fuera del control de comisarios, críticos o galerías, cuestionaban las prácticas autoritarias y exclusivistas del mundo artístico. Pero la manifestación exclusivamente marginal fue, con el tiempo, accediendo al sistema normalizado del arte, los artistas del *graffiti* empezaron a participar en exposiciones, a pintar sus obras en lienzos o en los muros blancos de los museos, a ser reconocidos por el sistema artístico (Basquiat o Keith Haring fueron absorbidos por circuito de galerías, las obras de Banksy se subastan en Sotheby's). La vocación transgresora sucumbe al mercado, el anonimato se rinde al éxito, el *graffiti* pierde su esencia, niega su propio discurso.

La condición transgresora del *graffiti* no radica en lo que la inscripción nombra ['yo'], tampoco en el mensaje. Para Omar

Calabrese, los pintores de *graffiti* nada tienen que ver con los muralistas Mejicanos: “Lo que ha desaparecido en tales experiencias es quizá justamente el referencialismo de las temáticas representadas, la importancia del contenido.” (Calabrese, 1989, p. 78). En el *graffiti* no hay más contenido que el acto de salir del marco de lo establecido, de desobedecer, de quebrantar la norma, de turbar el orden, de apropiarse del espacio ajeno, de dialogar ilícitamente con un soporte propio de otra actividad discursiva, de rechazar el discurso institucional y el mercado, de imponerse ilícitamente a la mirada de los ciudadanos. Estas son las razones de la penalización, del anonimato y, a la vez, la esencia misma del *graffiti*.

Cuando la necesidad de autoafirmación y de reconocimiento escondida en el anonimato de un *tag* sucumbe al prestigio de un nombre el *graffiti* pierde su dimensión esencial, se disipa su discurso desestabilizador. El acto subversivo se legitima, el *graffiti* entra en el imperio del autor. “Una vez hallado el autor, el texto se ‘explica,’ el crítico ha alcanzado la victoria,” (Barthes, 1994, p. 70) el *graffiti* ha caído en la trampa, se enmarca en el sistema, destruye su significado.

Firmar y a la vez negar la autoría, autoafirmarse y a la vez rehusar el nombre, existir eternamente y a la vez admitir la propia muerte, es la paradoja del *graffiti*. La condición fatal de existir en el exceso y la desmesura de un muro saturado de *tags* donde el autor queda sepultado.

REFERENCIAS

- Barthes, Roland (1994) “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Calabrese, Omar (1989) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Gari, Joan (1995) *La invención mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid: FUNDESCO (Fundación para el Desarrollo de la Función Social de las Comunicaciones).

O quadro dentro do quadro

Um espaço de jogo

MARILICE CORONA

Brasil, UNISINOS, São Leopoldo, e Centro Universitário Metodista do IPA, Porto Alegre, Rio Grande do Sul; Conselho Editorial

INTRODUÇÃO

O tema “auto-retrato e auto-representação” proposto para esta edição apresenta-se extremamente rico em possibilidades de abordagens, mas, sejam quais forem as linguagens ou frentes que se venha a enfocar, existe aqui um ponto nodal específico ao tema: a autorreflexividade. A autorreflexividade pode vir a ser do autor, do processo de criação ou mesmo da própria obra. Será sobre esse último aspecto que irei me deter e, especificamente, no campo da pintura, na representação do quadro dentro do quadro. Meu interesse por esse tema não apenas está intimamente vinculado a minha prática artística, como parte de minha observação sobre a produção de um bom número de pintores contemporâneos que utilizam tal procedimento em suas obras. Veja-se Peter Doig, Matthias Weischer, Mark Tansey, entre outros. Sendo assim, tentarei fazer um resumido percurso histórico que me permitirá analisar o funcionamento e as implicações que resultam da representação do quadro dentro do quadro.

1. O quadro dentro do quadro:

a *mise en abyme* e o efeito de síncope

Apesar de encontrarmos alguns exemplos do quadro dentro do quadro já antes da Antiguidade, é a partir da Renascença e do surgimento do quadro único de cavalete que sua presença se tornará mais expressiva.

Nesse momento tornar-se-ão evidentes inúmeros procedimentos autorreferenciais. Os espelhos, as janelas, as portas e o quadro dentro do quadro podem ser considerados metáforas da pintura e elementos que reafirmam o trabalho metapictural. Todos eles reafirmam, se o espelho é retangular, a estrutura do quadro-objeto. Esse, por seu lado, mais aproximado do quadro dentro do quadro, trata-se de uma superfície de projeção como o próprio suporte da pintura. A imagem refletida no espelho é regida pelas mesmas regras da perspectiva linear. Por isso, muitas vezes pode ser considerado um quadro dentro do quadro. “O reflexo no espelho constitui uma meditação pictural sobre a relação entre produção de imagem e o modo de representação adotado pelo pintor” (Phay-Vakalis, 2001, p. 95.) Nesse caso, são imagens exemplares *O Casal Arnolfini* (1434) de Van Eyck (1390-1441), *Le banquier et sa femme*, 1514 de Quentin Metzys (1465-1530) e, mais adiante, *As meninas* (1656) de *Diego Velazquez*. O ponto auge da representação do quadro dentro do quadro dar-se-á no século XVII, mas, será em Flandres que os pintores, através desse procedimento, darão origem a um novo gênero pictural, chamado *gabinets de amadores* ou pintura de coleções. Como documentos, estes quadros revelam preciosas informações sobre o contexto artístico e social daquele período: a relação entre os artistas e a organização das corporações, os colecionadores, os cientistas e os diletantes. Mas, se por um lado, os *gabinets de amadores* nos chegam como um testemunho de época, fazendo menção a todo o contexto extra-quadro, ou seja, ao contexto histórico em que este tipo de representação está inserido, a realidade de dentro do quadro e as relações estabelecidas entre as imagens nos revelam associações de outra ordem. As leituras podem ser múltiplas. A relação que se estabelece na representação do interior de uma galeria tem como característica que cada imagem, cada quadro, que é uma entidade em si, tem

por “fundo” o conjunto das outras obras. Nesse caso, torna-se “figura” para desaparecer pouco depois como “fundo” em relação a outras. Conforme Stoichita (1999, p. 150), “a contextualidade operante em uma coleção ocasiona – provoca mesmo – a situação autorreflexiva: perceber um quadro como ‘figura’ que se destaca de um ‘fundo’ é perceber uma obra de arte que se destaca (ou se projeta) de um (sobre um) ‘fundo’ que não é outro senão ‘a arte’.”

No século XX, ninguém como René Magritte discutiu os mecanismos da representação com tanta perspicácia. Magritte utilizou-se diversas vezes da representação *en abyme*, ou seja, da representação do próprio quadro dentro do quadro. A *mise en abyme*, recurso também empregado na literatura e na qual o termo tem sua origem, não assegura a transparência do texto ou da pintura, ao contrário, ela opera de modo a colocar em suspenso o poder mimético da imagem. Como já teria apontado Dällembach com relação ao *Elogio da Dialética*, de Magritte, com “o quadro dentro do quadro”, “o artista vira o *tromp l’oeil* contra ele mesmo, denuncia a ilusão pictural e trai “a ideologia da janela”, que domina a pintura ocidental desde a Renascença, substituindo-a pela ideia paradoxal de uma janela abrindo sobre o interior” (Dällembach, 1990, p.31). Pergunta-se, assim, se a *mise en abyme* não teria, então, seguindo as ideias do autor, a função de embaralhar todo efeito “realista”, provocar uma falha na representação e, ao fazer isso, minar a ilusão referencial do leitor/espectador de modo que este assumira um ponto de vista crítico sobre a recepção, a produção do espetáculo e o espetáculo em si. Estas falhas ou interrupções infligidas sobre a imagem mimética são da mesma ordem do que Marin denomina de efeito de síncope em um texto ou imagem. Conforme explica o autor, a noção de síncope implica a ideia de corpo interrompido e, com ele, a consciência de si, diminuição súbita e momentânea da ação do coração com interrupção da

respiração, das sensações e dos movimentos voluntários (Marin, 1994, 365). Ao mesmo tempo em que Marin aponta o efeito de síncope operado na *Condição Humana* de Magritte, nos chama a atenção para o fato de que todo detalhe em *tromp l'oeil* no campo de uma representação, como a estranha presença de um pepino que parece sair do espaço de representação na *Anunciação* de Crivelli, não teria outra função que criar um desajuste, uma síncope que provocaria uma suspensão de sentidos na pintura. Ou, como diria Marin (1994, 375), uma operação de passagem da *transparência* para a *opacidade* da representação, na qual nossa atenção estaria voltada para o significante, ao invés de ao significado. Na representação *en abyme* como recurso metapictural, tem-se como objetivo deslocar o olhar do espectador do espaço representado, da imagem mimética para a intelecção do engendramento dessa mesma imagem. Estes artifícios têm a pretensão de colocar o espectador em posição, também, autorreflexiva, na medida em que será interpelado pelo processo de (des)construção dos próprios mecanismos da pintura, como se pudéssemos apresentar-lhe a pintura em seu avesso e direito e, nesse momento, ele se perceberia vendo (ou seria melhor dizer decifrando?).

2. Ao encontro de um espaço de jogo

Enfim, como nos diz Chastel (200, p. 80), “o quadro pintado dentro do quadro tem, por assim dizer, uma dupla ressonância: enquanto imagem ele reenvia à natureza (forma) e enquanto imagem de uma imagem ele reenvia ao intelecto (ideia). A exegese do quadro dentro do quadro produz o equivalente a um tratado sobre a arte”. Os pintores, desde os tempos mais remotos, sempre estiveram conscientes do quadro como dispositivo e dos mecanismos da representação. No entanto, no decorrer da história, os procedimentos autorreferenciais assumem novas significações. Certos pintores contemporâneos

compreendem e interessam-se por isso, pois, ao resgatarem e atualizarem tais procedimentos colocam em marcha um espaço de jogo, sempre instigante, no qual estão implicados, de modo reflexivo, o artista, a obra e o espectador.

REFERÊNCIAS

- Chastel, André (2000) *Fables, formes, figures II*. Paris: Flammarion. ISBN 2-0808-1644-6
- Dällembach, Lucien. (1990) “*L’oeuvre littéraire et ses mis en abyme*” in: *Le Grand Atlas des Littératures*. France: *Encyclopaedia Universalis*, version életronique 1990.
- Marin, Louis. (1994) *De la représentation*. Paris : Gallimard. ISBN 2-02-022187-X
- Phay-Vakalis, Soko (2001) *Le miroir dans l’art, de Manet à Richter*. Paris : L’Harmattan. ISBN 2-7475-1357-2
- Stoichita, Victor I. (1999) *L’instauration d’un tableau: Métapeinture à l’aube des temps modernes*. Genève: Droz. ISBN 2-600-00516-1

Notas Biográficas

Conselho Editorial e Comissão Científica



Fernando Rosa Dias. Doutoramento em Ciências da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa com o tema *A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal*. Mestrado em História da Arte Contemporânea pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa com o tema *Ecoss Expressionistas na Pintura Portuguesa*. Licenciatura em Design de Comunicação pela FBAUL. Professor Auxiliar da Área de Ciências da Arte na FBAUL. Foi Assistente Convidado (1998-2003) no Departamento de História de Arte da FCSH-UL. Tem investigado no âmbito da história e da teoria da arte em torno das artes plásticas e do cinema.



Álvaro Barbosa (1970) é Docente e investigador da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, assumindo nesta instituição a posição de Director do Departamento de Som e Imagem e Coordenador da Linha de Investigação em Artes Digitais do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR). Doutorado em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra, em Barcelona e Licenciado em Engenharia Electrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro. A sua actividade tem sido essencialmente no âmbito das Tecnologias e Criação Musical, Arte Interactiva e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a *performance* musical colaborativa em rede. Presentemente encontra-se a desenvolver um projecto de Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org)



Heitor Alvelos (1966) PhD em *Media Culture* pelo Royal College of Art (Londres) em 2003. Actualmente é professor de Design na Universidade do Porto, *Associate Director* do ID+: Instituto de Investigação de Design Media e Cultura, e investigador (*research fellow*) no INESC Porto. As suas principais áreas de interesse incluem estudos culturais visuais, media colaborativos, etnografia pós subcultural, e criminologia cultural. Heitor pertence ao conselho editorial de *Crime Media Culture* (Sage), *The Poster* (Intellect) and *Radical Designer* (IADE), além da :Estúdio. Curador de *Future Places* festival anual de digital media, em parceria com a University of Texas, Austin, e de *Nomadic.0910 - meetings between art and science*, na Universidade do Porto.



Luís Jorge Gonçalves é doutorado em Ciências da Arte pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. É docente, nas licenciaturas, das disciplinas de *História da Arte e de Arqueologia e Património* e, no mestrado de Museologia e Museografia, no seminário de *Shadow Curating e Projecto*. Tem desenvolvido investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem.



J. Paulo Serra é Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI. Nesta Universidade, é docente e investigador do LABCOM (área da Informação e Persuasão) e desempenha actualmente o cargo de Presidente da Faculdade de Artes e Letras. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008); e co-organizador de várias outras obras, entre as quais *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã* (Actas, 2005) e *Retórica e Mediatização* (2008).



Fernanda Maio. Licenciada em Pintura (FBAUP), possui os Masters em Fine Art (Chelsea College of Art & Design, UK) e Art: Criticism and Theory (KIAD, UK), e o PhD em Media and Communications (Goldsmiths College, UL, UK). Foi crítica de arte no semanário *O Independente* e *Arte Ibérica*. Lecciona no ensino superior desde 1995, foi Professora-Adjunta na ESAD.CR, IPL (2001-2009) e Membro Especialista em Projectos Transdisciplinares e Pluridisciplinares da Comissão Técnica de Acompanhamento e Avaliação dos Projectos Sustentados pelo Ministério da Cultura (2006 - 2008). É actualmente investigadora na Universidade de Coimbra e Professora Convidada no Mestrado em Comunicação e Arte da FCSH da Univ. Nova de Lisboa.



João Paulo Queiroz. 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 auxiliar na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade. Co-autor dos programas de Desenho do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAU L, 2002. Diversas exposições individuais de pintura, sendo a última *Outeiro dos Valinhos*, Galeria Círculos Urbanas, Porto, 2009. Prémio anual de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



Artur Ramos 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 seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica onde tem realizado e publicado desenhos de reconstituição.



Nuno Sacramento nasceu em Maputo em 1973. Licenciatura em Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Curso Avançado da Escola Maumaus, Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation e Doutoramento em curadoria pela University of Dundee. Actualmente é director do SSW, Scottish Sculpture Workshop, Lumsden, Aberdeenshire, Scotland, UK. Organizou projectos internacionais como *Art Cup*, *B-Sides*, *A-Tipis*, *Speaker's Corner*, *Exposure*, *Six Cities Design Festival*.



Almudena Fernández Fariña Espanha, Doctora em Bellas Artes pela Universidad de Vigo. Desde 2000 é docente na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Diversas exposições individuais e colectivas. Prémio Francisco de Goya-Villa de Madrid (1996). Prémio de pintura L'Oreal (2000). Bolsa Pollock-Krasner Foundation, New York (2001). A sua investigação desenvolve-se no âmbito das aberturas e derivas da pintura contemporânea. É autora do livro "Lo que la pintura no es" (2010).



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 ambigüidades* 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, leciona, atualmente, no Curso de Comunicação Digital da UNISINOS, São Leopoldo/RS, no Curso de Design de Moda do Centro Universitário Metodista do Sul - IPA e participa, como professora convidada, do *Curso de Pós-Graduação em Poéticas Visuais – Pintura, Desenho e Instalação: processos híbridos* da Feevale-Novo Hamburgo/RS. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa “Dimensões artísticas e documentais da obra de arte” dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



Maristela Salvatori (Brasil), Bacharel em Artes Plásticas, com ênfase em Gravura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1983), licenciada em Educação Artística pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1985), mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1993) e mestre e doutora em Artes Plásticas e Ciências da Arte pela Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne (1998 e 2001). Artista residente na Cité Internationale des Arts, Paris/França, de 1999 a 2001. Artista residente no Centro Frans Masereel, Kasterlee/Bélgica, 1998, 1999, 2000, 2001, 2003, 2004 e 2005. Membro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas ANPAP. Professora associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atua principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, gravura e fotografia.



Mônica Febrer Martín (Espanha) Doctora en Bellas Artes pela Universidad de Barcelona, Departamento de Pintura. Artista activa, docente y investigadora. Exposiciones de carácter nacional e internacional y publicaciones en diferentes libros y revistas especializadas.



Neide Marcondes Brasil, Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora. 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.

Chamada de trabalhos II Congresso CSO'2011 em Lisboa

CSO'2011

II Congresso Internacional CSO'2011

“Criadores Sobre outras Obras”

15, 16 e 17 de Abril 2011, Lisboa, Portugal

[http://sites.google.com/site/](http://sites.google.com/site/congressocso2011/)

[congressocso2011/](http://sites.google.com/site/congressocso2011/)

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

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

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: aspectos 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; Gallego; Catalão.

3. DATAS IMPORTANTES

Data limite de envio de resumos

31 de Dezembro 2010

Notificação de pré-aceitação ou recusa
do resumo

10 Janeiro 2011

Data limite de envio da comunicação
completa

31 de Janeiro 2011

Notificação de conformidade ou recusa

14 de Fevereiro 2011

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas no número 3 da Revista *:Estúdio* de Abril 2011, lançada em simultâneo com o Congresso CSO'2011. Todas as comunicações são publicadas nas Actas online do II Congresso.

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 objecto 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 da revista *:Estúdio* e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.

Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. SUBMISSÕES

Primeira fase: envio de Resumos provisórios

Instruções detalhadas em <http://sites.google.com/site/congressocso2011/chamada-de-trabalhos>

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada comunicação final tem quatro / cinco páginas (máx. 9000 caracteres). 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.

6. APRECIACÃO

Por ‘*double blind review*’ ou ‘arbitragem cega.’ Cada artigo recebido pelo secretário é reenviado, sem referência ao autor, a três, 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 a distância geográfica entre origem de autores e de revisores científicos.

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema proposto para o Congresso, “Criadores Sobre outras Obras,” versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correcta 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 participação de cada congressista nos custos associados.

Como conferencista com UMA comunicação: 70 euro (cedo), 110 euro (tarde).

Como conferencista com DUAS comunicações: 120 euro (cedo), 170 euro (tarde).

Como participante espectador: 15 euro (cedo), 25 euro (tarde).

Inscrição cedo: até 14 de Março 2011.

Inscrição tarde: até 15 de Abril 2011.

No material de apoio incluem-se exemplares da revista *Estúdio*, além da produção das Actas do Congresso.

CONTACTOS

CIEBA: Centro de Investigação em Estudos de Belas-Artes

FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa | Portugal

congressocso@gmail.com

<http://sites.google.com/site/congressocso2011/>



Sobre o Congresso Internacional CSO'2010, em Lisboa

O Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) e Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) organizaram o I Congresso Internacional CSO'2010, que decorreu nesta Faculdade dias 27 e 28 de Março 2010.

Este congresso, fundamentado em chamada de trabalhos à escala internacional, propôs, como tema, o olhar particular que cada um dos autores / artistas lança, em cada uma das comunicações, sobre as obras de um seu colega de profissão.

Observaram-se rigorosos procedimentos de *blind peer review* no sentido de se garan-

tir um fórum de ideias aberto, independente, rigoroso e isento. As 68 comunicações apresentadas testemunham, na sua variedade, alguns dos recentes caminhos da arte contemporânea. Abrangeram-se artistas e criadores num sentido lato, o que incluiu, além dos artistas visuais (pintores, escultores, ceramistas, gravadores, inter-média), também designers, performers, encenadores, compositores, cineastas e outros mais.

Um outro traço que singularizou este congresso é ter assumido as línguas ibéricas como plataforma indiferenciada de comunicação. As mudanças sociais e culturais observadas nos últimos anos permitiram congregar o conjunto qualificado de autores que responderam a esta chamada de trabalhos, com comunicações onde se deixam expressos alguns dos desafios deste Congresso:

– Criar um espaço de discurso mútuo no interior da comunidade artística. De colocar artistas e criadores a transmitir o seu

conhecimento sobre as obras dos seus colegas de profissão. De contribuir para o conhecimento artístico em geral.

– Ultrapassar o euro centrismo. O eixo de expressão nas línguas ibéricas é um espaço de respiração artística natural. Este espaço une mais de 31 países, mais de 500 milhões de falantes. É um mundo de reconhecimento e descoberta mútua. É também o desafio de criar um universo de comunicação das línguas ibéricas, agora mais próximas entre si, o português, o castelhano, o galego e o catalão.

– Evidenciar, com a publicação desta revista, a :Estúdio, que a criatividade e o rigor não são termos opostos ou mutuamente exclusivos. A arte e a crítica, a novidade e a sabedoria, convivem em cada uma das comunicações submetidas e aprovadas.

O Congresso decorreu em sessões paralelas, contando com um total de 300 inscritos, entre congressistas e público em geral. Espera-se que os profissionais, e todo o público, possam ter ganho uma perspectiva diferente dos artistas e criadores, contribuindo para novos olhares.

:Estúdio, condições de submissão de textos

A :Estúdio 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 é publicada duas vezes por ano e tem um rigoroso sistema de arbitragem científica.

A :Estúdio encoraja o envio de propostas de artigos segundo os temas propostos em cada número.

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.

2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.

3. Incentivam-se artigos que tomam como objecto um criador oriundo de país de expressão linguística portuguesa ou espanhola.

4. Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.

5. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo da revista :Estúdio e for enviado dentro do prazo limite.

6. Para o número 3 da :Estúdio, cada participante pode submeter até dois artigos.

A revista incentiva a publicação de artigos que:

– Explorem o ponto de vista do artista sobre a arte;

– Introduzam e dêem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;

– Apresentem perspectivas inovadoras sobre o campo artístico;

– Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

As contribuições são abertas a qualquer artista ou criador graduado, de qualquer área artística ou criativa.

A apreciação e revisão científica dos artigos é feita pelo conselho editorial internacional, em sistema de *double blind review* (revisão cega).

As contribuições são formatadas segundo o manual de estilo da *:Estúdio* (ver cap. seguinte).

A *:Estúdio* toma como línguas de trabalho as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

PROCEDIMENTOS DE PUBLICAÇÃO

Primeira fase:

envio de Resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *:Estúdio* 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.

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.

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 quatro / cinco páginas (máx. 9000 caracteres). 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 ficheiro contém toda o artigo (com o seu título), mas sem qualquer menção ao autor, directa ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação.

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

Apreciação pelo Conselho Editorial da revista *:Estúdio*

O ficheiro *_b.doc* de cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado a três, ou mais, dos membros do Conselho Editorial, 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 a distância geográfica entre origem de autores e de revisores científicos.

CUSTOS DE PUBLICAÇÃO

A publicação por artigo na *:Estúdio* pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados. A cada autor é enviado um exemplar da revista.

CRITÉRIOS DE ARBITRAGEM

- Dentro do tema proposto para o número 3, ‘Criadores Sobre outras Obras,’ versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correcta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Meta-artigo

Título deste artigo [Times 14, negrito]

Resumo. Este meta-artigo exemplifica o estilo a ser usado nos artigos enviados à revista :Estúdio. O resumo deve apresentar uma perspectiva concisa do tema, da abordagem e das conclusões. Também não deve exceder 5 linhas.

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

[Itálico 11, alinhamento ajustado, máx. de 5 palavras chave]

Abstract. This meta-paper describes the style to be used in articles for the :Estúdio journal. The abstract should be a concise statement of the subject, approach and conclusions. Abstracts should not have more than five lines and must be in the first page of the paper.

Keywords: meta-paper, conference, referencing.

Introdução [ou outro título; para todos os títulos: Times 12, negrito]

De modo a conseguir-se reunir, na revista :Estúdio, 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 formação 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 :Estúdio, 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 actividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

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

[Todo o texto do artigo, excepto o início, os blocos citados, as legendas e a bibliografia: Times 12, alinhamento ajustado, parágrafo com recuo de 1 cm, sem notas de rodapé]

1. Modelo da página

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

A página é formatada com margens de 3 cm em cima e à esquerda, de 2 cm à direita e em baixo. Utiliza-se a fonte Times New Roman do Word para Windows (apenas Times se estiver a converter do Mac, não usar a Times New Roman do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 excepto na zona dos resumos, ao início, e na zona das referências bibliográficas. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usam *bullets* ou bolas automáticas ou outro tipo de auto-texto excepto na numeração das páginas (à direita em baixo). Também não se usam cabeçalhos ou rodapés. As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “exemplo de fecho de aspas duplas,” ou ‘fecho de aspas.’

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

2. Citações

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

– Citação curta, incluída no correr do texto (com as-

pas 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, p. 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, p. 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, p.33).

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

Os textos dos artigos não devem conter anotações nos rodapés.

3. Figuras ou Quadros

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

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



Figura 1. *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León, Guanajuato, Mexico (Castelazo, 2009).*

[Times 10, centrado, parágrafo sem avanço; imagem sempre com a referência autor, data; altura da imagem: c. 7cm]

As Figuras também podem apresentar-se agrupadas (Figuras 2 e 3) com a ‘moldagem do texto’ na opção ‘em linha com o texto,’ controlando-se o seu local e separações (tecla ‘*enter*’ e ‘espaço’), e também a centragem com o anular do avanço de parágrafos.



Figuras 2 e 3. À esquerda: a estátua de Agassiz frente ao edifício de zoologia da Universidade de Stanford, Palo Alto, Califórnia, após o terremoto de 1906 (Mendenhall, 1906). À direita: efeitos do teste ‘stokes’ sobre o dirigível ‘Blimp’ colocado em voo a 8 km do cogumelo atômico, em 7 de Agosto de 1957 (United States Department of Energy, 1957).

[Times 10, centrado, parágrafo sem avanço. Imagens sempre com a referência autor, data; altura das imagens: c. 7cm; separação entre imagens: um espaço de teclado]

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1). A numeração das Figuras é seguida e independente da numeração dos Quadros, também seguida.

Quadro 1. Exemplo de um Quadro.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

A Figura pode reproduzir, por exemplo, uma obra de arte com autor e fotógrafo conhecidos (Figura 4).



Figura 4. Instalação *O carro/A grade/O ar*, de Raul Mourão, no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Fraipont, 2001).

A Figura também pode reproduzir uma obra bidimensional (Figura 5).

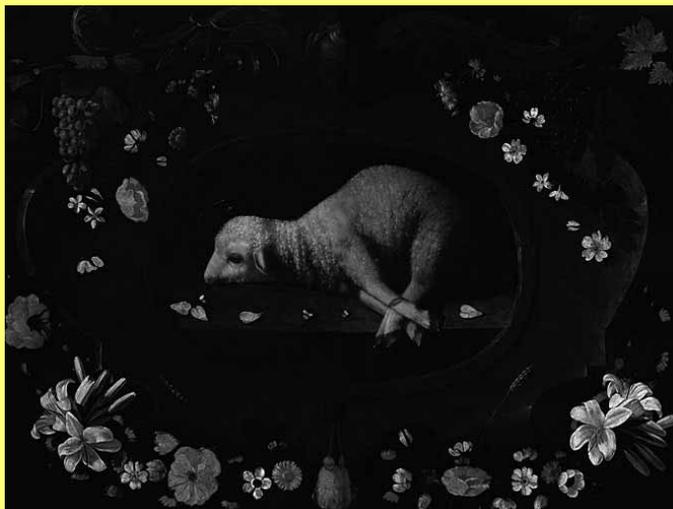


Figura 5. Josefa de Óbidos (c. 1660), *O cordeiro pascal*. Óleo sobre tela, 88x116cm. Museu de Évora, Portugal.

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

Para efeitos de publicação, e uma vez aprovado o artigo submetido, será necessário enviar à *Estúdio* as imagens em ficheiros separados e com resolução mínima de 200 pontos por polegada, para uma dimensão de 11 cm no seu lado menor.

Cita-se agora, como exemplo suplementar, o conhecido espremedor de citrinos de forma aracnóide (Starck, 1990). Se se pretender apresentar uma imagem do objecto, como se mostra na Figura 6, não esquecer a distinção entre o autor do objecto, já convenientemente citado na frase anterior, e o autor e origem da fotografia, que também segue na legenda.



Figura 6. O espremedor de citrinos de Philippe Starck (1990). Foto de Morberg (2009).

Notar que no exemplo do espremedor de citrinos, tanto o objecto como a sua foto têm citação e referência separadas (veja-se como constam no capítulo ‘Referências’ deste meta-artigo). O mesmo sucedera, aliás, no exemplo da instalação da Figura 4.

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 7.



Figura 7. Pormenor do apostolado na entrada da Sé de Évora, Portugal. Fonte: própria.

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

4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas, e apenas essas. Cada vez mais as listas bibliográficas tendem a incluir referências a materiais não papel, como vídeos, DVD, CD, ou sítios na *Internet* (páginas, bases de dados, ficheiros ‘*.pdf,’ monografias ou periódicos em linha, fotos, filmes). O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

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

Referências

[Este título: Times 12, negrito; toda lista seguinte: Times 11, alinhado à esquerda, avanço 1 cm]

- Castelazo, Tomas (2009) *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León, Guanajuato, México*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cell_door_detail.jpg>
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Fraipont, Edouard sobre obra de Raul Mourão (2001) *A instalação “O carro/A grade/O ar,” exposta no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:CarrosGradeAr.jpg>>
- Mendenhall, WC (1906) *The Agassiz statue, Stanford University, California : April 1906* [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agassiz_statue_Mwc00715.jpg>
- Morberg, Niklas (2009) *Juicy Salif*. [Consult. 2009-05-26] Foto-

grafia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juicy_Salif_-_78365.jpg>

Óbidos, Josefa de (c. 1660) *O cordeiro pascal*. [Consult. 2009-05-26]
Reprodução de pintura. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa_cordeiro-pascal.jpg>

Starck, Philippe (1990) *Juicy salif*. [Objecto] Crusinallo: Alessi.
1 espremedor de citrinos: alumínio fundido.

United States Department of Energy (1957) *PLUMBBOB/STOKES/dirigible - Nevada test Site*. [Consult. 2009-05-26]
Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NTS_Barrage_Balloon.jpg>

Sobre a *:Estúdio*

Pesquisa feita pelos artistas

A *:Estúdio* 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 *:Estúdio* 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 projecto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *:Estúdio* 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 500 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 *:Estúdio* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respectivo 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 14 elementos, apenas 4 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Um número temático

A *:Estúdio* é publicada duas vezes por ano. Os números ímpares acompanham o Congresso anual CSO, Criadores Sobre outras Obras, resultando das comunicações que a Comissão Científica do Congresso seleccionou como mais qualificadas.

Os números pares são temáticos e não são adstritos ao Congresso CSO.

Para este número par propôs-se, como tema, o «auto-retrato e auto-representação».

Nunca as pessoas se auto-registaram tanto como nos dias de hoje o fazem. Na rede virtual, nas redes sociais, nos *blogs*, nos álbuns de fotografias e vídeos, nas linhas de *twitter*, são os utentes os próprios autores, oscilando entre a identidade e o seu avatar. Os circuitos de vigilância, que há vinte anos se encaravam como ameaças surdas e globais à privacidade e aos direitos fundamentais, hoje são alimentados voluntariamente pelos próprios vigiados, tornados adeptos da nova adição: comunicar a desconhecidos e em tempo real os seus mínimos passos, pensamentos, ocupações e sentimentos. São os próprios que alimentam com conteúdo actualizado da sua intimidade os espaços dedicados hoje à auto-representação, fóruns globais onde registam voluntariamente, mas com escrúpulo, os quotidianos. Um passeio por estas identidades acessíveis ‘em linha’ exhibe uma floresta de detalhes quotidianos, pessoas, onde o indivíduo se submete voluntariamente ao pacto desta vigilância panóptica, mas consentida. Para gerar este fluxo vigilante e atento não foram necessárias alterações legais, mudanças de regime, ditaduras orwellianas. O artista tinha-se emancipado como autor e adquirido o direito ao seu nome ao mesmo tempo que as rotas da Renascença deram espaço à obra-mercadoria.

Na época Romântica o autor foi elevado a uma categoria nunca antes vista. O Génio humano, capaz de ultrapassar uma Natureza por corrigir, se corporiza na própria obra.

Depressa o autor novecentista se encontra no dilema: entre o conforto cúmplice da nova burguesia, que lhe exige sentimentalismo e superficialidade, e a negação niilista, suicida, desse mundo de conveniências.

É o nascimento das vanguardas, a saída do salão burguês e conformista. A modernidade olha-se ao espelho e descobre-se ‘modernista,’ com vontade de futuro e da utopia.

A materialização iluminista logo exhibe o seu preço em milhões de vítimas. O artista, após a Segunda Guerra, interroga esta modernidade das vanguardas. Este autor parece atirar o seu rosto ao público, enquanto escapa pela porta do fundo: a performance, a dança, o vídeo, o conceptualismo, o feminismo...

Hoje é mais difícil encontrar os autores. As obras de Pessoa, Joseph Beuys ou Cindy Sherman mostram, na enormidade das *personas* projectadas, a ausência essencial do seu autor. Trocando o «eu» pela *persona* melhor nos escapam. E nos rostos, exibidos até aos poros, percebe-se que já não está o autor.

ISSN: 1647-6158



9 771647 615803 1